

Marcos Horácio Gomes Dias

O PALÁCIO DE DEUS E O TEMPLO DO REI:
*A iconografia religiosa mineira e sua relação com os poderes
constituídos*

DOUTORADO EM HISTÓRIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

2012

Marcos Horácio Gomes Dias

O PALÁCIO DE DEUS E O TEMPLO DO REI:
*A iconografia religiosa mineira e sua relação com os poderes
constituídos*

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Londoño.

**PUC - SP
2012**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Torres Londoño (Orientador)

Profa. Dra. Estefania Knotz C. Fraga

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Prof. Dra. Vanessa Beatriz Bortulucce

Profa. Dra. Yvone Dias Avelino

DEDICATÓRIA

“Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha..... Essa – a alegria que Ele quer...”.
(Guimarães Rosa).

Dedico este trabalho a minha avó, Antônia, quem um dia me deixou a paixão pela História, pela Arte e por Minas Gerais. Por causa dela, os caminhos de Minas eram aconchegantes e terminavam sempre na felicidade.

EPÍGRAFES

“Já se disse que a História faz as utopias e as utopias fazem a História. De fato. Num certo sentido, cada sociedade humana é – tanto quanto de suas realidades econômicas, política e social – produto de suas angústias, suas fantasias e seus sonhos, projetados nas utopias que elabora. Para o sentimento de identidade coletiva, tão importante quanto viver uma mesma realidade concreta é sonhar os mesmos sonhos. Por isso, talvez nenhum fenômeno humano expresse tão bem a dinâmica histórica quanto o incessante construir de utopias. Mas, ao mesmo tempo, nenhum outro revela tanto o desejo humano de fugir à História, de encontrar o definitivo, o eterno”.

(FRANCO JÚNIOR, 1994, p. 07).

“[...] De fato, a utopia é negação de um presente medíocre e sufocante, é espaço futuro sem limites, sustentado pelo desejo, é sonho apaziguador de regresso à perfeição das origens, é reencontro do homem consigo mesmo. Daí Ernst Bloch ter afirmado, com razão, que ‘ser homem significa ter uma utopia’. Em função disso, a presença delas é uma constante histórica: se, do paraíso divino dos sumérios ao Paraíso terreno da sociedade sem classes, houve uma dessacralização da ideia utópica, no seu sentido profundo ela permanece a mesma”.

(FRANCO JÚNIOR, 1994, p. 07).

“Conheço perfeitamente a origem desse polígono de forças. Durante séculos e séculos, a minha civilização contemplou Deus através dos homens. O homem era criado à imagem de Deus. Respeitava-se Deus no homem. Os homens eram irmãos em Deus. Esse reflexo em Deus conferia uma dignidade inalienável a cada homem. As relações do homem com Deus serviam de fundamento evidente aos deveres de cada homem para consigo próprio ou para os outros”.

(SAINT-EXUPÉRY, 1959, p. 210).

“Os homens da terra do ouro, - ainda quando praticassem as maiores iniquidades – não deixavam de crer profundamente no céu e no inferno, no Cristo e na Virgem, e, se estavam prontos a acender uma vela ao diabo, também a Deus não deixavam de prestar sua homenagem e culto. A vida confusa, instável, insegura, era propícia à extrema religiosidade [...]”.

(SCARANO, 1978, p. 51).

AGRADECIMENTOS

Durante as etapas do trabalho contei com a ajuda de vários amigos, alunos, professores e familiares que me ajudaram com sugestões, indicações bibliográficas, busca de material, cópias fotográficas, revisão e preparação. Tenho a oportunidade de conviver com pessoas sensíveis e raras e assim posso partilhar minhas alegrias e minhas aflições. Citar cada uma delas significa o imperdoável risco de esquecer nomes importantes da minha caminhada. A diferença delas para mim é a medida de sua coragem. Ao contrário delas, eu ainda não tive coragem de dizer o quanto são importantes para mim. Por isso, quero prestar o reconhecimento devido a aqueles que individualmente me auxiliaram e que sabem a importância e o tamanho de seu ato no incentivo, continuação e finalização dessa pesquisa. A aqueles que convivem no meu dia a dia, a vida sem vocês não teria sentido. Aos meus alunos, obrigado pela presença assídua na sala de aula, obrigado por terem sido excelentes ouvintes e obrigado por me mostrar que tudo isso vale a pena.

Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Torres Londoño, por ter aceitado a orientação desta tese de doutorado, o que me abriu caminhos e possibilidades. Sou grato à Prof. Dra. Mary Del Priore, que me acolheu durante o mestrado, me incentivou no estudo desse tema e indicou os caminhos a serem seguidos. Não poderia me esquecer dos apontamentos realizados pela Profa. Dra. Yvone Dias Avelino e pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen durante o meu exame de qualificação e que foram muito importantes para o resultado final dessa pesquisa. Agradeço também a CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de doutoramento que me concedeu entre 2008 e 2012, fornecendo meios que me permitiram total dedicação a este trabalho.

RESUMO: A problemática desta pesquisa é referente ao contexto do surgimento da arte mineira no século XVIII, marcada pela colonização portuguesa e a afirmação dos valores católicos cristãos. As obras desse período são definidas pela retórica e são condicionadas pela economia do ouro e por uma sociedade baseada em cânones aristocratas e escravocratas. A história de Minas Gerais caracteriza-se, acima de tudo, por uma religiosidade específica dentro do território colonial português assinalada pela organização laica das ordens terceiras, confrarias e irmandades. Nesse sentido, todo um aparato artístico foi importante para mostrar, distinguir e ordenar essa sociedade que ficara rica rapidamente, ao mesmo tempo em que grandes setores dessa mesma sociedade estivessem pobres, escravizados e sem perspectiva de vida. O objetivo geral da pesquisa foi promover uma análise da iconografia religiosa dessas diferentes irmandades analisando o discurso do poder instituído nessa época por meio dos símbolos e alegorias cristalizados nas obras artísticas desses grupos. As associações leigas mais significativas em Minas Gerais, por conta da quantidade e qualidade de seus templos e capelas, são: Ordem Terceira de Nossa Senhora Do Carmo, Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Especificamente, objetivou-se determinar a narrativa hagiográfica localizada num contexto colonial fruto de uma relação estreita entre catolicismo romano e o Estado absolutista português.

PALAVRAS-CHAVE: Arte (Minas Gerais); Religião; Absolutismo; Barroco; Rococó; Iconografia religiosa.

ABSTRACT: The objective of this research is regarding the context of the appearance of Minas Gerais's art in the 18th century, marked by the Portuguese colonization and the statement of the Christian Catholic values. The works of that period are defined by the rhetoric and they are conditioned by the economy of the gold and for a society based on canons aristocrats and slavocrats. The history of Minas Gerais is characterized, above all, by a specific religiosity inside the Portuguese colonial territory marked by the secular organization of the orders third, brotherhoods and fraternities. In that sense, an entire artistic apparatus was important to show, to distinguish and to order that society that had been rich quickly, at the same time, that great sections of that same society were poor, enslaved and without perspective of life. The general objective of the research was to promote an analysis of the religious iconography of those different fraternities by analyzing the speech of the power of the monarch instituted at that time through the symbols and allegories crystallized in the artistic works of those groups. The more significant secular associations in Minas Gerais, due to the amount and quality of their temples and chapels, are: Order Third of Nossa Senhora do Carmo, Order Third of São Francisco de Assis, Fraternity of Nossa Senhora do Rosário and Fraternity of Nossa Senhora das Mercês. Specifically, it was aimed at determining the hagiographic narrative located in a colonial context as a result of a narrow relationship between Roman Catholicism and the Portuguese absolutist State.

KEY-WORDS: art (Minas Gerais); Religion; Absolutism; Rhetoric; Baroque; Rococo; Religious iconography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: <i>A Ceia de Emaús</i> , Caravaggio (1600-1601)	87
Figura 02: <i>Lição de Anatomia do Dr. Tulp</i> , Rembrandt (1632).....	88
Figura 03: <i>Marquesa Elena Grimaldi</i> , Van Dick (c. 1623)	88
Figura 04: <i>Marquesa Brigida Spinola Doria</i> , Peter Paul Rubens (1606)	89
Figura 05: <i>Matriz de Nossa Senhora do Pilar</i> , Ouro Preto (1733)	91
Figura 06: <i>Embarque para Citera</i> , Watteau (1717)	94
Figura 07: <i>Reunião num parque</i> , Jean Baptiste Pater (c.1730).....	94
Figura 08: <i>Igreja Ottobeuren</i> , Alemanha (1737-67).....	95
Figura 09: <i>Nave, Igreja de Nossa Senhora do Carmo</i> , São João Del Rei (c.1773).....	97
Figura 10: <i>Capela-Mor, Igreja de São Francisco de Assis</i> , Ouro Preto. (c.1776)	98
Figura 11: <i>Forro da casa de Pe. Toledo</i> , Tiradentes (séc. XVIII).....	100
Figura 12: <i>Audição, casa de Pe. Toledo</i> , Tiradentes, (séc. XVIII).....	100
Figura 13: <i>Forro da casa do Intendente Câmara em Diamantina</i> (séc. XVIII)	101
Figura 14: <i>Cenas Pastoris</i> , Antigo Palácio dos Bispos, Mariana (séc. XVIII).....	102
Figura 15: <i>Medalhão, Igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara</i> (séc. XVIII).....	103
Figura 16: <i>Medalhão, Igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara</i> (séc. XVIII).....	103
Figura 17: <i>Caixa para vestidos</i> , Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc. XVIII/XIX) ...	104
Figura 18: <i>Cadeirinha de Arruar</i> , Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc. XVIII/XIX)	104
Figura 19: <i>Azulejo, Convento de São Francisco</i> , Olinda (séc. XVII/XVIII)	105
Figura 20: <i>Azulejo, Convento de São Francisco</i> , Olinda (séc.XVII/XVIII)	106
Figura 21: <i>Para-vento da igreja do Carmo em Mariana</i> (séc. XVIII).....	107
Figura 22: <i>Para-vento da igreja do Carmo em Mariana</i> (séc. XVIII).....	107
Figura 23: <i>Cadeiral da Sé de Mariana</i> (séc. XVIII).....	108
Figura 24: <i>Retrato de Luís XIV</i> , Hyacinthe Rigaud (ca. 1701)	111
Figura 25: <i>Retrato de Luís XIV</i> , Antoine Callet (ca.1779).....	111
Figura 26: <i>Moedas – D. João V</i> (séc. XVIII)	112
Figura 27: <i>Moedas – D. João V</i> (séc. XVIII)	112
Figura 28: <i>D. Maria I</i> (séc. XVIII).....	113
Figura 29: <i>D Mariana</i> (séc. XVIII).....	113
Figura 30: <i>Retrato de D. Pedro III</i> (séc. XVIII)	113
Figura 31: <i>Retrato de Dona Maria I</i> (séc. XVIII).....	114
Figura 32: <i>Retrato de Dom João VI Infante</i> (séc. XVIII)	114

Figura 33: <i>Brasão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo</i> , Sabará (séc. XVIII)	116
Figura 34: <i>Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto</i> (c.1776)	117
Figura 35: <i>Cruz Papal</i> , Igreja do Pe. Faria, Ouro Preto (séc. XVIII)	118
Figura 36: <i>Pintura parietal</i> da igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto (séc. XVIII)	123
Figura 37: <i>Cadeiral</i> da Sé de Mariana (séc. XVIII)	124
Figura 38: <i>Pintura parietal</i> da igreja do Pe. Faria, Ouro Preto (séc. XVIII)	124
Figura 39: <i>Cinco Sentidos</i> , Igreja da Conceição, Conceição do Mato Dentro (séc. XVIII)	125
Figura 40: <i>São Luís Rei de França</i> , Francisco Xavier Gonçalves, Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (séc.XVIII)	126
Figura 41: <i>Adão e Eva</i> , consistório da igreja matriz de Tiradentes (séc. XVIII)	132
Figura 42: <i>Adão e Eva</i> , consistório da igreja matriz de Tiradentes (séc. XVIII)	132
Figura 43: <i>Arca de Noé</i> , Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Congonhas (séc. XVIII)	133
Figura 44: <i>Arca de Noé</i> do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis em Mariana (séc. XVIII)	134
Figura 45: <i>Lot fugindo da cidade com suas filhas</i> , Manuel Vitor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, em Tiradentes (séc. XVIII)	135
Figura 46: <i>Lot fugindo da cidade com suas filhas</i> , Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto(séc. XVIII)	136
Figura 47: <i>Passagem da vida de Abraão</i> , Manuel da Costa Athaíde, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto (séc. XIX)	138
Figura 48: <i>Sacrifício de Isaac</i> , Manuel Vitor de Jesus, Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII)	139
Figura 49: <i>Moisés e a Sarça Ardente e o Bastão de Moisés que se transforma em Serpente</i> , Manuel Vitor de Jesus, Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII)	141
Figura 50: <i>Davi</i> , detalhe Nossa Senhora da Porciúncula, Manuel da Costa Athaíde, Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (séc. XIX)	144
Figura 51: <i>Davi repreendendo Saul</i> , Manuel Vitor de Jesus, Matriz da igreja de Santo Antônio, em Tiradentes (séc. XVIII)	147
Figura 52: <i>Aarão e Moisés</i> , Manuel Victor de Jesus, Consistório da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII)	148
Figura 53: <i>Adro da Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos</i> em Congonhas	151

Figura 54: <i>Profeta Jeremias</i> , Aleijadinho, Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (séc. XIX)	152
Figura 55: <i>Profeta Isaías</i> , Aleijadinho, Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (séc. XIX)	152
Figura 56: <i>Profeta Ezequiel</i> , Aleijadinho, Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (séc. XIX)	153
Figura 57: <i>Profeta Daniel</i> , Aleijadinho, Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (séc. XIX)	153
Figura 58: <i>Ásia</i> , Museu do Ouro, Sabará (séc. XVIII).....	155
Figura 59: <i>Profeta Jonas</i> , Aleijadinho, Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas (séc. XIX)	156
Figura 60: <i>Profeta Isaías</i> , Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX)	157
Figura 61: <i>Judite e Holofernes</i> , Manuel Vitor de Jesus, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).....	159
Figura 62: <i>Pai Eterno</i> , Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes (séc. XVIII)	162
Figura 63: <i>Espírito Santo</i> em forma de pomba (séc. XVIII).....	163
Figura 64: <i>Santíssima Trindade</i> , José Joaquim da Natividade, Igreja Matriz de São Thomé das Letras.....	165
Figura 65: <i>Santíssima Trindade</i> , Aleijadinho, Coroamento do retábulo da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc. XVIII)	166
Figura 66: <i>Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade</i> , Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo (séc. XVIII).....	167
Figura 67: <i>Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade</i> , Manoel da Costa Atháide, Matriz de Itaverava (séc. XVIII/XIX)	168
Figura 68: <i>Santíssima Trindade e Nossa Senhora</i> , Museu de Arte Sacra, São João Del Rei (s.d.).....	169
Figura 69: <i>Cristo Pantokrator</i> , Catedral de Monreale, Palermo (1190)	171
Figura 70: <i>Cristo com coroa de espinhos</i> , Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX).....	172
Figura 71: <i>Oratório</i> com o Presépio, Minas Gerais (séc.XVIII)	173
Figura 72: <i>O Filho Pródigo</i> , Colégio São Joaquim, Conceição do M. Dentro (séc.XVIII)	177
Figura 73: <i>O Lava-pés</i> , Igreja de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei (séc.XVIII) ..	180
Figura 74: <i>Santa Ceia</i> , Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX).....	181
Figura 75: <i>A Última Ceia</i> , Mestre Ataíde, Colégio do Caraça, (séc. XIX)	181

Figura 76: <i>Passo Cruz-às-Costas</i> , Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX)	183
Figura 77: <i>Cristo Crucificado</i> , Aleijadinho, Matriz de Catas Altas (séc. XVIII)	184
Figura 78: <i>Descida da Cruz</i> , Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, Congonhas. (séc. XVIII)	186
Figura 79: <i>Ascensão do Senhor Jesus</i> , Manoel da Costa Athaíde, Matriz de Santa Bárbara, (séc. XIX)	188
Figura 80: <i>Nossa Senhora da Porciúncula</i> , Manoel da Costa Athaíde, Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (séc. XIX)	191
Figura 81: <i>Nossa Senhora do Carmo</i> , Atribuído a Manoel da Costa Athaíde, Museu da Inconfidência (séc. XIX)	195
Figura 82: <i>Nossa Senhora da Penha de França</i> , Manuel Victor de Jesus, Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII)	196
Figura 83: <i>Nossa Senhora do Terço</i> , Igreja Matriz de Tiradentes (séc. XVIII).....	199
Figura 84: <i>Esponsais de Nossa Senhora e São José</i> , Manuel Ribeiro Rosa, Museu Arquidiocesano de Mariana (1779)	202
Figura 85: <i>Nossa Senhora da Piedade</i> , Aleijadinho, Capela de Nossa Senhora da Piedade, Felixlândia (séc.XVIII).....	204
Figura 86: <i>Nossa Senhora da Assunção</i> , Catedral Basílica de N. Sra. Do Pilar, São João Del Rei (1782).....	206
Figura 87: <i>Nossa Senhora da Conceição</i> , Igreja de Nossa Senhora da Assunção Sé - Mariana (séc.XVIII).....	207
Figura 88: <i>Ladainha de Nossa Senhora</i> , Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes (séc.XVIII).....	210
Figura 89: <i>Nossa Senhora das Mercês</i> , Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes (séc.XVIII).....	211
Figura 90: <i>Nossa Senhora entrega o rosário a São Domingos</i> , Forro do Altar-Mor, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes (séc.XVIII)	213
Figura 91: <i>Nossa Senhora do Rosário</i> , Igreja Matriz do Serro (séc.XVIII)	214
Figura 92: <i>Forro da sacristia</i> , Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto (séc.XVIII)	217
Figura 93: <i>São José de Botas</i> ou <i>São José Viajante</i> , Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará (séc.XVIII).....	221
Figura 94: <i>Sant'Ana</i> , Aleijadinho, Museu do Ouro, Sabará (séc.XVIII).....	222

Figura 95: <i>Sagrada Parentela</i> , Minas Gerais (séc.XVIII)	223
Figura 96: <i>São Joaquim</i> , Museu da Inconfidência (séc.XVIII)	224
Figura 97: <i>Anjos</i> , Mestre Athaíde, Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (séc.XIX).....	226
Figura 98: <i>Anjo Tocheiro</i> , Francisco Vieira Servas, Coleção artística e cultural do Palácio dos Bandeirantes do Governo de São Paulo (séc.XVIII).....	228
Figura 99: <i>Angelus ex Cherubin e Angelus ex Custos</i> , Manuel Victor de Jesus, Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII).....	229
Figura 100: <i>Angelus ex Dominationibus e Angelus Angelus ex Tronis</i> , Manuel Victor de Jesus, Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII).....	230
Figura 101: <i>Angelus ex Virtutibus e Angelus Gabrie</i> , Manuel Victor de Jesus, Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII)	230
Figura 102: <i>Angelus ex Potestatibus e Angelus ex Principatibus</i> , Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII/XIX)	230
Figura 103: <i>Anjo da Amargura</i> , Passo do Horto, Congonhas (séc. XIX)	232
Figura 104: <i>São Miguel</i> , Mariana, (séc. XVIII)	233
Figura 105: <i>Anunciação</i> , Cenas Marianas, Manoel Victor de Jesus, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (séc. XVIII/XIX)	235
Figura 106: <i>São Rafael Arcanjo</i> , Mestre do Cajuru (séc. XVIII/XIX), Igreja Matriz de São Miguel (Cajuru)	236
Figura 107: <i>Os Evangelistas</i> , Igreja Matriz de Santo Antônio do Ouro Branco (séc.XVIII)	246
Figura 108: <i>São Marcos</i> , Igreja Matriz de Santo Antônio do Ouro Branco (séc. XVIII)....	246
Figura 109: <i>São Marcos</i> , Igreja Matriz de Tiradentes (séc. XVIII).....	247
Figura 110: <i>Apóstolos na Santa Ceia</i> , Passos da Paixão, Aleijadinho, Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, Congonhas (séc. XIX)	249
Figura 111: <i>Santo André</i> , Aleijadinho, Passo da Ceia, Congonhas (séc. XIX)	249
Figura 112: <i>Santo Papa</i> , atribuído a Manoel da Costa Ataíde, Matriz de Santo Antonio, Ouro Branco (séc. XVIII/XIX).....	252
Figuras 113: <i>Santo Agostinho</i> , Manuel da Costa Athaíde, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão (séc. XVIII).....	253
Figura 114: <i>Santo Bispo</i> , Aleijadinho, Minas Gerais (séc. XVIII)	256
Figura 115: Forro da capela-mor da Igreja da Sé, Mariana (séc. XVIII).....	259
Figura 116: <i>Papa Negro</i> , Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (séc. XVIII)	261

Figura 117: <i>Santa Bárbara</i> , Minas Gerais (séc. XVIII).....	264
Figura 118: <i>Santa Cecília</i> , Minas Gerais (séc. XVIII).....	265
Figura 119: <i>Santa Princesa</i> , Minas Gerais (séc. XVIII)	266
Figura 120: <i>São Jorge</i> , Aleijadinho, Museu da Inconfidência (séc. XVIII)	267
Figura 121 : <i>São João Batista</i> , Igreja Matriz de Sabará (séc. XVIII)	272
Figura 122: <i>Santo Elias</i> , Igreja N. S. do Carmo, Diamantina (séc. XVIII)	277
Figura 123: <i>São Simão Stock</i> , Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará (séc.XVIII).....	278
Figura 124: <i>Elias subindo na carruagem de fogo</i> , José Soares de Araújo, Igreja de N. S. do Carmo, Diamantina (séc. XVIII)	280
Figura 125: <i>Nossa Senhora do Carmo</i> , Forro da Sacristia, Igreja de N. S. do Carmo, Ouro Preto (séc. XVIII)	281
Figura 126: <i>Nossa Senhora do Carmo</i> , Manoel da Costa Athaíde, Museu da Inconfidência (séc. XIX)	281
Figura 127: <i>Santa Teresa de Ávila</i> , Igreja N. S. do Carmo, Diamantina (séc. XVIII).....	282
Figura 128: <i>São João da Cruz</i> , Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará (séc.XVIII).....	283
Figura 129: <i>São Francisco</i> , Padre Félix Antônio Lisboa (séc. XVIII)	287
Figura 130: <i>São Francisco</i> , Manoel da Costa Athaíde, Igreja de São Francisco de Assis, Mariana (séc. XIX).....	288
Figura 131: <i>Santo Antônio e São Francisco de Paula</i> , Minas Gerais (séc. XVIII)	291
Figura 132: <i>São Luis Rei de França</i> , Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc.XVIII) e <i>São Luis Rei de França</i> , Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei (séc.XIX)	293
Figura 133: <i>São Luís Rei de França</i> , Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto (séc.XVIII) e <i>São Luis Rei de França</i> , Coleção João Marino, São Paulo (séc.XVIII/XIX). 293	
Figura 134: <i>São Luis Rei de França</i> , Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc.XVIII)	294
Figura 135: <i>São Luis Rei de França</i> , Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará (séc.XVIII)	294
Figura 136: <i>Santa Isabel da Hungria</i> , Francisco Xavier Gonçalves, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc. XVIII)	295

Figura 137: <i>Santa Isabel da Hungria</i> , Francisco Xavier Gonçalves, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (Detalhe)	296
Figura 138: <i>Santa Isabel de Portugal</i> , Francisco Xavier Gonçalves, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (Detalhe)	297
Figura 139: <i>São Luís Rei de França, São Francisco, Santa Isabel Rainha de Portugal</i> ; Altar da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc. XVIII)	298
Figura 140: <i>Nossa Senhora das Mercês</i> , Manoel João Pereira (séc.XVIII).....	299
Figura 141: <i>São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato</i> , Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões , Ouro Preto (séc. XVIII)	301
Figura 142: <i>Nossa Senhora do Rosário</i> , Francisco Vieira Servas, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana (Séc. XVIII)	303
Figura 143: <i>São Domingos de Gusmão</i> , Minas Gerais (séc. XVIII).....	304
Figura 144: <i>África</i> , Museu do Ouro, Sabará (séc. XVIII).....	306
Figura 145: <i>Santa Ifigênia</i> , Minas Gerais (séc. XVIII)	308
Figura 146: <i>São Elesbão</i> , Igreja N.S. do Rosário, Tiradentes (séc. XVIII)	309
Figura 147: <i>São Benedito e Santo Antônio do Noto</i> , Minas Gerais (séc.XVIII).....	310
Figura 148: <i>São Benedito e Santa Ifigênia</i> , Minas Gerais (séc. XVIII).....	313
Figura 149: <i>São Bento</i> , Minas Gerais (séc. XVIII)	316
Figura 150: <i>Santa Rita</i> , Igreja Matriz de Tiradentes séc.XVIII).....	318
Figura 151: <i>Santa Catarina de Alexandria</i> , Tiradentes (séc.XVIII).....	319
Figura 152: <i>Santo Inácio de Loyola</i> , Mariana (séc. XVIII/XIX)	322
Figura 153: <i>São Francisco de Borja</i> , Igreja Matriz de Sabará (séc. XVIII)	323
Figura 154: <i>São João Nepomuceno</i> , Igreja Matriz de Tiradentes (séc.XVIII)	325
Figura 155: <i>Painel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII/XIX)</i>	330
Figura 156: <i>A abertura do quinto e sexto selos</i> , Igreja de Nossa Senhora da Conceição (séc.XVIII/XIX)	331
Figura 157: <i>Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse</i> , Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (séc.XVIII/XIX).....	332
Figura 158: <i>Painéis da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII)</i>	333
Figura 159: <i>Painel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII)</i>	334
Figura 160: <i>Painel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII)</i>	335
Figura 161: <i>Painel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII)</i>	336
Figura 162: <i>Painel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (séc.XVIII)</i>	337

Figura 163: <i>A Morte do Justo</i> , Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc.XIX)	338
Figura 164: <i>A Morte do Injusto</i> , Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc.XIX).....	339
Figura 165: <i>Folhas de acanto e uvas</i> , Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Ó, Sabará (séc.XVIII).....	340
Figura 166: <i>Caveira coroada</i> , detalhe do quadro <i>Santa Isabel de Portugal</i> , Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc.XVIII)	342

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO I – COLONIZAÇÃO E FÉ	37
I.I – Minas Gerais: a construção de uma sociedade.....	37
I.II - Um Poder Possível: Igreja, Irmandades e a especificidade de Minas Gerais.....	42
I.III - Portugal: fé e centralização política.....	48
CAPÍTULO II – ARTE, ETIQUETA E RETÓRICA: A NOBREZA E A SANTIDADE RETRATADAS PELA CULTURA MINEIRA.....	62
II.I - A definição da arte e dos saberes no Antigo Regime e na colônia.....	62
II.II - A definição dos gestos e das atitudes no Antigo Regime e na colônia.....	73
CAPÍTULO III: O PALÁCIO E O TEMPLO	85
III.I – A Nobreza e a Santidade expressa pela arte Barroca e Rococó.....	85
III.II – Paisagens Galantes e Imagens de Corte em Minas Gerais.....	99
III.III – Atributos de Reis e Rainhas.....	108
III.IV – A Igreja como um Palácio.....	115
CAPÍTULO IV: REIS E PATRIARCAS: O ANTIGO TESTAMENTO E A JUSTIFICATIVA DO PODER TERRENO	129
IV.I - A Queda do Paraíso, o Dilúvio, Sodoma e Gomorra: A impossibilidade dos homens se autogovernarem.....	129
IV.II - Patriarcas, juízes e reis: o ideal de liderança.....	137
IV.III - Profetas: A iniquidade dos homens e a confiança no governo de Deus.....	148
IV.IV – A Iconografia Mineira e o Antigo Testamento.....	157
CAPÍTULO V: A CORTE CELESTE.....	160
V.I - A Família Nobre.....	160
V.II - A Santíssima Trindade.....	161
V. III - Jesus Cristo: Rei dos Judeus.....	169

Nascimento e Infância.....	173
O início de seu ministério.....	175
Últimos dias da vida de Jesus Cristo.....	178
Crucificação.....	182
Ressurreição.....	187
V.IV - Maria: Rainha dos Céus.....	190
V.V - Sagrada Parentela.....	219
V. VI - A hierarquia dos Anjos.....	226
CAPÍTULO VI: A NOBREZA DA HONRA, DA FÉ, DA DOR, DA CULPA E DO MARTÍRIO.....	239
VI.I - A Corte Eclesial: Evangelistas, Santos Papas, Doutores da Igreja e Bispos.....	244
Apóstolos e Evangelistas	245
Santos Papas, Doutores da Igreja e Santos Bispos.....	250
VI.II - A Nobreza dos Santos: Atos e Atitudes de Mártires, Guerreiros e Eremitas.....	261
Santos Mártires.....	261
Santos Eremitas.....	270
VI.III - A nobreza dos Santos: Atos e Atitudes de Carmelitas, Franciscanos, Mercedários, Santos do Rosário e Outras Invocações.....	273
Santos Carmelitas.....	276
Santos Franciscanos.....	285
Santos Mercedários.....	298
Santos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.....	302
Outras Invocações: Santos Agostinianos, Jesuítas, Dominicanos, Beneditinos.....	314
CAPÍTULO VII: A NOBREZA E SEUS LIMITES: VAIDADE, TEMPO E MORTE	327
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	343
FONTES.....	356
BIBLIOGRAFIA	364

INTRODUÇÃO

A historiografia tradicional tem se debruçado sobre Minas Gerais desde muito tempo. Essa região é vista como o lugar da originalidade brasileira: terra de Aleijadinho e Tiradentes. Segundo esses historiadores, teria sido a primeira experiência de uma sociabilidade urbana na colônia. Podemos encontrar, na sua história, uma série de instituições seculares e religiosas, grande número de comerciantes, uma grande população de escravos e um espaço para artistas de todas as categorias. Pela movimentação e pelo estilo de vida de sua gente, distanciava-se aos poucos do velho ritmo rural da colônia portuguesa e dava vida à arte e à cultura de então. A arte era ditada e influenciada pela sociedade que a apoiava¹.

Apresentando um grande leque de obras artísticas, Minas Gerais se destacava pela sua produção sacra, ao mesmo tempo em que realizava uma série de obras que veiculavam imagens da realeza e do poder do Estado português. Essas obras davam suporte, sobretudo, para festas e cerimônias que, além da divulgação da monarquia europeia, contava com:

“[...] príncipes oriundos das elites dirigentes na África, [...] os rei alegóricos das congadas, cavalcadas e batuques, que, no curto espaço das festas, representavam a autoridade máxima então constituída, isso para não falar dos chefes tribais. Essa convivência entre tantos reis - imaginários ou não – permitia o surgimento de compreensões diferentes da realeza e mesmo de certa recepção positiva da monarquia” (SCHWARCZ, 1998, p. 15).

A proposta desta pesquisa é levantar as maneiras como se costuraram essas duas matrizes iconográficas: a sacra e a política. Sabendo como é grande o caminho da construção dessas imagens, busca-se não só os grandes modelos de efetivação como aqueles pequenos, locais e cotidianos. Este trabalho busca, assim, analisar o discurso do poder instituído pelo Estado Absolutista Português e pela Igreja de Roma nas Minas Gerais no século XVIII e XIX, por meio dos símbolos e alegorias cristalizados pela iconografia religiosa das diversas irmandades e ordens terceiras existentes na capitania. O exame dessa iconografia já nos revela esquemas, maneiras e modelos da sociedade mineira da época, como também suas festas e rituais indicam sua adaptação ao solo brasileiro. A reflexão sobre esse ideal de monarquia nos leva a reconstrução de um ideal político, mantido e entendido pela elite mineira, mas também

¹ Conforme (Cf.) BOSCHI, 1988, p. 10.

a um imaginário sobre a realeza construído pelas camadas populares, entendido justamente pelos seus rituais, festas e cerimônias.

A monarquia aqui é entendida como a forma de governo no qual o indivíduo tem o direito hereditário de reger como chefe de Estado todo o período de sua vida. O termo também pode ser aplicado a um Estado que assim seja governado. O poder do monarca, absoluto ou limitado, conta com o auxílio de duques, marqueses, condes, viscondes e barões². No caso da Igreja, temos um corpo institucional de representantes de Deus, que é chefiado pelo Papa, em Roma. Esses homens são entendidos como herdeiros dos primeiros apóstolos designados por Jesus Cristo e tem como função levar sua palavra para todos os lugares e regiões. Esse grupo se organiza numa determinada hierarquia que os define em cardeais, bispos, abades, missionários, monges, freiras, padres, diáconos etc.³.

Essas duas fontes de poder aproximam-se, a tal ponto, que uma pode se espelhar no movimento discursivo da outra. O objetivo deste trabalho se firma, então, na construção de uma ponte teórica entre o papel da Igreja e do Estado no império português, situando a mentalidade colonial mineira dentro da óptica de ordenação político-social e mental do Antigo Regime, no qual a religião é um aspecto fundamental de centralização política do Absolutismo Monárquico. Nesse sentido, procura estabelecer a realidade absolutista católica do império português, mostrando sua especificidade dentro da ordem política europeia e seus critérios de hierarquização social. Discute a fundamentação de uma doutrina teológico-política, naturalizada em Portugal, que é baseada na jurisprudência neoescolástica reafirmada pela Contrarreforma, que matiza todo o fundamento do corpo social, hierarquizando camadas sociais, espaços, objetos e arte. O corpo “místico-religioso” do Estado é entendido como um corpo de ordens subordinado à cabeça real num pacto de sujeição. Esta pesquisa procura entender, principalmente, como essa mentalidade foi reproduzida visualmente pela iconografia religiosa das Irmandades e Ordens Terceiras selecionadas: Ordem Terceira de N. Senhora Do Carmo, Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Essas associações leigas são as mais

² “[...] os títulos usados em Portugal seguiram o modelo e o significado empregados na Europa continental. Entre eles: *duque*, do latim *dux*, ‘o que conduz as tropas’, título mais importante concedido pelo monarca; *marquês*, de origem alemã, *mark*, que significa ‘sinal’, ‘marca’, ou ‘região’, representava o que governava a fronteira – os confins eram delimitados por um sinal, uma marca, e os funcionários designados para a vigilância das fronteiras eram denominados ‘marqueses’; *conde*, do latim *comes*, ‘companheiro’, ‘assessor do soberano’, aquele que recebia o ‘comentimento’ devia ser justo, imparcial e zelar pelas crianças, órfãos e viúvas – traz já no título o vínculo à posse de terra (condado); *visconde*, do latim medieval *vicecomes*, designados pelos condes para substituição no governo; *barão*, do latim *baro*, cujo significado está ligado a varão, ‘homem valente que combatia junto ao rei’” (SCHWARCZ, 1998, p. 165).

³ SILVA e SILVA, 2005, p. 79-84.

significativas, em Minas Gerais, por conta da quantidade e da qualidade de seus templos e capelas. Essas associações possuem uma iconografia própria e representam de maneira única a estratificação social do período (brancos, negros e pardos).

Esta pesquisa se preocupa, principalmente, em como esses modelos apresentados são codificados na transposição artística. A forma de expressão desse momento político e religioso se traduz numa arte regida por tratados e modelos a serem seguidos. Esses modelos se desdobram nas ações entre os indivíduos e definem o modo de fazer a arte: sua composição, a recepção do público, a etiqueta e a santidade. Os tratados mostram a importância da distinção das artes, dos espaços e das posições sociais. A definição dos gestos e atitudes corresponde a um determinado estamento social e a determinados lugares e direitos. Nela, se evidencia uma retórica do comportamento que apresenta esquemas ordenadores dos corpos, dos afetos, dos hábitos e das práticas de representação. A identidade e a santidade são definidas como representação e o poder é deduzido pela aparência. Estamos diante de uma sociedade de corte que racionaliza as relações sociais cotidianas por meio de festas e cerimônias⁴.

As fontes para a iconografia, em Minas Gerais, são imensas. Algumas delas se referem aos diversos livros que são encontrados na Bíblia, e que foram direcionados a várias comunidades cristãs americanas, com as quais se difundiram as ideias que se tornaram o cerne da convicção cristã do mundo colonial. Lendo esses textos e as fontes literárias de tradição clássica, percebemos que podemos compará-los com a iconografia produzida nas igrejas de Minas Gerais e podemos ter alguma noção de como se organizavam as primeiras comunidades mineradoras.

A pesquisa apropria-se, especificamente, das principais fontes utilizadas para a composição dessas obras e que são oriundas dos textos bíblicos do Antigo Testamento, Novo Testamento e Apocalipse. Ao mesmo tempo, inventaria as referências teológicas da Santíssima Trindade, das devoções marianas e das hierarquias angélicas, buscando, essencialmente, as narrativas sobre as vidas de santos e os textos referentes à morte. Na há maneira, muitas vezes, de fazer a reconstrução desse universo que não seja pela própria biografia dos santos em questão, no momento em que partes de suas histórias privilegiam alguns fatos em detrimentos de outros. As biografias constroem esses personagens com elogios ou detrações de determinadas passagens de suas vidas. Essas fontes nos permitem

⁴ BURKE, 1992, p. 22.

trabalhar com a permanência dos símbolos da fé cristã, de maneira a mostrar a adaptação das imagens religiosas a um possível discurso político monárquico.

Num primeiro momento, já se percebe que as obras mineiras figuram os personagens numa dimensão que os relacionam a membros da alta-nobreza, do alto clero e a indivíduos que ocuparam uma alta posição institucional ou que foram enobrecidos pela sua santidade. Os santos são fidalgos e cortesãos que olham por seus súditos no espaço interior do templo. Essas características nos deixam pensar que o:

“culto dos santos, no Brasil colonial, foi muito mais do que uma expressão da fé católica e sim um todo complexo que permite ao historiador compreender uma série de injunções sociais, políticas e culturais que assinalaram o processo de colonização da América portuguesa” (OLIVEIRA, 2008, p. 323).

Essas imagens ajudaram a compor a sociedade mineradora que foi concebida, muitas vezes, como uma realidade dinâmica que propiciava de diversas maneiras a mobilidade social dos indivíduos. Contudo, baseados no que foi dito, até que ponto essas características foram impressas na arte iconográfica mineira? O espectador, ao se deparar com essas imagens, tinha a percepção de dinamismo ou de hierarquização da sociedade? Essas obras retravam a mudança ou a manutenção da ordem vigente? Vale lembrar que a produção artística mineira retrata em seu início a pujança da extração do ouro, mas desenvolveu-se principalmente durante o seu declínio, no período coincidente com a decadência do império colonial português que, por sua vez, fazia tudo para ocultar seus conflitos sob o manto da monarquia e da religião cristã católica.

O uso da arte faz-se necessário para enfrentar outro desafio dentro da pesquisa histórica: o uso de uma documentação não escrita⁵. A arte e a iconografia pedem instrumentos próprios de entendimento e indagação⁶. O pesquisador se depara aqui com uma forma privilegiada para a reconstrução de um determinado período histórico e para o entendimento de uma coletividade. Tradicionalmente, a arte é vista como uma forma de expressão que significa um modo distinto de observar o mundo. De um ponto de vista mais amplo, pode significar uma habilidade ou imaginação criativa dos homens no universo da pintura, da escultura, da música, da literatura etc. A sociedade a observa e a interpreta como uma experiência estética, emocional, intelectual ou mesmo uma combinação de todas essas

⁵ PANOFSKY, 2002, p. 28-29.

⁶ ARGAN, 1992, p. 18.

qualidades⁷. Historicamente, a maioria das sociedades a entendia apenas como uma habilidade prática que visava determinados fins. A partir do século XVIII, a intelectualidade da Europa ocidental começou a distinguir a arte realizada de maneira meramente prática daquela de cunho eminentemente estético. As chamadas Belas Artes incluíam a música, a dança, a pintura, a escultura e a arquitetura. As artes decorativas, ou aplicadas, como a cerâmica, o trabalho em metal e o mobiliário começaram a ser entendidas do ponto de vista de sua utilidade⁸.

Essa discussão permitiu ao século XIX pensar e entender a arte do seu ponto de vista estético. Para eles, é possível pesquisar o gosto do público e definir um estilo a partir de seu tempo e lugar. Todos esses autores traduzem o tempo histórico como um movimento cumulativo e pensam as artes como uma evolução. Segundo esses estudiosos, essas classificações existem a partir de detalhes formais ou mentais preestabelecidos que as definem e, por isso, é possível investigar suas origens, suas causas e suas mudanças⁹. Essa discussão deixou como herança para os estudiosos contemporâneos a ideia que a arte possibilita a reconstrução de um imaginário que expressa o mundo e a consciência que determinados indivíduos tem de si mesmos¹⁰.

Essa discussão torna-se relevante na medida em que alguns desses autores se debruçaram sobre a arte do século XVII, XVIII e XIX. Aqui vemos as delimitações da arte barroca e rococó e como esses autores definiram sua natureza discursiva e representacional¹¹. O Barroco e, posteriormente, o Rococó são apontados na sua origem, nas ideias que os precedem, na filosofia do período, nas artes plásticas, nos membros da sociedade que os utilizam como forma de expressão e na sua especificidade¹². Riegl, Cornelis Gurlitt e Max Dvorak iniciaram uma série de pesquisas sobre o Barroco italiano e alemão, dotando-o de qualidades intrínsecas e específicas. Nesse momento, Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) escreve Renascimento e Barroco. O Barroco é sempre visto em relação às normas clássicas e é estudado a partir dos monumentos romanos construídos entre 1525 e 1630. Em seus Princípios Fundamentais, busca exemplos do século XVI ao XVIII. Em seu trabalho, propõe uma classificação da arte barroca e renascentista que seriam tendências da arte que se alternariam desde os mais remotos tempos históricos¹⁴.

⁷ GINZBURG, 2011.

⁸ Essa discussão é antiga e pode ser encontrada ainda no período medieval. Cf. ECO, 1987.

⁹ GOMBRICH, 1995, p. 64.

¹⁰ GRAMMONT, 2008, p. 47-61.

¹¹ BAZIN, 1993, p. 04.

¹² MARAVALL, 1997, p. 68.

¹³ BAZIN, 1989, p. 144.

¹⁴ Para aprofundar o assunto WÖLFFLIN, 1989a e 1989b.

Influenciado por Wölfflin, Henri Focillon, em 1934, produzia *Via des Formes* no qual trabalha com a ideia de um ritmo único para a evolução da arte, cujas etapas são únicas para todos os estilos. Eugenio D'Ors também segue essa linha e afirma que o Barroco é uma forma evolutiva constante na História da Arte. Ele busca essas formas no Alexandrino, no Romano, no Gótico Flamejante, no Manuelino, na arte da Contrarreforma e no Romantismo. No esteio desses estudos chegam produções que consideravam o Barroco um estilo particular e inerente em si¹⁵.

Com a valorização do Maneirismo como um estilo artístico próprio, o Barroco não é visto mais como aquele que rompe com as regras estéticas do Renascimento, pois este teria sido feito pelo próprio Maneirismo, que abriria o caminho para o estilo seguinte¹⁶. Hauser e Gustav Hocke trabalharam intensivamente o tema do Maneirismo. Alguns desses autores entenderam o Barroco como fruto dele, outros o viam em oposição a ele. Benedetto Croce considerava o Barroco um elemento negativo e de um extremo mau gosto.

O Rococó aos poucos foi valorizado frente às questões trazidas pelo século XX. O que antes era considerada a fase final do Barroco, aos poucos, foi adquirindo feição própria e uma atenção especial por parte dos historiadores. Segundo seus estudiosos, esse estilo teria ocorrido por todo o século XVIII e foi identificado à corte de Luís XV. Nomes fundamentais para essa discussão foram: Wylie Sypher, Arno Schönberger; Halldor Soehner e Philippe Minguet. Alguns desses autores colocam a arte rococó como um estilo autônomo. Jacob Burckhardt, por sua vez, trabalhou com a ideia de que alguns estilos artísticos resultariam de um momento evolutivo posterior no qual suas formas perderiam suas características principais. Aplicava esses termos ao Rococó e ao Gótico Tardio. Esse movimento da arte, sob sua intuição, seria uma espécie de decadência imbuída de um sentimento negativo. De qualquer forma, Philippe Minguet, um importante estudioso do assunto, afirma que seria pouco cauteloso dizer que o Rococó era uma variante do Barroco, pois apresentava questões estéticas e históricas próprias¹⁷.

No caso do Brasil, há vários trabalhos que lidam com a produção artística desse período, tais como Germain Bazin, John Bury e Robert Smith, que são essenciais para entender a arte colonial, e Myriam Ribeiro de Oliveira, que faz uma contribuição extremamente importante e qualifica a especificidade da arte rococó em Minas Gerais. São importantes ainda contribuições de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Lourival Gomes

¹⁵ Conferir obras de HAUSESTEIN, LEVY, VICTOR e WEISBACH.

¹⁶ BURY, 1991, p. 44.

¹⁷ MINGUET, 1992, p. 132-3.

Machado, Hannah Levy, Salomão Vasconcelos, Lúcio Costa e Luiz Jardim, além de todas as publicações do IPHAN e do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB) que contam com a participação de jovens pesquisadores¹⁸. Esses autores fizeram parte dos estudos ligados aos órgãos de preservação do patrimônio cultural e artístico brasileiro e levantaram questões fundamentais sobre a arquitetura, a pintura, a escultura e a iconografia do período colonial¹⁹.

Myriam Ribeiro de Oliveira²⁰ e Rodrigo Mello Franco de Andrade²¹ aludem, por exemplo, à questão da mudança de gosto por parte de pintores, entalhadores e arquitetos no final do século XVIII, no qual fazem referência direta à arte rococó²². Por outro lado, Hannah Levy, Salomão Vasconcelos, Luiz Jardim, entre outros, trabalham com a iconografia religiosa e afirmam que muitos artistas brasileiros fizeram uso de gravuras europeias como modelos figurativos para a composição de suas obras de arte referindo-se sempre às pinturas religiosas.

Para se ter uma visão abrangente e segura sobre as interpretações ligadas à iconografia, em Minas Gerais, e suas manifestações religiosas, é necessário buscar ainda pesquisadores que, recentemente, se debruçaram sobre esses temas. Conto principalmente com Adalgisa Arantes Campos com a linguagem pictórica em Minas; Beatriz Coelho e a imaginária religiosa; Yaci-Ara Froner e as imagens da morte; Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, Célio Macedo Alves, Olinto Rodrigues dos Santos Filho e Marcos César de Senna Hill que trabalham com a imaginária e suas representações iconográficas. Para compreender os símbolos e as alegorias religiosas cristãs é necessário buscar hagiografias, dicionários de símbolos e textos eclesiais. Entre os mais importantes temos a obra de Jacopo de Varaze conhecida por *Legenda Áurea: Vida dos Santos*.

Os valores dados à arte, após o século XIX, e sua discussão teórica definiram os conceitos e a maneira como os estudiosos debateram os diversos estilos e as diversas possibilidades artísticas, durante os períodos seguintes. O maior desafio desta pesquisa foi relativizar as questões levantadas por esse universo intelectual, na medida em que as expressões artísticas discutidas nela pertencem a uma sociedade colonial que tem seus valores baseados no Antigo Regime e, dessa maneira, entendem a arte como um ofício mecânico. As

¹⁸ Hannah Levy (1944) foi uma das precursoras do estudo da iconografia colonial. Sua obra é clássica e de leitura obrigatória.

¹⁹ Alguns desses autores participaram de instituições que ficaram encarregadas da salvaguarda da memória do país principalmente após a exaltação da arte e da cultura mineira pelos modernistas na década de 1920. Cf. DIAS, 1972, p. 7-16.

²⁰ OLIVEIRA, 1982/83, p. 178.

²¹ ANDRADE, 1978, p. 36.

²² OLIVEIRA, 1998, p. 47.

classificações artísticas dadas pelo século XIX e conhecidas por Barroco ou Rococó seriam impensáveis nos tempos da colônia onde os homens entendiam a arte como uma questão prática e não como uma apreciação estética. A arte não era vista por um cunho meramente apreciativo, mas era percebida dentro da sua eficácia social. A arte tinha que cumprir o fim pelo qual foi contratada. Aprofundando-se, nessa questão, podemos perceber ainda que elementos definidos como barrocos ou rococós podem ser elaborados em períodos diversos daqueles oferecidos pelas datações tradicionais²³. Por isso, os movimentos artísticos podem não ser tão específicos quanto à bibliografia especializada ressalta. Como a arte do período estudado está muito mais ligada à repetição de modelos que a originalidade artística, determinados elementos podem ser usados, indistintamente, no tempo histórico, desaparecendo ou ressurgindo de várias maneiras²⁴. A retórica pode ser reciclada, constantemente, e, com ela, os textos bíblicos e o aristotelismo, que tanto inspirou as artes do século XVII. Por conta disso, podemos encontrar na iconografia religiosa mineira uma série de lugares comuns retirados de manuais, tratados, hagiografias, textos retóricos e bíblicos de forma a fixar as normas e os fazeres de um artífice. A lógica dessas formas artísticas era a repetição dos modelos e não a originalidade possível de cada artista²⁵.

A historiografia sobre Minas Gerais evidencia, principalmente, que essa sociedade estava num período no qual a arte era de encomenda e a importância de quem a contrata não poderia ser subestimada²⁶. Assim, temos algumas perspectivas que nos ajudam a perceber que os clientes tinham meios de influir, decisivamente, sobre a produção das obras e nos auxiliam a verificar em como a sociedade mineira organizava seu vocabulário artístico²⁷.

Sobre a percepção e os meios práticos da arte em Minas Gerais, essa pesquisa se baseia nos estudos de Célio Macedo Alves e Caio César Boschi, que estudam exclusivamente o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro e o papel das irmandades nessas encomendas. A “inspiração discursiva” da arte vem dos trabalhos de João Adolfo Hansen, Mikhail Bakhtin e Roland Barthes. Nem todos esses autores são citados no corpo do texto, mas serviram de

²³ Podemos pegar como exemplo as obras de Veiga Vale que produzia peças sacras de características barrocas em pleno século XIX, em Goiás, quando o neoclassicismo já tinha tomado conta da capital do Império.

²⁴ Consultar PRAZ, 1989.

²⁵ “O historiador da arte sempre esteve muito vinculado à interpretação daquilo que o artista quis dizer com determinada obra de arte e à própria personalidade do artista que, como já dissemos, era percebido como um gênio, alguém além do seu tempo. Foi a própria História da Arte que, com seu discurso pretensamente científico, e carregado de conceitos positivistas, criou a pessoa do gênio - que corresponde à figura do herói na História Militar - e as escolas artísticas. Coube à História da Arte a ordenação deste "mundo", a sua disciplinação. Porém, o princípio de totalização e a figura do precursor são elementos falhos para qualquer tipo de pensar e fazer historiográfico” (COSTA, 2007, s.d.).

²⁶ CÂNDIDO, 1967, p. 30.

²⁷ Sobre o mecenato durante este período pesquisar HASKELL, Edusp, 1997.

inspiração para entender a legitimidade e a manutenção dos discursos oficiais e não oficiais e como estes podem ser observados na amplitude dos símbolos e das alegorias empregados pelas obras de arte. A ideia e o estudo da construção do discurso são importantes na medida em que iremos investigar os modelos e as imagens construídas pela própria cultura mineira²⁸.

Bakhtin torna-se uma importante referência teórica quando trabalha com a circulação de textos e os diversos diálogos que podem existir entre eles. A mesma forma de pensar pode apresentar as mesmas soluções, mesmo que os indivíduos produtores não tenham tido contato entre si. As relações entre as diversas obras de arte e os diversos textos podem ser identificadas, mesmo quando não são citadas e podem ser encontradas em várias “camadas” da obra. As obras acabam por ser a representação do espírito intelectual e da cultura da época²⁹.

A cultura é entendida como o processo pelo qual as pessoas vivem em sociedade e se organizam por meio de seus parentescos, das suas práticas religiosas, da sua linguagem, das trocas que desenvolvem e pelo meio como observam e simbolizam o mundo. Essa discussão torna-se importante na medida em que o debate contemporâneo sobre a cultura conta com a abertura dos estudos históricos para esses temas.

Cada indivíduo recebe a influência do meio em que vive e age de acordo com sua formação. As regras e os valores estipulados são passados de pais para filhos, de geração a geração, e carregam uma forte carga emocional que dá ao indivíduo uma cultura passada. Isso formará alguém para viver em sociedade, pois absorve desde a infância os valores de meio social, uma língua para poder se comunicar e uma religião que apela para o senso de dever e obrigação.

A cultura, nesse sentido, cria a situação necessária para que os homens consigam viver em relativa paz. Para isso, autores que fazem essa discussão são muito importantes, pois, além de entenderem que a cultura é o centro da sociedade e da vida, apontam possibilidades para os sujeitos históricos numa construção constante de sua realidade,

²⁸Para BARTHES: “[...] à estrutura é muito limitada na narrativa fictícia, construída, por definição, de acordo com um modelo que, nas suas grandes linhas, não conhece outras exigências para além das do inteligível; mas esse mesmo “real” torna-se a referência essencial da narrativa histórica, que supostamente relata “aquilo que aconteceu realmente” [...]” (1984, p.131-136).

²⁹“Segundo Bakhtin (1982), a comunicação social depende da circulação dos sentidos em uma sociedade e os textos permitem a comunicação porque cristalizam os sentidos em uma forma específica. Essa cristalização, cujas regras são conhecidas dos participantes de uma comunidade, permite a intercompreensão e faz surgir a heterogeneidade tipológica que harmoniza as várias vozes sociais e, assim, os diferentes gêneros do discurso (o jornalístico, o político, o escolar, o literário, etc) constroem a dinâmica social através de um interdiscurso que permite o jogo polêmico das posições discursivas antagônicas com os meios de um código cultural comum desenvolvido sócio-historicamente” (SILVA, 2005, s.d.).

recusando muitas vezes a estatização das normas³⁰. Segundo esses autores, está em constante processo de construção e nunca se apresenta como um processo realizado e acabado. O processo de construção da cultura questiona o pesquisador a pensá-la como força ativa, como aquilo que compõe o viver e a experiência humana³¹. A cultura é entendida como aquilo que produz significados e sentido para os indivíduos viverem em sociedade e, por isso, encontra-se no centro das questões políticas³². O processo de constituição e engendramento dessa rede de significações cria elementos necessários para a coesão desses indivíduos, pois se apresenta como um momento de interiorização e subjetivação dessa realidade. A cultura pode ser vista no seu processo de homogeneização ou mesmo na resistência dos indivíduos a ela³³.

Temos a eliminação da ideia que os fenômenos sejam apenas reflexos de uma estrutura superior, mas são também uma correlação de forças que constituem a realidade, estão dentro de um processo vivo em formação. Ideias, instituições, experiências de vida, vida material e linguagem encontram-se de forma simultânea e constituem esse processo de correlação. Esses modos de vida são construídos a partir dos sujeitos históricos e os elementos hegemônicos se comportam como um “cimento social”, como aquilo que age no campo da luta social como aglutinador e como articulador³⁴.

A iconografia religiosa mineira pode ser pensada, dessa maneira, como aquela que se oferece como este “cimento social”, como uma possibilidade de nortear as diversas condições dos indivíduos, já que a realidade é extremamente fluída. Por isso, na tentativa de encantar o mundo, foram criados símbolos e signos que seriam o referencial dos caminhos a serem

³⁰ Para THOMPSON, nessa perspectiva, a cultura é o processo e significação pelo qual os indivíduos dotam a vida. A consciência dos indivíduos se dá a partir dessa experiência social, momento esse que é dado coletivamente. Mesmo assim, a estrutura social que condiciona essa realidade não é fixa, pois as alianças entre os homens se fazem no âmbito das necessidades dadas, construindo-se de maneira constante, realizando alianças conforme a circunstâncias e necessidades. Segundo ele: “A realidade é complexa e multifacetada; e um mérito principal da história [...] é que, em muito maior amplitude do que a maioria das fontes permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista” (1998, p. 25).

³¹ A “[...] aplicação, em certas circunstâncias sócio-econômicas especiais, de ideias que, por si sós, nada tinham de novas. No entanto, como sempre ocorre nesses casos, a aplicação específica de tais ideias num contexto social concreto teve efeitos novos e singulares” (WILLIAMS, 1989, p. 167-168).

³² “Os seres humanos não apenas produzem e recebem expressões linguísticas significativas, mas também conferem sentido a construções não-linguísticas – ações, obras de arte, objetos materiais de diversos tipos” (THOMPSON, 1995, p. 174).

³³ WILLIAMS, 1979, p. 24.

³⁴ Momento propício para se pensar em CERTEAU (2000), autor que preocupa em mostrar como os sujeitos permeiam estas estruturas culturais hegemônicas. Os indivíduos podem encontrar-se dentro do processo de construção da própria vida, nas “brechas” do sistema, na maneira como cada um reconstrói a sua maneira as estruturas de homogeneização do sistema dominante. Nos alerta sobre as inversões, os deslocamentos, as reintroduções e as territorializações. Muitas vezes os sujeitos recriam as práticas do poder de modo a sobreviver e se reconhecer no espaço. Neste contexto, vemos a configuração de outros mapas e aquilo que é dado como certo pelo poder institucional pode ser subvertido. Michel de Certeau tonar-se importante na medida em que nos ajuda a repensar as ações dos indivíduos, na maneira própria como eles reinterpretem sua realidade social, religiosa e política.

seguidos por todos. Essas imagens deram nomes às coisas e as referendaram em sua importância. O mundo religioso era mostrado por meio de uma série de atos e cerimônias, com rezas, altares, imagens e gestos de forma a manter viva a lição aprendida com essas obras³⁵. O maior fato para o pesquisador contemporâneo está em perceber que esta arte é utilizada como linguagem e como linguagem é vital nesse processo. O discurso que daí se origina apresenta uma rede de símbolos que descreve os objetos e o mundo. Por meio da linguagem e das imagens o ser humano atribui significado às coisas, possibilitando a construção de pensamentos e a partilha de ideias³⁶. A arte, com seus signos e símbolos próprios, consegue apresentar e representar os sentidos comuns, nomeando as coisas invisíveis, no qual tudo passa a ter sentido e a ser extensão dos próprios homens.³⁷ Esse processo é necessário para contribuir com a socialização dos indivíduos, mesmo que não aconteça de forma plenamente satisfatória³⁸.

Nesse sentido, Bourdieu refere-se à questão da dominação simbólica e a entende como uma maneira de estabelecer um acordo entre aqueles que participam do mesmo universo³⁹. Os sujeitos não são apenas passivos, mas participam ativamente da atmosfera criada por esse mundo simbólico⁴⁰. Nessa troca contínua, é o habitat social que define as fontes do poder, suas delimitações e as formas como este capital simbólico será apreendido pelos indivíduos⁴¹. Esse capital simbólico apresenta-se como documentos escritos ou visuais que, nas trocas que proporcionam, cumprem sua função de legitimação ou imposição,

³⁵ Por meio dos objetos sagrados, e das imagens sacras, esta sociedade lançava imperativos e interditos que pretendiam vincular as pessoas a uma determinada realidade religiosa e social. Segundo SEED: “[...] Os rituais não criam automaticamente a comunidade ou significam um estado de crença interior. Os rituais são exigências e, nesse caso, protocolos políticos formais que tinham de ser seguidos para legitimar o domínio político [...] Eles eram persuasivos para os líderes políticos [...] e portanto tinham de ser executados por conquistadores que desejassem um reconhecimento oficial” (2000, p. 120).

³⁶ Pesquisar verbete sobre o imaginário barroco em PEREIRA, 1989, p. 231.

³⁷ Bakhtin torna-se essencial na medida que trabalha com os diversos discursos e os diversos diálogos que podem existir entre eles.

³⁸ O sistema social não consegue suprir todas as necessidades e percebemos elementos dissociativos que oferecem risco a ordem vigente. Esses conflitos aparecem principalmente quando o meio se apresenta numa elevada tensão social: rejeição, injustiça, crueldade e morte. Em alguns momentos do seu desenvolvimento, essas relações podem entrar também em contradição com as formas de pensamento condensadas pelo tempo. Dessa maneira, abre-se espaço para novas manifestações dos pensamentos e das necessidades humanas.

³⁹ “A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto” (BOURDIEU, 2007, p. 47).

⁴⁰ BOURDIEU, 1996, p. 37.

⁴¹ Essa discussão pode ser realizada principalmente em relação à arte e ao seu processo de constituição. Uma obra não se constitui apenas como um reflexo da realidade, mas aponta também para caminhos diferenciadores dados pelo artista. O artista é produto e produtor da realidade. Cf. PANOFKY, 1987, p. 33.

ajudando a manter a ordem social, impondo uma violência simbólica e delimitando regras⁴². Pierre Bordieu ainda nos ajuda na percepção que o campo religioso e o campo político institucional estão intrinsecamente relacionados, pois:

“A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão simbólica da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem” (BOURDIEU, 1992, p. 69).

Muitas vezes, o estudo dessas significações envolve a procura de universais simbólicos. Tais estudos comparativos refletem um esforço para descobrir a gama de possibilidades dos usos simbólicos e sistemas estruturais do máximo possível de imagens. Sob outros aspectos, procura-se também como os símbolos funcionam em sociedade, descrevendo a habilidade humana em usar regras para o uso adequado das imagens em variadas situações. Os que partem para essa análise acreditam que o mecanismo de mudança no uso das imagens pode ser entendido estudando as forças sociais que a motivam e as formas que usam em circunstâncias diferentes⁴³.

Examinado as referidas imagens religiosas nos perguntamos o que os indivíduos dizem o que eles estão pensando e o que eles querem dizer pelo que eles representam e mostram uns aos outros. Importante aqui é entender e descrever os fatores sociais que determinam o comportamento de representação apropriado. Para os especialistas, as imagens estão organizadas de forma a produzir um efeito lógico ou harmonioso e é necessário um inventário delas, inclusive seus significados, suas origens e suas histórias. É necessário estar atento aos modos particulares pelos quais são selecionadas e como são combinadas, pois demonstram as características de um indivíduo, um grupo ou de um gênero artístico⁴⁴.

A repetição de certa iconografia religiosa na capitania nos mostra como os habitantes de Minas Gerais fizeram escolhas próprias para resolver questões de sua realidade social. Por isso mesmo, torna-se possível a identificação, nessas devoções, de elementos em que se traduzem a relação entre a esfera religiosa e o poder político, pois:

⁴² BOURDIEU, 1989, p. 11.

⁴³ ARGAN, 1992, p. 40.

⁴⁴ “[...] Desde o século XV ao XX um grupo de homens edificou um modo de representação pictórica do Universo em função de uma certa interpretação psicológica e social da natureza fundada sobre uma soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação” (FRANCASTEL, 1990, p. 29).

“A Igreja contribui para a manutenção da ordem política, ou melhor, para o reforço simbólico das divisões dessa ordem [...] pela imposição e inculcação dos esquemas de percepção, pensamento e ação objetivamente conferidos às estruturas políticas e [...] tendentes a conferir a tais estruturas a legitimação suprema que é a ‘naturalização’, capaz de instaurar e restaurar o consenso acerca da ordem do mundo mediante a imposição e a inculcação de esquemas de pensamento comuns [...]” (BOURDIEU, 1992: 70).

Bourdieu comenta sobre este efeito:

“O que é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se [...], e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais” (BOURDIEU, 2007, p.7).

O estudo iconográfico torna-se importante nessa medida, pois, refere-se ao estudo dos temas elaborados pela arte. O propósito da iconografia é identificar, classificar e explicar estes objetos, além de buscar os significados das obras e como os elementos são representados pelas figuras que o artista escolhe retratar. A iconografia é, particularmente, importante no estudo das obras religiosas e nas pinturas alegóricas, nos quais muitos dos elementos que são retratados (cruzes, crânios, livros ou velas) possuem uma significação especial que estão, frequentemente, obscuros ou subentendidos ⁴⁵.

A compreensão desses elementos pode-se apresentar justamente pela apreensão e comparação dos signos e símbolos que se apresentam na sua totalidade, atentando para aqueles que podem produzir homens e mulheres religiosos, piedosos, cumpridores da lei e da ordem. Teóricos como Umberto Eco são importantes na medida em que essas obras podem ser encaradas como coautoras desse processo de construção da realidade social e podem ser vistas, ou lidas, de diversas maneiras pelos indivíduos dentro desses processos e dessas relações preestabelecidas. As possibilidades múltiplas de leituras, longe de serem indeterminadas e totalmente abstratas, conduzem os indivíduos a uma determinada percepção de sua realidade. Os diversos substratos da tradição artística ocidental se renovam nesse presente e são transmutados conforme a necessidade do momento. Questões mitológicas

⁴⁵ Segundo VOVELLE “[...] a iconografia se articula verdadeiramente com a história do sentimento religioso” (1991, p. 67).

greco-romanas e a construção do poder eclesial e monárquico, a partir de sua vertente medieval, são reinventadas e reutilizadas na sua versão colonial⁴⁶.

Não posso me furtar também da perspectiva foucaultiana de disciplinarização e das relações de poder, pois:

“Quando digo poder não se trata de detectar uma instância que estenda a sua rede de maneira fatal, uma rede cerrada sobre os indivíduos. O poder é uma relação, não é uma coisa” (FOUCAULT *apud* DOSSE, 2001, p. 223).

Nesse sentido, esse “[...] poder [...] que correria ao longo de toda a rede social, agiria em cada um de seus pontos, e terminaria não sendo mais percebido como poder de alguns sobre alguns, mas como reação imediata de todos em relação a cada um” (FOUCAULT, 2005, p. 107).

A religião tem um papel fundamental nesse contexto, pois era vista como um bom agente disciplinador, que apresentava significados sociais, morais e religiosos, que resguardava o bem comum e garantia o bom funcionamento da coletividade. Servia também como um agente cultural poderoso que oferecia erudição e conhecimento intelectual⁴⁷. Ela garantia recompensas para aqueles que contivessem seus desejos mais íntimos e assim viver em harmonia com Deus e com a sociedade. Os santos no altar seriam os maiores exemplos de resignação e a sua luta interna para seguir os caminhos do Senhor seria muito parecida com aquela vivida pelos simples devotos na terra⁴⁸.

O poder eclesial e o poder político institucional se revelam, assim, em múltiplas semelhanças que podem ser sentidas e verificadas na iconografia religiosa. Buscar essas semelhanças seria desvendar os processos de significação da Capitania de Minas Gerais, no período colonial⁴⁹. Assim, podemos pensar: existem convergências, divergências ou similaridades entre o discurso monárquico religioso e os símbolos e alegorias apresentados pelas irmandades mineiras? Como compreender essas imagens no discurso político

⁴⁶ Segundo ECO “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Mais adiante afirma: “Mas é justamente para por em foco a generalidade e transponibilidade desse sistema de relações que se reduz uma forma a um sistema de relações: justamente para mostrar no objeto isolado a presença de uma ‘estrutura’ que o aparenta com outros objetos. [...] Em última análise, portanto, a ‘estrutura’ propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto a luz por um modelo. Assim, a ‘estrutura de uma forma aberta’ não será a estrutura isolada de várias obras, mas o modelo geral [...] que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores” (1971, p.22).

⁴⁷ As relações de poder que fomenta “[...] se exercem por um aspecto extremamente importante através da produção e da troca de signos” (FOUCAULT in. DREYFUS e RABINOW, 1995, p. 241).

⁴⁸ Para alguns autores, além de dar sentido ao mundo, a arte religiosa é a própria arte da propaganda. Cf. ARGAN, 2004, p. 60.

⁴⁹ PANOFSKY, 1987, p. 24.

dominante? Como interpretar o martírio, a coroa, as vestes, os diversos atributos e acessórios na narrativa político-religiosa? Qual a contribuição que essas imagens devocionais dão para o discurso político-religioso dominante? Qual a leitura que pode ser feita a partir da reunião de toda essa iconografia em uma única pesquisa?

Segundo Ginzburg:

“Muito mais difícil de afastar preconceituosamente (mas também muito mais difícil e laboriosa de se praticar) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe. Um exame combinado das escolhas artísticas, dos módulos iconográficos e das relações com a clientela são frequentemente necessários, [...] mesmo para aquela operação histórica preliminar que é a datação. A meta, infinitamente mais ambiciosa, de uma história social da expressão artística, só poderá ser atingida mediante a intensificação destas análises [...]” (GINZBURG, 1989, p. 24).

Para que esta pesquisa seja satisfatória é necessário observar e investigar como o posicionamento religioso-político dessas Ordens Terceiras ou Irmandades interfere em seus processos de representação iconográfica; estudar como a iconografia religiosa das Irmandades e Ordem Terceiras de Minas Gerais materializa as intenções de seus encomendantes, procurando estabelecer os elos entre conceitos, a função e o espaço ocupado pelas obras; perceber se há uma temática simbólica e alegórica recorrente entre as iconografias dessas associações leigas, as razões dessa recorrência e verificar a constância dos símbolos do poder temporal (coroas, mantos, cetros etc) na iconografia escolhida. Por isso, foi necessário realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre a arte galante em Minas Gerais e sobre a iconografia que deixava bem clara as referências ao universo de etiqueta de corte. Um entendimento sobre as festas religiosas e civis do período colonial foi relevante na medida em que trouxeram referências constantes ao universo da nobreza e da fidalguia.

Entre essas imagens, é necessário ressaltar invocações como São Luís Rei de França, Santa Isabel Rainha de Portugal, Santa Isabel Rainha da Hungria, São João Nepomuceno confessor do palácio real e Santa Ifigênia que, segundo alguns relatos, teria sido princesa em seu país de origem. Segundo os relatos, esses personagens foram realmente nobres na terra. Este trabalho ainda abre espaço para incorporar devoções de outras irmandades, que possam fazer sentido para essa pesquisa e traçar um debate entre elas, pois uma série de associações leigas apresenta invocações importantes que apresentam o mesmo discurso buscado por este estudo, mas raramente conseguem construir templos religiosos e se submetem assim a ocupar um altar dentro das igrejas matrizes. A Irmandade do Santíssimo Sacramento, por exemplo,

mantém as principais matrizes das vilas mineiras, mas, justamente por isso, abriga as imagens de todas as outras irmandades e acabam por repetir a iconografia daquelas que vão ser estudadas nesta pesquisa. As devoções apresentadas por essas associações leigas são incluídas, na medida em que apresentam sentido para a linha teórica apresentada.

Esta pesquisa estudou peças de monumentos e museus de Minas Gerais que estão tombados pelas instituições de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional e estadual. A preferência dada a essas peças específicas leva em consideração a sua preservação e o mapeamento feito por essas instituições, de forma que estejam garantidas as suas autenticidades, seus lugares de origem e, se fora do seu contexto original, as informações básicas a seu respeito⁵⁰. O trabalho não se ateve a uma análise técnica ou de materiais. A análise aqui pretendida especificou um eixo temático com preocupações iconográficas e iconológicas⁵¹.

A tese está organizada da seguinte maneira: a introdução discute a fundamentação teórica da pesquisa, mostrando os principais conceitos e trabalhos prévios na área. A introdução ainda apresenta em detalhes a metodologia empregada na pesquisa, incluindo a descrição do corpus, bem como a especificação dos procedimentos de coleta e análise dos dados. O capítulo 1 apresenta a construção da sociedade mineira e mostra a religião como um dos aspectos da centralização política do Absolutismo Monárquico; o capítulo 2 discute como a Nobreza e a Santidade podem ser representadas, em símbolos e alegorias; o capítulo 3 apresenta o debate a respeito dos conceitos “Barroco” e “Rococó” e descreve as igrejas e os imóveis, procurando estabelecer o elo entre a função e o espaço ocupado pelas obras; os capítulos 4, 5, 6 e 7 observam a constância de imagens e símbolos da realeza na arte religiosa mineira, configurando seus personagens e santos. Nesse momento, a tese mostra e interpreta os resultados obtidos para cada uma das questões de pesquisa. Por fim, o capítulo Considerações Finais encerra a pesquisa retomando a discussão de modo crítico e

⁵⁰ Podemos encontrar referências sobre o acervo artístico de Minas Gerais na Fundação João Pinheiro, órgão da Secretaria do Estado do Planejamento e Coordenação Geral, no IPHAN e IEPHA, institutos do patrimônio histórico e artístico federal e estadual. Essas instituições oferecem publicações e levantamentos sobre monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais que abrangem as regiões dos Campos das Vertentes (São João Del Rei, Tiradentes, Prados); circuito de Santa Bárbara; circuito do diamante (Diamantina, Serro e Conceição do Mato Dentro); Minas Novas e área adjacente; região de Sabará; Ouro Preto e Mariana. Nestas instituições podem ser encontrados dados sobre bibliografia, instituições a serem pesquisadas e documentos a serem procurados, além de datas e referências sobre as obras artísticas. Outras informações podem ser buscadas ainda em diversos arquivos espalhados pelas cidades mineiras.

⁵¹ Nos institutos relacionados ao patrimônio histórico e aos monumentos podemos encontrar uma documentação diversificada referente aos processos de tombamento, com assuntos relativos à burocracia e aos pareceres técnicos sobre esses bens. Os dados mais importantes são aqueles ligados ao restauro das pinturas e estruturas das construções.

mencionando as contribuições do levantamento realizado. A bibliografia é apresentada na sequência do documento.

Como uma opção metodológica, pretende-se ainda usar a classificação Barroco-Rococó e, dessa maneira, manter um diálogo com a bibliografia tradicional, ao mesmo tempo em que percebe que essa classificação não é natural aos indivíduos daquela época. Em alguns momentos, o texto pode parecer que produz soluções rápidas ou esquemáticas, mas a pesquisa entende que estas soluções são fruto muito mais dos lugares comuns de uma tradição artística baseada em tratados e modelos específicos para a representação artística que uma tentativa de simplificação em uma classificação já oferecida pelos estudiosos.

Minas Gerais está inserida no contexto mental português refletindo as regras de uma sociedade formada a partir da descoberta do ouro. Ela está implantada num território onde até então não existia nenhuma tradição artística de expressão que pudesse concorrer com aquela que se estabelece e sujeita a povoamentos e deslocamentos constantes⁵². Por conta disso, este trabalho tem como foco o discurso dominante das estruturas de poder e como as imagens religiosas compõem esse universo institucionalizado, oferecendo um caminho para os indivíduos e apresentando uma história centralizadora e autoritária. Não perdemos de vista, em nenhum momento, a maneira como os indivíduos da colônia recriaram suas práticas religiosas e construíram suas imagens, independentemente das regras estipuladas, mas trabalharemos o que aquela realidade definiu como valor social último, o que considera de importância dentro de sua herança religiosa e política. Pensaremos o que ela define como limite e possibilidades para os indivíduos⁵³.

⁵²Pesquisar ÁVILA, 1980.

⁵³HILL, 1997, p. 70.

CAPÍTULO I – COLONIZAÇÃO E FÉ

I.I – Minas Gerais: a construção de uma sociedade.

A colonização de Minas Gerais se deu quando imperava o mercantilismo na Europa e sua necessidade crescente de metais que, posteriormente, incrementaram as relações comerciais e possibilitaram o nascimento da indústria. A busca por mercados e mercadorias ocorria em meio à disputa por colônias e escravos, a ataques piratas e à destruição de civilizações inteiras. A exploração do ouro tornou-se uma prioridade para os reis de Portugal. O povoamento de Minas Gerais estava articulado com a dinâmica da colonização portuguesa e era causa direta da descoberta de ouro e diamantes nos rios e córregos. Minas Gerais foi um sopro de ar numa economia combalida e sufocada como a de Portugal⁵⁴.

Os bandeirantes, conquistadores paulistas, fizeram um grande esforço para desbravar e achar as riquezas dessa região, enviando diversas expedições em direção ao norte e ao interior. Um deles, Fernão Dias Pais, já tinha alcançado estes sertões, no século XVII. No final desse século outras levadas de aventureiros e bandeirantes chegaram onde se dizia que se encontrava ouro. As primeiras descobertas ficaram a cargo de Antônio Rodrigues Arzão e dos homens de Borba Gato. As cifras para o ouro são espantosas nesse início de povoamento.

As pedras preciosas atraíram habitantes de outras partes da colônia, e da própria metrópole, que reivindicavam também para si o direito de explorar as minas. O jesuíta André João Antonil no seu livro *Cultura e Opulência do Brasil*, de 1711, dizia que a região das minas tinha, na sua época, por volta de 30 mil pessoas. A população cresceu de tal maneira que, no final do século XVIII, contava com, aproximadamente 500 mil pessoas. Sérgio Buarque de Holanda ressalta que as minas multiplicaram em quase dez vezes a imigração de portugueses, vindos da metrópole. A população que aí se encontrava era uma mescla de gente

⁵⁴ Já, em 1530, quando Portugal pensava em, realmente, colonizar o Brasil, ensaiava-se um desejo de também encontrar, na colônia, recém descoberta, as riquezas minerais, que eram encontradas na América espanhola. Desde esse período, muitas expedições partiram para o interior do Brasil, seguindo os cursos dos rios e explorando os sertões. Muitas tentativas foram feitas, por todo o século XVI e XVII, sem que se chegasse a nenhum êxito. Finalmente, na última década do século XVII, foram encontrados ouro e pedras preciosas em diversos pontos da Serra do Espinhaço, em pleno planalto brasileiro.

aventureira de todas as procedências, de índios destroçados pelo avanço da colonização⁵⁵ e de escravos negros que chegavam para trabalhar nas minas⁵⁶. Segundo Antonil:

“Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres; moços e velhos; pobres e ricos; nobres e plebeus; seculares, clérigos e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm, no Brasil, convento nem casa” (ANTONIL, 1955, p.185-6.).

Assim os povoados foram se organizando, o trabalho nas minas, a cata do ouro e o comércio. A instabilidade da mineração e as exigências crescentes do fisco mantinham uma sociedade inquieta e pouco afeita às regras e controle das autoridades⁵⁷. Essa situação se dava principalmente pela crença no enriquecimento fácil e rápido, muitas vezes pela inexistência de uma autoridade oficial nos próprios povoados e, por isso, na má aplicação da lei. A própria distância entre os povoados permitiu a existência de muito desassossego político entre os habitantes das minas⁵⁸.

Esse momento foi marcado, principalmente, pela recusa dos paulistas em partilhar o espaço com aqueles que se chamavam de “emboabas”. Estes contavam com grandes contingentes provindos do Rio de Janeiro e da Bahia, portugueses e forasteiros. A Guerra dos Emboabas era um sinal que deixava claro para a coroa portuguesa que alguma medida precisava ser tomada em nome da ordem na região das minas⁵⁹. Em razão disso, em 1709, as regiões do sul foram desmembradas e, assim, nascia a Capitania da Coroa de São Paulo e Minas do Ouro. São Paulo foi elevada à condição de cidade e algumas repartições administrativas da coroa foram enviadas para as minas⁶⁰. Na verdade, os governadores gastavam muito pouco do seu tempo na sede da repartição paulista e passavam longos períodos nos locais de mineração⁶¹. Seu primeiro governador, Antônio de Albuquerque,

⁵⁵ Entre os habitantes originais dessas regiões incluíam diversas tribos que falavam os dialetos de várias famílias lingüísticas.

⁵⁶ VENÂNCIO, 2007, p. 88-89.

⁵⁷ Em vários relatórios enviados para a coroa, os governadores dão conta que os paulistas não se importavam com as leis da metrópole e agiam com liberdade pelos matos. Esses governantes diziam, a todo o momento, que todos os exércitos da Europa seriam incapazes de deter esses homens destemidos e arredios. Cf ANTONIL, 1982, p. 194.

⁵⁸ MELLO E SOUZA, 2004, p. 42.

⁵⁹ Esse conflito conhecido como Guerra dos Emboabas durou de 1708 a 1709 e contou com vários momentos exaltados pela história oficial. Num desses fatos memoráveis, Manuel Nunes Viana, emboaba, foi aclamado governador das Minas Gerais. Cf. ROMEIRO, 2008, p. 174.

⁶⁰ ROMEIRO, 2008, p. 312-313.

⁶¹ Esse fato não agradou nem um pouco aos paulistas que lá viviam e zelavam pela sua liberdade nos negócios com o ouro e com o comércio. Cf. VASCONCELOS, 1974, p. 140.

fundou, em 1711, as vilas de Mariana, Vila Rica e Sabará. Em 1713, foi fundada a vila de São João Del Rei e, em 1714, foram fundadas as vilas de Caeté e Serro. Pitangui foi fundada em 1715 e São José Del Rei (Tiradentes), em 1718. Para isso, permitiu-se a construção de capelas, igrejas, casas de câmara e cadeias⁶². Nesses casos, vereadores, juízes e políticos eram eleitos e funcionários da coroa eram empossados. Segundo Ana Silvia Scott:

“No caso do Brasil, sobretudo, as vilas e cidades tiveram um papel político extremamente importante para os monarcas lusos. Sua criação não só incentivava a fixação da população de forma mais estável e organizada, do ponto de vista administrativo, como servia para cimentar a lealdade de súditos portugueses para com a Coroa nas mais distantes paragens. A distribuição de cargos municipais, por exemplo, era uma maneira de manter os laços e a fidelidade com a metrópole europeia, pois a nobreza da terra, que exercia tais cargos, se sentia diretamente ligada à figura do monarca no distante além-mar por meio das correspondências regulares, dos pedidos de mercês e da intervenção do monarca para dirimir possíveis querelas entre os habitantes das vilas” (SCOTT, 2010, p. 121).

Nesse sentido, uma das questões que mais preocupava o governo português era o contrabando do ouro e a evasão de divisas⁶³. A coroa sabia da sua incapacidade em explorar as terras coloniais contando apenas com o aparato do Estado e, mesmo assim, tentava aumentar cada vez mais o rigor da fiscalização sobre os mineradores e a produção de riqueza. O escasseamento do ouro causava maior aperto do fisco. A coroa tentava cobrar os impostos dos particulares que exploravam o metal de acordo com a quantidade de trabalhadores que labutavam nas minas, por meio do quinto⁶⁴, ou aplicando a derrama⁶⁵. Foram criados postos de fiscalização, casas de registros de passagens; proibiu-se a circulação de ouro em pó; controlava-se o gado que vinha do norte e, em 1725, foram estabelecidas as casas de fundição de onde o quinto era retirado⁶⁶.

Não era só o ouro que representava uma grande riqueza para a metrópole, mas também temos toda a produção de diamantes na região do Serro e do Arraial do Tejuco (atual Diamantina). Essa produção foi a que mais sofreu com as medidas restritivas da coroa.⁶⁷ Após o anúncio oficial de sua descoberta, em 1729, Portugal decretou o monopólio da coroa,

⁶² LIMA JR., 1978, p. 39.

⁶³ SIMONSEN, 1977, p. 253 e 284.

⁶⁴ O quinto era a cobrança de um imposto que representava em valor a quinta parte de todo o ouro produzido por um determinado minerador.

⁶⁵ A derrama era a cobrança do valor que faltava para a arrecadação atingir a quantidade de divisas estipulada para a coroa, naquele ano. Esse valor tinha que ser pago por toda a população independente de quem estivesse, ou não, ligado à produção aurífera. Essa quantidade variou entre 30 a 100 arrobas de ouro por ano.

⁶⁶ RENGER, 2007, p. 135.

⁶⁷ MACHADO FILHO, 1980, p. 20.

circunscrevendo um território dentro da Capitania de Minas Gerais, que ficava diretamente sob a autoridade real⁶⁸. A Intendência dos Diamantes foi criada na região conhecida como Distrito Diamantino⁶⁹. Por conta disso, a própria população procurava saídas para burlar as autoridades⁷⁰. A mineração era realizada nos escondidos das serras e o contrabando e o comércio eram intensos. Diversos quilombos surgiam a todo momento e seus membros aproveitavam para garimpar clandestinamente⁷¹.

Minas Gerais assistia assim ao nascimento de uma elite despótica e violenta que gostava de determinar a ordem na medida de seus interesses⁷². Além de tudo, temos a ascensão de membros de camadas intermediárias, oriundos das mais diversas procedências, categorizações sociais e origens de cor⁷³. Segundo Laura de Mello e Souza:

“[...] se em princípio as diretrizes metropolitanas deviam ser seguidas, a distância distendia-lhes as malhas, as situações específicas coloriam-nas com tons locais. Nessas zonas de sombra, por outro lado, os interesses metropolitanos se combinavam aos regionais e acabavam produzindo alternativas peculiares, já que, como viu Edmund Burke para um império bem diferente – o britânico do século XVIII -, os mares se encrespavam e passavam-se meses entre a ordem e a execução. Elites locais e administradores enviados pelo rei buscavam ações comuns com frequência maior do que se imaginou há cerca de cinquenta anos, e fizeram-no de forma ambivalente: o enriquecimento desenfreado, os interesses escusos, o contrabando, as várias arbitrariedades e injustiças combinaram-se não raro com a busca de soluções eficazes para crises econômicas e fiscais, a melhoria das condições de vida, o sonho de uma formação política capaz de atender aos interesses do reino e ao das conquistas” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 11-12).

Esses indivíduos preocupavam-se com o seu bem estar e com sua ostentação. Como todos os esforços da capitania estavam voltados para a extração das riquezas do solo, essa sociedade percebia-se cada vez mais dependente dos produtos vindo de fora. Por conta disso, a capitania como um todo viu crescer a troca de mercadorias e atraiu negócios que antes eram vistos em praças como em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Minas Gerais assistiu a circulação de escravos, ferramentas, fumo, cereais, gado, sal, açúcar e cachaça⁷⁴. Indivíduos dos mais diferentes ofícios estabeleceram-se em suas cidades: boticários, barbeiros,

⁶⁸ SANTOS, 1976, p. 50.

⁶⁹ LIMA JR., 1978, p. 56-61.

⁷⁰ FURTADO, 2007, p. 303-320.

⁷¹ “Ao garimpeiro se aliou o quilombola, pois, um e outro fora da lei, ainda que por motivos diversos, não tardou se encontrassem solidários, buscando a subsistência nas minerações furtivas” (MATA FILHO, 1985, p. 20).

⁷² MELLO E SOUZA, 2004, p. 42.

⁷³ MELLO E SOUZA, 2004, p. 42.

⁷⁴ BOXER, 1981, p. 294-295.

cirurgiões, taberneiros, pedreiros, médicos, prestamistas, soldados da milícia, tropeiros e mestres-escolas. Aprimorou-se o transporte e as tropas de burros eram buscadas no Rio Grande do Sul⁷⁵. Justamente por conta da circulação do ouro e de todos os esforços levados para a sua extração, vamos assistir a crises de abastecimento, subidas de preços e momentos de fome. Os alimentos tornavam-se um negócio extremamente rendoso. Aos poucos, a lavoura estabelece-se no sul de Minas Gerais e transforma a região num local de abastecimento para as grandes cidades da capitania⁷⁶.

A constituição de um mercado interno possibilitou uma complexidade social e econômica diferente da que estávamos acostumados no restante da colônia⁷⁷. Vamos encontrar nessa região uma grande população de homens brancos não ligados diretamente à mineração e mulatos e negros alforriados que se especializam nos mais diversos serviços. Caio Prado Jr. coloca:

“Nestas condições o comércio, apesar da prevenção que contra ele havia, ocupa uma posição de relevo. Pode fazer frente à outra classe possuidora da colônia, os proprietários, e disputar-lhes a primazia. É o que efetivamente se deu, e as hostilidades que daí resultam são de grande repercussão política. Teremos aqui no Brasil uma réplica da tradicional rivalidade de nobres e burgueses que enche a história da Europa” (PRADO JR., 1953, p. 294).

Por conta de toda essa história, a sociedade mineira apresentava características únicas na realidade colonial portuguesa, na América. Em Minas Gerais, as possibilidades geradas pelo comércio, a descoberta de um veio ou o achado de uma certa quantidade de ouro, possibilitaram mudanças significativas. No caso do escravo, possibilitou a compra de sua própria carta de alforria. Essa situação era diversa daquela encontrada no nordeste do Brasil, onde o controle sobre os escravos era extremamente rígido e a população livre tinha pouca mobilidade social. Para os nascidos em Minas Gerais, a riqueza era um meio de se afirmar perante a metrópole e seus “iguais”. Para o negro escravo, era uma forma de ganhar a liberdade. Para o português, era sinal de seu poder colonizador⁷⁸.

Esse fato gerou certo debate em toda a trajetória da historiografia brasileira que considerou, de alguma maneira, a “democracia” da sociedade mineira. Essa historiografia

⁷⁵ RENGER, 2007, p. 136.

⁷⁶ Sabará também foi um desses centros, facilitado que estava pela presença do Rio das Velhas. Esse rio ajudava a penetração de uma população provinda do norte, o comércio de gado e a implantação de fazendas. Sabará fazia parte de uma rota que ligava as minas do ouro à Bahia. Nessas cidades, eram encontradas as tradicionais casas de secos e molhados, produtos grosseiros e finos, alimentos e tecidos europeus. Cf MENESES, 2007, p. 356.

⁷⁷ GUIMARÃES e REIS, p. 332, vol. 1.

⁷⁸ MELLO E SOUZA, 2006, p. 167-173.

mais tradicional esquecia que estes costumes eram apenas uma pequena exceção em uma sociedade escravista, com um grande número de brancos pobres, negros e hábitos africanos. Uma sociedade que se pretendia civilizada, mas que se notabilizava, na realidade, pelas práticas dos castigos com ferros, máscaras, paus e chibatas⁷⁹.

Essa relação conturbada entre as diversas esferas de poder negligenciou a própria decadência das minas. A mesma Minas Gerais que assistiu à pujança do ouro foi a mesma que teve que conviver com a derrocada de suas jazidas. A capitania viu sua vida econômica se deslocar para a zona rural, seu comércio mudar para outras regiões e o aumento da miséria nos centros urbanos. A constante instabilidade da vida urbana e a realidade de uma economia baseada nos altos e baixos da mineração nunca foram uma novidade para a população. Nesse caso, o forte espírito religioso desses indivíduos conseguiria manter unido o coletivo.

I.II - Um Poder Possível: Igreja, Irmandades e a especificidade de Minas Gerais.

A coroa portuguesa, preocupada com os desmandos do ouro, tentava limitar o número de religiosos na capitania e proibiu a fixação de ordens religiosas. Em seu território foi proibida a presença dessas instituições devido ao medo da coroa portuguesa em deixar estabelecer, nas terras do ouro, poderes paralelos ou concorrentes ao seu⁸⁰. Para Caio Cesar Boschi, a justificativa da Coroa era a de que o clero era “revoltoso, ambicioso e simoníaco, além de refratário ao pagamento de impostos, atitude que estaria transmitindo à população”⁸¹. Por conta disso, sucederam-se algumas expulsões em 1713 e 1753⁸². Todavia, podemos encontrar uma pequena quantidade de clérigos cuja permanência fora permitida, mas que, muitas vezes, ficam sem atuação real e vagam por todo o território. Se nos aprofundarmos na realidade mineira, podemos encontrar até membros das ordens dos Esmoleres da Terra Santa,

⁷⁹ MELLO E SOUZA faz uma interessante análise a respeito da administração em Minas Gerais nesse período e fala da ausência desse tema na historiografia tradicional brasileira. No comentário, ela expõe a própria concepção da historiografia brasileira sobre a administração portuguesa na América. Ela diz: “Tome-se como primeiro exemplo, o sentido da *ausência*. Por que, durante tanto tempo, a administração não suscitou trabalhos interessantes, ao contrário do que aconteceu com outros países? Por que motivo alguns dos principais marcos no assunto são frutos da investigação de historiadores estrangeiros, todos pertencentes à tradição anglo-saxônica: Charles R. Boxer, Stuart B. Schwartz, Dauril Alden, John Russel-Wood? Talvez haja uma só resposta para essas indagações preliminares: a necessidade de uma jovem nação – a independência é de 1822 mas a República, que rompeu de vez as ligações com a dinastia portuguesa, é de 1889 – em se afirmar ante a metrópole de ontem, opressora, incompetente e iníqua, responsabilizando-a por vícios e equívocos” (2006, p. 28-29).

⁸⁰ Segundo COSTA: “Quanto aos religiosos, principalmente os frades, desde os primeiros descobertos auríferos viram-se denunciados como elementos que mais contribuíam para o descaminho do ouro [...] Vê-se, pois, claramente, a raiz econômica da proibição, por parte da Coroa, da permanência das ordens religiosas no território das Minas” (1982, p. 44).

⁸¹ BOSCHI 1986, p. 31.

⁸² MELLO E SOUZA, 2004, p. 174.

Ursulinas, Franciscanos, Jesuítas e Capuchinhos⁸³. Mas, o que impera é a ausência das ditas ordens oficiais⁸⁴. Um maior controle dessa região teve lugar com a criação do bispado em 1745, mas, mesmo assim, a realidade geográfica era difícil e as paróquias eram distantes. O conjunto desses elementos, ou a falta deles, permitia que a realidade da capitania se apresentasse por meio de benzedeiros, concubinato de padres e intenso culto aos santos⁸⁵.

A população de Minas Gerais se viu então dona de sua própria fé e, por isso, as irmandades e as ordens terceiras foram tão importantes para aquela sociedade. Na aspereza do território, a religiosidade laica foi o grande fator de sociabilidade e de controle social da capitania. Para Caio Cesar Boschi, as irmandades “[...] precederam o Estado e à própria igreja, enquanto Instituições. Quanto ao primeiro, quando a máquina administrativa chegou, de há muito as irmandades floresciam”⁸⁶. Essas associações religiosas eram importantes desde a Idade Média. Jacques Le Goff referindo-se às confrarias daquela época diz que é:

“preciso, então, notar o importante crescimento das confrarias [...], presente a partir de então nos hospitais, nas instituições sociais urbanas. Porque a confraria – união de oração e ajuda mútua suscitada diretamente pelos próprios fiéis – é uma reação contra um sentimento de desestruturação que se começa a perceber nas cidades e nos campos [...]. Sentimento de que dão testemunho, especialmente – mas não unicamente -, o medo de morrer só, sem receber oração dos mortos, oração indispensável para ganhar, senão o paraíso, pelo menos o purgatório [...]” (LE GOFF, 2005, p. 200-201).

Jacques Le Goff continua:

“[...] Nelas uns rezam pelos outros, uns e outros se ajudam mutuamente e se cotizam para socorrer os pobres. Os poderes leigos desconfiam disso freqüentemente, porque os confrades são os seus próprios chefes, formando redes de ‘autogestão’. A Igreja vela, por sua vez, para que as confrarias se mantenham na ordem do culto, das procissões e da caridade” (LE GOFF, 2005, p. 201).

Justamente por isso, em Minas Gerais, as irmandades e as ordens terceiras assumiram para si a função de agregar a população e educá-la dentro dos parâmetros da moral religiosa romana. Por meio delas, levava-se ao povo os conceitos mais abstratos da religião e, de alguma maneira, ajudava a compor elementos que, de outra forma, jamais seriam vistos por esses indivíduos. Para administrar cada uma dessas irmandades, recorria-se a eleições

⁸³ BOSCHI, 1986, p. 83.

⁸⁴ DEL PRIORE, 1995, p. 47-50.

⁸⁵ MELLO E SOUZA, 1986, p. 86-100.

⁸⁶ BOSCHI, 1986, p. 23.

periódicas para cargos específicos, que cumpriam a função de priores, reis, tesoureiros, ministros e juízes. As irmandades e as ordens terceiras trariam certa noção de ordem e civilidade em uma capitania com inúmeras dificuldades para a governabilidade⁸⁷.

As irmandades eram incumbidas de cuidar da vida espiritual de seus fiéis; manter os cultos e missas; exercer obras de caridade; e, em grande parte das vezes, construir seus próprios templos e capelas. Devido às dificuldades do povoamento, esses locais tornavam-se importantes referências desses pequenos aglomerados que surgiam em Minas Gerais⁸⁸.

Inicialmente, a religiosidade em Minas estava restrita às pequenas capelas ou aos oratórios móveis, que poderiam ser transportados de um lugar a outro. Com o passar do tempo, com a necessidade da fixação da população, constroem-se as grandes matrizes e os templos das irmandades. Os primeiros edifícios religiosos eram da primeira década do século XVIII. A necessidade da população local fez com que essas associações tomassem a frente de ações que não poderiam ser esperadas dos poderes em Lisboa ou Roma. Elas mesmas tomavam conta das encomendas e da execução dos projetos. Uma forma de obter os recursos necessários para tais obras seria a cobrança de um determinado valor pelos próprios serviços espirituais: batismos, serviços fúnebres, sermões e missas cantadas⁸⁹.

A construção desses templos se multiplicou a partir de 1720 e vários deles foram erigidos simultaneamente. Vila Rica ganharia uma importante igreja de Nossa Senhora do Pilar já no início do século XVIII. Mesmo construída em pau a pique e teto de palha, foi melhorada com o tempo, e anos depois, já estava toda revestida em ouro. Nela eram empossados os governadores da Capitania. A antiga matriz de Nossa Senhora da Conceição, também em Vila Rica, já tinha sido fundada em 1699 e começou a ser aumentada em 1727. Nesse início de século, podemos encontrar também a impressionante matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará. O número de habitantes crescia cada vez mais e os templos precisavam se adequar às novas necessidades. Por conta disso, estes seriam os locais mais apropriados para se observar a sociabilidade e a arte dessa gente. Segundo Célio Macedo Alves:

“A igreja matriz [...] é o local privilegiado para analisarmos as representações iconográficas referentes às várias irmandades que dentro de um mesmo espaço sagrado concorrem a uma ‘graça de Deus. É o local indicado para se averiguar o confronto de poder entre os santos distribuídos

⁸⁷ DEL PRIORE, 1995, p. 38-39.

⁸⁸ Podemos encontrar os primeiros exemplos na cidade de Vila Rica, como a capela de São João, onde foi rezada a primeira missa, pelo Pe. Faria.

⁸⁹ BOXER, 1969, p. 199.

pelos altares e outros cômodos da Matriz. Ali é possível interpretar as representações em face da coletividade, já que a matriz é o templo mais importante da Vila, ponto de referência para se medir a magnitude da Vila. É certo que todos os moradores da Vila concorriam para sua construção, em função do poder aquisitivo e da situação social de cada grupo, fato demonstrado pelo espaço que cada um desses grupos ocupavam no interior do templo” (ALVES, 1988, p. 24).

Cabia à Irmandade do Santíssimo Sacramento a ereção da igreja matriz de uma povoação. Essa irmandade agregava os brancos ricos da capitania. Por isso, após a conclusão dos trabalhos, cabia a ela o altar-mor, enquanto os outros altares ficavam a cargo das outras irmandades do local. Nestes outros locais, podemos encontrar, geralmente, as imagens de Nossa Senhora do Rosário, Santo Antonio, São Miguel, Nosso Senhor dos passos, Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora da Boa Morte. Todas correspondem às irmandades existentes na localidade e que ainda não tinham para si uma igreja ou capela. Além disso, as igrejas matrizes são aquelas onde ocorrem os eventos principais da coletividade, ordenações políticas e eclesiásticas. Por isso, esses templos se devotam à vida do próprio Cristo com a representação de diversos momentos da sua vida, a via crucis, um altar específico para o Senhor dos Passos, para o Senhor Morto etc. O interior das matrizes poderia ser o local mais visível de uma iconografia oficial. Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira:

“No retábulo da nave, distribuía-se as demais irmandades erigidas nas matrizes, sendo os primeiros junto ao arco cruzeiro reservados, geralmente, às irmandades de Nossa Senhora do Rosário (lado do Evangelho) e São Miguel e Almas (lado da Epístola). É interessante notar que ambas as devoções desenvolveram-se em Portugal no final da era medieval: São Miguel, divulgado pelas confrarias, e Nossa Senhora do Rosário, pela Ordem Dominicana, que nela encontrou sua bandeira mariológica específica em contra-posição à Virgem da Conceição Franciscana [...]”(OLIVEIRA, 2005, p. 19).

A fundação de igrejas de devoção a Nossa Senhora Rosário também seria comum nesses primeiros anos de povoamento⁹⁰. A santa de invocação de escravos e negros estaria presente desde o início nas igrejas matrizes, ou mesmo com um templo próprio construído para seus associados. Com o tempo, essas igrejas também se tornaram ricas e executaram os mais belos templos da capitania. A Igreja de Nossa Senhora Rosário, mais conhecida como capela de Santa Ifigênia do Alto da Cruz, em Vila Rica, é um belo exemplo.

⁹⁰ Em 1713 já existia em Sabará a irmandade de Nossa Senhora do Rosário que ocupava uma capela com o mesmo nome.

Essa sociedade era, a princípio, dividida em senhores e escravos e, por isso, as primeiras igrejas a serem encontradas nessas cidades eram aquelas referentes a esses grupos: as matrizes e os templos de Nossa Senhora do Rosário⁹¹. Na segunda metade do século XVIII, com o incremento da vida econômica e a maior complexidade das relações sociais em Minas Gerais, vemos a difusão de uma infinidade de templos correspondentes a cada extrato dessa população. Nesse momento, a capitania já conta com um grande número de mulatos e uma importante classe de comerciantes⁹². Assim, vemos uma série de construções e edificações de igrejas e capelas de irmandades e ordens terceiras, além de um grande número de templos rurais que diziam respeito à condição racial daqueles indivíduos. Brancos de alta renda participavam da Irmandade do Santíssimo Sacramento; comerciantes ricos e funcionários públicos integravam as Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis; os pardos e negros participavam das irmandades de Nossa Senhora do Rosário (padroeira dos negros escravos e forros) ou Nossa Senhora das Mercês (protetora dos mulatos); e brancos pobres participavam da Irmandade de São Francisco de Paula ou outras destas freqüentadas por mulatos⁹³.

As ordens terceiras de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo surgiram num período posterior ao povoamento nas minas, entre os anos de 1740 e 1760, e tornaram-se as mais ricas e poderosas nas suas povoações de origem⁹⁴. Nesse período, os grupos mulatos constroem igrejas ou participam de irmandades dedicadas a São José, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora do Amparo, Cordão Seráfico de São Francisco de Assis e Nossa Senhora das Mercês⁹⁵. Como as grandes representantes dos grupos negros, as já citadas igrejas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário continuam a ser construídas e eram muitas vezes reconhecidas pela invocação a Santa Ifigênia, uma das principais santas negras do panteão mineiro. Aos templos religiosos dessas associações eram dedicados todos os luxos e esforços necessários, de forma que se distinguiam fortemente da sóbria arquitetura civil⁹⁶.

⁹¹ CAMPOS, 2004, s.d.

⁹² Segundo Kenneth Maxwell, "a população de Minas Gerais em 1776, excluídos os índios, era superior a 300 mil habitantes, o que representava 20 % da população total da América portuguesa e constituía a maior aglomeração da colônia. [...] Mais de 50 % da população era negra, integrada por africanos importados ou por escravos brasileiros de pura herança africana. O restante da população era constituído, *grosso modo*, por percentagem igual de brancos e pardos. Este último grupo compreendia os mulatos e outras mesclas raciais puramente americanas por nascimento" (1985, p. 109).

⁹³ BOSCHI, 1986, p. 14.

⁹⁴ A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Vila Rica começa a ser construída em 1767. Em 1762, inicia-se a igreja de Nossa Senhora do Carmo em Sabará. Esse templo é rico em trabalhos de Aleijadinho. Nessa mesma época, são construídas as igrejas de Nossa Senhora das Mercês e de São Francisco em Sabará.

⁹⁵ OLIVEIRA, 2005. p. 77.

⁹⁶ CAMPOS, 2004, s.d.

Aos poucos, irmandades e ordens terceiras começaram a competir sobre a qualidade e a suntuosidade de suas igrejas⁹⁷. Para isso, formou-se uma mão-de-obra quase que especializada em atender a demanda dessas construções. Esses trabalhadores eram, geralmente, negros e mestiços, que aproveitavam a necessidade religiosa para obterem uma atividade rentável. Segundo Adalgisa Arantes Campos:

“[...] nas Minas Gerais, o grande mecenato artístico foi obra das ordens terceiras e irmandades leigas. Estas, com seus próprios recursos financeiros, colocavam em praça pública as obras de arquitetura, talha, escultura e pintura, as quais eram arrematadas e feitas em conjunto pelo mestre, oficiais, aprendizes e escravos” (CAMPOS, s.d., p. 05).

A rivalidade entre as irmandades exigia que esses templos fossem construídos nos melhores locais para sua visibilidade: altos de morro, praças e fim de ladeiras. O próprio jogo cênico de sua apresentação no espaço urbano respeitava o gosto teatral da época. A competição entre as irmandades é tão evidente que podemos observar, em Mariana, a construção de duas imponentes igrejas numa mesma praça: igreja de Nossa do Carmo e São Francisco de Assis. Elas estão a poucos metros uma da outra.

As igrejas tornam-se assim o centro de referência social da capitania. O próprio Estado utiliza-se delas para se fazer presente. Esses edifícios precisavam da permissão do bispo e do próprio rei de Portugal para serem construídos, mas, como dito acima, toda a iniciativa e os encargos com a construção ficavam nas mãos dos homens comuns e irmãos leigos. Nelas, aconteciam as cerimônias importantes para aquela localidade e rituais que davam voz aos representantes políticos e administrativos do reino. Elas eram, muitas vezes, o

⁹⁷ A sensação de suntuosidade e o gasto com o luxo podem ser identificados, ainda no século XIX quando o ouro já tinha se escasseado e a capitania tirava seu sustento dos produtos da terra e do gado. SAINT-HILAIRE, importante viajante do período, diz: “A multiplicidade de igrejas e oratórios nas cidades e arraiais da Província de Minas deve-se unicamente, como já tive ocasião de dizer, à vaidade das confrarias. Cada um faz questão de possuir sua igreja particular e se esforça para que ela ressalte entre as das confrarias rivais” (1975, p. 130). Comentando sobre Diamantina: “Todos esses edifícios são pequenos mas ornamentados com gosto e muito limpos. Por cima das portas das igrejas há uma tribuna onde ficam os músicos quando se celebram missas solenes. Várias igrejas possuem um pequeno órgão, construído na aldeia; há também as que possuem belos ornatos e são muito ricas em prataria. As mais bonitas são as de Santo Antônio, S. Francisco e do Carmo. Excetuada a primeira, que é sucursal, todas as outras foram construídas pelas irmandades; são por elas mantidas e na maioria dispõem de um capelão, mantido pelos irmãos. [...] Os negros da costa da África têm uma igreja, a N. S^o do Rosário; os negros crioulos têm uma outra, e os mulatos por sua vez têm a deles. A dos negros africanos não é menos bela; eles celebram festas da padroeira com muita solenidade e todos os confrades. Que são muitos numerosos, esforçam-se por economizar cada um 600 réis por ano para oferecer à sua igreja. Uma santa preta se vê sobre o altar-mor de N. S^o do Rosário, rodeada por santos negros nos altares laterais” (1974, p. 28).

único braço de Portugal em terras mineiras. Cada igreja significava um ponto de civilização nesse mundo distante da Europa⁹⁸.

I.III - Portugal: fé e centralização política.

Podemos entender esta pesquisa a partir da óptica da relação entre o governo de um país e a igreja organizada, especialmente com respeito à extensão dos poderes dentro de uma ou outra esfera de atividade. O problema da relação entre a religião e o Estado entra em debate acirrado justamente na tradição do cristianismo ocidental, embora seja uma questão presente em muitas sociedades e tradições religiosas. A raiz dessa tensão está na relação entre as diferentes autoridades dentro de uma mesma sociedade, umas representando as reivindicações que fazem em nome de seu regime político e outras que representam os interesses das instituições religiosas. Esse padrão de autoridade dual estrutura e organiza as diversas relações que podem acontecer entre tais poderes.

No Ocidente, essas questões estão na ordem do dia desde o início de sua história⁹⁹. No mundo cristão, por conta da perseguição que esses crentes sofreram durante momentos específicos do Império Romano, o Estado era encarado como uma provação, um momento de paciência para com a vida terrena¹⁰⁰. Após o Edito de Teodósio (392 d. C), quando o cristianismo passa a ser a religião oficial, o Estado foi visto como um aliado para a salvação¹⁰¹. Após esse período inicial, a Igreja, que tinha sofrido nas mãos do Estado, estava agora unida a ele¹⁰². Nesse momento, seria mais fácil para os cristãos justificar o poder terreno. Segundo Paulo, na Epístola aos Romanos (Rom. 13, 1-7): bons ou ruins, os

⁹⁸ Na segunda metade do século vemos a construção de uma série de igrejas dedicadas a Nossa Senhora da Conceição, Santo Antonio e São Francisco de Assis.

⁹⁹ O papel divino dos imperadores, por exemplo, foi algo importante para a vida política da antiga Roma. Naquele momento poderíamos ver esse papel estendido para a família, filhos, antecessores e descendentes do imperador. Poderiam ser considerados agentes dos deuses na terra. Segundo PAGELS: “Estes imperadores promoveram intensamente a maciça propaganda que herdaram de seus antecessores, publicando em moedas, monumentos de pedra, e com divertimentos públicos desde corridas de cavalos e atividades esportivas aos festivais religiosos, o direito que diziam terem os deuses conferidos a eles e as suas dinastias de governar toda a raça humana e todo o mundo conhecido” (1992, p. 72).

¹⁰⁰ A provação ficaria muito clara quando observada a realidade do próprio Império Romano. A expansão do cristianismo coincidiu com um momento muito difícil para aqueles habitantes. A realidade apresentava conflitos sociais e políticos constantes, vivia-se num mundo hierarquizado no qual a população tinha poucas maneiras de ascender socialmente. Assistimos a um momento de revoltas, aumento dos preços dos alimentos e insegurança nas fronteiras. Para aprofundar a questão, consultar ALFÖLDY, 1989, p. 81-171.

¹⁰¹ Durante o governo de Constantino, a igreja já tinha ganhado um estatuto privilegiado, acabando com um período de três séculos de perseguição. Aproximadamente no ano 313 d.C., com o Édito de Milão, os cristãos ganharam o direito de praticar sua religião. Cf. VEYNE, 2010, p. 125-139.

¹⁰² MELO e PIRATELLI, 2006, p. 207.

governantes teriam sido estabelecidos pela vontade de Deus, e eles deveriam então se beneficiar da obediência de todos os cristãos¹⁰³. Pedro Paulo Funari comenta:

“[...] o cristianismo passou de religião do imperador para religião oficial, primeiro convivendo com os cultos aos deuses, e, depois, proibindo de vez o paganismo. O cristianismo espontâneo dos primeiros tempos tornou-se o ‘cristianismo administrado’ pelos poderosos. A comunidade de ‘pobres’ dos primeiros anos havia se transformado em uma ‘igreja’ (‘assembléia’ em grego) com uma estrutura hierárquica centrada nos bispos, agora no centro do poder político. Quando o Império Romano tornou-se oficialmente cristão, Igreja e Estado começaram a confundir-se. Surgido entre os pobres, o cristianismo passou a ser o alicerce do Estado romano, uma mudança radical na civilização romana ocorrida em menos de três séculos” (FUNARI, 2001, p. 132).

Na Europa, por sua vez, por causa do declínio da autoridade imperial no Império Romano do ocidente, que culmina com a queda de Roma no século V, a igreja tornou-se uma autoridade relativamente independente em assuntos temporais e eternos. O poder temporal era disperso e não tinha como realizar essa sensação de centralidade política. Segundo Perry Anderson:

“[...] Típicas ligações intermediárias de tal hierarquia feudal no início dessa época, entre o simples senhorio e o monarca suserano, eram a castelania, o baronato, o condado ou o principado. A consequência deste sistema era que a soberania política nunca estava enfocada num único centro. As funções do Estado desagregavam-se em concessões verticais sucessivas, e a cada nível estavam integradas as relações econômicas e políticas. Esta parcelarização da soberania seria constitutiva de todo o modo de produção feudal”(ANDERSON, 1987, p. 144).

Por conta disso, a Igreja se sentiu à vontade para ocupar o lugar que estava sendo deixado pelo antigo poder central em Roma. Segundo Marcelo Cândido da Silva:

“Os próprios bispos se tornaram gradualmente, e no lugar da aristocracia senatorial, o símbolo da paternidade, como mostrou M. Heinzelmann. Através dos estudos de enúmeros epitáfios e elogios escritos nos séculos V e VI, esse autor mostra que os bispos apareciam nessa época como os ‘pais dos pobres’ ou ‘pais da igreja’, e, de maneira mais sistemática, como ‘pais do povo’, ‘pai ou amor da cidade’, ‘pai, salvação e orgulho da pátria’. Esses valores que associavam o exercício do poder público a um conjunto de virtudes, o cristianismo teria ido buscar, segundo M. Heinzelmann, na aristocracia romana” (SILVA, 2008, p. 200).

¹⁰³ SILVA, 2008. p. 176.

O cristianismo surge, então, como o elo que uniria os habitantes do ocidente europeu sob uma única autoridade, mantendo, assim, uma identificação coletiva: quem é cristão se opondo a quem não é¹⁰⁴. Dessa forma, a tradição cristã ocidental mantinha uma estreita ligação com os Estados que surgiram e que a apoiaram¹⁰⁵. A imagem que será reforçada pela Igreja é aquela no qual: “[...] o próprio Deus é [...] representado sob uma aparência real, monárquica”.

“Deus é um senhor. [...] É o Senhor dos senhores. Ao mesmo tempo [...], de um ponto de vista ideológico e político, seu poder está ligado ao fato de ser um rei. O Senhor é o rei. E esse rei é historicamente o sucessor, mas na verdade a continuação, dos reis antigos, e em particular dos reis do Antigo Testamento” (Le Goff, 2007, p. 69).

Mesmo assim, vários imperadores e reis continuaram a dominar, ou a influenciar, de maneira extremamente forte, o papado¹⁰⁶. Foi preciso o declínio da autoridade papal, no século XVI, e o aparecimento dos Estados-nações para que se firmasse certa independência política entre eles. Nesse processo, lutas constantes fizeram aparecer interesses nacionais próprios contra as reivindicações centralizadoras da igreja conduzidas por Roma¹⁰⁷. Muitos reis assumiram para si a própria imagem de Deus para reforçar seu poder na terra¹⁰⁸.

¹⁰⁴ DUBY, 1986, p. 73-78.

¹⁰⁵ Podemos encontrar vários exemplos que mostram as mais variadas relações entre essas esferas de poder. Uma delas é o anúncio da doutrina das “duas espadas”, realizada pelo papa Gelásio I, que prescrevia a união entre o poder espiritual e poder temporal: “O texto fundamental no qual o Papa Gelásio I desenvolveu sua doutrina sobre as relações entre a Igreja e Estado é a carta que ele enviou ao imperador Anastácio, em 494. O preâmbulo dessa carta é bastante conhecido: ‘Há dois poderes augusto imperador, a partir dos quais esse mundo é soberanamente governado: a autoridade sagrada do pontífice e o poder real’. Em sua carta, Gelásio distingue a *auctoritas* pontifícia e a *potestas* real, indicando não somente que há dois domínios separados que pertencem à Igreja e ao Império, mas também que existe uma hierarquia entre eles. À primeira vista, é visível sua busca de equilíbrio: nos assuntos temporais, os soberanos são superiores aos clérigos, enquanto nos assuntos religiosos, os clérigos são superiores aos soberanos. Para Gelásio, as tarefas dos clérigos são mais pesadas do que as dos soberanos, pois os primeiros devem prestar contas ao Deus dos próprios reis: ‘Mas o poder dos clérigos é maior, pois eles deverão, no Julgamento Final, prestar contas ao Senhor dos próprios reis’. Os clérigos são superiores aos reis, pois eles dispõem de uma autoridade hegemônica em um domínio que seria superior ao domínio reservado aos soberanos temporais. Estamos longe de uma simples isonomia das relações entre Igreja e Estado. (K. F. Morrison, *Tradition and Authority in the Western Church, 300-1140*, pp. 101-105)” (SILVA, 2008, p. 95).

¹⁰⁶ Segundo LE GOFF: “Se o rei medieval está no alto, debruça-se sobre os súditos e os súditos podem subir até ele. O mais humilde habitante da aldeia está convencido de que pode falar com o rei, que o rei é acessível, como um bom pai, ou ante como Deus na terra. E os próprios reis se vêem como pais de seus povos ou antes como intermediários entre Deus e esses povos” (2007, p. 128).

¹⁰⁷ A igreja teme essa centralização do poder, por parte da realeza. LE GOFF comenta também sobre a desconfiança em relação aos reis. Referindo-se a pequenos sermões da Idade Média diz que: “Nele encontramos comentários da Bíblia, com numerosas referências, por exemplo, ao início do primeiro livro de Samuel, que os sermões explicavam assim: ‘É preciso desconfiar dos reis. Vejam o que a Bíblia põe na boca de Samuel. Dando reis à sociedade, Deus não lhe fez puramente um benefício. Samuel muito bem disse, muito bem disse aos judeus: quereis um rei, ele vos criará dissabores.’ [...]” (2007, p. 81).

¹⁰⁸ Na evolução da luta entre estas duas esferas de poder, os próprios reis se santificariam. Era uma forma de mostrar seus poderes sacros e religiosos, era uma lembrança dos poderes dos faraós e dos antigos imperadores

A formação do Estado Moderno foi o resultado de várias medidas de centralização do poder político na mão da monarquia que se pretendia absoluta. A realeza, nesse momento, precisou fazer frente à Igreja e a outros setores da sociedade constituída¹⁰⁹. Para isso, lança mão de vários recursos, como o aumento da burocracia de Estado, submissão da Igreja ao rei, distribuição de privilégios políticos e nobiliárquicos, manutenção de uma burocracia administrativa, criação de leis, unificação dos impostos, criação de um sistema tributário, criação de exércitos e captação da burguesia ascendente de forma a manter o controle sobre o seu acesso à política¹¹⁰. Segundo Perry Anderson:

“As monarquias absolutas introduziram os exércitos regulares, uma burocracia permanente, o sistema tributário nacional, a codificação do direito e os primórdios do mercado unificado. Todas essas características parecem ser eminentemente capitalistas. Uma vez que elas coincidem com o desaparecimento da servidão, uma instituição nuclear do primitivo modo de produção feudal na Europa [...]” (ANDERSON, 1985, p. 17).

Justamente por tomar medidas que, a médio prazo, favoreceram o capitalismo nascente, a realeza precisava manter e fortalecer seu poder por meio desses atos. Essa unificação, sob a égide dos antigos senhores da terra, ocorre exatamente no momento da expansão ultramarina, no aparecimento de um outro sujeito social, reconhecido na figura do

romanos. Essa questão torna-se importante em todos os estudos do século passado. O interesse por esta relação entre a sacralidade e a realeza tem início com a Antropologia e os estudos do início do século XX. Obras como “O Ramo de Ouro” e “As Origens Mágicas da Realeza” de James Frazer e “Os Reis Taumaturgos”, de March Bloch, tentam analisar o poder mágico e miraculoso desses reis. March Bloch traria essa discussão para a historiografia, o que até então era privilégio da Antropologia. Para March Bloch, mesmo com a expansão do cristianismo e a visão da realeza apenas como um corpo governamental, os reis continuariam a portar uma aura de sacralidade que traziam desde os primórdios. Por meio da unção dos reis que se cristianizavam, e com a continuidade dessa mística, conseguiriam impor sua autoridade e governança. Podemos ver essas ideias também em A. C. Murray; E. Ewig; M. Heinzelmänn; F. Dolbeau; Y. Saissier; Regine LeJan e March Bloch. Todos esses autores trabalham com a questão da cristianização e o poder temporal na Idade Média.

¹⁰⁹ “O Estado feudal não conheceu uma relação de súdito de caráter unitário, nem uma ordem jurídica unitária, nem um poder estatal unitário, no sentido em que nós o compreendemos. Os tribunais das cortes dos senhores territoriais, a justiça isenta do clero, os tribunais do povo, os tribunais municipais e o tribunal real ditam as suas sentenças com uma independência quase absoluta uns de outros, e segundo suas próprias representações”. Por outro lado, “[...] no começo da Idade Moderna, o Estado tem que se encarregar de uma série de tarefas que até então corriam por conta da família, da Igreja ou das instituições locais, o que equivalia a novas necessidades” (HELLER, 1968, p. 157-172 e 221-239).

¹¹⁰ Por trás dessa unificação encontramos uma rede de interesses econômicos e financeiros que tinham por trás grandes banqueiros da Europa. Segundo Tawney: “[...] Mas por trás do Príncipe como do Papa, financiando imparcialmente Henrique VIII, Eduardo VI e Isabel I, Francisco, Carlos, Felipe, encontrava-se em última instância um pequeno banqueiro alemão, com sucursais em todas as capitais da Europa, que desempenhava no mundo das finanças o papel de *codottieri* na guerra, e representava na esfera econômica a moralidade tipificada da política pelo Príncipe de Maquiavel. Comparados com essas dinastias financeiras, os Habsburgos, Valois e Tudors eram fantoches dançando em fios manejados pelo poder monetário para qual os embates políticos eram irrelevantes exceto como oportunidade de ganho” (TAWNEY, 1971, p. 89).

burguês e no aumento da divisão social e econômica entre os diversos membros da sociedade. A situação da nobreza não era mais a mesma do período medieval. Perry Anderson continua:

“Essencialmente, o absolutismo era apenas isto: um aparelho de dominação feudal recolocado e reforçado, destinado a sujeitar as massas camponesas a sua posição social tradicional – não obstante e contra os benefícios que elas tinham conquistado com a manutenção generalizada de suas obrigações. Em outras palavras, o Estado absolutista nunca foi um árbitro entre a aristocracia e a burguesia, e menos ainda um instrumento da burguesia nascente contra a aristocracia: ele era a nova carapaça política de uma nobreza atemorizada” (ANDERSON, 1985, p. 18).

Segundo Raquel Kritsch:

“A luta desenvolveu-se não só no plano da ação direta como também nas idéias. Participaram da disputa juristas, teólogos e filósofos, muitas vezes pessoas com todas essas qualificações. A eles competia determinar os fundamentos do direito de cada parte e, portanto, a legitimidade das pretensões em conflito. Nessa discussão construíram-se os alicerces legais e ideológicos do poder do Estado, ao mesmo tempo em que se determinou sua extensão” (KRITSCH, 204, p. 104).

O conceito de nação, como o conhecemos hoje, é uma concepção do século XIX, consequência do movimento revolucionário francês¹¹¹. De qualquer forma, já anteriormente, vemos que era essencial a integração dos habitantes do reino ao jogo de poder do absolutismo monárquico. A garantia da lealdade dessa população era muito importante para a criação do Estado Moderno. No conhecido Antigo Regime, temos uma ideia fundamentada no antigo direito romano. Pátria, onde se encontra o povo, derivaria de Pater, figura jurídica que tem:

“[...] a propriedade privada absoluta e incondicional da terra e de tudo que nela existe, isto é, plantações, gado, edifícios (‘pai’ é o dono do patrimonium), e o senhor, cuja vontade pessoal é lei, tendo o poder de vida e morte sobre todos os que formam o seu domínio (casa, em latim, se diz domus, e o poder do pai sobre a casa é o dominium), e os que estão sob o seu domínio formam a família (mulher, filhos, parentes, clientes e escravos)” (CHAUÍ, 2006. p. 15).

Nesse sentido, o Rei, como representante de Deus na Terra, era o pai de todos os indivíduos e Deus era o pai de todos eles. No discurso religioso, podemos chamá-los de “o povo de Deus”. A Igreja, que também se via ameaçada pelas mudanças do tempo, precisava apoiar-se nessa nova forma política. Na formação desse Estado, Monarquia e Igreja

¹¹¹ HOBBSAWM, 1988, p. 71-73.

necessitavam do apoio dos seus seguidores e fiéis e, por conta disso, compartilhavam uma relação de forças que visava à centralidade política. Essa ajuda mútua, exercida muitas vezes de forma conflituosa, exigia a lealdade de todos e lançava as bases de um Estado no qual a lealdade ao Rei seria a lealdade a Deus. O imaginário de uma comunidade católica e fiel à realeza era criado e toda uma tradição baseada na bíblia, anterior aos tempos em que se vivia, era reforçada.

Dessa maneira, príncipes e monarcas deveriam manipular muito bem as peças das questões religiosas no tabuleiro da política moderna. A luta constante entre católicos, anglicanos, luteranos e calvinistas permitia que forças diversas fossem usadas e o poder central fosse reforçado no sentido de garantir a paz e a concórdia de seu povo. A religião seria assim um fator central dentro desse processo e suas questões ideológicas e salvacionistas tornar-se-iam questões políticas e governamentais. Ao Estado caberia o controle dos corpos pelas armas e a Igreja seria dada a incumbência do controle mental e ideológico. O discurso de ambos seria o mesmo: submissão aos poderes instituídos e atitudes necessárias na construção de uma política focada na figura do monarca.

Essas questões foram fundamentais no crescimento do protestantismo nos principados alemães, na centralização do poder na Inglaterra e na França, e como arma na colonização da América pelos espanhóis e portugueses¹¹². Esse jogo político permitiu que grandes poderes aparecessem quase ao mesmo tempo: Maximiliano na Áustria; Henrique VIII na Inglaterra; Luis XI na França e Fernando e Isabel na Espanha¹¹³.

Diante desse clima de instabilidade religiosa e política, a reação católica foi a garantia de sustentação do poder em países como Portugal e Espanha. A Contrarreforma liderada pelos papas Paulo III (pontífice em 1534-1549), Pio V (pontífice em 1566-1572) e Sisto V (pontífice em 1585-1590) lançou as bases para a conservação do cerne do cristianismo romano. Com o Concílio de Trento temos a crítica sistemática aos ideais protestantes e a busca da unidade do universo católico com a crença na infalibilidade do Papa

¹¹² Essa seria a condição necessária para que Martinho Lutero encontrasse condições políticas favoráveis para realizar sua reforma e manter suas denúncias. O Imperador do Sacro Império Romano Germânico e o Papa estavam numa grande disputa de poder e, além disso, estavam preocupados com a ameaça dos turcos. Protegido por Frederico da Saxônia, Lutero escreveu uma série de livros e folhetos. Nesse momento, o luteranismo serviu como resistência ao papado e como manutenção do poder local. Era uma maneira de fazer frente ao poderio da Áustria governada naquele momento por Carlos V da Espanha. As ideias de Lutero se espalharam rapidamente pelos principados alemães e pela Europa do norte. Na Escandinávia, igrejas nacionais luteranas foram rapidamente estabelecidas. Cf. JORGE, 1992, p. 85- 98 e TAWNEY, 1971, p. 90-109.

¹¹³ ANDERSON, 1985, p. 22.

e na manutenção do clero e da hierarquia eclesial como os únicos meios possíveis de se chegar a Deus e interpretar a Bíblia¹¹⁴.

Aproveitando-se dessa situação, os países católicos utilizaram os ditames do Concílio de Trento para fazer frente aos protestantes e à ascensão da burguesia em seus territórios. Por meio deles, procuravam perseguir de forma sistemática os indivíduos que punham em risco a unidade do corpo social e, com isso, conseguir a centralização do Estado. Os tribunais da Santa Inquisição foram reavivados numa clara tentativa de controle social e político. Na Idade Média, os tribunais perseguiram exclusivamente os crimes contra a fé católica e, nesse momento, serviam como um braço do Estado para a criminalização daqueles que ofereciam perigo a ao novo modelo político¹¹⁵. Essas medidas eram fundamentais, pois o rei, na própria posse, fazia um juramento, por meio do qual se comprometia a erradicar a heresia do reino. Tentaria, a todo custo, unificar a religião dos súditos. A religião de um rei era a religião de seu povo. O pacto social político era visto e sentido como um pacto religioso.

Nesse contexto, Portugal era considerado um país fiel ao catolicismo romano e ao papa. O cristianismo católico foi a sua principal arma para a centralização política do país e para a solidificação do poder nas mãos dos monarcas. Serviu para expulsar os infiéis mouros¹¹⁶ de seu território¹¹⁷, na perseguição aos judeus¹¹⁸ e na submissão dos índios americanos¹¹⁹.

Em Portugal, a bandeira do cristianismo romano também foi aquela que deu sentido à unidade política e à guerra travada contra os infiéis. Essa bandeira foi levada às suas colônias no além-mar e um importante instrumento de submissão mental aos preceitos monárquicos portugueses. Portugal é mais um exemplo de que a intensa relação política entre monarcas e papas possibilitaria a unificação de diversos países da Europa ocidental, garantindo as navegações marítimas e a conquista do Novo Mundo. O mercantilismo

¹¹⁴ GREEN, 1991, p. 209-213.

¹¹⁵ BETHENCOURT, 2000, p. 17.

¹¹⁶ MAALOUF, 1989, p. 23.

¹¹⁷ DUBY, 1986, p. 209- 212.

¹¹⁸ A Espanha foi o primeiro país a expulsar os judeus. “No dia 1^a de Novembro de 1478, o papa Sisto IV assinou a bula *Exigit sinceræ devotionis affectus*, através do qual fundou uma nova Inquisição na Espanha. Redigida como uma resposta às petições dos Reis Católicos, essa bula reproduzia os argumentos régios sobre a difusão das crenças e dos ritos mosaicos entre os judeus convertidos ao cristianismo em Castela e Aragão, atribuía o desenvolvimento dessa heresia à tolerância dos bispos e autorizava os reis a nomear três inquisidores (entre os prelados, religiosos ou clérigos seculares com mais de quarenta anos, bacharéis ou mestres em teologia, licenciados ou doutores em direito canônico) para cada uma das cidades dos reinos. Esse poder concedido aos príncipes era um acontecimento inédito: até então a nomeação dos inquisidores, cuja jurisdição se sobrepunha à jurisdição tradicional dos bispos em matéria de perseguição das heresias, estava reservada ao papa. A bula, com efeito, permitia aos Reis Católicos não apenas a nomeação mas também a revogação e a substituição dos inquisidores” (BETHENCOURT, 2000, p. 17).

¹¹⁹ RUNCIMAN, 1997, p. 79-81.

nascente, baseado na balança econômica favorável, no protecionismo e no monopólio do comércio com as colônias, seria a base econômica desse novo Estado centralizado. As formas de dominação das colônias deveriam ser precisas e eficazes, assim como a política internacional européia, que garantiria os interesses das casas reais de cada país. A religião e a Igreja foram um braço extremamente importante à dominação política e peça fundamental na submissão dos povos das terras coloniais¹²⁰.

A própria história de Portugal mostrava sua dependência em relação aos diversos setores da Igreja e do clero. Em 1139, a partir da campanha de D. Afonso Henriques, Portugal tornava-se independente dos reinos espanhóis. A garantia de expansão desse pequeno reino se dá com a expulsão dos mouros e árabes muçulmanos de seu território e é, exatamente nesse momento, que temos a presença constante da Igreja como um braço importante no processo de reconquista e constituição do Estado português¹²¹. Afonso I, por exemplo, foi ajudado pelos templários na luta contra os mouros. Sancho I, que reinou entre 1185-1211, encorajou os cristãos a se instalar nas áreas reconquistadas¹²². As ordens religiosas e militares criadas durante esse processo de reconquista tiveram um papel muito importante na expulsão dos “infiéis”¹²³. Muitas delas foram introduzidas em Portugal durante o período. Podemos encontrar as ordens dominicanas, franciscanas, cistercienses, de Calatrava e Santiago. Temos, ainda, a presença de templários e hospitalários¹²⁴. Aquelas cuidavam do povoamento, administração e organização do novo território. Estas eram mais ofensivas e participavam do processo de luta e reconquista de uma maneira mais atuante¹²⁵.

¹²⁰ MORENO, 2001, p. 79.

¹²¹ “O movimento de berberes do Magreb para a Espanha continuou por mais tempo que a imigração vinda do oriente, e foi provavelmente maior. Com o tempo, também, parte da população nativa converteu-se ao islã, e no fim do século X é possível que o povo Andalus fosse muçulmana; mas ao lado deles viviam aqueles que não se converteram, cristãos e uma considerável população judia de artesãos e comerciantes. Os diferentes grupos mantiveram-se juntos graças à tolerância dos omíadas para com os judeus e cristãos, e também à disseminação da língua árabe, que se tornara a da maioria, tanto para judeus e cristãos quanto para muçulmanos, no século XI” (HOURANI, 2006, p. 70-71).

¹²² MATTOSO, 2001, p. 38.

¹²³ A Igreja apoiava e incentivava essas conquistas. O próprio papa recebia muitas delegações suplicando a convocação da “Guerra Santa” contra os “infiéis”. Cf MAALOUF, 1989, p. 23.

¹²⁴ “[...] Esta ordem monástica nascera em meados do século XI, em um hospital criado em Jerusalém por comerciantes italianos para abrigar peregrinos. No ambiente das Cruzadas, a Ordem acrescentou a suas funções caritativas um papel militar inspirado nos templários. No século XIII, a base da ordem estava em Acre, mas, com a perda de todos os territórios francos na Síria, passou para Chipre e, a seguir, para Rodes (1309), onde ficou até os turcos conquistarem esta ilha, em 1522” (FRANCO JR., 1999, p. 64).

¹²⁵ “Nos séculos XI e XII, ser rei na península ibérica tinha uma conotação diferente da que viria a ter nos séculos seguintes; significava ser o senhor de um *Regnum*, isto é, de uma terra que não estava enfeudada a ninguém, apenas dependendo de um imperador ou de um papa para ganhar legitimidade. Afonso Henriques conseguiu exatamente isso, que a Santa Sé reconhecesse Portugal como reino e ele como rei. A independência do reino de Portugal deu aos sucessivos reis portugueses a possibilidade de alargar seus territórios, bastando para isso participar da Reconquista. Com a Reconquista, o rei adquiria o poder de distribuir as terras ‘recuperadas’ como bem entendesse e de organizar e administrar os territórios incorporados ao seu reino” (SCOTT, 2010, p. 211).

O papa, nesse caso, reconhecia aquele que declarava a supermacia da fé e utilizava os símbolos do mundo cristão como causa principal de sua política e de suas campanhas. Os maiores símbolos dessa aliança seriam os próprios nobres que conseguiram se santificar e figurar nos altares e templos do reino¹²⁶.

Esses personagens tornam-se extremamente importantes, na medida que representam que:

“O pensamento social e político medieval é dominado pela idéia da existência de uma ordem universal (cosmos), abrangendo os homens e as coisas, que orientava todas as criaturas para um objetivo último, que o pensamento cristão identificava como o próprio Criador. Assim, tanto o mundo físico como o mundo humano não eram explicáveis sem a referência a esse fim que os transcendia, a esse telos, a essa causa final (para utilizar uma impressiva formulação da filosofia aristotélica); o que os transformava apenas na face visível de uma realidade mais global, cujo (re)conhecimento era indispensável como fundamento de qualquer proposta política” (HESPANHA e XAVIER, 1993, p. 122).

Os reis eram, assim, de uma altíssima linhagem, com suas raízes em antepassados ilustres que eram guardiões da fé. Ele guia sua nação, enfrenta seus inimigos e esmaga o mal. Em alguns reinos, a própria salvação das almas seria uma questão de governo. Assim, uma vez reconhecidos como santos pela Igreja, e como reis em sua terra, os monarcas portugueses trataram de sistematizar, reforçar e lembrar os vários eventos que mostravam a intervenção divina a favor do povo português.

No período moderno, esse modelo foi pensado e trabalhado por juristas católicos. Estes homens se alinhavam às antigas ideias tomistas medievais, ao pensamento aristotélico que preconizava a diferença natural entre os homens e à crença que o corpo político funcionava como uma metáfora do corpo humano¹²⁷. O rei seria a cabeça desse corpo e os demais seriam seus braços e suas pernas. A política portuguesa seria contra as mudanças mentais do seu tempo e se comportaria contra qualquer forma de relação individual, em relação à política ou a religião. O que prevaleceria seria o pensamento estamental representado pelas classes e pelas diversas camadas da sociedade. O comportamento de um homem seria relativo ao grupo social que nascera. Dessa maneira, apresentava-se como uma política anti-Maquiavel, anti-Calvino e anti-Lutero¹²⁸. Essa situação mostrou-se especialmente

¹²⁶ MORENO, 2001, p. 75.

¹²⁷ O pensamento português tinha que se entender com a Inquisição que realizava a censura e o controle da opinião. Cf. CURTO, 1988, p. 81-91.

¹²⁸ HESPANHA, 2001, p. 118-119 e 125.

crítica para os judeus que assistiam a uma perseguição crescente ao seu estilo de vida e à sua religião¹²⁹. Eles não faziam mais parte desse corpo social e político, que fora centralizado por um Estado cristão. Portugal manteria a leitura medieval de São Tomás de Aquino e levaria adiante esse espírito, nas campanhas de ultramar.

Segundo Laerte Ramos de Carvalho:

“Portugal, ‘região espiritual da Contra-Reforma’, dificilmente poderia, sem relutância, aburguesar-se nos seus processos ideológicos e políticos. Nação de conquistadores, que se atirou em empreendimentos para os quais lhe faltava a substância humana (no sentido quantitativo, está visto) indispensável à adequada exploração das conquistas, Portugal se transformou no fortim avançado de uma cruzada missionária, no qual os interesses religiosos erigiram-se como expressão de uma política administrativa que, se conservava o império, impedia, entretanto, o seu progresso” (CARVALHO, 1979, p. 101).

O Estado português encontraria, então, a razão de sua existência no domínio de diversas colônias pelo mundo e no combate em nome da fé. A monarquia se tornaria mais fortemente centralizada; os nobres e os comerciantes teriam seus poderes aumentados; e a Igreja assistiria a expansão do seu culto pelo mundo. Os lucros seriam certos e o espírito de cruzada, tão caro à nobreza e à Igreja, seriam mantidos. Assim, como na expulsão dos muçulmanos do território português, a fé seria uma excelente aliada na exploração das vastas regiões que Portugal tinha agora em suas mãos. Em nome do poder de Deus e do Rei, os símbolos maiores da sociedade ocidental seriam transplantados para esses territórios¹³⁰.

Antônio Manuel Hespanha comenta:

“A importância da Igreja como pólo político anônimo é enorme na época moderna. De fato, de todos os poderes coexistentes na sociedade moderna, a igreja é o único que se exerce com bastante eficácia desde os âmbitos mais periféricos, como as famílias e as comunidades, até o âmbito internacional, onde só coexiste com o império. Entre uns e outro, a Igreja está presente no âmbito corporativo, através de confrarias específicas de cada profissão, no âmbito da pequena comunidade, por intermédio também das confrarias e da organização paroquial, nos níveis territoriais intermédios, por meio da disciplina episcopal, e nos reinos, por mecanismos tão diversificados como a relevância do direito canônico ou as formas de estreita cooperação entre os ‘dois gládios’. Para todos esses níveis, a igreja dispunha, para além das

¹²⁹ O processo de centralização política, que também estava em andamento na Espanha, culmina com a expulsão dos judeus de todos os reinos cristãos que estavam sob esta monarquia em 31 de março de 1492.

¹³⁰ Rei Manuel expulsa os judeus e os muçulmanos de seus domínios em 1497. Seu filho, João III, introduz a inquisição em Portugal em 1536 para obrigar a uniformidade religiosa. Como sinal de força, o rei garante para si o regime do padroado no qual era direito do soberano designar os bispos do seu reino. Cf. NOVINSKY, 1986, p. 21 e BETHENCOURT, 2000, p. 52.

estruturas administrativas, de formas deontológicas precisas, recolhidas nos tratados de teologia moral e compendiadas e vulgarizadas nos devocionários e nos manuais de confessores” (HESPANHA e XAVIER, 1993, p, 287).

Como as conquistas seriam uma tarefa muito difícil para um país de pequenas dimensões, a Igreja continuaria a oferecer sua colaboração por meio das ordens religiosas que se estabeleceriam nos territórios conquistados. Por conta disso, o que valia politicamente em Portugal era o direito ao Padroado. O Padroado consistia numa série de direitos, privilégios e deveres concedidos pelo papa aos soberanos portugueses. Por meio dele, Portugal realizava missões em nome da Igreja por todas as terras descobertas e tornava-se patrono de várias instituições eclesiásticas. Por ele, o Estado tinha o direito de cobrar dízimos, nomear bispos e administrar outros tributos exclusivos da Igreja tanto no reino quanto nas colônias. O papado valia desse recurso em troca da conversão dos gentios¹³¹.

O resultado desse espírito foi a criação do Patriarcado de Lisboa, em 1716, sob o reinado de D. João V, e durante o pontificado do Papa Clemente XI. Dessa maneira, Portugal detinha uma posição privilegiada frente à Santa Sé e tornava-se igual às grandes potências da época¹³². A grande produção de ouro, em Minas Gerais, possibilitou a Portugal firmar tratados e realizar grandes missões diplomáticas¹³³. D. João V, que gostava de se espelhar em Luís XIV, não tinha a mesma verve do rei francês. Como um bom representante de um monarquia católica, D. João V era conhecido pela devoção extrema, pela construção de igrejas e por pedir e incentivar missas, ladainhas, rosários, terços e rituais litúrgicos. O rei doava coroas de ouro e anéis de diamante para os santos. Chegou a apadrinhar igrejas na Espanha e na Palestina¹³⁴.

Essas questões políticas e sociais tornaram-se cada vez mais difíceis num mundo em que se modernizava e que estava em rumo da industrialização. A própria colônia brasileira

¹³¹ “O padroado português pode ser definido amplamente como uma combinação de direitos, privilégios e deveres concedidos pelo papado à Coroa de Portugal como patrona das missões e instituições eclesiásticas católicas-romanas em vastas regiões da Ásia e no Brasil. [...] Sucessivos vigários de Cristo não viram qualquer mal em deixarem os monarcas ibéricos suportar as despesas da manutenção da hierarquia eclesiástica e do envio de missionários para converter os pagãos, em troca da concessão a esses governantes de enormes privilégios sob a forma de proporem bispos para sés coloniais vagas (ou recentemente fundadas), de cobrarem dízimos e de administrarem alguns tipos de impostos eclesiásticos” (BOXER, 1981, p. 224-225).

¹³² HESPANHA e XAVIER, 1993, p. 287.

¹³³ Por conta disso, entre 1683 e 1750, durante os reinados de D. Pedro II e D. João V, os comerciantes britânicos dominaram o comércio português; a monarquia ficou mais despótica; as cortes entraram em desuso e o Estado ficou mais centralizado. Esta grande produção de ouro possibilitou a Portugal firmar com a Inglaterra o Tratado de Methuen no qual era garantido um comércio “privilegiado” entre os dois países. Por ele, a Inglaterra compraria a produção de vinhos portugueses, que enfrentava uma forte concorrência com os congêneres franceses e espanhóis, e Portugal importaria as manufaturas inglesas e pagaria seu saldo devedor com ouro. Cf. SERRÃO, 1973, p. 141.

¹³⁴ FIGUEIREDO, 2011, p. 222.

sentia as conseqüências dessa situação. Durante o reinado de D. José I (1750-77), o reino era controlado pelo seu primeiro ministro, Sebastião José de Carvalho e Mello, o conhecido marquês Pombal¹³⁵. O primeiro ministro era ciente da importância do momento em que vivia e percebeu o papel que só uma reforma política poderia trazer¹³⁶. O marquês reforçou o poder do rei de Portugal, em detrimento dos poderes da Igreja e das famílias da alta aristocracia, encorajando a indústria e a educação¹³⁷. Nesse período, ideias racionalistas, de correntes inglesas e francesas entraram no reino e chegaram à colônia. O próprio Marquês de Pombal era simpático a muitas delas, mas as adota conforme os benefícios que trariam para o Estado português¹³⁸.

As próprias ideias iluministas garantiam um bom discurso para quem estava interessado na manutenção de um tipo de poder mais arcaico. Montesquieu, um desses exemplos, atestava que o que movia a Monarquia era a honra. Esse sistema político convinha à Europa e aos Estados com média extensão geográfica. Nele, as funções públicas e privadas são divididas entre os membros das diferentes camadas sociais (agricultores, artífices e comerciantes) que possuem graus diferentes de poder. A monarquia é o governo de um só, no qual um faz as leis e o outro a executa. O poder está condicionado a relações fixas e constantes, sendo limitado por elementos como honra, dignidade e riqueza. As diversas camadas sociais e os órgãos institucionais limitam a autoridade do príncipe e as suas próprias. Não é o sentimento de bem comum que rege esse tipo de governo, mas sim o privilégio de classe¹³⁹. Todos contribuem para o bem geral, na medida que visam, apenas, às vantagens pessoais¹⁴⁰.

O marquês soube canalizar esses privilégios em favor da centralização do poder na mão do rei e, assim, manter a tradição do Estado, por meio das ideias iluministas. Pombal consegue combinar as novas ideias do tempo com a mentalidade portuguesa mais tradicional.

¹³⁵ MAXWELL, 1996, p. 17-19.

¹³⁶ “Do ponto de vista econômico, o governo pombalino foi uma tentativa destinada a mobilizar as energias humanas a fim de conduzi-las a um estado de progresso que favorecesse aos interesses do país”. Cf. CARVALHO, 1979, p. 101-102.

¹³⁷ CARVALHO, 1979, p. 25-26.

¹³⁸ MAGALHÃES, 1994, p. 40.

¹³⁹ Para entender o pensamento político de Montesquieu consultar WEFFORT, 1989.

¹⁴⁰ Comentando sobre esta questão em Portugal, assim nos informa HESPANHA e XAVIER: “E mesmo no ‘estado do povo’, muitos são os privilégios – de certas categorias profissionais, dos cidadãos de certa terra, das mulheres, dos anciãos, dos lavradores, das armas, dos rendeiros de rendas reais, dos criadores de cavalos – que eximem ao estado comum. [...] Estas multiplicações dos estados privilegiados (isto é, com um estatuto jurídico-político particular) prossegue incessantemente, cada grupo tentando obter o reconhecimento de um estatuto diferenciador, cujo conteúdo tanto podia ter reflexos de natureza político-institucional ou, mesmo, econômica (isenções fiscais), como aspectos jurídicos (regime especial de prova, prisão domiciliária) ou meramente simbólicos (precedências, fórmulas de tratamento)” (1993, p. 132).

Ele expulsa os jesuítas em 1759, mas mantém, em seu lugar, os oratorianos. A política continua católica e a velha justiça continua sendo praticada¹⁴¹. Chama-nos a atenção que, os maiores exemplos da intelectualidade portuguesa que serviram Marquês de Pombal, nos mais diversos cargos, tanto na metrópole quanto na colônia, reproduziram esse tipo de filosofia. 142 Esses homens tinham se formado na Universidade de Coimbra ao longo de todo o século XVIII. Eles conseguiram até respirar alguns ares do iluminismo europeu, mas garantiram sua verve conservadora na produção acadêmica e nas suas ações como funcionários da coroa. Eles não conseguiram fugir da ideia de Deus como fundador da sociedade. Em vários tratados examinaram a questão sobre o Direito Natural e o Contrato Social sob uma óptica religiosa, ao contrário do iluminismo francês, no qual os homens seriam os autores dos contratos que fundaram a política social e o Estado Civil. No século XVIII, as teorias sobre a política libertavam o homem de qualquer realidade metafísica. O mundo estava se laicizando e os indivíduos eram vistos como sujeitos de sua ação e não meras marionetes do poder transcendental. Mas, em Portugal, mesmo com a chegada de algumas dessas ideias, vemos que o Estado, como um todo, defendia o direito divino dos reis e ignorava a discussão sobre a soberania popular. A função do corpo social era refletir as leis de Deus e o rei seria a cabeça que levaria o corpo para este destino¹⁴³. Tomás Antônio Gonzaga, formado em Coimbra e importante personagem da região das Minas Gerais, traduz em seu Tratado de Direito Natural as ideias portuguesas do período. Lourival Gomes Machado assim expõe: “Gonzaga, não se parte da realidade social, mas da evidência divina. Quando examina a natureza humana, não o faz para, encontrando o geral, traçar o elo natural que determina o homem, mas, pelo contrário, para discernir os traços morais que nele imprimiu Deus” (MACHADO, 1967, p. 48).

O velho marquês foi retirado do poder com a ascensão de D. Maria I, em 1777, e a velha tradição cristã católica, sem as aspirações iluministas do momento, retoma o seu lugar de origem.¹⁴⁴ A Igreja retoma o posto que nunca, de fato, perdeu na política portuguesa.

¹⁴¹ TEXEIRA, 1999, p.42.

¹⁴² MACHADO, 1967, p. 123.

¹⁴³ A própria teoria política tradicional, que zelava pelas coisas de Deus, também aceitava uma certa ação dos homens. Isso faz com que o conservadorismo português aceite algumas ideias do iluminismo europeu. Dessa teoria “[...] se extrai (na perspectiva providencialista) que Deus pode enviar tiranos para governar os homens (pecadores, empedernidos), aos quais estes devem, apesar de tudo, obedecer. Extrai-se também que as leis fundamentais, como todos os pactos, são disponíveis, isto é, factíveis e alteráveis pelos homens num dado momento histórico. E, finalmente, que todo o direito positivo, bem como toda as convenções, enquanto produto direto ou indireto de pactos, são justos. O que, como logo se vê, é o fundamento do moderno individualismo”. Cf. HESPANHA e XAVIER, 1993, p. 126.

¹⁴⁴ SERRÃO, 1973, p. 152-157.

Em geral, os estabelecimentos religiosos nacionais da Europa permaneceram formalmente intactos até o século XVIII, quando a Revolução Francesa rompeu com aquela ordem e o princípio efetivo da tolerância religiosa foi extensamente estabelecido, baseado principalmente nos ideais iluministas do século XVIII¹⁴⁵. Enquanto isso, vemos um reforço constante do velho absolutismo religioso, em Portugal e em suas colônias¹⁴⁶.

Os habitantes de Minas Gerais, por consequência de sua colonização portuguesa, zelavam pela sua fé e tradição. Para sentirem que eram participantes do universo cultural monárquico-cristão português, construía-se seus templos e igrejas como palácios, onde se reproduziram todos os símbolos da coroa portuguesa e da burocracia estatal da Igreja em Roma. Lá, eram lembradas as passagens de toda a história do reino, por meio de seus santos e santas. Em seus altares, reis que tinham sido santificados fazem ameaças a homens de pele escura (muçulmanos e escravos africanos). A montagem desse cenário contava com o aparato de toda a arte da época. A teatralização do poder ficaria evidente na arquitetura, nas pinturas e nas esculturas. A coroa portuguesa afirmava seu poder enquanto autoridade e contaria com a arte como uma forma de persuasão eficaz¹⁴⁷. Poder temporal e espiritual estavam unidos. Temos na sociedade mineira, por meio de seus templos e igrejas, a construção de uma sociedade hierárquica, fidalga, não democrática, escravista, racista e fundamentada na ideia de Deus.

¹⁴⁵ HOBBSBAWM, 1988, p. 71-82.

¹⁴⁶ ADORNO, 1990, p. 183.

¹⁴⁷ HESPAÑA E XAVIER, 1993, p. 287.

CAPÍTULO II – ARTE, ETIQUETA E RETÓRICA: a nobreza e a santidade retratadas pela cultura mineira

II.I - A definição da arte e dos saberes no Antigo Regime e na colônia.

A ordem política, social e religiosa da monarquia do Antigo Regime se refletia no mundo colonial luso-brasileiro numa ordem baseada nos termos retóricos e que tinha na coordenação da igreja e dos funcionários reais o amparo para a arte. Para esse setor da sociedade, a ordem artística é encarada como algo prático, que atende a fins específicos¹⁴⁸.

Na base desse processo de significação estão bíblias e hagiografias; obras devocionais e greco-latinas; textos luso-brasileiros, espanhóis, franceses, italianos; estampas alemãs e outras produções do século XVII e XVIII. Entre essas obras, temos modelos cortesãos, tratados a partir de esquemas teológicos, políticos e retóricos, que exigem decoros específicos e a agudeza dos indivíduos. Obras como as de Góngora, Quevedo, Gracián e Tesouro compõem a inteligência do período e o processo de construção e observação das artes e das imagens, oferecendo os padrões que regem a representação hagiográfica do momento¹⁴⁹.

Definir até que ponto os artistas mineiros da época estavam atrelados às regras dos tratados é sempre hipotético, mas, de qualquer forma, a bibliografia especializada consegue observar a presença desses princípios na realização e na composição da arte em Minas Gerais julgando o resultado final das obras e o ambiente artístico-cultural onde se encontravam. Há que considerar que os artistas da capitania não contavam com uma maneira única de composição, sendo difícil uma normatização metódica, mas podemos encontrar técnicas, normas, concepções e condutas que estão estritamente ligadas à tratadística e aos modelos apresentados pela época.

De uma maneira geral, a arte nas Minas Gerais do século XVIII ordenava a percepção do público e propunha um discurso específico. Procurava sempre o ponto de vista adequado e a melhor forma de compor as palavras e as imagens. Assim como a etiqueta coordenava o comportamento, os tratados de retórica, pintura e arquitetura ajudavam a coordenar as artes¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Sobre a percepção e os meios práticos da arte em Minas Gerais consultar ALVES, 1997.

¹⁴⁹ SHEARMAN, 1978, p.35.

¹⁵⁰ BURY, 1991, p.44.

O exemplo maior vinha da linguagem e da literatura clássica que tinham na retórica sua base de construção e refinamento¹⁵¹. A retórica utilizava uma série de figuras de linguagem que permitia o uso de palavras, ou grupo de palavras, que davam ênfase particular a uma ideia ou sentimento. A ênfase especial era tipicamente realizada pelo uso consciente desses termos na construção de uma oração¹⁵². Aristóteles definiu a função da retórica como sendo a busca pelos meios possíveis de persuasão. Enfatizava que o argumento persuasivo teria que ser ordenado para atrair a atenção e a emoção do público¹⁵³. Era uma forma de influenciar o julgamento e os sentimentos das pessoas e, também, servia como uma forma de propaganda. Por isso, desde a antiguidade, essas locuções eram empregadas extensivamente pelos oradores e escritores de forma a fortalecer e embelezar seus estilos¹⁵⁴. Em Roma, os grandes mestres da retórica foram Cícero e Quintiliano. Durante o período medieval, a retórica continuou a ser ensinada nos monastérios e nas universidades.

Com o Humanismo e o Renascimento do século XIV, assistimos ao fortalecimento da crença de que a arte deveria ser ordenada e regida por tratados que versavam sobre formas de composição e representação. Isso possibilitou uma explosão da criatividade artística, que durou até o século XVIII¹⁵⁵. Entre as diversas e importantes obras do período, temos Petrarca, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Desde o século XVI, a península itálica retoma também os estudos sobre as obras de Aristóteles. A “Retórica” é a obra por excelência e a agudeza domina as técnicas e as regras¹⁵⁶. Segunda Maria do Socorro:

“O conhecimento da Poética de Aristóteles no século XVI, e antes, no terreno da especulação, a interpretação tomista de suas obras, repõem em cena princípios imitativos greco-latinos, normatizados em artes, retóricas e manuais de oratória latina” (CARVALHO, 2007, p. 22).

¹⁵¹Cláudio Manuel da Costa, poeta árcade mineiro, tinha em sua biblioteca um exemplar do “*Il Cannocchiale Aristotelico*” de Tesauro.

¹⁵² BARILLI, 1983, p. 09-25.

¹⁵³ Aristóteles é um dos principais autores lidos nesses tempos. O primeiro texto existente de escritura crítica de teatro é a Poética de Aristóteles (aproximadamente 330 a.C.). Aristóteles, aluno de Platão, escreveu um número grande de trabalhos sobre lógica, metafísica, ética, retórica e política. No aspecto da crítica literária de Aristóteles, podemos encontrar os escritos sobre a tragédia, a poesia épica e a retórica. Por isso, tornou-se uma grande referência para a cultura ocidental, na medida que ofereceu modelos acabados de representação e uma percepção muito grande sobre a adequação do discurso ao fim proposto. Para outras informações consultar ARISTÓTELES, 1969.

¹⁵⁴ O estabelecimento de instituições democráticas, na antiga Atenas, impôs a prestação do serviço público para todos os cidadãos. Aperfeiçoar uma habilidade, em oratória, surgiu, então, como uma necessidade para a vida política. Para isso, teve início uma série de estudos sobre o idioma até que se tornasse um conhecimento com propósito prático atrelado a filosofia.

¹⁵⁵ GÁLLEGO, 1991, p. 32.

¹⁵⁶ SHEARMAN, 1978, p.40.

Os homens dessa época entendiam que a cultura grega tinha deixado como herança obras extremamente importantes como a “Ilíada” e a “Odisséia”. A perfeição de seus versos indicava o início de uma tradição literária que, disseminada por todo o mundo ocidental, significava um modelo a ser seguido e reproduzido em todos os períodos da história. Esses homens buscavam também os eventos míticos e heroicos que foram temas de várias epopeias subsequentes, como aquelas que descreviam a “Guerra de Tróia”, para aperfeiçoar seu repertório e propor novas combinações. A “Teogonia”, normalmente atribuída a Hesíodo, era uma obra extremamente interessante na medida que contava a história do estabelecimento da ordem e do caos no universo, além de retratar o nascimento dos deuses. Essas narrações eram modelos a serem imitados, ao mesmo tempo em que ofereciam uma série de alegorias para o mundo que se descortinava após o Concílio de Trento.

Desde então se mantém uma tradição que diferencia as cenas trágica, cômica e satírica. A tragédia é dominada por um cenário com colunas e estátuas; a comédia contenta-se com vistas comuns; e as peças satíricas são acomodadas em cavernas ou paisagens rurais¹⁵⁷. Essas obras traçam um paralelo entre os temas da literatura e da pintura e oferecem uma possibilidade visual infinita para a apresentação de um determinado discurso pelas artes plásticas. Esses recursos retóricos podiam relacionar determinadas figuras de linguagem (antíteses, hipérboles, eufemismos, ironias, metáforas e metonímias) a símbolos e alegorias do universo da pintura e da escultura¹⁵⁸.

Em todos esses casos, esperava-se que o espectador conseguisse fazer associações entre a imagem e aquilo que ela representava¹⁵⁹. Assim era definido o que era visto de perto ou de longe, de forma clara ou hermética, de maneira simultânea, uma vez ou várias vezes. O espaço público e privado, o palácio e o templo religioso eram vistos como um cenário. A poesia era vista como uma pintura¹⁶⁰. Nesse jogo constante entre palavras e imagens, as letras clássicas reforçavam, entre todas as figuras de linguagens, as várias possibilidades do uso das metáforas e das metonímias¹⁶¹.

Com a metáfora, os autores podiam aproveitar as semelhanças entre os termos e os correlacionar de forma a produzir um discurso mais eficaz e contundente. Nesse caso, a

¹⁵⁷ GOMBRICH, 1993, p. 157.

¹⁵⁸ A retórica oferece todas as possibilidades para que o espectador do mundo visual siga a linha de raciocínio de uma obra de forma clara e convincente. Cf. BARILLI, 1983, p. 27.

¹⁵⁹ HOCHE, 1974, p.33.

¹⁶⁰ Esse paralelo entre a palavra e a cor é, assim, fundamental durante a Idade Moderna, constituindo-se quase como uma regra para a arte. Cf. HILL, 1997, p. 72.

¹⁶¹ GOMBRICH comenta: “[...] a concepção da pintura como uma espécie de poesia, que tinha a confirmá-la a autoridade de Horácio, foi por certo amplamente aceita” (1990, p.48).

sabedoria estava em transportar o significado de um enunciado para outro enunciado na medida em que existam relações subentendidas entre eles. Os autores desse período costumavam dizer: “lábios de rubi”, “inverno da vida”, “arder em desejos”¹⁶².

A metonímia, por sua vez, era “[...] a substituição de sentido de um termo por outro que com ele apresenta relação lógica e constante” (FARACO e MOURA, 1996, p. 442). Esta substituição era possível na medida em que o termo escolhido apresentasse uma relação tão íntima com o seu objeto que passasse a existir como sua própria definição. Podiam dizer, por exemplo, “ele esticou as canelas” ou “comeu um prato”.

De maneira similar, no contexto plástico, o símbolo associava de forma imediata a imagem com aquilo que ela significava, representando uma relação convencional entre dois ou mais elementos. Era uma figura que substituía uma determinada coisa por uma imagem escolhida para designá-la: a espada pela função militar, a coroa pelo rei, a toga pela magistratura, a cruz pelo cristianismo etc.¹⁶³.

A alegoria, de maneira mais complexa, lançava mão de justaposições e associava ideias abstratas a determinadas figuras¹⁶⁴. Neste caso, uma coisa podia ser representada por uma imagem diferente dela mesma, ou seja, daquilo que seria óbvio ou imediato. Muitas vezes, a figura alegórica transmitia por meio de uma forma humana conceitos relacionados a virtudes e vícios. Essa mediação era realizada de maneira tão eficaz que a coisa significada perdia o lugar para a imagem que agora a significava, chegando a causar a própria eliminação da primeira¹⁶⁵. No momento em que estudamos, por exemplo, a deusa grega Palas Atena tinha deixado de ser uma representação da deusa para se tornar a própria imagem da sabedoria e o Antigo Testamento tinha se tornado na verdade uma prefiguração do Novo Testamento, deixando de ser apenas uma narrativa dos primeiros momentos da história do povo hebreu¹⁶⁶.

¹⁶² A metáfora pode ser colocada como: “uma modificação do conteúdo semântico de um termo” (DUBOIS, 1974, p. 151).

¹⁶³ O uso de símbolos iconográficos na arte pode ser verificado já em 3000 a.C., quando as civilizações neolíticas do Oriente Médio usaram abstrações ou figuras animais para representar elementos sagrados ou da própria vida cotidiana. Assim, a deusa egípcia Hathor era associada a uma vaca e normalmente aparecia em esculturas ou afrescos como uma mulher com uma cabeça de vaca. O deus do sol Rá tinha a cabeça de um falcão e Ptah aparecia como um touro.

Na Grécia antiga e em Roma, os deuses eram associados a objetos específicos. Zeus (Júpiter), o pai dos deuses, era acompanhado, frequentemente, por uma águia ou um raio; Apolo, o deus de arte, por uma lira; Artemis (Diana), a caçadora, por um arco. Além disso, os romanos aperfeiçoaram o uso de símbolos alegóricos seculares. Por exemplo, uma mulher cercada por cachos de uvas e feixes de trigo seria entendida prontamente como uma representação das generosidades da terra.

¹⁶⁴ PANOFSKY, 2002, p. 51.

¹⁶⁵ Segundo HANSEN: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (1986, p.01).

¹⁶⁶ GÁLLEGO, 1991, p. 31.

Até, ao menos, o século XVIII, pinturas alegóricas foram especialmente importantes, pois os artistas elaboraram intrincados esquemas simbólicos para ilustrar questões como a vaidade, o amor, a ambição e vários sentimentos humanos. Os personagens sagrados eram alegorizados com figuras, roupas e atributos característicos para a sua rápida identificação. Era comum a representação de objetos neutros com um profundo significado religioso, como elementos de pesca e a pomba, que simbolizavam Cristo e o Espírito Santo, respectivamente. Muitos santos foram associados a objetos relativos à sua história: São Pedro às chaves ou Santa Catarina a uma roda quebrada¹⁶⁷. Nas igrejas de Minas Gerais, essas referências podiam ser encontradas nos altares, nos arcos e no vestuário. Podemos encontrar a balança como símbolo da justiça de São Miguel, o Monte Carmelo como símbolo dos carmelitas e o lírio como símbolo de São José. Objetos como joias, moedas e instrumentos musicais personificavam os prazeres vãos da vida, enquanto crânios, ampolhetas e velas queimadas e apagadas eram lembranças da morte¹⁶⁸.

A inspiração vinha também da astrologia, da cabala e dos hieróglifos¹⁶⁹. Na Europa, vários artistas plásticos como Botticelli, Michelangelo e Arcimboldo, pesquisaram de forma profunda o uso da alegoria e buscavam suas fontes¹⁷⁰. Patrocinados pelos mecenas da época, vários humanistas reliam os antigos e procuram novas formas de composição artística. Obras como a *Ilíada*, a *Odisséia*, as *Metamorfoses* e a *Eneida* eram revistas nas concepções de interpretação dos homens do momento¹⁷¹.

Diante dessa vasta rede simbólica existem possibilidades infinitas de relações entre os diversos termos. No processo de identificação e codificação das imagens temos ainda os emblemas e as empresas.

Os emblemas podem ser usados em igrejas, edificações públicas, aparatos festivos, frisos, arcos, vasos, vestuários, armaria, livros etc. Compõe-se de símbolos imagéticos que

¹⁶⁷ Os Atos dos Apóstolos eram utilizados, por exemplo, para mostrar e ressaltar a vida dos primeiros santos.

¹⁶⁸ No mundo contemporâneo, a arte se transformou em algo altamente individualista e o uso de símbolos e alegoria quase desapareceu. Temos algumas exceções como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Na arte popular, imagens como objetos, jornais, sopas enlatadas e fotografias tornaram-se símbolos de genuínas iconografias que refletem a cultura moderna.

¹⁶⁹ Os hieróglifos egípcios são muito estudados nesse período. Em um único formato, um pequeno conjunto de pequenas imagens consegue propor um significado e uma ideia instantânea. Toda a cultura neoplatônica do renascimento usa do hieróglifo como modelo para a construção de emblemas e empresas. A própria talha das igrejas barrocas apresenta uma estrutura plástica que pode ser confundida com uma estrutura hieroglífica. A talha é um emblema posto em pé. Vemos assim uma grande circulação de tratados de decifração de alegorias egípcias, empresas, emblemas e imagens: *Hieroglyphica* de Valeriano em 1575, *Hieroglyphica* de Horapolo de 1551, *Emblemata* de Alciato de 1522, *Iconologia* de Ripa de 1593, *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna de 1499 etc.

¹⁷⁰ SHEARMAN, 1978, p. 44.

¹⁷¹ GINZBURG, 2011, p. 127.

correspondem a um significado fechado e hermético que representa ou diz respeito a uma corporação, instituição etc.¹⁷². Segundo Hansen, pode ser colocada a imagem de um diamante, simbolizando um homem forte; a cegonha como a vigilância; a lança como a liberdade; o leão para a força etc. Vem, muitas vezes, acompanhado por um epigrama, em latim ou língua vernácula, que ajuda a compor o “texto” a ser lido e coloca em palavras lemas ou palavras de ordem. As imagens garantem uma correspondência com aquilo que está sendo representado e tem uma preocupação moral¹⁷³.

As empresas são referências simbólicas de cunho particular e individual. Pelo seu caráter específico, apresentam imagens e epigramas de difícil entendimento, já que diz respeito apenas a quem as porta. Geralmente remete-se a um propósito individual e é apresentada de forma obscura e engenhosa. As empresas são usadas, principalmente, em escudos e bandeiras¹⁷⁴.

Nos retábulos mineiros, podemos encontrar as cartelas como exemplo das questões levantadas acima. Elas representam o santo, ou a associação que o cultua, por meio de uma determinada simbologia que é emoldurada por uma espécie de brasão. Essa cartela localiza-se sobre cada altar, de forma a deixar claro o espaço de cada entidade dentro do templo. Os símbolos, ou alegorias, expostos nestas cartelas são herdeiros da heráldica europeia¹⁷⁵.

É importante perceber na composição desses retábulos e altares que o artista, erudito ou não, busca aquilo que é norma ou aquilo que é de uso “correto”¹⁷⁶. Mesmo o artista que não tivesse uma cultura formal, como é o caso de Minas Gerais, estava embebido dessa

¹⁷² ARGAN, 1992, p. 15.

¹⁷³ HANSEN, 1999, p.01.

¹⁷⁴ Consultar PRAZ, 1989.

¹⁷⁵ A heráldica nos dispõe o estudo dos brasões, dos seus usos e se significados. Foi durante a Idade Média, precisamente, durante as cruzadas, que o uso dos brasões e a heráldica tomam-se de uma regra fixa e rígida. Segundo os autores, a simbologia utilizada por eles remonta lugares, famílias, grupos, batalhas e valores da cavalaria. O seu uso pressupõe escolha de cores que são fundamentais na identificação dos pares. Essas cores nasceram, inicialmente, com a intenção de classificar os guerreiros. Com o tempo, passam a ser hereditários e símbolos de origem e distinção social. Sempre eram representados em forma de escudo. “Mas se no início eram feitos militares que distinguiam e justificavam o porte do brasão, a partir de finais da Idade Média os motivos se multiplicavam: de domínio, posse ou soberania (príncipes soberanos, senhores feudais, países, províncias, cidades e vilas); de patrocínio (proteção de autoridade real); de família (do chefe de uma linhagem, brasões transmissíveis por sucessão); de pretensão (brasões que trazem dos pais e de cujo domínio seu titular se julga com direito); de comunidade (ordens militares, religiosas, civis, confrarias, corporações, instituições e sociedades). De toda maneira, o controle real impedia que os brasões fossem originais ou mesmo ‘criativos’. Esses brasões eram rígidos, assim como as possibilidades de representação, que deveriam ser sempre matéria de aprovação prévia” (SCHWARCZ, 1998, p. 166).

¹⁷⁶ “Na parte que convém à ciência, deve o bom pintor ser abundante em engenho para inventar e em juízo para representar. Tem necessidade de engenho porque não obstante serem suas pinturas dignas de louvor e admiração, em que se entende mais do que se mostra, não obstante a arte por si ser grande, contudo a delicadeza e a sutileza a excede; e tais se conta serem as obras de Timantes. É de importância ao pintor o juízo, por que discretamente evite atos desordenados e cuidadosamente fuja das inconveniências” (ALMEIDA in. MUHANA, 2002, p.121).

atmosfera, pelas próprias circunstâncias do seu tempo. Por rezar para santos que já seguiam as normas artísticas do seu tempo, por olhar gravuras em Bíblias importadas e por conviver com artistas vindos da metrópole, esses homens aproveitavam os modelos e seguiam procedimentos e princípios imitativos ditados pela época¹⁷⁷. Os próprios artistas portugueses que estavam em Minas Gerais traziam em sua memória as formas artísticas cultuadas nas suas regiões de origem. Nesse momento, proliferavam em Portugal tratados, cartas, discursos e textos moralizadores, que foram difundidos por preceptores espanhóis e italianos e que ajudaram a compor a mentalidade culta do país¹⁷⁸.

No mundo religioso português, os usos dados a essas imagens refletem os ditames moralizantes da Contrarreforma. Segundo Hansen, o decreto sobre as imagens durante o Concílio de Trento prescrevia:

“Devem ser evitadas imagens que possam ser causa de erro para pessoas rudes; as escrituras devem ser seguidas de perto; deve-se evitar a superstição; mais que tudo, a luxúria. Conselho geral aos bispos: evitar coisas profanas/imodestas nas igrejas; censurar previamente imagens insólitas” (HANSEN, 1999, 03).

A Igreja sempre se preocupou com os usos das imagens nos ambientes sagrados. Para o papa Gregório Magno: “A pintura é a história do ignorante”¹⁷⁹. Segundo Jens Baumgarten:

“A questão das imagens foi um dos pontos principais das disputas interreligiosas. O Concílio de Trento (1545-1563) tornou-se uma guinada histórica essencial no que diz respeito à questão do conflito teológico sobre a importância das imagens, sobretudo do lado católico. Os teólogos pós-tridentinos desenvolveram uma concepção estética relevante do ponto de vista da história da mídia, mas também utilitária e politizante. Os bispos e teólogos católico-reformadores como Carlo Borromeo (1538-1584), Gabriele Paleotti (1522-1597), Roberto Bellarmino (1542-1621) e Antonio Possevino (1533-1611) escreveram em fins do século XVI os principais tratados teóricos-teológicos sobre a arte sacra e a concepção teórica do sermão no período pós-tridentino” (BAUMGARTEN, p. 306, 2004.).

¹⁷⁷ Para entender a circulação de gravuras europeias no Brasil colonial pesquisar LEVY, 1944.

¹⁷⁸“Os missais foram importantes fontes iconográficas no barroco luso-brasileiro; estes missais foram responsáveis pela popularização de determinadas gravuras; estas gravuras eram almeçadas por comitentes e artistas; estas gravuras alcançaram grande circularidade em solo mineiro (haja vista o exemplo do Missal 34); os missais são importantes para o estudo das redes de clientela e mecenato em Minas” (BOHRER, 2004, s.n.).

¹⁷⁹ BOHRER, 2004, p. 03.

Para que não se ofendam os direitos da história há que se ter presente que é lícito ao pintor e ao escultor embelezar e ilustrar o melhor possível as narrativas, mas em nenhum caso está permitido contradizer a verdade das mesmas e desfigurar ou não reconhecer a inveterada tradição de qualquer fato¹⁸⁰. O II Concílio de Nicéia, que ocorreu em 787 d.C., já tinha ocasionado um intenso debate sobre o uso de imagens pelas igrejas cristãs. Foi o sétimo concílio ecumênico e foi convocado por Irene, imperatriz do Império Romano do Oriente, e presidido por 350 bispos, a maioria dos quais eram bizantinos. Os Imperadores Leão III (717-741), Constantino V Coprônimo (741-775) e Leão IV (775-780) favoreceram a iconoclastia. O grande defensor da utilização das imagens foi João Damasceno (m. 749). Durante as assembléias foi lida uma carta do papa em franco favor às imagens. Apesar das fortes objeções dos iconoclastas, o conselho validou a reverência a elas e ordenou sua restauração nas igrejas por todo o Império. Esse concílio aprovou o reconhecimento e a veneração, e não a adoração, dos ícones religiosos.¹⁸¹ Nos tempos modernos, precisamente acerca disso, o decreto do sagrado Concílio de Trento ordenou que se evitassem nas pinturas sagradas a falsidade e todos os erros a fim de que as imagens devotas não apresentassem nada capaz de escandalizar as almas singelas.¹⁸² Diz, expressamente, esse decreto: “de modo que não apareça nada desordenado, recortado com mesclas ou inversões, nada profano e nada indecente” (ARENAS e HUGAS, 1983, p.146).

Segundo Cardeal Federico Borromeo:

“Um requisito necessário da beleza é o de evitar-se qualquer nu que não seja estritamente exigido pela verdade dos mistérios, ou que possa ofender a delicadeza de ânimo ou diminuir a devoção dos observadores. (...) Deste modo vemos a inconveniência daqueles que pintam o divino Menino mamando de forma que mostram nus os seios e o colo da Santa Virgem, quando estas partes não se devem pintar a não ser com grande cautela e modéstia. Não poucos retratam nuas as pernas de santos e santas e as aproximam umas das outras de um modo que podem despertar no ânimo

¹⁸⁰ “Emanuele Tesauro assume que, por imitação, os corpos figurados na pintura geram no intelecto um prazeroso engano e uma enganosa maravilha, trazendo aos olhos do espectador o simulacro das coisas, a ideia de que ‘il finto sai vero’. Mesmo a visão de cadáveres e outros corpos horríveis, assenta o autor, deleita pela representação do real. O engano fingido transforma, pela imagem pintada, o fingimento apenas de uma verdade, que o espectador sabe fingida, mas mesmo assim se deleita pela simulação evidenciada ao seus olhos pela arte” (CARVALHO, 2007, p. 308).

¹⁸¹ Mesmo assim, este debate continua ardoroso no mundo cristão. O patriarca Nicéforo de Constantinopla e o monge Teodoro Studita continuaram a pregação a favor das imagens e o Imperador Carlos Magno (800-814) mostrou-se tendente ao iconoclastismo. Cf. BESANÇON, 1997, p.23-238.

¹⁸² Londoño afirma: “Na imaginária da devoção, a figura, os motivos e os temas aos que está associada, estão sujeitos a variações, adequações e modas, tributárias da estética determinada pelo projeto de comunicação que conduz a devoção. O que é admitido sem muita dificuldade pelos devotos. A devoção vai, pois, compondo a representação, alterando a imagem, aproximando-a do presente e do que faz sentido, carregando-a de símbolos fáceis de reconhecer” (LONDOÑO, 2000, p. 257-258).

algum pensamento pernicioso” (BORROMEIO in. ARENAS e HUGAS, 1983, p. 146-151).

O Cardeal deixa claro que:

“As cores são quase como palavras que, percebidas com a vista, penetram não menos que as vozes percebidas pelo ouvido, e o primeiro esboço da coisa que se tem que pintar é quase igual à elaboração de razões e argumentos. Por isso acontece que até o vulgo e a multidão ignorante compreendem a linguagem da pintura e com não menor eficácia que entre os homens prudentes” (BORROMEIO in. ARENAS & HUGAS, 1983, p. 146-151).

Na composição desses temas, Cesare Ripa é o autor que inspira os artistas da época, pois já trabalhava com o modo de fazer aristotélico, baseando-se na retórica, no exemplo dos hieróglifos egípcios e nas imagens de tradição greco-latina. Tomando o discurso como modelo, retoma textos de Horácio na composição de suas imagens. Se uma definição escrita é feita por uma economia de palavras, assim seria a imagem alegórica que representaria, de forma sintética, um pensamento. Ripa propunha alegorias adequadas e composições artísticas que seriam fiéis a determinadas interpretações que seriam utilizadas também pela Igreja de Roma.

A “Iconologia” de Cesare Ripa, que tem sua primeira edição em 1593, traz diversas alegorias e modos como devem ser representadas. A partir de 1603 é editada em Augsburg com gravuras¹⁸³. Foi muito utilizada por diversos artistas ditando as regras de representação por todo o Antigo Regime¹⁸⁴.

Em relação às formas de fixação da cultura cristã, temos a sobrevivência de coleções medievais, como a “Legenda Áurea”, que fazia uma compilação da vida dos santos, e que foi escrita pelo arcebispo de Gênova Jacobus Voragine. Essa obra tornou-se muito popular no período e serviu de modelo para pintores e escultores, até o final do século XVIII¹⁸⁵. Temos que lembrar ainda os Exercícios Espirituais, de Inácio de Loyola, e de doutores da igreja que

¹⁸³ “A personificação de todas as ideias abstratas relacionadas com a vida humana – em uma palavra, das alegorias –, foi a grande tarefa de Cesare Ripa (cerca de 1560-1623). A sua *Iconologia*, editada em Roma, em 1593, ilustradas muitas das edições seguintes, a partir de 1603, tornou-se famosíssima, foi livro indispensável em todos os ateliers e academias até quase fins do século XVIII” (MAIA, 1990, p. 26).

¹⁸⁴ HANSEN, 1986, p. 87-92.

¹⁸⁵ Podemos citar, ainda, dois doutores da igreja que dominam a prosa cristã e os modelos a serem seguidos: São Jerônimo e Santo Agostinho. A principal realização de São Jerônimo foi a sua tradução da Bíblia. Conhecida como o *Vulgata*, foi desde então a versão latina modelo, e sua influência no mundo ocidental foi enorme. Santo Agostinho foi um dos mais influentes de todos os pensadores europeus. Entre suas principais obras (“*A Cidade de Deus*” e “*Confissões*”), podemos notar o uso do estilo clássico da retórica de Cícero de uma maneira individual e comovente que expressa um senso de convicção cristã.

dominam a prosa cristã e os modelos a serem seguidos: São Jerônimo, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. A principal realização de São Jerônimo foi a tradução da Bíblia. Conhecida como Vulgata, foi desde então a versão latina modelo, e sua influência no mundo ocidental foi enorme. Santo Agostinho foi um dos mais influentes de todos os pensadores europeus. Entre suas principais obras, “A Cidade de Deus” e “Confissões”, podemos notar o uso do estilo clássico da retórica de Cícero de uma maneira individual e comumente que expressa um grande senso de convicção cristã. São Tomás de Aquino é um dos principais modelos pela sua releitura de Aristóteles e seu “De Regimine Principum”¹⁸⁶.

Além desses nomes, temos ainda Giovanni Andrea Gilio que trata sobre a pintura sacra, Gian Domenico Otonelli e Pietro Berretini da Cortona que falam sobre a pintura e a escultura, e Charles Le Brun que fala sobre a imaginação do espectador em contato com a obra. Esses autores determinaram também regras para a arquitetura e para ornamentação das igrejas. A planta retangular era excelente, pois conseguia estar ladeada de retábulos e altares com imagens de santos. Pela sequência das pinturas e das esculturas, a nave da igreja poderia ser “lida” como um livro. Devido ao drama que exibem, as igrejas tornam-se um espetáculo apresentado num teatro sagrado¹⁸⁷.

Dessa maneira, as imagens suscitadas por estas obras podiam condenar ou defender algo, aconselhar ou desaprovar alguma ação, louvar coisas honradas e rejeitar os vícios. As definições que essas obras possibilitavam permitiam a construção de um discurso sobre a sociedade que se vivia e a imagem que os próprios indivíduos tinham de si e do mundo¹⁸⁸. Os antigos eram, assim, fontes de interpretação e de novas possibilidades combinatórias, pois eram ricos em sentidos e significações¹⁸⁹. A alegoria greco-latina era submetida aos cálculos astronômicos e combinada às interpretações religiosas cristãs¹⁹⁰. O simbolismo disfarçado das cenas era uma forma de mostrar o sentido elevado da arte no estudo da realidade e da natureza, revelando seu sentido religioso¹⁹¹. Muitas vezes um acontecimento histórico e real poderia ser visto como uma alegoria dos atos de Deus sobre os homens. Deus não fala apenas

¹⁸⁶ CURTO, 1998, p. 147.

¹⁸⁷ Conhecido como *Theatrum Sacrum*.

¹⁸⁸ ARGAN, 1993, p. 146-7.

¹⁸⁹ Segundo HANSEN: “Na prática de interpretação alegórica dos primeiros Padres da Igreja confluem, assim, vários dispositivos, como a Retórica greco-latina, a etimologia, a filosofia platônica e neoplatônica, a exegese judaica da Torah, a astrologia persa etc.” (1986, p. 48).

¹⁹⁰ “A arte é a tradução visível dessas potências astrais visíveis, como *enigma*: sua formulação mais apropriada é o hieróglifo, cuja forma alegoriza, de modo simultâneo, a simplicidade e a unidade divinas. Retoricamente, assim, a obra de arte aproxima-se da tradição de *tota allegoria*, alegoria fechada ou perfeita. Para compô-la, o artista opera a *magia* através da força das imagens e figuras. A magia é um conjunto de cálculos numéricos ou de operações químico-físicas que a astrologia e a analogia dotam de poderes ‘mágicos’” (HANSEN, 1986, p. 73).

¹⁹¹ HOCHE, 1974, p. 61.

por palavras, mas também por atos e imagens. Nesse jogo, a Bíblia teria o sentido literal e o sentido espiritual¹⁹². Pela tradição religiosa, a antiguidade é antecipadora dos mistérios das escrituras e das interpretações dos pais da Igreja:

“A principal dessas especificidades é o modo qualitativo pelo qual concebem a temporalidade como emanção ou criação de Deus que inclui a natureza e a história, subordinando-as providencialmente no projeto da salvação. A representação propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa [...]. A concepção relaciona a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirma-se que a Identidade de Deus, causa primeira, repete-se em todas as diferenças históricas do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos, desde a criação até o presente dos intérpretes” (HANSEN, s.d., 46).

Em Minas Gerais, os artistas realizavam suas obras de acordo com a encomenda recebida. Pelos acordos firmados entre entalhadores, pintores e encomendantes, já se estabelecia o tamanho das imagens, a iconografia específica e a adequação necessária para o espaço que ela ocuparia¹⁹³. Afinados que estavam com a cultura artística advinda da Contrarreforma, percebemos que as imagens mineiras são sérias e graves, estão prontas para ensinar e comover. Assim como os diversos textos e tratados abusavam dos adjetivos na composição dos personagens, as imagens faziam o mesmo por meio dos seus atributos, símbolos e posições dos corpos¹⁹⁴.

Para o pesquisador, essas obras parecem querer resumir numa única imagem toda a informação possível e necessária para reconhecer o discurso da época: brasões, escudos, armas militares, lanças, trombetas, capas, coroas, cetros etc. Nessa mentalidade alegórica, podem ser personificações de figuras nobres, tradicionais, mitológicas e simbólicas, que são resgatadas conforme o costume da representação religiosa do momento.

Para localizar os fatos dessas narrativas históricas e sagradas, o artista mineiro compõe ainda fundos de cena que retratam paisagens distantes e rostos exóticos. Para a geografia do Antigo Testamento e da Terra Santa pintam desertos, seres fantasiosos e palmeiras. Temos personagens com costumes árabes: túnicas amarradas na cintura, capas e

¹⁹² SEBASTIÁN, 1989, p. 10.

¹⁹³ COELHO coloca: “O escultor ou entalhador idealizava e entalhava a escultura segundo a encomenda recebida, que, em geral, já determinava se seria totalmente esculpida ou de vestir. Escolhia a madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidia se seria oca ou maciça, feita em um só bloco de madeira ou em vários blocos e peças” (2005, p.233).

¹⁹⁴ HANSEN, 1999, p.01.

turbantes. Esses costumes são representantes do imaginário europeu e da construção que os ocidentais faziam do oriente próximo¹⁹⁵.

Para os personagens do Novo Testamento temos um cenário codificado pelo drama e pela tragédia. Essas obras buscavam o passado greco-romano ao retratar vestígios arquitetônicos e colunas que mostravam a antiguidade. As figuras bíblicas que conviveram com Jesus Cristo e os santos posteriores portam esferas e globos, que são uma invocação do poder absoluto¹⁹⁶.

Vemos, assim, que a maior parte da tradição utilizada pelos artistas do período se baseava nessas estruturas que eram usadas de forma teológica, e como uma maneira de atacar as várias possibilidades da religiosidade popular, que surgiram durante o período colonial. A imaginação do artista cobriria as lacunas e traria novas interpretações. Para isso utilizava-se dos evangelhos apócrifos, tratados de etiqueta e de usos e costumes da época. Não podemos esquecer também a forte influência do latim no universo religioso mineiro, pois era o idioma oficial da igreja católica romana e se traduzia como a voz de uma Europa cristianizada e culta. A partir daí, inaugura-se, em solo mineiro, uma tradição que se utilizou de artifícios literários pagãos para propósitos cristãos, abrindo caminho para a composição das imagens e possibilitando o uso de símbolos e alegorias na literatura e na arte religiosa¹⁹⁷. A partir dessa, tradição temos a fundação de toda a literatura árcade mineira e da visualidade cristã daqueles indivíduos.

II.II - A definição dos gestos e das atitudes no Antigo Regime e na colônia.

Além das representações artísticas, os homens precisavam estar atentos aos bons comportamentos para uma relevante educação religiosa. A leitura religiosa de mundo do universo luso-brasileiro se coadunava muito bem com uma produção de significados baseada em valores cortesãos¹⁹⁸. Nessas práticas, o modelo da hierarquia e da superioridade divina se estabelecia a partir de uma submissão política e simbólica ao rei e às regras sociais. O Rei, que também era um representante de Deus na terra, exigia indivíduos que se definissem pela

¹⁹⁵ Para Montesquieu, por exemplo, o poder despótico seria uma espécie de monarquia no qual todas as ordens da sociedade seriam abolidas, os indivíduos ficariam sob o julgo de um só governante, que teria, em suas mãos, todos os poderes, governando por meio do terror. Montesquieu, em *Do espírito das leis* identifica o governo despótico, algumas vezes, com os governos que existiam no oriente.

¹⁹⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 472.

¹⁹⁷ Outras obras desse momento, que não eram, especificamente de orientação cristã, tiveram uma imensa influência no pensamento subsequente. As obras alegóricas de Capella, São Isidoro de Sevilha e Boécio, são exemplos magistrais.

¹⁹⁸ MORSE, 1988, p. 58.

piedade, pela razão e pela discrição. O bom homem era aquele que conhecia o seu lugar e que sabia discernir os protocolos, o uso dos diversos discursos e as melhores ações para determinadas situações e ocasiões. Assim, temos critérios de produção de modelos e um ideal para a educação dos indivíduos¹⁹⁹. Numa sociedade católica e piedosa, os tratados ensinavam caminhos para a representação, para o bom comportamento e para a atividade intelectual²⁰⁰.

Um habitante de Minas Gerais encontraria o conteúdo para esse tipo de civilização dos costumes nos hábitos que vinham da metrópole. Na Europa, os modelos de uma boa formação intelectual, cultural e artística passavam pelas leituras de Giovanni Della Casa²⁰¹, Baltasar Gracián, Diego Saavedra Fajardo, António de Guevara, Torquato Acetto e Baldassare Castiglione²⁰². Todos eles tratavam dos indivíduos por meio da discrição, do engenho e da agudeza, revelando principalmente uma sociedade baseada em códigos de honra²⁰³. Montesquieu, que era um bom representante dessa sociedade aristocrática, apesar de ser iluminista, afirmava que a honra não era apenas um estilo de vida, mas também toda a razão do poder que uma classe poderia auferir²⁰⁴.

Nesses termos, a melhor forma de demonstrar a honra é mostrar sua perspicácia e agudeza, que é uma maneira específica de perceber os modelos culturais e entender seus significados. Por ela, o indivíduo molda seu comportamento a partir das convenções e tira proveito delas. Não é um produto apenas individual, mas se define como um código específico de comportamento generalizado, que define a fé, os afetos, os hábitos, as relações, as falas, as escritas e as representações artísticas. Esses gestos e atitudes são coletivamente partilhados. Por isso, temos os tratados artísticos e literários, os livros de etiqueta e de aconselhamentos aos príncipes e as obras pedagógicas do momento²⁰⁵. Esses modelos

¹⁹⁹ CHARTIER, 1991, p. 106.

²⁰⁰ Podemos ver que: “Desde o século XIII a Europa preocupa-se em refinar os gestos. Regras de comportamento já se caracterizavam pelo próprio ritual de juramento da vassalagem feudal. Tradadistas como Erasmo, Giovanni Della Casa e Courtin, já na Idade Moderna, preocupam-se com gestos como assoar o nariz, cuspir ou se portar na mesa. O costume de servir os alimentos com as mãos, aos poucos, exige o uso do talher e o uso do lenço implica em limpar e esconder certas substâncias que provêm do corpo. Atos que até então eram considerados naturais e como uma extensão das necessidades humanas são considerados suspeitos e de pouca dignidade. O corpo humano é visto como “templo do Senhor” pela doutrina eclesial e julgado a partir da ideia de higiene. As normas de comportamento e etiqueta apropriam-se dessa mentalidade e reúnem uma série de regras de atitudes para viabilizar o melhor uso do corpo dentro dos parâmetros aceitos pela religião e pela organização social. A ideia de “saúde” ratifica o controle e justifica ações de origens sociais. Dessa maneira, se opera o controle da violência individual e particular, tornando mais fácil o domínio político e o viver em sociedade” (DIAS, 2000, p. 93-4).

²⁰¹ Autor adotado pela Companhia de Jesus em seus colégios.

²⁰² Cf. ELIAS, 1994, p. 91.

²⁰³ Temos aqui ensaios para uma virtude cristã, o renascimento do aristotelismo, o reforço do anti-maquíavelismo e uma busca por leituras de Tácito e Sêneca.

²⁰⁴ Para entender o pensamento político de Montesquieu consultar WEFFORT, 1989.

²⁰⁵ Em Portugal temos Francisco Rodrigues Lobo com sua obra “*Corte na Aldeia*” de 1619. Cf. MARTINS, 1978, p. 220.

teatralizam as relações sociais e políticas, oferecendo possibilidades de representações adequadas a uma grande variedade de situações possíveis²⁰⁶.

Pensando na divisão social fortemente marcada pela existência das irmandades e ordens terceiras em Minas Gerais, vemos que o pertencimento a um determinado grupo:

“[...] comportava certos direitos, mas também certos deveres. E, sobretudo, uma obrigação de assumir em tudo uma atitude social correspondente ao estado, atitude que a teoria moral da época definia como “honra” (honor). Por oposição à virtude (virtus) – disposição puramente interior –, tratava-se de uma disposição externa, de se comportar de forma conveniente as regras sociais do seu estado” (HESPANHA e XAVIER, 1993, p. 131).

O que temos aqui são conceitos trabalhados pelos humanistas florentinos Landino, Ficino e Pico della Mirandola²⁰⁷. A busca é por uma educação baseada nos preceitos da antiguidade, mais precisamente na cultura greco-romana, que trazia consigo a retórica e a filosofia. Aqui estariam os modelos a serem estudados e imitados. Desse ideal sairiam uma série de manuais e textos de aconselhamentos políticos e morais que versavam sobre letras, armas e assuntos piedosos²⁰⁸.

Segundo Ladurie, numa sociedade de valores de corte, as ações entre os indivíduos acabam por acontecer de forma teatral, na qual cada um é ator e espectador e todos estão presos a uma mesma situação²⁰⁹. O sujeito é aquilo que demonstra e representa na coletividade. Nesse caso, o luxo e os gastos excessivos são essenciais e demonstram a sua posição na hierarquia social e política. A aparência é o espaço do poder. Para isso, podemos pensar não só na vida da corte, como na vida eclesial e em tudo que demanda em construções de igrejas, aparatos visuais para os rituais, objetos para os sacrifícios e cerimônias diversas. As próprias indumentárias eclesiais seriam um bom exemplo de distinção pela aparência²¹⁰. Segundo José Pedro Paiva:

“O que determinava a procedência num cerimonial e que acabava por configurar as modalidades de etiqueta nele seguidas era a dignidade. Ora este conceito de dignidade, que podia depender de uma vaga representação que um grupo de pessoas atribuía aos seus múltiplos componentes, do exercício de um poder ou jurisdição, da hereditariedade, das funções que se desempenhavam ou de um privilégio que a própria lei estipulava, não se circunscrevia à esfera da ação política. Era um conceito estruturante da

²⁰⁶ SKRINE, 1987, p. 07.

²⁰⁷ Estes autores revisitam o conceito ciceroniano de *virtu*.

²⁰⁸ REVEL, 1991, p. 171.

²⁰⁹ Consultar LADURIE, 1994.

²¹⁰ ARIÈS, 1991, p. 09.

própria ordem social e que, por conseguinte, se inscrevia por toda a sociedade” (PAIVA, 2001, p. 92).

O sentido dessa sociedade estava em manter a sua rigidez, manter a hierarquia social geração após geração e permitir pouca mobilidade fora da posição para o qual uma pessoa tivesse nascido²¹¹. O sentido religioso, que muitas vezes acaba adquirindo, ajuda nesta manutenção e na falta de contestação ao sistema. Assim, com um sentido quase divino, o sistema do absolutismo monárquico torna-se seguro pela reivindicação e pela relação com o sagrado que demonstra²¹².

Fora da corte e da sede do governo, a monarquia conta com a igreja e com as ordens religiosas criadas pelo movimento contrarreformista. Dessa maneira, consegue manter uma rede de pequenos poderes derivados dessa instância maior, que é o alicerce do reino e dos seus impérios. Nos campos e nas colônias latino-americanas, foi lançada uma subdivisão de posições religiosas, sociais e políticas, como num eixo vertical, que liga a família real e o papado aos mais distantes fidalgos e religiosos que assumem estas respectivas funções. Na ponta extrema desse eixo, nas colônias, cria-se uma clientela particular que gira em torno desses funcionários reais e dessa hierarquia religiosa que se torna a elite dessas regiões. Segundo Júnia Ferreira Furtado:

“A sociedade setecentista procurava-se organizar de forma hierárquica e excludente. Porém, no Reino e na distante América portuguesa, a realidade estava muito longe dos modelos rígidos que deveriam ser seguidos. O viver em colônias não deveria constituir-se em experiência totalmente nova e radicalmente estranha. Herdeiros dos laços e dos costumes metropolitanos, era necessário que os colonos partilhassem dos mesmos valores, mesmo em meio à exótica natureza, exuberante e rica, mas também impenetrável e assustadora, como acentuaram os primeiros cronistas da época. A diversidade de raças, com hábitos e costumes diferentes dos da metrópole, e a escravidão, criavam novo cenário além-mar. A sociedade colonial fluida, que se movimentava com maior facilidade, misturava brancos, índios e negros, incorporava novas culturas, e criava uma sociedade que, se, por um lado, tinha Portugal como referência, por outro, era diferente” (FURTADO, 2001, p. 397).

²¹¹ MARAVALL, 1997, p.25.

²¹²“Em Portugal, Diogo Ramada Curto já sublinhou como, durante o reinado de D. Manuel I, houve um grande trabalho empreendido por cerimonialistas na tentativa de construção de uma ‘verdadeira simbólica do Estado’, projeto que utilizou múltiplas linguagens, sustentando ainda como, durante a Restauração, houve uma intensificação do trabalho de organização das cerimônias de corte. (...) A importância crescente atribuída às cerimônias públicas pode ainda deleitar-se pelo crescente movimento de publicação de ‘regimentos’, ‘cerimoniais’, ‘relações’ ou ‘memórias’ de festas e outras celebrações, particularmente dinâmico na esfera de cerimônias ligadas à vida eclesiástica e religiosa e pela proliferação dos cargos de mestre-de-cerimônias, que se podiam encontrar nas dioceses auxiliando os prelados, nos cabidos das sés catedrais, nas colegiadas, nas misericórdias, na Inquisição ou nas congregações religiosas” (PAIVA, 2001, p. 76-77).

Em Minas Gerais a ordem é dada segundo a constituição de suas cidades e na movimentação de sua sociabilidade, incrementando uma vida urbana, de caráter ímpar dentro da colonização portuguesa na América. A sociabilidade tem outro atrativo daquele dos grandes latifúndios de então. As relações entre os indivíduos são mais intensas e as normas de convívio tornam-se uma preocupação mais constante. Ao mesmo tempo em que trazia consigo a marca e a definição dos papéis sociais, entre brancos e negros, fidalgos e desclassificados, apontava para uma nova forma de sociabilidade causada pela mineração, pelas diversas possibilidades dos indivíduos de se autossustentarem, pela inserção no comércio e pela alforria conquistada ou comprada. Em Minas Gerais, a ordem estabelecida sofria com a vontade de ascensão dos emergentes da economia mineradora²¹³.

Eram nessas vilas e arraiais que estavam as principais igrejas e instituições públicas, onde aconteciam as principais festas e onde moravam as pessoas letradas. Essa elite urbana era formada por funcionários da coroa, comerciantes, militares, donos de minas e escravos, fazendeiros. Essas cidades tornavam-se centros irradiadores de costumes e modas no meio de um vasto território despovoado, de gente inculta e que não fazia para manter a sua subsistência.

O espaço urbano era, por excelência, o lugar onde as diferenças sociais ficavam bem marcadas²¹⁴. A necessidade do convívio fazia com que a população local realizasse reuniões noturnas, banquetes, bailes e leituras em voz alta²¹⁵. Ocorriam cerimônias solenes que se organizavam em torno das mais distintas autoridades: bispos, dirigentes e governadores. Ofereciam-se festas em ocasiões relativas à família real e aos governantes: nascimento, casamento e morte²¹⁶. As damas mais ricas apareciam vestidas com a última moda francesa²¹⁷ e trechos de óperas podiam ser ouvidos²¹⁸.

²¹³ A todo momento, podemos verificar comportamentos e atitudes de dissolução das barreiras artificiais entre as diversas camadas sociais. A severidade do sistema foi grandemente quebrada pelo luxo das negras libertas, pela atuação dos artistas mulatos, pelas relações de concubinato, pelo comportamento pouco exemplar do clero local e pela mobilidade dos indivíduos pelos sertões, vales e montanhas. Podemos encontrar algumas vezes homens de baixas extrações subindo degraus sociais e tendo posições impensáveis no poder burocrático da capitania.

²¹⁴ RIBEIRO, 1983, p. 23.

²¹⁵ Na Europa do Antigo Regime, essas eram as situações mais apropriadas para demonstrar distinção e o pertencimento a um determinado grupo. Cf. CAMPORESI, 1996, p. 13.

²¹⁶ Duas grandes comemorações marcaram a vida de Minas Gerais nesse período: a transladação do Santíssimo Sacramento para a Matriz de Nossa Senhora do Pilar na cidade de Vila Rica em 1733 e a chegada do primeiro bispo de Mariana em 1748. Cf. ÁVILA, 1994.

²¹⁷ SANTOS, 1976, p. 84-5.

²¹⁸ FRIEIRO, 1981, p. 143.

Por sua vez, o teatro era um grande acontecimento social. A presença nele era a presença na própria sociedade ali representada. Seus compartimentos, frisas e balcões deixavam clara a divisão e a estruturação social. Ao contrário do teatro grego que unia as pessoas, o teatro no Antigo Regime separava e marcava os respectivos lugares dos indivíduos²¹⁹.

Além disso, temos, na vida das irmandades religiosas mineiras, e no culto aos santos, o sentimento gregário e a sensação de pertencimento a uma coletividade. Por meio das festas religiosas, o sagrado fazia-se presente e toda uma sorte de eventos poderia ocorrer, marcando a sociabilidade da capitania e trazendo sentido para a vida da mineração²²⁰.

O calendário das festas era dado pelas datas relativas à vida do rei e aos momentos litúrgicos. Desde o início da colonização do Brasil essas datas eram relacionadas ao tempo das safras, da moagem da cana, à mineração ou à vida nas cidades. Quando as observamos em seu conjunto podemos notar sua quantidade e sua importância. Pegamos como exemplo as palavras de Vera Ferlini, que assim se coloca em relação às festas religiosas do mundo açucareiro do nordeste:

“Se guardados todos os dias santos e domingos, as interrupções, no período da safra, eram muitas. Nos registros do engenho Sergipe do Conde, podemos verificar que dos trezentos dias aproximadamente que constituíam a safra, houve, em média, 35 domingos e 26 festas ou dia santos. Tratando-se de um engenho de jesuítas, pode-se considerar esse número como o máximo. No mês de agosto, havia três festas: Nossa Senhora das Neves, São Lourenço, Assunção e São Bartolomeu. Em setembro, guardavam-se os dias da Natividade (Anunciação), São Mateus e São Miguel. Em outubro, comemoravam-se São Simão e São Judas. Todos os Santos, Apresentação de Maria e Santo André eram os dias santos de novembro. Dezembro era, sem dúvida, o mais festivo, pois, além do Natal, guardavam-se os dias de São Francisco Xavier, da Imaculada Conceição, de Nossa Senhora do Ó, São Tomás e São Silvestre. Na continuidade do Natal, em janeiro tínhamos Nome de Jesus, Epifania (Dia de Reis) e São Sebastião. Eram festas fixas de fevereiro a Purificação (Candelária), Nossa Senhora da Encarnação e São Matias. Em março e abril, além das festas móveis da Páscoa, que tomava mais de uma semana, comemorava-se Nossa Senhora da Anunciação, São José, Nossa Senhora dos Prazeres. Maio era o fim da moagem, mês de Nossa Senhora, que em Portugal substituíam as festas pagãs de Afrodite, as

²¹⁹ No caso de Minas Gerais, podemos constatar que nas diversas encenações teatrais, e nas diversas comemorações, temos uma participação ativa dos árcades mineiros. Cláudio Manoel da Costa foi o mais importante nome que se dedicou a esse tipo de texto e narração.

²²⁰ MELLO e SOUZA, 2002, p. 316.

maias, mas interrompia-se o trabalho para reverenciar São Filipe, São Tiago e Santa Cruz” (FERLINI, 2001, 457).

No geral, comenta Mary Del Priore: “Essas festas são distribuídas em dois grupos distintos: as festas do Senhor (Paixão de Cristo e demais episódios de sua vida) e os dias comemorativos dos santos (apóstolos, pontífices, virgens, mártires, Virgem Maria e padroeiros)” (DEL PRIORE, 1994, 13).

Passando um olhar mais amplo pelas manifestações ocorridas nas Minas Gerais do período, vemos que essas ocasiões exigiam um gasto razoável da parte daqueles que participavam delas. Exigia-se toda uma série de vestuários e aparatos para que acontecessem. Podemos identificar um lugar de destaque para tecidos finos e luxuosos, pedrarias, joias, fios de ouro, capas, chapéus, botas e toda a sorte de adereços. Ao retratar esses santos e santas, não economizavam no seu aparato visual. As cerimônias eram entremeadas por falas, rezas e discursos laudatórios, celebradas dentro ou fora das igrejas²²¹.

Nesses momentos, não só as figuras santas eram exaltadas, como o próprio rei era lembrado em sua realeza pelos próprios adereços usados pelas invocações. Essas imagens eram retratadas com mantos, cetros e coroas, além de aparecerem dignificadas em andores, pálios, tronos e altares ricamente ornamentados. Algumas manifestações dos rituais religiosos podiam ser correlatas aos seus congêneres reais (beija-mão)²²². Podemos identificar um espraiamento dos gestos e do discurso real em todas estas ocasiões²²³. Segundo Laura de Mello e Souza:

“No mundo do Antigo Regime, a sociedade e a religião não constituíam instâncias separadas. Uma festa de cunho religioso podia ao mesmo tempo exaltar o Santíssimo Sacramento, o novo bispado e, por meio deles, o monarca cristão que a tudo presidia assim como os seus vassallos obedientes e piedosos, de quem se esperava tanto o zelo da coisa pública quanto à observância da fé” (MELLO E SOUZA, 2001, p. 187).

²²¹ Esses gastos todos são essenciais. Segundo RIBEIRO: “Nada, por sinal, mais barroco: o ser de um homem se confunde com sua aparência. Quem age como nobre é nobre” (1983, p. 19).

²²² THEODORO, 1998, p. 291.

²²³ O uso do pálio, por exemplo, marca das cerimônias em honra ao Santíssimo Sacramento, pode ser realocado agora para momentos de pompa real, guardando a cabeça do soberano. A unção pode ser encontrada também em momentos de sagração e coroamento de príncipes. Por sua vez, bispos entravam a cavalo em situações festivas e de pompas, como cavalheiros e nobres, em suas dioceses. Esse tipo de uso de alegoria e símbolos provocou, em muitos momentos, uma disputa entre os dois poderes instituídos. Numerosas bulas papais e atos reais foram promulgados na esperança de esclarecer a diferenciação entre eles. “A metáfora do matrimônio entre o rei e o reino era no fundo uma versão secularizada do noivado entre a autoridade episcopal e a Igreja. Assim, observa-se que o Estado monárquico procurou estabelecer um modelo paralelo ao da Igreja” (KANTOR, 2001, p. 171).

As várias monarquias se encontravam em Minas Gerais: os congados, as cavalcadas, os reisados etc. Festas como a coroação de Nossa Senhora mostravam como o amor nobre e cortês poderia ser divinizado e colocado numa relação direta com Deus. Nessas cerimônias, ocorria uma transposição de condutas cavalheirescas às figuras sagradas²²⁴. Mesmo no universo da cultura negra e escrava podemos encontrar tais manifestações. Eram reconhecidos os reis do Congo, os Reis Magos, Carlos Magno e os doze pares de França, além do rei de Portugal. A eleição de reis e rainhas negros foi uma das formas de escravos e ex-escravos cultuarem Nossa Senhora do Rosário na Minas colonial²²⁵. Em alguns dos cortejos desses reis negros temos a descrição de toda a hierarquia da “nobreza” da festa: rainha, príncipe-regente, princesa regente, procurador geral da coroa, marquês, duques, condessas, guarda real, aias e alabarda²²⁶. Esses indivíduos, vestidos de nobres se encontravam nas festas e se prestavam homenagens. Segundo Marina de Mello e Souza:

“Os mantos, roupas especiais, coroas, cetros e tronos são descritos por diversos observadores das congadas e aparecem em imagens que registraram essas ocasiões. As roupas provavelmente eram feitas por iniciativa das pessoas que as vestiam, sendo mais um indício do esforço financeiro exigido para a ocasião. Misturando trajes europeus, como vestidos longos, casacas, calções e mantos, com turbantes e tangas, da mesma forma que jóias e sabres eram usados junto com penas de avestruz e máscaras, a corte festiva se apresentava como síntese de elementos díspares, lida como farsesca pelos observadores que as registraram” (MELLO E SOUZA, 2002, p. 217).

A historiografia especializada nesse tema nos lembra, a todo momento, que os títulos não só eram usados pela nobreza europeia como também pelas classes dominantes africanas após seu batismo e conversão ao cristianismo. Dessa maneira, o uso de tais codificações no Brasil não significava apenas uma lembrança da Europa, mas também uma referência aos reinos da África Centro-Occidental²²⁷.

Essas festas sugerem que as monarquias sempre tiveram na história dos homens uma relação com o sagrado. Nesse sentido, o rei seria a cabeça de um corpo místico, no qual todos

²²⁴Quando pensamos nessas circunstâncias temos aqui o que KANTOR comenta para o Brasil: “A politização das liturgias só podia fazer sentido num contexto em que a linguagem especialmente jurídica dos ritos era coletivamente aprendida e compartilhada por diferentes grupos na escala social. Tanto a transgressão das regras de etiqueta quanto o exercício extremo da norma permitiam a publicização e a politização dos conflitos. Colonos, clérigos e até mesmo os membros das confrarias negras estavam familiarizados com as regras de precedência em ocasiões públicas” (2001, p. 179).

²²⁵Podemos encontrar várias referências sobre essas manifestações. BANDEIRA pede, por exemplo, no *Guia de Ouro Preto*, para que todo visitante olhe o livro de compromisso da irmandade da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da freguesia de Nossa Senhora do Pilar para ler algumas passagens sobre essa cerimônia. (1938, p.111).

²²⁶MELLO E SOUZA, 2002, p. 164.

²²⁷MELLO E SOUZA, 2002, p. 214.

os indivíduos se encontravam e cumpria cada um seu papel. Após sua morte, a sociedade continuaria intacta e segura já que sua descendência garantiria a existência da monarquia. Dessa maneira, o rei é o símbolo maior de toda a sociedade, mas a sacralidade estaria na realidade no corpo social como um todo. “O que é divino é a monarquia e não o rei” (SOUZA, 2002, p. 26).

Percebemos, assim, que essas monarquias absolutas tinham uma relação estreita com os mitos que a fundamentavam. Jose Manuel Nieto Soria, quando estuda as monarquias ibéricas, percebe o quanto os poderes dos reis portugueses se fundamentavam em lendas, histórias míticas e crenças, desde suas origens. Na construção da imagem dos monarcas e na própria história de Portugal, iremos encontrar uma série de passagens ligadas a sonhos, profecias, aparições e milagres. O próprio sebastianismo seria uma dessas histórias. Vários autores retomam a construção do mito de D. Sebastião e lembram a vitória na Batalha de Ourique em 1139. A despeito do exército pouco numeroso, e com a ajuda de Deus, aconteceu aquilo que parecia um milagre: a vitória dos portugueses. Segundo esses pesquisadores, a aparição de Jesus Cristo a D. Afonso Henriques teria sido o sinal da ajuda divina e a prova da intervenção dos céus na história de Portugal. Aquilo que funda e conta a origem da nação nos remete a uma história mítica e sagrada. Essas crenças realizavam de fato uma ligação entre o poder real e o poder religioso, tornando-se algo fundamental na transmissão do sentimento de ordem social e política²²⁸.

Os mitos traziam essa força fundadora, a certeza da solidez desses governantes e escondiam os conflitos sociais e políticos, quando não os respondiam por si mesmos. Mircea Eliade diz:

“O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não serão seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gestas constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou in illo tempore, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou ab origine. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta” (ELIADE, 1992, p. 84).

Os mitos sempre tiveram um papel de destaque no entendimento e na explicação do mundo das sociedades pré-industriais. Segundo Hilário Franco Júnior, “o mito sempre foi a

²²⁸ MELLO E SOUZA, 2002, p. 39.

forma privilegiada de uma sociedade arcaica enunciar e aprender essa essencialidade do universo” (FRANCO JR., 1996, p. 38). Os mitos falam da vida interior, servem de modelo e podem dar um centro à vida dos indivíduos. Tornam-se referências para questões diárias da vida e apontam para profundos problemas interiores. Toda história mítica tem a função de harmonizar a vida dos indivíduos com a realidade efetiva. Em todas essas narrativas, vemos a busca dos personagens míticos na busca da iluminação e na tentativa constante de chegar próximo do sagrado ou de sua própria iluminação. Nesse momento de busca, temos consciência das imperfeições humanas e do sofrimento da vida. O contrário dessa situação seria, justamente, a transformação pela vida espiritual, lá estaria a perfeição. Dessa maneira, o mito revela aquilo que o homem tem de mais profundo, sua busca de entendimento e de verdade, de sentido e de significação da vida. Revela os mistérios do mundo e criam um fio condutor que leva e o acompanha até a morte²²⁹. Segundo Joseph Campbell: “O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo” (CAMPBELL, 1990, p. 06).

No momento no qual se situa essa pesquisa, as referências dos monarcas absolutos da Europa ocidental se encontram na Bíblia, nas hagiografias e nas literaturas gregas e latinas. Esses temas são reproduzidos pelas festas, pelas novelas de cavalaria e pelas fábulas que povoaram a mentalidade daquela época. Nelas, por meio de metáforas e parábolas, toda uma sorte de personagens representados por santos, reis, rainhas, juízes e heróis exercem seus papéis mitológicos e servem de exemplos, bons e ruins, para toda a coletividade. Pela importância e pelas explicações que trazem consigo, essas histórias se pretendem, antes de tudo, atemporais. Mas, pelas relações íntimas que trazem com a realidade dos homens e dos grupos sociais, qualquer transformação histórica acarreta transformação nos mitos:

“[...] o mito é desgastado pelas transformações históricas e, quando isto acontece, ele perde sua eficácia simbólica, esgotando-se como fonte de explicação e guia de conduta, subsistindo apenas como tema literário e artístico desligando-se da esfera da coletividade. É nesse processo que o mito se torna folclore” (MELLO E SOUZA, 2002, P. 308).

Mas, “[...] para as sociedades nas quais ele está presente de forma viva e atuante, o mito (como a ideologia) ajuda a estabelecer a identidade grupal, constitui a visão de mundo da comunidade” (FRANCO JR., 1996, p. 40). Por isso, ritos e gestos solenes precisam ser repetidos a exaustão como garantia de sobrevivência e uma forma de resistência às

²²⁹ CAMPBELL, 1990, p. 03-36.

transformações do tempo²³⁰.

A questão mais profunda para o momento que estudamos seria a própria valorização dos monarcas como os grandes defensores e difundidores da fé cristã entre os mouros e os americanos, fato esse que não se encontra na realeza inglesa ou francesa²³¹. As monarquias ibéricas são aquelas que, justamente, se encontram envolvidas nas cruzadas de expulsão dos árabes muçulmanos de seus territórios e na conquista espiritual dos índios do Novo Mundo.

Frente a essa questão histórica, e o surgimento de novos atores sociais, a monarquia centralizadora dos tempos modernos reelaboraria as cerimônias e as práticas herdadas da Idade Média²³². No momento, o que estava em jogo era a solidificação da autoridade do rei e de toda a sua burocracia de Estado. Por toda a Europa vemos a ressurreição de ritos e maneiras buscadas na mais remota antiguidade como forma de criar um elo e uma identificação com figuras ilustres dos tempos clássicos²³³. Em terras coloniais, justamente por conta da distância, seriam representados pelas festas religiosas, pelas celebrações das datas importantes para ao reino e pela devoção aos santos da casa real²³⁴. Mary Del Priore coloca:

“O olhar domesticado, [...] será também um olhar que representa uma festa desejada, ou idealizada, por um dos segmentos da sociedade. Para os que estivessem articulados com o Estado Moderno ou com a Igreja, a festa devia simbolizar o poder do monarca ou do panteão católico; o que não obrigava necessariamente o vivido histórico a corresponder à representação que se fazia dela” (DEL PRIORE, 1994, p. 17).

Por meio das festas e dos atos públicos, a vida cotidiana em Minas Gerais dava espaço para o maravilhoso e a colônia via-se, a todo instante integrada num organismo único no qual todos os indivíduos tinham seu lugar²³⁵. Raymond Aron coloca: “a cerimônia,

²³⁰ Como diz CHAUI: “Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (2006, p. 09).

²³¹ MELLO E SOUZA, 2002, p. 38.

²³² ELIAS, 1994, p.34.

²³³ Segundo KANTOR: “Na época moderna, articulação entre corpo político do rei e o corpo político do reino fez convergir tradições festivas de diferentes matrizes. Assiste-se nas cidades-estados italiana e flamengas à retomada dos *Triunfos Romanos*, dentro do espírito renascentista. Nas monarquias ibéricas, estimuladas pelos acordos do Padroado Régio, a retomada dos Triunfos adquiriu conotação marcadamente cristã, embora seja curioso notar que tanto a procissão de Corpus Christi, como as entradas régias (*Joyeuses Entrées*) tenham partido da reciclagem renascentista dos Triunfos Romanos a partir do século XIV” (2001, p.170).

²³⁴ A sacralização da monarquia portuguesa pode ser medida até pelos títulos dados pela Santa Sé aos reis de Portugal. Após um acordo diplomático, em 1733 os reis lusos ganhariam o título de “*Fidelíssimo*”, a exemplo dos títulos de “*Cristianíssimo*” Dos reis franceses e de “*Católico*” para os reis espanhóis. A aproximação dessas duas esferas de poder pode ser vista também na própria construção do palácio-convento de Mafra, que seria a sede da monarquia portuguesa. As festas e as cerimônias de abertura do palácio seriam o momento que selaria este desejo. Cf. MONTEIRO, 2001, p. 139.

²³⁵ Consultar MONTES, 1998.

atividade coletiva, arrasta os indivíduos para fora de si mesmos, faz com que participem da força do grupo” (ARON, 1984, p. 329). A igreja seria a comunidade moral de todos aqueles que aderem a essa crença. O poder temporal, relacionado ao poder espiritual, traria uma sensação única de coletividade. Vemos, assim que, antes de tudo, o mito, na sua versão religiosa ou política, apresentava uma função pedagógica. Temos, desse modo, uma sociedade codificada que prepara uma encenação política que anda de mãos dadas com a teologia; uma jurisprudência baseada em cânones retóricos; indivíduos que se comportam e se entendem na encenação de um grande teatro.

CAPÍTULO III: O PALÁCIO E O TEMPLO.

III.I – A Nobreza e a Santidade expressa pela arte Barroca e Rococó

O universo mental, político e religioso, da capitania de Minas Gerais é o ambiente necessário para a construção desse cenário, no qual os personagens religiosos podem ser confundidos com reis, príncipes e nobres. Minas Gerais articula os ditames do Concílio de Trento, devoções de tradição medieval e uma sociabilidade baseada em irmandades e ordens terceiras que, mesmo distante do poder político central, adota para si a regulamentação e a ordenação da sociedade baseada em valores da monarquia centralizada portuguesa. Para isso, fundamenta valores do mito cristão romano tradicional, a iconografia medieval e as regulamentações do Concílio de Trento com as necessidades políticas e sociais do momento. As artes, que floresceram no século XVIII, na capitania ganharam a genérica denominação de “Barroco mineiro”, por parte da historiografia tradicional, o que gerou um debate mais amplo e detalhado, na segunda metade do século XX. Historiadores e pesquisadores desse momento levantavam, de forma cada vez mais detalhada, a realidade rococó das artes nesta região.

De qualquer forma, entendemos que essas práticas artísticas mineiras vieram de Portugal e foram uma tentativa de reafirmação do poder do rei e dos valores da Igreja católica de Roma, que estava assustada com o avanço do protestantismo no mundo cristão. Para Affonso Ávila, o maior desafio de se estudar a arte mineira, desse período, é entender que essas formas representaram, também, uma alternativa e uma forma de expressão para os desejos, fantasias e sonhos de indivíduos comuns. O ouro possibilitou o fascínio de portugueses, brasileiros e africanos que deixaram na arte sua relação com a época e com as questões existenciais vividas²³⁶.

Essa conjunção de fatores permitiu a chegada daquilo que foi conhecido como Barroco e que foi ambientado na colônia, em suas questões visuais e emocionais. Mesmo tendo vindo da metrópole, não deixou de ser a expressão da realidade local e uma recriação autêntica. A capitania estava afastada do litoral, o que dificultava a chegada de materiais e artistas para a execução das obras. Essa condição, que foi um fator de imprevisto inicial, necessitou de uma força de trabalho perene e ganhou, com o tempo, características próprias.

Segundo esses autores, o Barroco corresponde ao estilo que domina a arte e a arquitetura de vários países da Europa, e de certas colônias europeias, nas Américas, ao longo

²³⁶ ÁVILA, 1980, p. 111.

do século XVII, e, em alguns lugares, até 1750. Vários de seus elementos podem ser verificados na arte e na arquitetura por todo o século XVIII, embora o período seja geralmente conhecido por rococó.

A religião determinou muitos aspectos da arte nesse momento. A Igreja Católica Romana foi protetora de artistas e realizava um mecenato altamente influente, como uma forma de responder aos ditames da Contrarreforma. Esse movimento apresentava-se como uma maneira de combater a expansão de protestantismo e criou o conceito de missão evangelizadora, imbuída da criação da sociedade cristã, fortalecendo os sinais dos sacramentos, o culto aos santos e a necessidade do uso da arte e das imagens como instrumentos de propagação da fé. Além de solucionar, para os católicos romanos, algumas perguntas doutrinárias e disciplinares, o Concílio deu aos seus líderes um senso de coesão e direção, que se tornou um elemento essencial de revitalização da Igreja durante a Contrarreforma²³⁷.

Situações políticas também influenciaram o estilo. As monarquias absolutas da França e da Espanha incitaram a criação de obras que refletiam a grandeza, o esplendor e a majestade dos reis Luis XIV e Felipe IV. O absolutismo monárquico vislumbrou no Barroco a possibilidade de representação do poder total. Esse período consolida as monarquias e os Estados Nacionais e, por isso, deu origem a vários conflitos internacionais, reflexo do choque de interesses entre as diversas nações que se centralizavam e entravam em disputas políticas e econômicas. Essas questões ficavam tão intensas que a diplomacia aparecia como um recurso importante para a solução de determinados problemas. Na construção desse novo tipo de relação entre as nações, obras de arte podiam ser enviadas como presentes para governantes e alguns pintores, como no caso de Rubens, poderiam ser diplomatas que representavam os grandes monarcas em missões especiais²³⁸.

Na política interna desses Estados, vemos que a nobreza assistia a suas antigas posições serem ameaçadas pela ascensão da burguesia e, por isso, o exagero das formas do Barroco, a grandiosidade de sua decoração e a dramaticidade de suas composições seriam perfeitas para a reafirmação de seu poder, em palácios e rituais. O palácio de Versalhes foi construído nesse momento como o símbolo máximo do soberano francês. Na pintura, Van

²³⁷ GONÇALVES, s.d., s.n.

²³⁸ Este tipo de relação não é nova entre as nações, mas a Idade Moderna assistia a complexidade desse fenômeno e, por isso, precisou reviver o antigo direito romano e discutir questões como autonomia, soberania e equilíbrio de poder entre os Estados. A arte seria usada como uma forma de mostrar poder e realizar alianças.

Dyck (1599-1641)²³⁹, por exemplo, executou várias obras como retratista para a nobreza e aperfeiçoou seu trabalho dentro de uma perspectiva que trazia elegância e dignidade para aquele que retratava²⁴⁰. Além da aristocracia, muitas corporações de ofício, ordens religiosas e irmandades leigas perceberam a eficácia social de se verem retratadas por grandes obras. Rembrandt e Frans Hals, pintores holandeses, receberam importantes comissões para retratos de membros de diversas corporações²⁴¹.

Annibale Carracci, Michelangelo Merisi e Caravaggio foram os artistas que estiveram na vanguarda do Barroco, logo após o Maneirismo²⁴². Para representarem toda a complexidade do momento, se utilizaram de fortes contrastes de luz e sombra para aumentar os efeitos cênicos das pinturas e das esculturas. Podemos ver, entre outras coisas, o notável uso do claro-escuro e a interpretação dramática da narrativa. As características desse fazer artístico seriam perfeitas para a representação dos poderes instituídos²⁴³. Cenas de êxtases, martírios ou aparições milagrosas eram constantes. Essas obras mostravam, além de tudo, uma preocupação com a tendência humana para o pecado. Em oposição a isso, os personagens eram retratados em atitudes de devoção à igreja e na exaltação do código de honra monárquico²⁴⁴.



Figura 01: *A Ceia de Emaús* – Caravaggio (1600-1601)
Fonte: BECKETT, 1997, p. 178.

²³⁹ Van Dyck foi um dos pintores mais influentes do século XVII. Ele fixou um novo estilo para arte flamenga e deixou exemplos para a escola inglesa de pintura. Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough foram seus herdeiros artísticos na Inglaterra.

²⁴⁰ BROWN e VLIEGHE, 1999, p. 15-33.

²⁴¹ BAZIN, 1993, p. 90-91.

²⁴² A escola que se desenvolveu ao redor de Carracci tentou libertar a arte de várias complicações, voltando-se, dessa forma, aos princípios de clareza, monumentalidade e equilíbrio do Renascimento. Esse barroco, que se apresentava de uma forma mais clássica, foi importante em diversas regiões da Europa. Mas, sua forma mais característica se desenvolveu em Roma e, por volta de 1630, atinge seu apogeu. Neste momento, apresenta-se com exuberância, sentimentalismo, teatralidade e uma forte energia.

²⁴³ GOMBRICH, 1993, p. 305-308.

²⁴⁴ HAUSER, 1994, p. 453-454.



Figura 02: *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt (1632).
Fonte: KITSON, 1966, p. 23



Figura 03: *Marquesa Elena Grimaldi*, Van Dick (c. 1623)
Fonte: BECKETT, 1997, p.191.



Figura 04: *Marquessa Brigida Spinola Doria*, Peter Paul Rubens (1606)

Fonte: BECKETT, 1997, p.191.

Até mesmo os edifícios barrocos, com suas paredes curvas e elementos decorativos de superfície, insinuavam nobreza, vida e movimento. Nos palácios e igrejas, a composição do cenário sugeria, frequentemente, o espaço infinito. A ilusão era elevada para cima, para o teto, que parecia estar aberto ao céu, com anjos e querubins. Santos se apoiavam nas extremidades, numa espécie de balcão²⁴⁵. Desde o Renascimento, pintores buscavam uma maneira mais verdadeira de representar o espaço, por meio do uso da perspectiva²⁴⁶. Essa forma de representação do espaço continuou a ser utilizada nos momentos posteriores e, por conta disso, o realismo foi uma forte característica do estilo barroco.

A partir de dois centros, Roma e Versalhes, o Barroco se expandiu rapidamente para outras regiões da Europa. Artistas estrangeiros levaram essa influência para as suas regiões de

²⁴⁵ A pintura ilusionista nos tetos foi um importante meio de expressão para os pintores barrocos. Pietro Berrettini, conhecido como Pietro da Cortona, elevou essa técnica a um grau extraordinário, no teto do salão do Palácio de Barberini em Roma (1633-1639). De 1676 a 1679, Giovanni Battista Gaulli, também conhecido como Baciccio, pinta *A Adoração* no teto da Igreja de Gesù em Roma. De 1691 a 1694, Andréa dal Pozzo pintou *A Entrada de São Inácio no Paraíso*, no teto da igreja de Santo Inácio em Roma, com a mesma teatralidade, drama e emoção que tinham caracterizado a pintura barroca, ao longo do século.

²⁴⁶ BECKETT, 1997, p. 89-90.

origem, como os Países Baixos, Holanda, sul da Alemanha, Áustria, Espanha, Portugal e as colônias americanas. Porém, cada região, porém, desenvolveu versões distintas dessa arte, dependendo das particularidades internas de suas condições políticas, religiosas e econômicas²⁴⁷.

Nesse período, a arte do Novo Mundo seguiu linhas semelhantes às dos países ibéricos. Entre os principais centros do Barroco na América espanhola estavam o México, Guatemala (especialmente a cidade de Antígua) e Peru (Cuzco e Lima). Pintores com o estilo de Caravaggio, como Zurbarán e Murillo, tiveram um impacto tremendo na América espanhola. As pinturas da escola de Cuzco combinaram formas decorativas indígenas com figuras europeias. A decoração escultural de fontes também serviu como parte integrante dos interiores e exteriores das centenas de igrejas construídas, dentro de um extravagante e exagerado detalhismo. A arte brasileira, por sua vez, seguiu os padrões da metrópole portuguesa. Com linhas mais simples nas fachadas de igrejas e casas, caracteriza-se por interiores barrocos suntuosos, cobertos, muitas vezes com ouro. As cidades de São Luís, Recife, Salvador e Rio de Janeiro contam com grandes e belos exemplos da arte colonial. Nesse universo, Minas Gerais caracteriza-se pela sua arte original e pela sua atmosfera própria²⁴⁸.

Silvio de Vasconcelos coloca que, no primeiro momento de povoamento em Minas Gerais, bem no início do século XVIII, as capelas eram bem rústicas, com apenas um altar. Esse momento corresponde às incertezas da descoberta do ouro e às disputas internas entre os primeiros povoadores. No período correspondente à 1710 e 1760, vemos uma sociedade que, aos poucos, vai se estabilizando e, por isso, se constituindo em classes sociais. A construção das matrizes é a expressão maior desse período, assim como a constituição de vários altares em seu interior. Cada um desses altares correspondia a uma irmandade já constituída na capitania, principalmente as irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora do Rosário, que identificavam as associações dos brancos dominadores e a dos negros escravos²⁴⁹.

²⁴⁷ BAZIN, 1993, p. 04.

²⁴⁸ Augusto Carlos da Silva Telles, arquiteto e diretor de conservação e restauração do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ressalta que a grande originalidade da arte produzida em Minas Gerais está, justamente, na condição de distanciamento do litoral e da metrópole. E, de uma maneira fundamental, pela proibição lançada pela coroa portuguesa, que impedia a existência de ordens religiosas regulares na capitania. Cf. TELLES, 1998, p. 65-75.

²⁴⁹ Silvio de Vasconcelos percebeu aproximações entre a arquitetura civil e a arquitetura religiosa. No início elas foram construídas de madeira e barro e eram cobertas por sapé. No momento posterior, esses edifícios foram construídos em taipa de pilão e sua cobertura já era realizada com telhas. Por volta da segunda metade do século

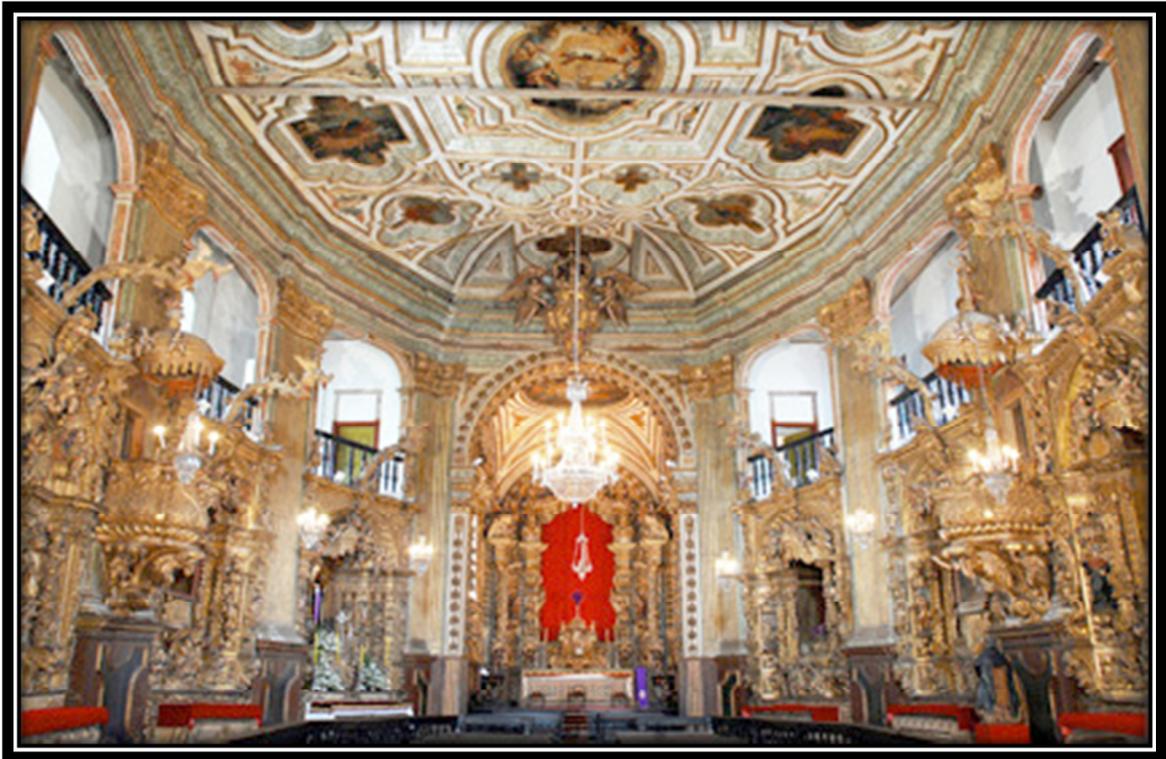


Figura 05: *Matriz de Nossa Senhora do Pilar*, Ouro Preto (c. 1733)

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 168.

Affonso Ávila, um dos maiores estudiosos da cultura mineira do período, chama nossa atenção para o espírito curvilíneo, redondo e cheio de movimento, da arte barroca, que se instaura nas igrejas desse período. Em termos artísticos, o *Glossário de Arquitetura e Ornamentação* define as obras mineira por meio de alguns aspectos, como: tendência à movimentação e encurvamento do edifício; exuberância da decoração interna; uso intenso da talha policromada; revestimento em ouro; realismo das esculturas e das imagens e a presença simultânea de elementos religiosos e profanos²⁵⁰.

A outra fase da arte religiosa em Minas Gerais situa-se na segunda metade do século XVIII, na qual os diversos estamentos da sociedade mineira já estão fortemente diferenciados e são rivais entre si. As ordens terceiras ocupam agora o tempo da maior parte dos artistas e constroem os templos de maior suntuosidade. Em Minas Gerais, por volta de 1760, a arte barroca transforma-se, aos poucos, num rico gosto rococó²⁵¹ que, combinada com a atmosfera

XVIII, podemos encontrar igrejas e residências sendo construídas com pedras. Cf. VASCONCELOS, 1978/9, p. 12.

²⁵⁰ ÁVILA; MACHADO; GONTIJO, 1996, p. 131.

²⁵¹ OLIVEIRA, 1998, p. 47.

do estilo anterior, deu vida às igrejas que eram construídas, a partir desse período²⁵². Os templos, de então, iriam se caracterizar por linhas mais livres, uma decoração mais delicada, mesmo que profusa, com a presença de flores, laços e rocalhas²⁵³.

Segundo a interpretação dada pelos estudiosos do século XX, o estilo rococó se desenvolveu no século XVIII e se notabilizou pela decoração e pela pintura. O termo rococó vem do francês “rocaille” e suas obras se caracterizavam pela leveza, pela delicadeza e por uma ornamentação elaborada. O período rococó correspondeu ao reinado do Rei Luis XV da França (1715-74). Ao que parece, esse estilo pode ter começado com os trabalhos do desenhista francês Pierre Lepautre, que introduziu arabescos e curvas nos interiores das residências, e com as pinturas de Antoine Watteau, cujas telas delicadas apresentavam senhores e senhoras galantes, que desfilavam em ambientes idílicos. Essas obras mudaram o tom do estilo heroico de Luís XIV e da arte da Contrarreforma da Igreja de Roma²⁵⁴.

Esses autores caracterizaram o espírito da arte rococó a partir do clima de debate e crítica ao poder absoluto, criado pelo Iluminismo e pelo século das luzes. Apesar da censura que sofriam, esses filósofos foram lidos e comentados por vários reis e monarcas do momento. O Despotismo Esclarecido teve como representantes José II da Áustria, Catarina II da Rússia, Frederico II da Prússia e Marques de Pombal em Portugal²⁵⁵. A maioria desses governantes, porém, se utilizou desse movimento filosófico com propósitos de propaganda e como forma de divulgar uma ideia esclarecida de si próprio²⁵⁶. Ao adotarem algumas ideias do Iluminismo, queriam deixar a imagem de um governo moderno e participativo como forma de evitar uma contestação maior por parte da sociedade.

²⁵² A decoração é uma forma de criar a atmosfera e criar o discurso que o estilo necessita. Cf. DEL NEGRO, 1961, p. 15.

²⁵³ HILL, 1998, p. 248.

²⁵⁴ Este novo estilo foi considerado por muito tempo a fase final do Barroco, mas, aos poucos, foi adquirindo uma atenção especial por parte dos historiadores. Jacob Burckhardt, por exemplo, trabalhava com a ideia de que alguns estilos artísticos resultariam de um momento evolutivo anterior no qual suas formas perderiam suas características principais. Aplicava esses termos ao Rococó e ao Gótico Tardio. Esses movimentos artísticos seriam, para ele, uma espécie de decadência. Por outro lado, Philippe Minquet afirmava que seria pouco cauteloso dizer que o Rococó era uma variante do Barroco, pois teria questões estéticas e históricas próprias. Além de Philippe Minquet, autores como Wylie Sypher, Arno Schönberger e Halldor Soehner trataram a arte rococó como um estilo autônomo, com motivações únicas e uma atmosfera peculiar.

²⁵⁵ RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 03.

²⁵⁶ Normalmente, é dito pelos pesquisadores que o Iluminismo teve seu fim com a Revolução Francesa de 1789. Realmente, alguns vêem as ideias desse período como o fermento social e político responsável pela Revolução. Encarnando muitos dos ideais desses filósofos, a Revolução, em sua fase mais violenta (1792-94) serviu para desacreditar temporariamente essa filosofia aos olhos de muitos contemporâneos europeus. De qualquer forma, o Iluminismo deixou uma herança duradoura pelos séculos XIX e XX. Marcou uma fase fundamental no declínio da igreja e no crescimento da secularidade do mundo contemporâneo. Serviu de modelo para o liberalismo político e econômico e para o debate sobre os direitos dos homens por todo o século XIX. Ajudou a construir a convicção na possibilidade e na necessidade de progresso que sobreviveu por todo o século XX.

A França, que era o centro dessas discussões, exportava seus ideais para toda a Europa e para as colônias do além-mar. Essas ideias eram divulgadas nos salões da nobreza francesa e tornavam-se o modelo político, filosófico e artístico do mundo ocidental. A forma de governar dos reis e o comportamento da aristocracia francesa seriam imitados por todos os reinos da Europa. Versalhes continuava a exercer a influência anterior e agora, sob o reinado de Luís XV, representava a sede de uma corte culta e civilizada. A grandeza monumental do Barroco deu lugar a uma decoração de graça delicada que seria utilizada nos aposentos do palácio²⁵⁷. A própria ideia de poder absoluto perdia força e a nobreza voltava aos poucos para as suas residências em Paris, deixando para trás o controle exercido anteriormente pelo rei Luís XIV no palácio de Versalhes²⁵⁸. De volta às suas “pequenas” mansões (Hotéis), entendiam que a decoração interna de suas residências deveria ser mais clara e refinada, desenvolvendo o gosto pelos pequenos cômodos e assegurando uma vida de caráter mais íntimo com o espírito rococó²⁵⁹. Segundo Philippe Minguet:

“[...] el estilo rococó es ante todo un estilo de interior, lo que no significa de ningún modo como se ha repetido, que no haya sentido arquitectónico y que no sea más que un estilo decorativo. A no ser que nos limitemos al aspecto escultórico de la arquitectura, lo que privilegia indubitalmente la plástica monumental, la concepción del espacio interno es una parte esencial del arte de la construcción. [...] El siglo XVIII inventa el arte de diferenciar y ordenar las habitaciones” (MINGUET, 1992, p. 130 e 169).

O clima de fantasia pode ser caracterizado pelo gosto pela *Commedia Dell’Arte* italiana, com palhaços e arlequins. O Rococó apropria-se, ainda, de muitos temas da literatura, como o Arcadismo e as mais diversas fábulas. O Arcadismo foi o gosto literário que deixou clara a posição da velha classe aristocrática frente às mudanças do mundo ocidental e à ascensão da burguesia²⁶⁰. Nele, pastores de ares nobres e senhoras elegantes desfrutavam da natureza, evocando o ócio e o saber viver da aristocracia. Esses personagens seriam a própria imagem da educação e da civilização do tempo²⁶¹. Esse gosto aparece, ainda, em obras de artistas franceses, como Jean Honoré Fragonard, François Boucher e Antoine Watteau. Jean-Marc Nattier²⁶² destacou-se por uma produção de retratos que privilegiava a representação de

²⁵⁷ A decoração é uma forma de hierarquização dos espaços. Cf. DEL NEGRO, 1961, p. 05.

²⁵⁸ HAUSER, 1995, p. 500.

²⁵⁹ OLIVEIRA, 2003, p. 28.

²⁶⁰ CÂNDIDO, 1969, p.61.

²⁶¹ BOSI, 1970, p. 58.

²⁶² MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1978, p 46-54.

uma postura nobre e aristocrata de forma mais elegante do que a forma artística anterior²⁶³. O gosto orientalizante também foi uma marca do estilo²⁶⁴. Pavilhões e torres chinesas também foram uma marca desse estilo e foram construídos nos palácios de toda a Europa²⁶⁵.



Figura 06: *Embarque para Citera*, Watteau (1717).

Fonte: BECKETT, 1997, p. 224-5.



Figura 07: *Reunião num parque*, Jean Baptiste Pater (c.1730)

Fonte: BARDI, 1978, p. 49

²⁶³ BAZIN, 1993, p. 213.

²⁶⁴ PIMENTEL, p. 358-61.

²⁶⁵ ABRANTES, 1992, p. 120.

O rococó evoluiu, ainda, para outros países europeus, particularmente, a Alemanha e a Áustria, onde foi enxertado sobre o estilo barroco de então, criando um estilo de profusão e luxuosidade incríveis, especialmente em igrejas e templos sagrados²⁶⁶. O que caracteriza a arte rococó dessa região da Europa é o seu uso para fins religiosos, fato que o diferencia da sua especificidade francesa²⁶⁷. Em sua origem, em pleno iluminismo, cumpre uma função especificamente laica, ressaltando a vida da nobreza, retratando a natureza e criando um universo de caráter mundano e terreno²⁶⁸.



Figura 08: Igreja Ottobeuren, Alemanha (1737-67)

Fonte: KITSON, 1966, p. 139

Portugal também se utiliza da arte rococó para fins religiosos. País de forte cultura católica romana assiste à adaptação desse estilo a um gosto piedoso e moralista. Isso não impede que a arte barroca lusitana abra caminho para os temas laicos, provenientes da

²⁶⁶ Os principados alemães seguiram a moda francesa da época e produziram uma variação do rococó, alinhando influências francesas e italianas.

²⁶⁷ Por toda a Idade Moderna, o sul da Alemanha foi um centro de publicação de gravuras e era comum para pintores do período estar igualmente qualificados para realizar estas obras. Essas gravuras circulavam por toda a Europa e pelas colônias americanas. Em Minas Gerais vemos o uso dessas imagens em diversos trabalhos do período.

²⁶⁸ OLIVEIRA, 2003, p. 83-91.

França²⁶⁹. Pierre-Antoine Quillard, pintor francês e estudioso das obras de Watteau, foi nomeado pintor da corte de D. João V e realizou várias obras para a nobreza portuguesa retratando personagens vestidos à moda francesa, cenas galantes e gestos refinados²⁷⁰. De qualquer forma, segundo Jorge Borges de Macedo:

“Decerto que se conhece melhor a corte de D. João V, dominado pelo exemplo ou modelo francês, quer, por ser mais preocupada com o espetáculo da grandiosidade mundana, quer por ser, ao mesmo tempo bem mais familiar e acessível na verdade, o formalismo francês tinha um conteúdo social que não podia ter audiência positiva no mundo cortesão lisboeta que queria estar perto do rei e o acompanhava de perto. Mas a diferença principal entre as duas cortes está no lugar que, em Lisboa, é dado ao aspecto religioso, com expressões de um misticismo enervado e exibicionista, missas solenes e procissões suntuosas que se repetem por todo o país, em igrejas e mosteiros, nos dias determinados pelo calendário religioso” (MACEDO, 1991, p. 26).

A elite mineira se identificava com o gosto artístico importado da França²⁷¹. O dourado sobre o branco, característica quase obrigatória do estilo rococó, vai ser presença constante na decoração das igrejas mineiras do período²⁷². Algumas delas, como é o caso da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, poderiam ser confundidas com um belo salão de baile, se assim nos conviesse. Nela, a talha dourada cria um aspecto refinado e galante sobre o branco das paredes²⁷³. As pinturas apresentam tons pastéis e abusam dos tons claros de azuis, vermelhos e rosas. Por ser uma igreja de negros e mulatos, percebemos que o rococó tornou-se uma opção para os diversos estamentos daquela sociedade e também uma forma de expressão das irmandades do período. Além disso, o gosto pela etiqueta francesa e pelo clima de cultura de salão que isso acarreta, caracteriza os encontros da elite intelectual da

²⁶⁹“No século XVIII muitos arquitetos italianos importantes trabalharam em Portugal, mas o patrocínio português não se limitou aos italianos. Houve uma corrente distinta de influências proveniente da Europa Central que pode ser atribuída a Maria da Áustria, esposa de D. João V (1706-1750). O arquiteto Carlos Mardel, da Boêmia, em particular trabalhou em Portugal a partir de 1733. Portanto, a marca da semelhança entre as igrejas curvilíneas de Minas Gerais e aquelas do norte da Itália e Europa Central não é tão surpreendente como poderia parecer à primeira vista” (BURY, 1991, p. 80).

²⁷⁰ PEREIRA, 1989, p. 394-5.

²⁷¹ BURY, 1991, p. 73.

²⁷² HILL, 1998, p. 248.

²⁷³ HILL comenta sobre a mudança de gosto em Minas Gerais: “Da primeira para a segunda metade do século XVIII, a estética informaliza-se, fortemente influenciada pela francesa. É o advento do rococó cortesão que domina inclusive o contexto religioso. Curiosamente, a região das Minas sofrerá uma forte influência do rococó religioso desenvolvido na Baviera. Ao contrário do típico rococó português que mantém o costume do dourado sobre dourado da talha “gorda” barroca [...], em Minas, este gosto engendrará interiores mais leves e luminosos, onde a volumetria dourada dos ornamentos contrastará com as superfícies brancas e lisas. Elas estão feitas mais para refletir a claridade natural possibilitada pelas muitas aberturas dos novos edifícios do que a vibrátil luz barroca das velas, endereçada às igrejas ‘todas de ouro’ (1998, p. 248).

capitania²⁷⁴. Esses homens mostram sua educação e sua formação por meio de poemas e peças de teatro que elevam a tradição árcade na colônia. As narrativas desses poemas abusam de situações com pastores e delicadas donzelas num cenário paradisíaco, que remonta aos antigos campos da mitologia e da literatura da antiguidade clássica²⁷⁵. Esses personagens seriam encontrados também na decoração de tetos, forros, baús e utensílios domésticos. O Arcadismo encontra a sua maior expressão nesses autores mineiros e vai constituir uma importante escola literária no Brasil do período²⁷⁶. Essa atmosfera não pode ser encontrada como um tipo específico e característico de uma sociedade em nenhuma outra região da colônia portuguesa²⁷⁷. A formação inicial barroca da capitania cede espaço aos ecos do iluminismo europeu, que se ambientam numa cultura religiosa e fortemente estratificada²⁷⁸. As diversas mentalidades, que essas dois estilos representam, encontram-se mescladas numa mesma cultura²⁷⁹.



Figura 09: Nave, *Igreja de Nossa Senhora do Carmo*, São João del Rei (c.1773).

Fonte: BARDI,1975, p. 89

²⁷⁴MAXWELL, 1985, p. 117.

²⁷⁵FRIEIRO, 1981, p. 29.

²⁷⁶CÂNDIDO, 1969, p.110.

²⁷⁷BOSI, 1970, p. 69.

²⁷⁸MACHADO, 1967, p. 48.

²⁷⁹ÁVILA, 1971, p. 164-5.



Figura 10: Capela-Mor, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (c.1776)

Fonte: TIRAPELLI, 1999, p. 86.

Todavia, é grande a sua aproximação com as obras da Europa central²⁸⁰. Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira:

“Os espaços internos do rococó religioso em Minas Gerais são sem dúvida no Brasil os que mais se aproximam do modelo germânico, pela integração unitária das decorações da nave e capela-mor, que o olhar abraça em totalidade, uma vez transposta a barreira visual do tapavento. Os principais focos de atração são, como nas igrejas da Baviera, o retábulo do altar-mor com seu camarim para exposição da imagem do santo padroeiro e a pintura perspectiva do forro da nave com a “visão celestial” na região central. O olhar é sutilmente conduzido a esses dois pontos capitais pelo encadeamento sucessivo dos retábulos laterais ao longo das paredes e pela orientação das perspectivas arquitetônicas ilusionista do forro da abóbada” (OLIVEIRA, 2003, p. 238-9).

Comparada à tradição rococó da Europa, esse estilo em Minas Gerais é altamente religioso, ao contrário exatamente daquele que ocorre na França. Na Europa, a arte rococó faz

²⁸⁰ No caso de Portugal, vemos que sua cultura artística vai ter um contato estreito com a cultura germânica das regiões católicas, por conta da política de casamentos entre os príncipes desses países. D. Mariana, a esposa de D. João V, por exemplo, era austríaca. As gravuras germânicas também foram exportadas para Portugal, assim como para o Brasil. A arte dos países germânicos mantém ainda muitas características do gótico dessas regiões. Essas foram, mais tarde, uma das maiores influências do Rococó em Minas Gerais. Cf. BAZIN, 1993, p. 111-114.

referência à vida da corte, à vida laica, ao iluminismo, a cenas ao ar livre e fantasias pastorais. Apenas no norte da Itália, na Alemanha e na Áustria podemos ver mais sistematizado seu uso na arte religiosa²⁸¹. Na América Latina, e no restante da colônia portuguesa, não alcança o caráter de civilização que adquire em Minas Gerais. Nesta capitania vai ser uma forma de expressão da diferenciação social e uma maneira de mostrar os gostos de uma elite regional.

III.II – Paisagens Galantes e Imagens de Corte em Minas Gerais

Podemos encontrar vários exemplos da atmosfera nobre e galante que a arte rococó cria em Minas Gerais. Isso lhe permite um discurso único e refinado, que conjuga, à sua maneira, imagens profanas e religiosas. Segundo Silva Nigra, os temas galantes e pastoris em literatura e música aparecem no mundo colonial desde o tempo dos jesuítas²⁸².

A edificação civil vai ser um desses suportes privilegiados para a representação desse estilo galante de bem marcar as diferenças sociais. Forros de casas de câmara e cadeia; residências de bispos e governadores; sobrados de ricos comerciantes ou mineradores; e fazendas na zona rural podem apresentar toda uma iconografia que os distinguem perante o corpo social²⁸³. Essas construções apresentam “o corredor de entrada ou o saguão, o quarto de hóspedes, a grande sala de receber e a varanda de trás de serviço²⁸⁴. A decoração interna aparece, geralmente, na sala de estar. Este cômodo sempre é uma área de convívio social que, junto com o corredor, distribui a movimentação pela casa. É um ótimo lugar para se usar pinturas decorativas e imagens de distinção social.

Estas pinturas aparecem como painéis pintados nos forros.

A “[...] disposição desses painéis, que delimitava intencionalmente o recinto de cada dependência do interior da construção civil ou religiosa, também pela coloração diferenciada e o próprio assunto das pinturas, [...] visava decorar, uma por uma, das referidas dependências, como se fossem recintos autônomos” (OLIVEIRA, 1982/83, n.d.).

²⁸¹ SCHÖNBERGER e SOEHNER, s.d., p.100-1.

²⁸² SILVA NIGRA, 1944.

²⁸³ VASCONCELLOS, 1978/9, p. 12.

²⁸⁴ VASCONCELLOS, 1960, p. 74.



Figura 11: Forro da casa de Pe. Toledo, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: FROTA, 1993, p.130.



Figura 12: *Audição*, casa de Pe. Toledo, Tiradentes, (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Vamos encontrar imagens como aquelas que estão no forro do Colégio de São Joaquim, em Conceição do Mato Dentro; na sacristia da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro²⁸⁵; no forro da casa do Intendente Câmara em Diamantina²⁸⁶; forro da casa do Pe. Toledo²⁸⁷ e da casa do compositor Custódio Gomes em Tiradentes; no forro do Museu do Ouro em Sabará²⁸⁸ e no forro que se encontra exposto no Museu Regional de São João Del Rei. Essas imagens representam os cinco sentidos, a parábola do filho pródigo, as quatro estações e cenas de etiqueta de corte diversas.

Maria Elisa Carrazoni nos descreve as pinturas que se encontram em Diamantina:

“As cenas representadas são profanas, no espírito das pastorais do século XVIII. O painel central representa um pastor inclinado ao beija-mão de uma pastora. Os trajés são visivelmente do fim do século XVIII. Basta observar o ‘fichu’ à maneira do que usava Maria Antonieta no fim da Monarquia. Há uma figura de cupido, e uma grande área de céu, e o solo representam um campo. Os outros quatro painéis têm também dois personagens ambientados em cenário natural. É de notar a pintura ornamental, de ornatos do fim do Rococó e guirlandas de flores e folhagens de fina e detalhada execução”(CARRAZONI, s.n., 1980).



Figura 13: *Forro da casa do Intendente Câmara em Diamantina (séc. XVIII).*

Fonte: Instituto Cultural Itaú

²⁸⁵ ANDRADE assim comenta: “Na cidade de conceição do Mato Dentro encontra-se uma obra que pelo espírito pode ser comparada à da capela-mor da igreja do Bom Jesus do Matosinhos de Serro: a pintura do forro da sacristia da matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro em lugar de anjos floridos temos figuras femininas vestidas à moda Luís XV, que assentadas atrás da balaustradas laterais alegorizam as virtudes e os cinco sentidos, enquanto na tarja central figura o Santo Sudário, em extraordinária moldura ornamental” (1994/95, p. 71).

²⁸⁶ DEL NEGRO, 1978, p. 75.

²⁸⁷ Esta casa foi residência do Cônego Luis Vieira da Silva, donos de uma das maiores bibliotecas da época. Nessa casa se reuniam vários inconfidentes. Cf. SOUZA, 1984, p.422.

²⁸⁸ No salão nobre encontramos pinturas alusivas aos quatro continentes. Cf. ATLAS, s.n., 1979.

Podemos encontrar essas pinturas também em forma de quadros de cavalete colocados na parede. Aqui temos dois exemplos do antigo Palácio dos Bispos de Mariana:



Figuras 14: *Cenas Pastoris*, Antigo Palácio dos Bispos, Mariana (séc. XVIII).

Fonte: Banco de dados do autor.

Um belo exemplo dessa arte são as conhecidas figuras de convite que ficam geralmente na entrada das casas ou em subidas de escadas. São personagens vestidos de forma galante que recebem os visitantes quando estes chegam. Podem estar em escultura ou em pintura²⁸⁹.

Bem ao gosto do século XVIII, essas casas vão adquirir o hábito de receber bem e oferecer festas e recepções. Em Minas, podemos encontrar várias narrativas que se referem a esse tipo de sociabilidade. O homem da época entende gestos, maneiras e decoração como algo importante para a distinção social²⁹⁰.

²⁸⁹ Consultar verbete sobre *Figuras de Convite* em PEREIRA, 1989, p.192-4.

²⁹⁰ DEL NEGRO, 1961, p. 05.



Figura 15: *Medalhão*, Igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara (séc. XVIII).

Fonte: Foto de Célio Macedo Alves



Figura 16: *Medalhão*, Igreja de Santo Antônio em Santa Bárbara (séc. XVIII).

Fonte: Foto de Célio Macedo Alves.

Esse tipo de convivência vai ser estendida aos objetos de uso cotidiano. Em Minas Gerais, vemos esses temas retratados em objetos de uso pessoal e em objetos de uso domiciliar. Temos elementos como leques, louças, relógios, copos, pratos, xícaras, colheres, espadas, punhais, maçanetas, pratarias, broches, adornos, serviços de mesa, bolsas, abridores de cartas, liteiras, bustos e mobiliário em geral²⁹¹. O mobiliário não é extenso e se constitui, geralmente, em mesas, cadeiras, tamboretas, camas, baús e oratórios. Temos, ainda, as liteira

²⁹¹ MAGALHÃES, 1987, p. 189-91.

e cadeirinhas que servem para o serviço da rua²⁹². Em alguns deles, podemos encontrar uma decoração floral, guirlandas, cenas mitológicas ou cenas de corte.

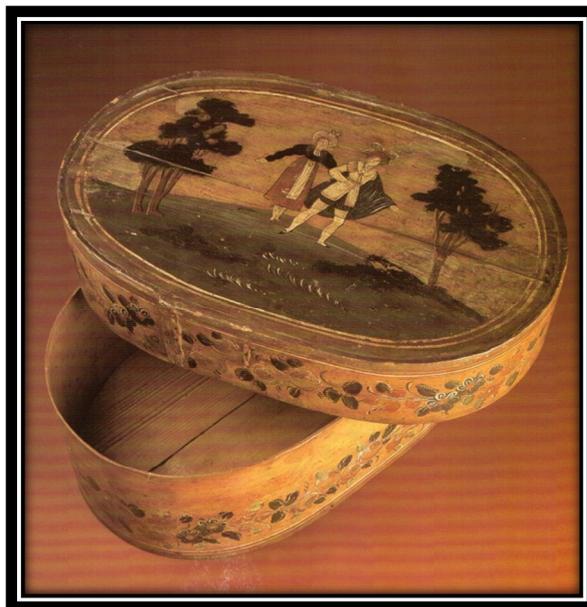


Figura 17: *Caixa para vestidos*, Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc. XVIII/XIX).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 237.



Figura 18: *Cadeirinha de Arruar*, Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc. XVIII/XIX).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 242.

²⁹² SILVA, 1993, p. 243.

Desses, um aspecto importante é aquele do uso da porcelana e da louça. Portugal se distingue, nesse período, por ela. A Europa, como um todo, consome objetos de decoração, pequenas estatuetas e utensílios domiciliares com esse material. No Brasil, durante a colonização, podemos encontrar vários deles. Cenas com casais, figuras femininas vestidas ao gosto da época, jardins paradisíacos e animais domésticos decoram essas peças ²⁹³.

Podemos encontrá-los também em toda a tradição da azulejaria brasileira²⁹⁴. Geralmente são obras que conjugam símbolos religiosos com símbolos profanos, emolduradas ou decoradas por uma profusão de imagens fitomórficas²⁹⁵. Podemos encontrar também elementos heráldicos e ações da vida cotidiana²⁹⁶.

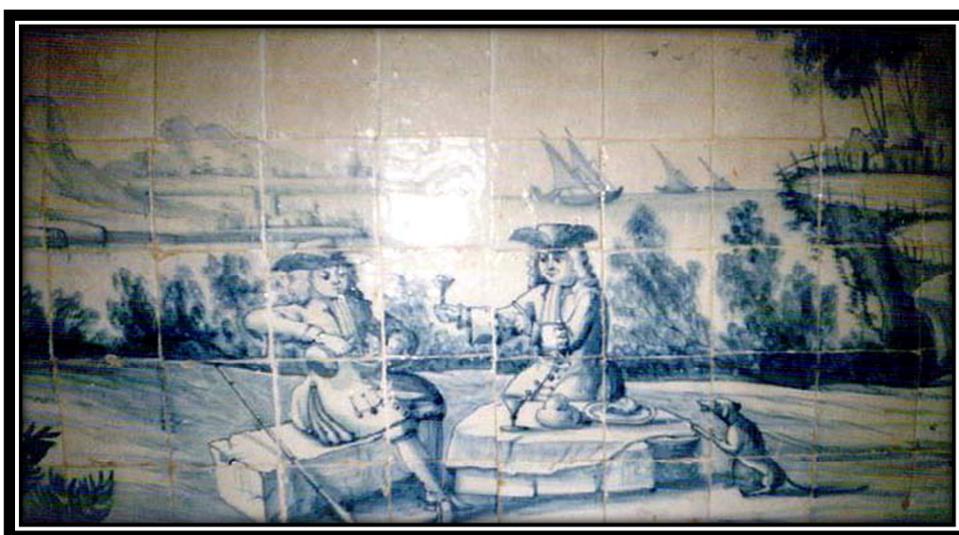


Figura 19: Azulejo, *Convento de São Francisco, Olinda* (séc. XVII/XVIII).

Fonte: Foto do autor.

²⁹³ PEREIRA, 1989, p.183-184.

²⁹⁴ SILVA NIGRA, 1944.

²⁹⁵ Consultar verbete sobre azulejo em PEREIRA, 1989, p.54-60.

²⁹⁶ “Os pequenos azulejos, com motivos figurativos, são melhores em espaços menores, lugares que pressupõe uma certa intimidade, pois em espaços maiores seriam imperceptíveis. No período pombalino a sua produção já é industrial, recuperando cores antes usadas e perfazendo molduras rococós, sendo um elemento muito particular da arte portuguesa”. Cf. DIAS, 2000, p. 189.

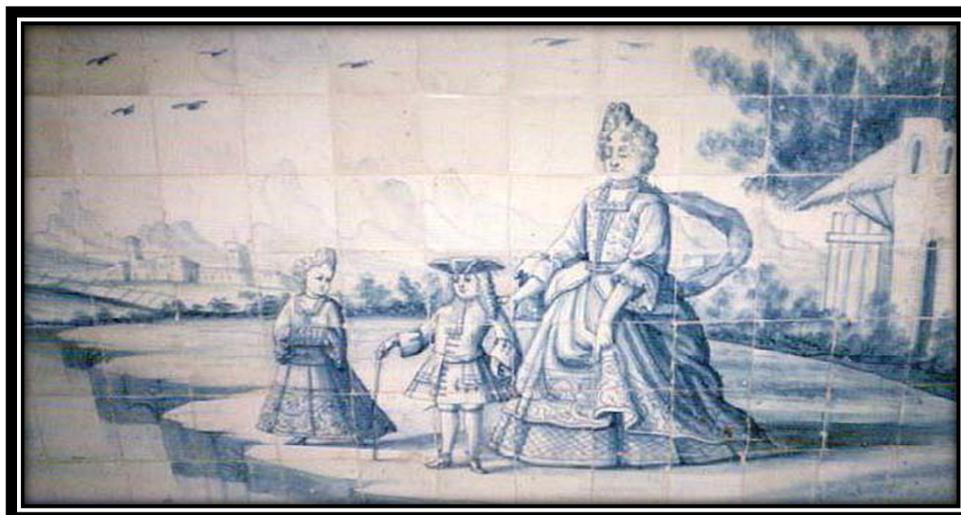


Figura 20: Azulejo, *Convento de São Francisco*, Olinda (séc.XVII/XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Podemos ver três belos exemplos de azulejos com cenas profanas do Brasil colonial, datados dessa época: no claustro da Igreja de São Francisco de Assis em Salvador²⁹⁷; no convento de São Francisco, em Olinda; na igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro²⁹⁸. Em Minas Gerais, vamos encontrar apenas um exemplo: a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. De qualquer forma, o exemplo mineiro traz apenas imagens religiosas.

Nas chinesices das igrejas mineiras podemos encontrar também cenas de corte em estilo orientalizante. Apresentam as mesmas cores do mobiliário chinês: vermelho e dourado²⁹⁹. Nelas podemos ver casais andando aos pares, mulheres com sombrinhas, cenas de caça e ruínas em jardins. A moda e o gosto pela arte oriental são uma constante na arte barroca e rococó, reconhecidas como “chinoiseries”³⁰⁰. Do oriente vinham tecidos, porcelanas, mobiliários e especiarias.³⁰¹ O interesse por essa parte do mundo faz com que os próprios ocidentais imitem as cores e as texturas dos produtos chineses e indianos em suas obras³⁰². Os próprios orientais vão adaptar temas europeus ao gosto orientalizante para poder satisfazer o consumo europeu³⁰³.

²⁹⁷ VALADARES, 1991.

²⁹⁸ Pesquisar MESQUITA, s.d.

²⁹⁹ MESQUITA, s.d., p.118-9.

³⁰⁰ PIMENTEL, 1987, p. 358-60.

³⁰¹ SILVA, 2011, p. 30.

³⁰² PIMENTEL, 1997, p. 360-1.

³⁰³ Sobre as relações entre Portugal e o oriente consultar DEL PRIORE, 1996, p. 212-26.

Dalva Abrantes comenta sobre Boucher:

“A China para esse pintor é um país bonito e elegante, as pessoas passam o tempo como os europeus [...]. Interessante notarmos que as mulheres sempre têm a expressão das faces européias [...]. Os homens são mais chineses, as pessoas estão geralmente conversando como nas obras rococó, tête-a tête, com etiqueta de corte, cena típica da aristocracia francesa” (ABRANTES, 1992, p. 120).



Figuras 21: *Para-vento* da igreja do Carmo em Mariana (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.



Figura 22: *Para-vento* da igreja do Carmo em Mariana (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.



Figuras 23: *Cadeiral da Sé de Mariana* (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Em Minas Gerais, essas imagens são difundidas e divulgadas por um universo amplo que abrange a literatura, a porcelana, os azulejos e as regras de etiqueta. A própria iconografia religiosa repete esse gosto e busca personagens que se encaixam nesse modo de ver o mundo.

III.III – Atributos de Reis e Rainhas

A cultura luso-brasileira era devota de determinados santos e, entre eles, estavam santos de diversas nacionalidades, momentos históricos e representantes da hierarquia da igreja. Esses personagens criavam um espectro áureo e místico para a monarquia, herança da Idade Média europeia, reforçada agora em terrenos coloniais. Esses reis e rainhas, príncipes e princesas, tinham figuras ilustres e santos consagrados como linhagem de parentesco. Eles eram, geralmente, ligados às grandes casas monárquicas europeias³⁰⁴.

Num universo no qual o rei é um representante de Deus na terra, os elementos são definidos conforme sua posição nessa ordem. Em algumas cortes, o reino era entendido como um microcosmo que representava ou era equivalente ao macrocosmo concebido por Deus. Muitas vezes, os palácios e as igrejas eram pensados de acordo com os pontos cardeais. O trono ocupava o centro do palácio como se ocupasse o centro do universo³⁰⁵.

Nessa ordem, o rei é o personagem mais importante, pois representa Deus na terra, liga os homens aos céus e é responsável pela paz do reino. O rei está rodeado pelos cortesãos como Deus está rodeado pelos santos e anjos. Ele mora em um palácio e, na sua

³⁰⁴ SCHWARCZ, 1998, p. 47.

³⁰⁵ BRUCE-MITFORD, 2001, p. 88.

representação, sempre traz consigo uma coroa, um orbe, um cetro, está vestido de manto e arminho. Algumas vezes encontra-se sentado num trono.

A residência real é o coração do reino e, nas diversas histórias da época, era local de luxo e riqueza. Os castelos possuem vários cômodos, escondem tesouros e prisões. As joias da coroa têm um caráter quase místico dentro desse contexto. A coroa³⁰⁶ é o clássico símbolo da soberania e da honra, feita para ocupar o ponto principal do corpo, a cabeça, sede da razão e do intelecto³⁰⁷. O orbe é um globo encimado por uma cruz; é o símbolo do poder espiritual do rei sobre seus súditos; é a representação do poder total sobre todas as coisas, é o mundo em suas mãos³⁰⁸. O cetro é um elemento mágico, uma espécie de varinha de condão, que representa a responsabilidade do rei perante seu povo³⁰⁹. O arminho é uma vestimenta de inverno; é o símbolo da pureza e da não corrupção³¹⁰. O manto é a proteção, o mistério e a transformação. O trono, por sua vez, é a fonte da autoridade, sede da espiritualidade e o centro simbólico do mundo. O prestígio do rei se dá pela decoração e pelo estilo do seu trono³¹¹. Figuras santificadas do panteão católico também serão representadas sentadas num trono. Em alguns momentos, podemos encontrar sombrinhas que cobrem e protegem o monarca. Símbolo maior da abóbada celeste, a sobrinha tem em suas hastes, os raios do sol, o próprio astro-rei³¹².

A rainha é seu contraponto, a outra metade do poder. Assim será chamada Maria, mãe de Jesus Cristo, pelos seus fiéis. Os príncipes e princesas equivalem aos heróis e as heroínas das histórias míticas. Os príncipes são corajosos e homens de uma superior condição moral, enfrentam o mal em nome do seu reino e em nome de suas princesas. Estas, são a encarnação do bem e da beleza. Os cavaleiros ajudam a compor tal imaginário na medida em que também são homens de coragem e lutam pelo bem. Com seus cavalos estão prontos para a guerra e, assim, para cumprir seu destino de nobres³¹³.

Na hierarquia celeste, os santos são cavaleiros que viveram ou morreram em nome da fé cristã. Tiveram uma vida de devoção e abnegação, em nome de Deus. Vão ser

³⁰⁶ “[...] a coroação era vista como solenização da descendência, fator determinante básico para que tal pessoa ocupasse o cargo. Na opinião dos juristas, a coroação era apenas a imposição de um ornamento real. A cerimônia eclesiástica de coroação acompanhada de unção, entretanto será fundamental na atribuição de poderes curativos aos reis ingleses medievais, mesmo que estes tomassem a linhagem como o principal elemento legitimador de seu poder” (MELLO e SOUZA, 2002, p. 28).

³⁰⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 289-292.

³⁰⁸ CIRLOT, 2005, p. 277.

³⁰⁹ CHEVALIER e GHEERBANT, 2009, p. 226-227.

³¹⁰ CHEVALIER e GHEERBANT, 2009, p. 81.

³¹¹ BRUCE-MIDFORD, 2001, p. 88.

³¹² CHEVALIER & GHEERBANT, 2009, p. 843.

³¹³ RIBEIRO, 1983, p. 19.

representados com símbolos próprios do mundo religioso, mas dialogam com os símbolos da corte e da realeza, já que cumprem funções parecidas no mundo espiritual³¹⁴.

Nos quadros desses monarcas, que ocupavam os palácios e casas de câmara, em terras mineiras, vemos, em todos eles, um ar impassível, sereno e calmo. Sem nenhum traço de emoção, os rostos estão sempre um pouco virados e estáticos. Usam roupas de gala que são sempre representações de momentos importantes, cívicos ou religiosos. Estão sempre em trajes dignos e demonstram posições consagradas de sabedoria, religiosidade e respeito. Segundo Elaine Dias,

“[...] são figurados a meio-corpo, vestidos com as insígnias portuguesas e numerosas condecorações que lhes conferem hierarquia. [...] Cetro e coroa permanecem a seu lado, simbolizando a aclamação e a não-coroação dos reis portugueses, atendendo à tradição da Casa de Bragança” (DIAS, 2006, s.n.).

Nas repartições governamentais eram reis e rainhas em trajes oficiais que portavam condecorações e joias. Não podemos ver, em nenhuma dessas figuras, algum sentimento em particular. Segundo Elaine Dias,

“[...] podemos notar uma semelhança com a iconografia dos grandes reis do Antigo Regime europeu. Alguns exemplos nos servem de apoio. Luís XVI [...] foi representado no retrato realizado por Antoine Callet, aproximadamente em 1779, com o suntuoso manto azul decorado com a flor-de-lis, vestido de branco, a perna esquerda à frente, e o cetro na mão direita. Atrás, permanece a cortina, a grande coluna que ocupa todo o lado esquerdo do segundo plano e o trono. Este retrato de Callet, hoje conservado no Castelo de Versailles, na França, foi o modelo utilizado para a produção de diversas cópias a serem enviadas às cortes estrangeiras e também aos nobres da corte francesa. Podemos ainda remeter [...] a uma imagem um pouco mais distante, realizada no início do século XVIII, o Retrato de Luís XIV, feito pelo pintor Hyacinthe Rigaud em 1701, que serviu de modelo não só à execução de Callet como também a diversos retratos de corte em outras monarquias na Europa. O retrato, que fora oferecido ao rei da Espanha Philippe V, acabou permanecendo na França como um forte símbolo da realeza. A pose do rei Luís XIV, com sua perna direita estendida à frente e sua espontaneidade ao segurar o cetro, sem perder, contudo, a firmeza do toque, remonta-nos finalmente ao Retrato de Carlos I, rei inglês representado como cavaleiro pelo pintor holandês Van Dyck em 1635” (DIAS, 2006, s.n.).

³¹⁴ MALE, 1952.



Figura 24: *Retrato de Luís XIV*, Hyacinthe Rigaud (ca. 1701).

Figura 25: *Retrato de Luís XVI*, Antoine Callet (ca.1779).

Fonte: BURKE, p. 12.

Nos retratos de D. Pedro III, D. Maria I, D. Mariana Vitória e D João VI Infante, que se encontram no Museu da Inconfidência, vemos a mesma estrutura nos quadros de representação dos monarcas. Eles estão ricamente vestidos com as roupas da realeza e tratados a meio corpo. Os pintores se preocuparam com os detalhes da riqueza de suas roupas, mostraram suas partes bordadas, e colocaram no peito dos monarcas insígnias da realeza portuguesa. Podemos ver as joias que enriquecem os cabelos de D Maria I, o cetro em sua mão e tem, ao seu lado, a coroa sustentada por uma pilha de livros. Ao fundo, temos a sugestão de uma cortina e, nos outros retratos, a escolha por cores escuras, que ressaltam os tons claros dos rostos retratados. Os retratos dos monarcas são extremamente parecidos e são destacados nos mesmos detalhes, posições e penteados. A eles empregavam as regras dos tratados de pintura e arte, que versavam sobre a representação e a retratação de personalidades públicas. Estas imagens vão ser extremamente difundidas pelas moedas da época ³¹⁵.

³¹⁵BAZIN, 1993, p. 156.



Figuras 26: *Moedas* – D. João V (séc. XVIII)

Fonte: Banco de dados do autor.



Figuras 27: *Moedas* – D. João V (séc. XVIII)

Fonte: Banco de dados do autor.

Podemos encontrar, a todo o momento, os retratos dos reis de Portugal espalhados pelos prédios oficiais: casas de câmara e cadeia, intendências etc. Como não poderia deixar de ser, pela própria época em questão, encontramos imagens de D. João V, D. Mariana, D. José I, D. Maria I e D. João VI. Podemos encontrar nas igrejas e nos “palácios” coloniais símbolos e alegorias da coroa portuguesa, elementos militares e imagens da justiça aliados aos mais puros símbolos da religião cristã.



Figura 28: D. Maria I e Figura 29: D Mariana

(séc. XVIII)

Fonte: ARAÚJO, 1998, p 262 e MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p.309.

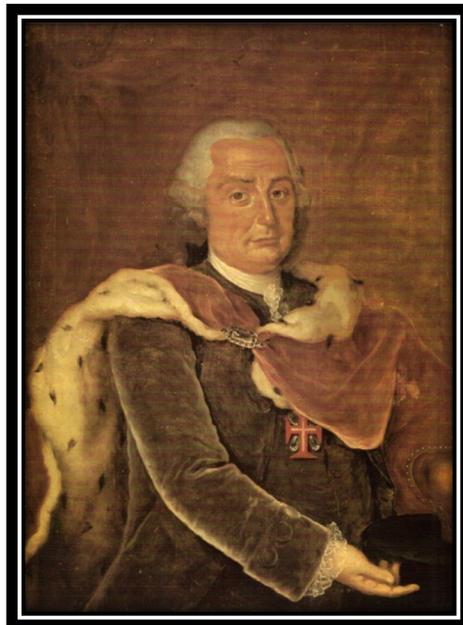


Figura 30: Retrato de D. Pedro III (séc. XVIII)

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 303.



Figura 31: *Retrato de Dona Maria I* (séc. XVIII)

Figura 32: *Retrato de Dom João VI Infante* (séc. XVIII)

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 305 e 307.

No Museu do Ouro de Sabará, antiga residência do século XVIII, podemos encontrar a representação dos continentes cercando o escudo da coroa portuguesa. O discurso simbólico dessas imagens referendava o poder da monarquia portuguesa pelo mundo³¹⁶. Wladimir Alves de Souza coloca:

“No painel central há um brasão com o escudo de Portugal (repintado como brasão imperial brasileiro superposto) e armas militares: lanças, trombetas, canhões e espingardas, com o detalhe de uma das lanças trazendo espetada na ponta a cabeça decepada de um homem de bigodes” (SOUZA, 1984, p. 344).

³¹⁶ SOUZA assim coloca: “No salão nobre há um teto de tábuas, pintado com a representação dos quatro continentes: Júpiter sob a aparência de um touro coberto de flores, raptando Europa, a Ásia, representada por dois mercadores com roupas orientais e turbantes; a África é simbolizada por uma negra sentada num rochedo e, na base deste, um leão e um crocodilo; e a América, sob a figura de uma Índia com cocar de plumas multicores, um canavial, feixes de canas, um papagaio e um cofre que não se sabe destinado a conter ouro ou açúcar” (1984, p. 344).

III.IV – A Igreja como um Palácio.

As primeiras manifestações da arte, em Minas Gerais, podem ser encontradas nos oratórios, que circulavam junto com os bandeirantes.³¹⁷ Assim que se estabeleciam em algum lugar, construíam pequenas capelas com formas muito rústicas. Com o desenvolvimento do comércio e o nascimento das vilas e povoados, vemos que essas pequenas capelas transformavam-se em igrejas e templos com ricos altares e talhas douradas³¹⁸.

O templo era uma forma de visualizar o céu. Por conta disso, sua arquitetura representava os mistérios de Deus sobre a terra. A essa arquitetura que combinava diversas formas entre cheios e vazios, somava-se toda uma experiência mística que existia desde a antiguidade mais remota³¹⁹. Como poder espiritual e poder temporal andam de mãos dadas, temos aqui a representação do poder monárquico em várias esferas, mesmo que sejam apenas decorativas. O universo religioso mineiro vai conseguir traduzi-las em sua forma religiosa. O espetáculo, que tem a arquitetura das igrejas como palco, é uma instituição que tem por fim provocar prazer e reações, e representa o uso pedagógico do poder das imagens³²⁰. A igreja apresentava aos fiéis, outro tempo, com um sentido que os remetia a outro lugar. Esse era um mundo em que as coisas falavam por si mesmas, eram signos no grande teatro do mundo³²¹. Segundo Dias:

“A arquitetura religiosa manifesta-se em seu ideal espiritual, ocupando um determinado lugar no espaço da cidade e tornando-se um referencial urbano. Os santos são dispostos nas fachadas, revelando as mensagens do interior do templo. Os relatos da bíblia tornam-se os relatos da arquitetura, no qual medalhões e nichos correspondem a um determinado discurso religioso” (DIAS, 2000, p. 170).

No geral, as igrejas mineiras realizaram um padrão comum. A fachada apresentava três janelas e uma porta de entrada, que era encimada por um frontão. Na fachada exterior, podemos encontrar ainda uma ou duas torres. Na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em

³¹⁷ ALCÂNTARA, 2008, p. 14.

³¹⁸ “[...] o processo colonizador para Minas Gerais teve na urbanização um dos seus traços característicos mais expressivos. Aliás, para o caso mineiro, esses dois elementos se tornam indissociáveis. É impossível entender o processo de urbanização da área mineradora colonial sem a sua estreita vinculação com sua variada gama de atividades produtivas, administrativas e culturais, na medida em que a exploração aurífera por si não englobava toda a realidade” (BOSCHI, 1988, p. 10).

³¹⁹ “No simbolismo geométrico, com relação ao plano cósmico, todo o circular concerne ao céu, o quadrado à terra, o triângulo (com o vértice para cima) ao fogo e ao impulso de ascensão inerente entre a terra (mundo material) e o céu (mundo espiritual)” (HILL, s.d., p. 22).

³²⁰ ARGAN, 1992, p. 40.

³²¹ BURKE, 1992, p. 22.

Diamantina, a torre foi construída na parte de trás do edifício e, na igreja barroca do Pe. Faria, em Ouro Preto, a torre foi construída separada do templo. Como sinal ainda da originalidade dessa capitania, podemos encontrar torres cilíndricas, algo incomum na tradição arquitetônica cristã. O discurso monárquico já pode ser encontrado nos frontispícios desses templos. A coroa encima o brasão das diversas ordens terceiras e irmandades de Minas Gerais³²².



Figura 33: *Brasão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará (séc. XVIII).*

Fonte: Foto do autor.

Como espaço de visibilidade do poder monárquico, temos o belo exemplo da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto³²³. Esse templo possui duas torres em forma de guarita; ao centro, uma cruz militar de dois braços e as calhas possuem formas de canhão. No seu frontispício, podemos encontrar, de forma emparelhada, os brasões da ordem de São Francisco e do Reino de Portugal. No caso do brasão da Ordem, vemos os cinco estigmas que São Francisco recebeu³²⁴. Acima vemos ainda um medalhão com a imagem de Nossa Senhora da Conceição sustentada pela coroa de espinhos e encimada pela coroa real. Esse medalhão

³²² “Ali, nas Minas Gerais, a Igreja cai nas mãos dos leigos e floresce de maneira mais livre, longe dos modelos arcaizantes que pesavam sobre as ordens religiosas. O povo pode ter uma maior intimidade com os santos, colocando-os mais perto de si, festejando-os de todas as formas, amulando os anjinhos e até criando uma bíblia de pedra-sabão. O que não se podia era sonegar, fazer confidências veladas por detrás de grossas paredes: o ouro só tinha um senhor, o rei, que por benevolência emprestava um pouco a Deus, para saciar os homens com tantas volutas, para que sucumbissem diante de tanto poder, corporificação do Absoluto” (TIRAPELI, 2001, p.11).

³²³ BAZIN, 1971, p. 130.

³²⁴ Estes estigmas são iguais as chagas de Jesus Cristo.

tem, ao seu lado, a figura de dois anjos, flores de girassol e rosas³²⁵. Acima, no próprio frontispício, vemos outro medalhão esculpido com a imagem de São Francisco de Assis. Ele está ajoelhado e recebe as chagas de Cristo Seráfico no Monte Alverne. Na parte inferior desse medalhão temos a imagem de um craveiro em flor e de uma árvore com seus troncos podados ao meio. O craveiro nos lembra a paixão de Cristo e o tronco ceifado a iminência da morte³²⁶. Importante salientar, aqui, a paridade dos dois poderes, o espiritual e o temporal, na composição artística do frontispício desta igreja.



Figura 34: Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (c.1776)

Fonte: Foto do autor.

O padrão militar do templo de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, pode estar relacionado aos próprios frequentadores de sua irmandade, que procuram mostrar-se como soldados de Cristo e autênticos nobres perante a fé. Por outro lado, pode se corresponder com um dos sonhos de São Francisco, no qual Jesus Cristo teria aparecido vestido como general, portando armas e dizendo que estas seriam usadas em favor da fé³²⁷.

³²⁵ Estas rosas são, geralmente, atributos da Virgem Maria.

³²⁶ TELLES, 1998, p. 70.

³²⁷ SEBÁSTIAN, s.d., p. 296.

Outro exemplo interessante a ser citado é a grande cruz papal de três braços que fica exposta em frente à igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pe. Faria em Ouro Preto. Essa cruz deixa bem claro o poder do papado e é quase uma exclusividade, em se tratando de um templo em Minas Gerais.



Figura 35: Cruz Papal, Igreja do Pe. Faria, Ouro Preto (séc. XVIII).

Fonte: Banco de dados do autor.

Em geral, suas plantas arquitetônicas são retangulares e correspondem a uma capela-mor e a uma nave central³²⁸. Essas duas partes estavam sempre divididas por um arco cruzeiro³²⁹. A igreja correspondia a um eixo longo, que corre de uma entrada até ao altar-mor no fim da nave. Essa planta é modulada pelos altares laterais em forma de cruz e projeta seus braços pela nave central³³⁰. As igrejas mais elaboradas continham ainda diversos espaços, que atendiam às várias observâncias e atividades religiosas: cômodos para batismo (batistério)³³¹,

³²⁸ BAZIN, 1983, p. 133.

³²⁹ A planta da igreja do Espírito de Santo de Évora é também um dos exemplos mais bem acabados e típicos de uma igreja portuguesas do século XVII. Cf. BAZIN, 1983, p. 123.

³³⁰ Segundo BAZIN, o modelo arquitetônico das igrejas em Minas Gerais repete as plantas das igreja mineiras: “A planta do Espírito de Santo de Évora [...] é um dos protótipos das igrejas portuguesas do século XVII. Nave única, com cruzeiro de altura limitada à cornija, tendo em cada lado quatro capelas (não comunicantes), encimadas por tribunas, e a capela-mor cercada por duas capelas quadradas, das quais uma se abre para o cruzeiro” (1983, p. 123).

³³¹ Batistério é nome dado a um edifício separado ou porção da igreja na qual a cerimônia de batismo é executada. Começaram a ser construídos durante o reinado do imperador romano Constantino, no século IV. Esses batistérios, normalmente eram circulares ou poligonais e, normalmente, foram dedicados a João Batista. A própria bacia batismal era rodeada por colunas e podia representar cenas do batismo de Jesus Cristo. Nesse início da história da cristã podemos achar exemplos de batistérios na Itália e Ásia Menor. O que mais nos chama atenção são os batistérios de Santa Sofia em Istambul, na Turquia.

salas para vestir (sacristia), salas para a administração (consistório)³³². Todos eles com utensílios e relíquias. As igrejas também podiam ter mais de um altar e apresentar capelas menores³³³. Seus corredores correspondiam ao caminho da via sacra e os lavabos e realizavam o ritual de limpeza para os preparativos da missa³³⁴. Na maioria das vezes, seguiram o padrão da igreja de São Roque, em Lisboa, que, por sua vez, era inspirada na igreja dos jesuítas, em Roma.

A nave desses templos é um local sagrado por excelência e, por isso, recebe atenção maior de arquitetos e artistas. Geralmente, o ambiente é tratado em tom sofisticado e ostentatório. A decoração cria toda a atmosfera necessária com tocheiros, velas, tecidos e cortinas que enfeitam oratórios, forros e paredes laterais.

Os altares dialogam com todo o espaço sagrado da igreja. A peça mais importante é o altar-mor, onde podemos encontrar todo o cuidado das artes. O cenário da realeza está composto: chama-se “trono” o sustentáculo do santo no espaço principal do retábulo e “camarim” o espaço em que este se localiza³³⁵. Na capela-mor dos templos mineiros, as figurações mais comuns são aquelas que se referem a cenas de banquetes³³⁶: a Santa Ceia e as Bodas de Caná³³⁷. No arco-cruzeiro, que separa o altar-mor da nave principal, podemos ver os brasões das irmandades que, muitas vezes, estão fazendo referência à monarquia portuguesa. Geralmente, estes estão encimados por uma coroa, símbolo maior da realeza.

No século XI, com a revivificação da arquitetura, na Europa, temos a construção de batistérios soberbos, na Itália. Uma cidade italiana da época apresentava, além das igrejas paroquiais, um complexo religioso que consistia em catedral, campanário e batistério. Os mais impressionantes desses grupos estão em Parma, Pisa e Florença. Outros estão em Pistoia, Novara, Cremona, Verona, Lucca, Volterra e Siena. Destes batistérios, o de Florença é o mais famoso, sendo notável pela sua decoração interna em mosaico interna e pelas magníficas portas de bronze executadas pelos escultores italianos Andréa Pisano e Lorenzo Ghiberti. O batistério de Pisa contém um famoso púlpito marmóreo realizado pelo escultor italiano Nicola Pisano. O batistério de Parma apresenta afrescos e esculturas.

³³² “Consistório” era um termo aplicado, no antigo Império Romano, para o lugar de reunião do conselho do imperador. Depois do século III d. C. o termo foi aplicado ao próprio conselho que se tornou o tribunal judicial supremo do Império Romano. A forma do consistório foi adaptada pela antiga igreja cristã. Consistórios foram estabelecidos por bispos, embora especificamente a igreja aplicasse o termo às assembleias do clero romano, bispos e cardeais onde se discutia assuntos administrativos. Na arquitetura das igrejas coloniais, é o termo que designa o espaço ou o cômodo onde se realizam as reuniões dos sacerdotes, das irmandades ou ordens terceiras.

³³³ A Capela é uma estrutura diferente de uma igreja ou catedral. Pode ser isolada, dentro de uma igreja ou parte de um grupo de estruturas arquitetônicas, como em um monastério, faculdade ou palácio. O termo capela é derivado do antigo termo latino “cappella” (“capote curto”), um diminutivo de cappa (“capote”), e foi o nome dado para o santuário, no qual a “cappa” de São Martim, bispo e padroeiro de França, tinha sido deixada pelos reis francos, na Idade Média. Mais tarde, o termo foi aplicado a qualquer santuário que continha relíquias sagradas. O sacerdote que toma conta desse pequeno santuário é conhecido por “cappellanus”, ou seja, capelão.

³³⁴ BIANCARDI, 1981, p. 32-4.

³³⁵ ÁVILA, GONTIJO e MACHADO, 1996, p. 172-173.

³³⁶ Podemos verificar também pinturas que retratam os quatro evangelistas na capela-mor de diversas igrejas em Minas Gerais.

³³⁷ BAZIN, 1983, p. 03.

Quando nos atemos à sequência dos altares laterais, percebemos também uma série de símbolos e imagens que dão sentido a essa narrativa religiosa e imperial com motivos de elegância e riqueza³³⁸. Uma série de santos e santas aparece com seus atributos. As fisionomias e atitudes trazem a marca do êxtase e da sensibilidade religiosa das figuras. Muitas vezes são personagens que estão descalços ou que andam de sandálias, portam atributos ligados à castidade, à fé e ao martírio. Mas, quando observamos seus gestos e posturas, percebemos que agem como fidalgos e cortesãos, que olham por seus súditos no espaço interior do templo. São decorados com joias, paramentos, perucas e mantos. O planejamento, as dobras e as pregas dos tecidos garantem a sensação de movimento e ascensão. Os nomes dos personagens religiosos aparecem escritos em suas peanhas ou em seus braços. Aqui, podemos encontrar figuras que lembram os antigos heróis dos romances de cavalaria que, nesse momento, continuam a passar um modelo de comportamento e civilidade.

Em aspectos gerais, as pinturas e as esculturas teriam um lugar específico, segundo sua temática ou iconografia. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia já tinham se preocupado com estas questões:

“E no que toca a preferência dos lugares, que entre si devem ter nos Altares, declaramos que sempre as Imagens de Christo Nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no mesmo lugar; e logo as da Virgem Nossa Senhora; e depois a de S. Pedro Príncipe dos Apóstolos; e que a do Patrão, e titular da Igreja terá o primeiro, e melhor lugar [...]” (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1853, p 8-9).

Assim, seguindo esses preceitos, o céu é representado como uma corte celeste, onde seus personagens aparecem sentados num trono (imagem da Santíssima Trindade em Tiradentes, São Pedro, Sant’Ana Mestra) ou em pé. Nos tetos, teremos sempre um quadro central com a imagem do santo padroeiro ou com alguma importante passagem bíblica. Deus aparece em alguns momentos com barbas brancas, cetro ou esfera na mão³³⁹. Jesus carrega sua cruz e, às vezes, está adornado com a coroa de espinhos. Nessas imagens, os santos aparecem como aristocratas que se empinam em cavalos (Nossa Senhora de Nazaré) ou

³³⁸ O Estilo Nacional Português, por exemplo, é um dos primeiros estilos de altar em Minas Gerais. Essa arte é fruto das iniciativas após a estagnação da cultura portuguesa durante o domínio espanhol. Fundamenta-se na nova dinastia que assume o governo de Portugal e que tem uma forte preocupação em refutar aquilo que pertence à influência espanhola. Os retábulos das igrejas se caracterizam pelo uso simbólico de imagens vindas da natureza (zoomorfas e antropomorfas), colunas salomônicas, anjos, cartelas com símbolos heráldicos, entre outros.

³³⁹ A esfera é símbolo maior do poder sobre todas as coisas.

senhoras elegantes em vestidos nobres. Suas posturas são orgulhosas, eretas, esbeltas e com gestos expressivos nas mãos. Essas obras poderiam representar uma bela aristocracia celeste e, muitas vezes, esses santos estão vestidos com à moda francesa da época³⁴⁰. Mesmo com a dificuldade técnica de grande parte de seus artistas, a arte mineira tentava reproduzir tecidos brancos lembrando cetim, superfícies lisas de seda ou os vermelhos ricos de veludo³⁴¹. A pintura do teto refletia o espírito católico triunfante. O céu apresentava a salvação em cenas que representam o que há de fantástico e maravilhoso³⁴².

A perspectiva dessas pinturas ilusionistas dos forros apresenta sentido vertical, ou seja, tenta apresentar uma perspectiva aérea. Essas obras são compostas com sombras nas partes mais baixas, distribuição e diminuição das massas, figuras em voo, e, ao centro, figuras indefinidas e grandes brilho, de forma a identificar a abertura para o céu. A técnica da quadratura trabalha o corpo de maneira a termos a sensação de estar olhando esses personagens de baixo para cima. Na maioria das vezes, na cultura luso-brasileira, os artistas executam as pinturas de forros como se fosse um quadro recolocado no teto, dentro de um medalhão³⁴³. Em Minas Gerais, a perspectiva dessas obras apresenta seus personagens de forma clara e não deixa suas imagens se diluírem³⁴⁴. A quadratura dessas obras é limitada. Esses santos estão, geralmente, emoldurados por uma rocalha, em posição frontal ou de perfil ao espectador³⁴⁵.

Um repertório constante dessas pinturas é a presença do muro parapeito, que lembra sacadas de palácios ou teatros. A presença de diversos personagens, atrás desses balcões, reforça o aspecto ilusório que se pretende atingir. Colunas, pilastras, pedestais, entablamentos e capitéis aparecem como suportes ou como estruturas decorativas e dão um toque refinado à composição. Algumas vezes, podemos encontrar arcos triunfais³⁴⁶.

Na parte inferior da pintura do teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará, no muro-parapeito pintado, encontramos as figuras de São Eduardo, Rei de Inglaterra, São Luís, Rei de França, S. André Corsino e Santo Alberto Patriarca. São Luís e

³⁴⁰ CARRAZONI, 1980, s.n.

³⁴¹ PIGNATARO, 1983, p. 77.

³⁴² A pintura de teto no mundo colonial é realizada de forma a preservar o personagem retratado do ilusionismo total dos tetos europeus. A obra apresenta-se como um quadro de cavalete colocado no teto. Cf. OLIVEIRA, 1982/83.

³⁴³ No rococó mineiro, a arquitetura quase desaparece de suas pinturas, a perspectiva aérea aparece em toda a sua força, mesmo preferindo, ao centro, figuras que não estão em quadratura. Athaide, para atingir o fim necessário, trabalha a profundidade dada pelo claro-escuro com cores terrosas (ocres), vermelhos e azuis.

³⁴⁴ OLIVEIRA, 1982/83.

³⁴⁵ Temos que reafirmar aqui que, segundo a bibliografia especializada, a pintura no Brasil colonial é totalmente dependente do desenvolvimento da arquitetura no mesmo período. Cf. ANDRADE, 1978, p.11.

³⁴⁶ SHEARMAN, 1978, p.127 e 193.

São Eduardo apresentam-se com mantos reais. Na pintura do teto da nave dessa mesma igreja, temos a representação, no muro-parapeito, de Santa Isabel R. D.; Santa Maria F. G.; São Abdias e São Zacarias, S. Geraldo B.; São Telésforo P. M.; S. Ozias; S. Leocádia V. M.; Santa Tecla V. M.; São Serapião R. C.; São Dionísio B.; Santo Amós. Segundo Carlos Del Negro,

“Com exceção dos Santos Dionísio, Serapião, São Geraldo, São Telésforo, que ocupam a parte central dos muros-parapeitos laterais, cobertos com vestes pontificiais, mitra ou tiara, báculo ou vara com a cruz de Lorena, os outros trajam-se com manto branco e batina castanho-escura” (DEL NEGRO, 1958, p. 114).

Seguindo a tradição da imponência, todos eles estão vestidos com roupas da maior distinção eclesiástica.

A matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de Cachoeira do Campo, apresenta, no teto da sua capela-mor, figuras femininas sentadas com um olhar celestial ou olhar dirigido às cenas sacras, que se encontram nessa pintura. No céu, uma grande quantidade de anjos e querubins. Essas figuras representam a fé, a esperança, a caridade e a eucaristia³⁴⁷. Nessas imagens, aparecem vários símbolos de erudição, marcas de sobriedade e seriedade.

Nos tetos das matrizes, vemos, ainda, símbolos de força e poder (escadarias, colunas, coroa de louros) e imagens de justiça e sabedoria (livros, balanças, penas de escrever, palestras, pergaminhos, partituras e globos). Para fortalecer a ideia da tradição e da erudição, podemos encontrar medalhões nas laterais com representações dos evangelistas ou doutores da Igreja. Na construção desse ideal de imponência temos, nas igrejas das Ordens Terceiras de N. S. do Carmo, por exemplo, a representação de Elias com seu carro de fogo em forma de uma biga ou um carro triunfal.

Entre as cenas que intencionam criar uma atmosfera galante para esses personagens, podemos citar o exemplo da Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, na cidade do Serro, onde temos a “Deposição no Túmulo”, com fundo de marinha, pinturas murais com cenas pastoris, adoração dos pastores e os Reis Magos.

No caso das naves, os temas religiosos estão localizados nas partes altas dos tetos, paredes e altares, deixando as partes baixas reservadas para as pinturas com um conteúdo “não religioso”. Essa iconografia pode representar imagens de cunho galante frívolo, cenas

³⁴⁷ Respectivamente, a fé está com a cruz; uma das figuras femininas está com um ramo de lírios; a esperança com a âncora; a eucaristia com o cálice, o coração ardendo em chamas e uma cruz; ao centro, uma figura feminina com uma rosa na mão e rosas na cabeça (com atitude de quem cheira); a caridade com três crianças.

chinesas ou painéis sobre as estações do ano³⁴⁸. Como já dito, anteriormente, podemos encontrar essas imagens na igreja do Pe. Faria em Ouro Preto, na igreja de Santa Ifigênia, em Ouro Preto, no cadeiral da Igreja da Sé, de Mariana, e no antigo para-vento da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana³⁴⁹. A iconografia tridentina coloca, em seu devido lugar, a heresia e o profano.

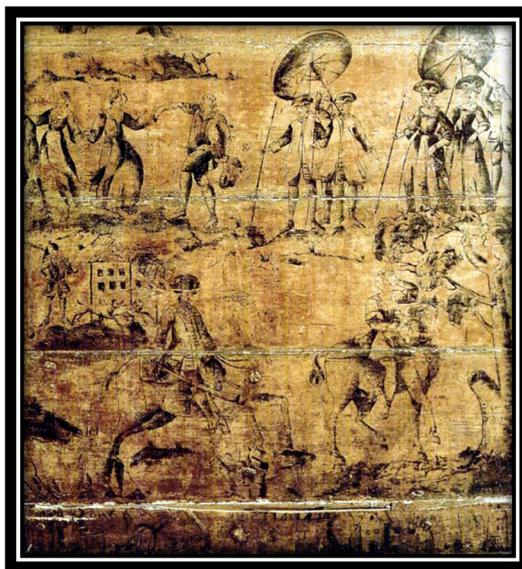


Figura 36: *Pintura parietal* da igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Segundo Dias:

“As cenas galantes aparecem nas paredes laterais da capela-mor, fazendo parte de toda a teatralização composta a partir do altar. A pintura ilusionista parietal serve como ornamento e espaço reservado para determinadas iconografias. Muitas vezes, são imagens de representação arquitetônica, como a pintura de imitação de azulejos, podendo apresentar imagens de dogmas e mistérios relativos à fé. A pintura arquitetural surge numa hierarquização dos espaços e está inserida num contexto em que os altares das igrejas são organizados de forma emblemática, como as páginas de um livro, que na medida em que é lido faz revelar seus segredos e mensagens. As cenas galantes aí têm seu lugar específico, pois apresentam-se num plano baixo, sinal da superioridade religiosa sobre as coisas do mundo; seguram o peso e estão inferiorizadas diante dos símbolos sacros” (Dias, 2000, p. 177).

³⁴⁸ Esta ordem não é, necessariamente, seguida. Em muitas igrejas, podemos ver, nos mesmos espaços, representações de temas sacros. Quando o tema é profano, ocupa especialmente esses lugares.

³⁴⁹ As pinturas, de gosto oriental, temas galantes e paisagísticos, que se encontravam no pára-vento da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana, foram queimadas no incêndio de 20 de janeiro de 1999.



Figura 37: *Cadeira* da Sé de Mariana (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

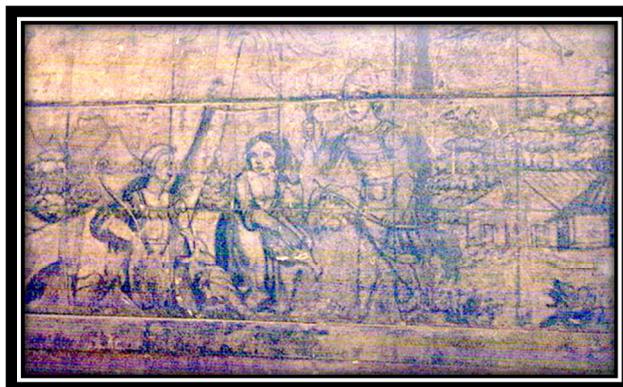


Figura 38: *Pintura parietal* da igreja do Pe. Faria, Ouro Preto (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Esse repertório percorre, ainda, espaços mais distantes e de usos exclusivos como sacristias e consistórios. Os diversos serviços que esses cômodos podiam oferecer representavam um espaço privilegiado para a sociabilidade de religiosos, irmãos, crentes e pessoas comuns. As sacristias, por exemplo, eram de extrema importância, no Brasil colonial, pois eram locais de convivência social e de importantes resoluções da comunidade. Além de

local de preparação do culto, servia como tesouraria, guarda de paramentos, confessionário, recepção de fiéis etc. Existem sacristias, no Brasil, que possuíam suas portas voltadas para uma rua, ou praça, tamanha sua relação com o espaço público³⁵⁰. Em Minas Gerais, é quase um apêndice da planta da igreja³⁵¹.

A sacristia da igreja matriz de Conceição do Mato Dentro possui, em seu teto, a representação do Santo Sudário e cenas com os símbolos da paixão de Cristo. Essas pinturas recorrem a vários personagens que são um belo exemplo de representação de corte³⁵². Essas imagens são representadas por figuras femininas, que estão ao lado dos símbolos da paixão de Cristo, vestidas ao estilo Luís XV e que se apresentam em pé, numa varanda abalaustrada³⁵³. Essas figuras simbolizam a fé, a esperança, a caridade, a temperança e os cinco sentidos. Numa escada interna, podemos encontrar figuras femininas vestidas ao gosto do século XVIII francês³⁵⁴.

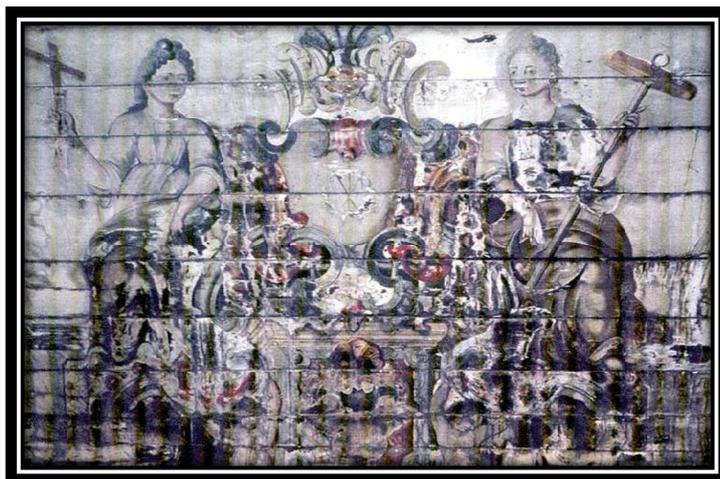


Figura 39: *Cinco Sentidos*, Igreja da Conceição, Conceição do Mato Dentro (séc. XVIII).

Fonte: Foto de Célio Macedo Alves

³⁵⁰ Podemos encontrar um desses exemplos na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São João Del Rei.

³⁵¹ BIANCARDI, 1981, p. 32-4.

³⁵² DEL NEGRO, 1978, p. 97.

³⁵³ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira refere-se a este gosto na pintura da sacristia da igreja de Conceição do Mato Dentro, onde “em lugar de anjos floridos temos figuras femininas vestidas à moda Luís XV” (OLIVEIRA, 1982/83, p. 178).

³⁵⁴ “A própria capitania de Minas Gerais parece certo, conforme a notícia transmitida pelo cronista de Mariana de 1790, que o gosto francês, Luís XV, foi trazido da metrópole portuguesa por João Gomes Batista, discípulo do gravador Mangin e mestre de desenho do Aleijadinho. No entanto, a influência estilística exercida pelo referido abridor de cunhos da casa de fundição de Vila Rica sobre o arquiteto e escultor e deste último sobre os pintores mineiros da região seria muito insuficiente para condicionar o fenômeno ocorrido na arte religiosa mineira da segunda metade do século XVIII. O que sucedeu ali foi um surto original perfeitamente caracterizado, como Lúcio Costa observou. ‘distino das manifestações equivalente, contemporâneas, nas demais regiões do país ou da antiga metrópole’. Verifica-se plenamente a procedência do eminente arquiteto, segundo o qual ‘um foco ideológico comum atuou simultaneamente sobre as obras de talha e pintura, ambas concebidas segundo os mesmos princípios de composição’. Arquitetos, entalhadores e pintores se traduziram em formas definitivamente peculiares no interior das igrejas mineiras do período” (ANDRADE, 1958. p. 12).

Na sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, temos as seguintes telas atribuídas a Francisco Xavier Gonçalves: Santa Isabel de Portugal; Santa Isabel da Hungria; Santo Ivo; São Luís de França; Santa Rosa de Viterbo; São Francisco lendo os estatutos da ordem para São Roque e Santa Clara; o Papa e os cardeais entregando os estatutos a São Francisco; e São Francisco pregando ao povo³⁵⁵. Nessa coleção de quadros, temos duas rainhas e um rei.



Figura 40: *São Luís Rei de França*, Francisco Xavier Gonçalves (séc. XVIII)

Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Esses quadros representam modelos utilizados para a representação dos santos e para a iconografia religiosa de todas as igrejas, em Minas Gerais. Estes santos eram representados como fidalgos, que observavam regras próprias para os seus gestos e vestimentas. Estes personagens dividiam o espaço com cenas profanas ao estilo da corte. Segundo Dias,

Seus “[...] modos são mais livres e seguem a etiqueta na gestualidade, nos objetos que são segurados, na sua posição e postura. Os gestos não são

³⁵⁵ HILL, s.d., p. 86.

reflexos espontâneos, mas o retrato de comportamentos conscientemente informais” (DIAS, 2000, p. 198).

Toda a imagem de sensualidade e vaidade do rococó e do arcadismo era transferida para os gestos e para os objetos, já que o corpo santificado estava escondido pela densidade dos panos e pelas dobras das roupas. Podíamos encontrar personagens que usavam roupas elegantes, seguravam sombrinhas, santos que passeavam entre ruínas e colunas que lembravam palácios greco-romanos. Anjos, com suas cornucópias, demonstravam lealdade e respeito. Flores e frutas, espalhadas pela decoração e pela iconografia, completavam o discurso da época³⁵⁶. Essas figuras traziam poucas referências da cor local e buscavam uma referência imediata na cultura da metrópole. Estavam emolduradas, geralmente, por rocalhas, brasões, alegorias e emblemas. Esses símbolos transmitiam a imagem de um poder temporal que se unia ao um poder espiritual, e, por conta disso, pretendia emanar uma sensação de segurança³⁵⁷.

Nessas representações, eles são brancos como os nobres, situação perfeita para uma elite colonial que gostaria de se ver representada como os indivíduos da metrópole. Para ela, a distinção estava na nobreza e no ócio. O trabalho era restrito aos pobres e escravos. As imagens negras entravam em espaços restritos e dentro de uma religiosidade que colocava o africano sob os auspícios de uma cultura europeia-cristã. Aqui, Santa Ifigênia e São Elesbão teriam sido nobres, na África. Honestos, puros, resignados e elegantes, os santos atuavam como uma nobreza celestial em territórios coloniais. Numa mesma imagem, poderíamos encontrar o cruzamento dessas três dimensões: homens, santos e nobres.

Como vimos, as igrejas eram utilizadas para rituais elaborados, missas, pequenas cerimônias e reuniões. Os templos poderiam ser pequenos e simples, mas sempre eram o suficiente para agregar os indivíduos daquela localidade³⁵⁸. As imagens que povoavam esses edifícios eram preparadas com o máximo rigor, pareciam esperar o solene ritual da missa. Como todo ritual celebrativo, tínhamos, como ponto alto, o banquete que, nesse caso, estava representado pela santa eucaristia. O padre eleva o vinho e o cálice e convidava todos a participar da cerimônia. A gestualidade definia a ocasião. Os momentos festivos do poder

³⁵⁶ BURKE, 1992, p. 153.

³⁵⁷ Maria Elisa Carrazoni quando se refere às cenas galantes de Diamantina, descreve as mulheres com trajes da moda francesa da época. Cf. CARRAZONI, s.n., 1980.

³⁵⁸ CAMPOS salienta: “Enquanto as manifestações da Idade Média se revelavam principalmente no campo – castelos e abadias, o barroco é um fenômeno urbano. As melhores obras não se encontram no meio rural, mas nas cortes embelezadas pelos monarcas absolutistas: palácios, templos, conventos, Casas de Câmara e Cadeia, residências da nobreza etc. Nestas, ocorriam os rituais soleníssimos da Semana Santa, do Corpus Christi, festejos relativos aos nascimentos, casamentos e exéquias dos reis e da família real” (1998, p. 02).

secular, que aconteciam na igreja, faziam da missa o ponto alto da sagração do poder. O calendário estabelecia o uso das imagens, que demonstravam dor ou alegria, momentos de espera, contrição ou renovação. Os santos nos retábulos eram os intermediários entre os homens e Deus e entre o rei e os homens. O espaço era concebido assim como referência aos poderes do céu e da terra.

CAPÍTULO IV- REIS E PATRIARCAS: O Antigo Testamento e a Justificativa do Poder Terreno

Em Minas Gerais, as imagens do Antigo Testamento são entendidas, na sua antiguidade, no caminho que preparam para o nascimento do cristianismo e para a grandeza da Igreja em Roma. No Antigo Testamento, podemos encontrar exemplos para a condução de um povo, de respeito aos patriarcas, de respeito a leis, de reis que são tementes a Deus e de rituais necessários à manutenção da fé e do controle social. A biografia desses personagens permitia a transformação da realidade e daria condições necessárias para pensar a construção de um povo a partir de sua adversidade, realidade esta compartilhada pelos mineiros da época.

Em suas origens, este cristianismo nascente do judaísmo espalhou-se pelas outras cidades da Palestina e pelas outras regiões do Império Romano. Na sua evolução ajudou a construir a história do Ocidente e deu os parâmetros de conduta, de regras sociais e justificou o poder. Sua importância se dá, em grande parte, pela perspectiva da lei que constrói um povo e que dá sentido à vida, naqueles desertos, e no enfrentamento com outros povos. O Antigo Testamento seria o iniciador e o cumpridor do poder que Deus tinha prometido a Abraão, Isaac e Jacó. O cristianismo, em seu início, se manifestou em uma relação dual com a fé judaica, uma relação de continuidade e, ainda, de cumprimento, de antítese e de afirmação. A fatal perda de continuidade com o Judaísmo, porém, nunca foi total. Acima de tudo, a presença de muitos elementos do judaísmo na Bíblia cristã serviu para lembrar os cristãos que aquele a quem eles adoraram como filho de Deus era um judeu e que o Novo Testamento só faria sentido se conectado ao Velho³⁵⁹.

IV.I - A Queda do Paraíso, o Dilúvio, Sodoma e Gomorra: A impossibilidade dos homens se autogovernarem

Em Minas Gerais, as cenas do Antigo Testamento estão, geralmente, colocadas nas partes baixas das paredes laterais da capela-mor e em pinturas nos forros das igrejas. Os pontos centrais dos templos são dedicados às cenas do Novo Testamento e aos santos de devoção. Como o espaço arquitetural da igreja tem a preocupação de contar a história bíblica e os mistérios relativos à própria fé, temos já uma grande preocupação com a questão da

³⁵⁹ WOLFF, 1975, p. 10.

criação e das primeiras ações de Deus sobre a terra.

Segundo Alfred Leroy:

“Os primeiros cristãos haurem da Sagrada Escritura uma abundante inspiração. Preferem representar Adão e Eva no Paraíso; Noé e a Arca da Aliança; o sacrifício do patriarca Abraão; Moisés fazendo jorrar a água milagrosa da pedra; o maná caindo do deserto; Davi e Golias; o profeta Elias subindo ao céu; Jonas saindo de dentro da baleia; os velhos e a casta Suzana, e, principalmente, Daniel na cova dos leões” (LEROY, 1968, p. 15).

Em Minas Gerais, as cenas de sacrifício ou de provação dos hebreus revelam histórias de patriarcas, de poderes locais, que unificam o povo de Deus e de reis que atenderam ao pedido do sagrado e tornaram-se grandes homens em suas funções. Aqui, Abraão torna-se o primeiro chefe; Davi aparece como o rei músico; e as tábuas, com os dez mandamentos, tornam-se as leis necessárias para todos os indivíduos. Esses personagens sempre são interpelados pelos profetas, que anunciavam a vinda do verdadeiro rei. Nessas passagens, vemos uma referência direta à figura de Jesus Cristo, no sentido de criar uma linhagem sagrada e um sentido para a história do cristianismo. Nesses personagens, podemos encontrar o papel da liderança e o que se espera de um bom governo. Os poderes são entendidos na intermediação divina e nas graças concedidas pelo céu³⁶⁰. Assim:

“A [...] Bíblia fornece um leque enorme de temas e alternativas. O Barroco mineiro escolheu aqueles nos quais o homem desobedece às ordens de Deus e é castigado, de maneira muito diversa do humanismo renascentista, que exalta a criação e coloca o homem à imagem do criador” (GALDIERI, 1990, 116).

Na arte mineira, os trajés e os chapéus dos velhos sacerdotes, a escrita hebraica e os candelabros ajudaram a compor os cenários das pinturas que faziam referência a Abraão, Isaac, às tribos de Judá, aos profetas etc. Os artistas da capitania retratavam esses personagens com trajés e vestimentas orientalizantes que faziam menção ao Oriente Próximo, ou mesmo, ao norte da África. Aleijadinho é um desses mestres que usam desses elementos na composição de suas obras.

A fonte inicial para essa rica iconografia encontra-se no livro do Gênesis. O primeiro livro do Antigo Testamento narra a história, desde quando “Deus criou o céu e a terra” (Gen 1:1) até a morte de José, filho do patriarca Jacó. Esta narrativa (Gen 1-11) está preocupada

³⁶⁰ PETIT, 1976, p. 57-60.

com o nascimento da humanidade e relata o aparecimento do homem e da mulher; a questão do sofrimento e do pecado original; o dilúvio e a salvação dos animais (Gen 6:9); a confusão das línguas e a maneira como se espalharam pelo mundo. A primeira parte do Gênesis também contém a primeira aliança feita por Deus com a humanidade, por intermédio de Noé (Gen 9:9-17). A segunda parte (Gen 12-50) conta a história das origens da nação hebreia e a vida dos patriarcas hebreus Abraão, Isaac e Jacó.

Quando observamos a arte mineira, vemos que o sentido básico que essa iconografia quer dar ao Gênesis é o entendimento de que toda a criação é divina e, mais especificamente, quer retratar o papel do povo de Israel dentro dessa criação. Essa iconografia já revela que o poder de organização dos homens só é possível por meio de sua relação com Deus ³⁶¹.

Essas imagens revelam que o universo foi pensado a partir de um caos original no qual uma ordem foi introduzida pelas mãos de Deus. Na perspectiva bíblica foi importante que a luz fosse separada da escuridão e que nascessem o dia, a noite, a lua e as estrelas. A função desses últimos era controlar as estações do ano e a variação do tempo. Deus ainda criou as plantas e os animais, cada um com sua importância e destaque. As imagens da criação também tentam explicar as origens do mal, a natureza do divino e da humanidade. A força de Deus determina uma ordem no caos, apresentado antes da criação.

Em Minas Gerais, Adão e Eva podem ser encontrados em várias igrejas, como no forro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, ou no consistório da igreja matriz de Tiradentes³⁶². Antecipando os mistérios da vida de Jesus, estão colocados como se fossem o início dessa narrativa sagrada³⁶³. Primeiro homem e primeira mulher, os progenitores da raça humana foram criados por Deus a partir do pó da terra e da costela do homem ³⁶⁴. Essa seleção iconográfica coloca a humanidade como sendo, desde o princípio, o fato mais importante do pensamento divino³⁶⁵. O mundo teria sido criado para receber os

³⁶¹ WOLFF, 1975, p. 214.

³⁶² Adão e Eva aparecem no consistório da igreja matriz de Tiradentes numa pintura de barrado que imita azulejos.

³⁶³ PAGELS comenta sobre os primeiros cristãos a respeito desse tema: “[...] Quando estudamos os escritores e judeus e cristãos desta era, constatamos que eles raramente falam de forma direta sobre comportamento sexual, e são pouco freqüentes os tratados sobre tópicos tais como casamentos, divórcio e a distinção entre os sexos. Em contrapartida, quase sempre falam de Adão, Eva e a serpente – história da criação – e, quando o fazem, dizem-nos o que pensam sobre questões sexuais. Desde 200 a. C. aproximadamente (antes da era cristã), a história da criação tornou-se, para certos judeus e mais tarde para os cristãos, o principal recurso para revelar e defender atitudes e valores básicos” (1992, p. 17).

³⁶⁴ A história aparece em duas versões: Gênesis 1:26-27 e Gênesis 2:7-8, 18-24.

³⁶⁵ A CRIAÇÃO E O DILÚVIO, 1990, p. 13-52.

filhos de Deus. Na História da Arte, esse momento vai ser eternizado por Michelangelo na Capela Sistina, em Roma ³⁶⁶.



Figura 41: *Adão e Eva*, consistório da igreja matriz de Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.



Figura 42: *Adão e Eva*, consistório da igreja matriz de Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Na basílica de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, acima do coro, há dois desses momentos representados em pintura: A Tentação de Adão e a Expulsão do Paraíso. Adão e Eva aparecem entre a vegetação de uma maneira que sua nudez fica escondida. Podemos ver Eva oferecendo a maçã para Adão e, depois, a expulsão de ambos do paraíso por

³⁶⁶ GOMBRICH, 1993, p. 231- 234.

um querubim, com uma espada. A serpente venenosa encontra-se enroscada numa árvore. Nessa mesma igreja, na sacristia, podemos encontrar ainda a representação de Caim e Abel. Abel está caído ao chão e o irmão, Caim, esconde o rosto. Temos aqui a representação da humanidade na visão do medo, da culpa e do ódio. Caim odeia Abel, seu próprio irmão, e, por isso, o mata (Gen 4:1-16)³⁶⁷. Essas representações são importantes na medida em que expressam a iniquidade de uma humanidade que não soube estar no paraíso³⁶⁸. A expulsão e o sofrimento pelos seus atos seriam a representação dos próprios limites da condição humana e uma alegoria sobre a impossibilidade dos homens se autogovernarem. Essa condição levaria a humanidade a sofrer novamente e a se afogar nas águas do dilúvio.

No forro da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, podemos encontrar a Arca de Noé como tema principal do forro da nave. O Dilúvio, na história bíblica, representa a inundação das águas, descrita em Gênesis 6-9. Segundo a narração, toda a terra teria sido inundada ou, pelo menos, grande parte disso. Os únicos sobreviventes foram os ocupantes da arca, construída por Noé a pedido de Deus. Na arca, além de Noé, estavam sua esposa, seus três filhos e suas esposas, além de pares e casais de todas as espécies de animais.



Figura 43: Arca de Noé, Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Congonhas (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

³⁶⁷ Na pintura sob o côro da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, temos três painéis: dois deles com Adão e Eva no paraíso e a expulsão do paraíso.

³⁶⁸ O Éden aparece no livro do Gênesis como o primeiro local de morada da humanidade. O Jardim do Éden é também conhecido como o Jardim do Paraíso. O nome “Éden” está, provavelmente, relacionado a “Edinn”, nome que os sumérios davam a planície da mesopotâmia, cuja paisagem fértil pode ter inspirado o narrador desta história. O Éden é também mencionado em várias partes do Antigo Testamento como um lugar de abundância e fertilidade (Isaias 51:3; Ezequiel 28:13, 31:9; Joel 2:3).

As chuvas torrenciais teriam acontecido com o consentimento de Deus, por conta de seu desgosto com a humanidade. A inundação teria durado quarenta dias. Ao término desse período, Noé solta um corvo que retorna sem nada. Mais tarde, liberta uma pomba que retorna com um ramo de oliveira no bico. Enviada, novamente, sete dias depois, a pomba não mais aparece. Depois de outro intervalo de sete dias, Noé desembarca e constrói um altar no qual oferece um sacrifício a Deus. Nesse momento, Deus promete não destruir o mundo, novamente, e manda um arco-íris como sinal de sua aliança ³⁶⁹.

Na pintura da Arca de Noé do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, podemos observar uma arca em forma de caixotão e pessoas com olhos arregalados se afogando nas águas, marca decisiva do poder de Deus.

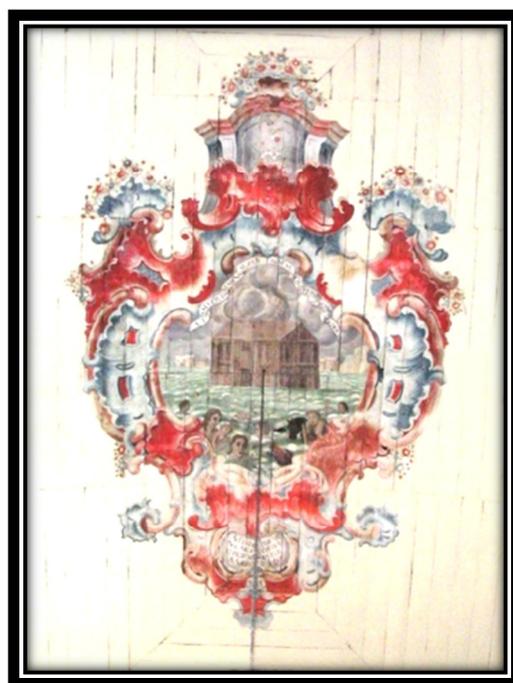


Figura 44: *Arca de Noé* do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis em Mariana (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Na visão religiosa colonial, aceitava-se o Gênesis como a história completa da criação. A história de Noé, e a inundação pelo qual passara, respondia pela existência de raças humanas diferentes e sobre os animais e plantas achados pelo mundo. A condição humana

³⁶⁹ “Na Bíblia, a causa do dilúvio é claramente indicada: a malícia e a corrupção da humanidade (Gn 6,5 e 11). No que concerne aos textos mesopotâmicos, nenhuma causa do dilúvio é explicada, nem em Beroso, nem na XI tabuinha de Gigamesh, nem no relato sumério. Somente o poema de Atra-hasis nos mostra que é para fazer cessar os gritos e a confusão que o oportunam que o deus Enlil quis destruir a humanidade” (A CRIAÇÃO E O DILÚVIO, 1990, p. 86-87).

baseada na maldade, ou na falta de controle, é a tônica dominante dessa iconografia que registra o Dilúvio e que antecede acontecimentos semelhantes em Sodoma e Gomorra.



Figura 45: *Lot fugindo da cidade com suas filhas*, Manuel Vitor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

O tema da devastação de Sodoma e Gomorra pode ser encontrando, geralmente, nos forros das naves e de sacristias de igrejas mineiras. De acordo com o Antigo Testamento (Gen 18, 19), essas eram duas cidades antigas perto do Mar Morto. Morador de Sodoma, Lot foi advertido pelos anjos a fugir, pois a cidade seria destruída em função dos seus pecados. Foram avisados para não olhar para trás, mas “a mulher de Lot, tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal”. (Gen 19:26). Lot é, frequentemente, citado como uma pessoa íntegra e reta. Na sacristia da igreja matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, podemos encontrar a representação da estátua de sal na qual a mulher de Lot se transformou. Na igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, podemos ver Lot fugindo da cidade com suas filhas e uma mulher, ao fundo, paralisada e transformada em sal. Não podemos esquecer uma pregação de Jesus Cristo que revelava que, no dia do julgamento, Deus seria mais severo com as cidades que rejeitam o evangelho do que ele fora com Sodoma e Gomorra (Mt 10:15, 11:20-24).



Figura 46: *Lot fugindo da cidade com suas filhas*, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto(séc. XVIII).

Fonte: Banco de dados do autor.

Essas narrativas são importantes, pois mostram os limites dos homens, sua relação duvidosa em relação a Deus, aos outros e a si mesmos. Elas podem abrir espaço para a discussão sobre os costumes, a sexualidade e a formação social que justificaria, por si mesmo, a atuação de um poder político superior que falasse em nome do sagrado. Elaine Pagels coloca:

“[...] A maioria dos judeus e cristãos havia concordado em que Deus ao criar o homem dera-lhe o dom da liberdade moral, e que o mau emprego que Adão fizera dele trouxera a morte para os seus descendentes” (PAGELS, 1992, p. 25).

Nesse momento, o pecado de Adão e os erros dos homens que ocasionaram o dilúvio e a destruição de Sodoma e Gomorra mostravam a nossa incapacidade de lidar com a vida e, por consequência, sermos conscientes de nossas ações e liberdades políticas.

“A teoria de Agostinho sobre o pecado original não só se mostrava politicamente oportuna, visto que convenceu muitos dos seus contemporâneos de que os seres humanos sem exceção precisam de um governo externo – o que significava, no caso deles, um Estado cristão e uma igreja apoiada pelo imperador” (PAGELS, 1992, p. 25).

Elaine Pagels ainda coloca:

“[...] as histórias sobre a criação narradas no Gênesis introduziram na cultura greco-romana muitos outros valores além dos sexuais – o valor intrínseco de todo ser humano, por exemplo, feito à imagem de Deus (Gênesis 1:26).

Muitas vezes eles se mostrariam de grande influência. Embora os primeiros cristãos considerassem a convicção da importância em termos morais – não sociais e políticos -, mais de quinze séculos depois eles invocariam esta idéia para ajudar a transformar as leis, a ética e as instituições políticas do Ocidente. Em 1776, os autores da Declaração de Independência recorreram às narrativas bíblicas sobre a criação para declarar que ‘Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens foram criados iguais [...] [...]’ (PAGELS, 1992, p. 18).

IV.II - Patriarcas, juízes e reis: o ideal de liderança.

Dada a posição de Deus, diante dos homens, e da necessidade da cultura mineira de uma aliança com Ele para que a ordem prevaleça, vemos as imagens dos Patriarcas nas igrejas da capitania como figuras que se conformam a esse ideal de liderança. As imagens desses personagens são apresentadas como uma referência direta ou indireta às genealogias da primeira parte do livro do Gênesis. Essa linhagem relaciona Adão, Abraão e Noé (Gen 5, 10, 11:10-32) e fala da aliança de Deus com os homens e com o povo de Israel (Gen 17:2-21). Esses homens antecedem Moisés como líderes de seu povo. Como consta no livro do Gênesis, os patriarcas são tradicionalmente Abraão, Isaac, Jacó e os líderes das doze tribos de Israel ³⁷⁰.

No Brasil, temos dois fortes exemplos dessa narrativa na nossa arte colonial e um deles está em Minas Gerais. Temos o conjunto de azulejos portugueses que estão no claustro do convento franciscano de São Antônio, em Recife, que:

“[...] representando Abraão a adorar os três anjos é extremamente semelhante à pintura sobre madeira tendo como tema à mesma cena e imitando azulejos, feita por Manuel da Costa Ataíde para adornar uma das paredes do altar mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto, entre 1803 e 1804” (OLIVEIRA, 2006, s.n.).

Abraão é o personagem fundador do povo hebreu, era casado com Sara e tinha como amante Agar. Como Sara não conseguia ter filhos, Abraão teve uma criança com Agar. Sara, mais tarde, concebeu Isaac (Gen 16). Pela tradição judaica, Isaac é o sucessor de Abraão e, pela tradição islâmica, Ismael, filho de Agar, é o progenitor do povo árabe (Gen 21:1-21)³⁷¹. Temos, aqui, a narrativa do início de dois povos.

³⁷⁰ CHOURAQUI, 1990, p. 17-19.

³⁷¹ “O percurso de Abraão de Ur a Harã, de Harã a Canaã, de Canaã ao Egito, do Egito a Canaã leva o seu clã a um extremo a outro do Crescente Fértil. A este clã nômade uma revelação adjudica a Terra Prometida e anuncia uma posteridade universal. ‘No entanto, não aparece que os descendentes de Abraão tenham chegado a ocupar

Algumas dessas pinturas têm como inspiração as imagens de Michel Demarne, conhecida como a “Bíblia de Demarne”, publicada em Paris, entre 1728 e 1730. Essas imagens são reproduções de obras do artista italiano Rafael³⁷². Quem faz menção a elas, no caso da pintura de Ataíde, é Hannah Levy³⁷³. Podemos encontrar ainda, nas laterais da sacristia da igreja de Santo Antonio, em Tiradentes, a imagem da escolha da esposa de Abraão.



Figura 47: *Passagem da vida de Abraão*, Manuel da Costa Athaide, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto (séc. XIX).

Fonte: MENEZES, 1989, p. 31.

Em Minas Gerais, o tema dominante quando vemos a iconografia de Abraão é a narrativa do sacrifício do Isaac (Gen 22). Essa imagem é muito difundida pela iconografia mineira do século XVIII e XIX. De acordo com a tradição, Deus testou a fé de Abraão,

um lugar notável em Canaã'. Contudo, a memória coletiva das três religiões universais – Judaísmo, Cristianismo, Islamismo – invocará em seu favor essa tradição e esse tronco abraâmicos” (DESROCHE, 1985, p. 22).

³⁷² Segundo OLIVEIRA: “Ambas reproduzem, quase fielmente, uma das imagens da chamada “Bíblia de Demarne”, na verdade um compêndio de gravuras, publicado pelo francês Michel Demarne em três volumes na cidade de Paris, entre 1728 e 1730, intitulado *Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes*. A obra contém, além de outras reproduções, cerca de 50 gravuras com imagens de vári os afrescos de Rafael pintados numa das loggias do Vaticano no início do século XVI e mais conhecidos como “A Bíblia de Rafael”. Uma dessas gravuras inspirou Ataíde e também os mestres azulejeiros lisboetas na produção de suas obras”. In. Carla Mary da Silva Oliveira. “A glorificação dos santos franciscanos do covento de santo Antônio da Paraíba: algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial” (2006, s.n.).

³⁷³ LEVY, 1944, p. 08.

pedindo que sacrificasse seu filho amado³⁷⁴. Quando Abraão estava prestes a executar Sua ordem, um anjo do Senhor segurou sua mão e o impediu de sacrificá-lo. Deus ficou convencido de sua obediência e aceitou o sacrifício de um carneiro em troca de Isaac. O Novo Testamento afirma que Isaac seria o precursor de Jesus Cristo e da Igreja (Gál 3:16, 4:21-31). A abnegação de Cristo é comparada à obediência de Abraão (Heb 11:17-19) e Isaac vai ser uma referência constante na iconografia religiosa da capitania em associação com a Eucaristia. Podemos encontrar a representação dessa relação na igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas. Nessa pintura o cordeiro aparece no lugar de seu filho e, compondo a cena, vemos várias mulheres prostradas, em gestos de agradecimento, com o arco-íris ao fundo, sinal da aliança de Deus com os homens. A mesma cena representada com um anjo que segura na mão de Abraão, e evita o sacrifício de Isaac, pode ser encontrada na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, e na igreja de Santo Antônio, em Tiradentes. Vemos, assim, que o motivo maior dessa representação é exatamente mostrar o sentido da obediência³⁷⁵.



Figura 48: *Sacrifício de Isaac*, Manuel Vitor de Jesus, Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Essa iconografia que mistura mito, religião e expectativas políticas do mundo real vivenciado reafirma, constantemente, a linhagem e a concepção patriarcal de poder. No

³⁷⁴ Isaac, em hebraico “aquele que ri”, era filho de Abraão, meio-irmão de Ismael, pai de Jacó e Esaú. O nascimento de Isaac foi prometido (Gen 17:19, 21) a Abraão e sua esposa Sara após um matrimônio longo e sem filhos. Como sinal que as bênçãos provinham de Deus, Abraão teria grande descendência a partir de Isaac, herdeiro da aliança (Gen 21-28).

³⁷⁵ Pe. Antonio Vieira faz exatamente esta relação no *Sermão do Mandato*, obra de 1645.

momento seguinte, esta pesquisa observou uma série de imagens que evoca as figuras de José do Egito e de Moisés. Se aprofundarmos a questão bíblica, vemos que as doze tribos de Israel são frutos da descendência de Isaac e de seu filho Jacó³⁷⁶. Disfarçado como seu irmão Esaú, Jacó recebeu a bênção de seu pai e fugiu para a casa de seu tio Labão, onde desposou suas duas filhas: Lia e Raquel. Os 12 filhos de Jacó, que nasceram dessa relação, seriam os patriarcas das 12 tribos de Israel (Gen 25-35). Um desses patriarcas é o conhecido José do Egito.

No forro da nave da Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, vemos uma série de representações dessa passagem do Antigo Testamento. Segundo a Bíblia, José era o 11º filho do patriarca Jacó, com sua esposa favorita Raquel (Gen 30-50). Jacó mostrava sua preferência por José. Como ele era invejado por seus irmãos, foi vendido a um mercador. Levado como escravo para o Egito, trabalhou para o Faraó. Como decifrou seus sonhos e soube prever os anos de fartura e escassez, tornou-se alto funcionário do reino. Quando a escassez chegou, seus irmãos vieram ao Egito em busca de alimento e José revelou-se a eles. Após a reconciliação de todos, a família de José veio morar no Egito dando origem a uma grande descendência. Depois de tempos, o povo de Israel foi escravizado pelos egípcios e apenas foram libertados pelo esforço de Moisés, quando foram reconduzidos à Palestina. A narrativa dessa história explica a presença dos hebreus no Egito e esclarece fatos que são descritos no livro do Êxodo. Moisés levou os ossos de José de volta à Palestina.

No forro da nave da Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, podemos ver a traição dos irmãos, a venda de José, sua chegada ao Egito, momentos com o faraó e, finalmente, um momento de glória, no qual, aparece ricamente vestido ao lado de seus irmãos. Segundo Maria Cristina Costa Galdieri,

“[...] figuras em perfil, gestos expressivos e eloqüentes com as mãos sempre muito grandes, olhos e bocas em expressões teatrais são os recursos do pintor para ilustrar a maldade humana, a inveja, o sofrimento, a ingenuidade do pai e a humildade gloriosa de José” (GALDIERI, 1990, p. 119).

Acoplada a essa tradição iconográfica, temos aquelas imagens relativas aos Dez Mandamentos, representadas também como a tábua de Moisés, e aos eventos que anunciam a sua aparição. Sua referência encontra-se no Êxodo, livro do Antigo Testamento que narra a partida dos judeus do Egito e sua chegada ao Monte Sinai. Esse livro registra os eventos

³⁷⁶ Jacó era filho de Isaac e Rebeca, e, por consequência, neto de Abraão.

ocorridos entre a morte de José, no Egito, e a ereção do Tabernáculo do Sinai pelos israelitas. Os primeiros capítulos contam a opressão que os israelitas sofreram dos egípcios, depois da morte de José, do nascimento e da preservação de Moisés, da admoestação de Deus para que ele conduzisse os filhos de Israel para longe do Egito, das dez pragas infligidas aos egípcios, da libertação dos israelitas por Deus e da travessia do Mar Vermelho ³⁷⁷.

As passagens que relatam esse momento da vida dos hebreus ressaltam a importância da condução do povo por uma figura como Moisés. Na iconografia mineira, ele, muitas vezes, é representado como um profeta e figura em meio a eles. A admiração que exercia e os percalços que soube atravessar por causa de um povo que, às vezes, lhe era insubmisso, fazia dele um exemplo de força agregadora e poder patriarcal ³⁷⁸.

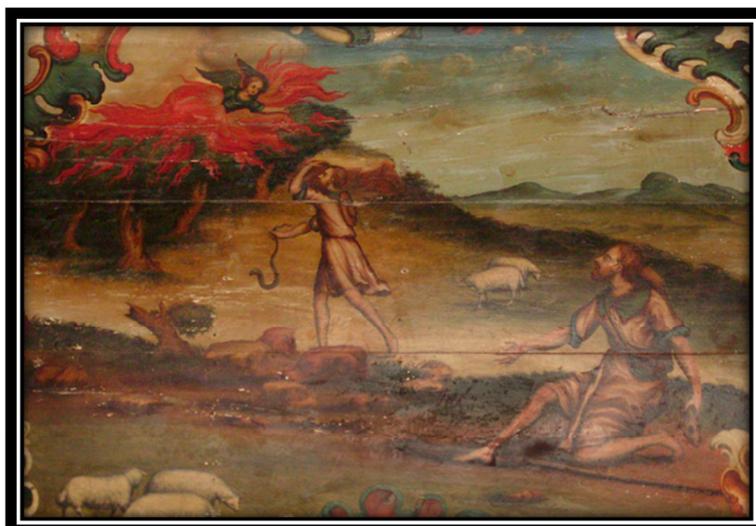


Figura 49: *Moisés e a Sarça Ardente e o Bastão de Moisés que se transforma em Serpente*, Manuel Vitor de Jesus, Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

³⁷⁷ “Impelidos pela fome ou pela falta de segurança, clãs semíticos foram, com seus rebanhos, para o Egito e se estabeleceram pelo menos na região do Delta do Nilo. A sua permanência aí deve-se ter prolongado bastante, já que as crianças nascidas nesse período receberam nomes egípcios. A mais conhecida dessas crianças é a que desempenhou mais tarde um papel determinante na formação do povo de Israel, isto é, Moisés, o qual, embora tendo nome egípcio, pertencia, segundo Ex 2,1, à tribo de Levi. As relações entre os egípcios e esses clãs semíticos foram perturbadas quando um faraó obrigou a estes últimos a trabalharem na construção das cidades de Pitom e Ramsés (Ex 1, 11), situadas no Delta oriental e mencionadas nos textos egípcios do século XIII a. C.” (ISRAEL E JUDÁ, 1985, p. 35).

³⁷⁸ “Os judeus passaram quatro séculos entre os egípcios, ‘os mais religiosos dentre os homens’ (Heródoto). ‘Evidentemente, é no Egito que os israelitas buscarão a idéia de uma casta de sacerdotes (Daniel-Rops). E talvez exista uma correspondência entre o salmo 54 da Bíblia e o hino de Akhenaton a seu deus’. Com efeito, Moisés aprendeu ‘toda a sabedoria dos Egípcios’ (Atos 7,22). Ele confirma a promessa abraâmica e revela um deus novo, Javé, no antigo deus dos patriarcas. ‘A Abraão, Isaac e Jacó, não me revelei sob o nome de Javé’. (Ex 6,3). É o nome inscrito no tetragrama que não se pode pronunciar” (DESROCHE, 1985, p. 23).

Um belo resumo dessa narrativa bíblica pode ser encontrado na matriz da igreja de Santo Antônio, em Tiradentes. No forro da sacristia, temos pintados Moisés, tirando as sandálias, Moisés e a sarça ardente e o bastão de Moisés que se transforma em serpente³⁷⁹. Todas essas passagens mostram a obediência que oferece a Deus quando fica, descalço em Sua presença; quando se ajoelha frente à sarça em chamas e quando mostra o poder do seu cajado perante o faraó. Reforçando esse discurso temos, ao lado, um painel que retrata Abraão e o sacrifício de Isaac. Essa pintura retoma o velho discurso sobre o dever e a obediência dos homens a Deus.

Outros eventos que podem ser retratados pelas igrejas mineiras acontecem após a travessia do Mar Vermelho (Êx. 16-40) e ocorreram no Sinai, onde os Israelitas montaram acampamento depois de vagar durante vários meses pelo deserto (Êx. 16-18). Esses eventos estão relacionados a situações de afirmação do poder de Deus e do poder temporal na condução do povo hebreu. Podemos encontrar cenas nas laterais inferiores do altar-mor e em forros de caixotão nas naves das igrejas. São representações que evocam a aliança entre Deus e os Israelitas (Êx. 19:3-24:18), o recebimento dos Dez Mandamentos por Moisés, ou Decálogo, que são as condições da lei (Êx 20:1-17); o rompimento e a renovação da aliança (Êx. 32-34); e o edifício do Tabernáculo (Êx. 35-40), no qual são colocados vários instrumentos sagrados, entre eles a arca da aliança³⁸⁰. Podemos encontrar, ainda, na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, uma pintura representando a chuva de maná no deserto. No consistório da matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, podemos encontrar também a representação de Josué, que foi o sucessor de Moisés, na condução do seu povo e o responsável por guiá-los em sua entrada na Terra Prometida.

Essas passagens se remetem a vários momentos do livro do Êxodo, nas quais são definidas regras para o convívio e para a distribuição do poder temporal e espiritual. Essas regras são importantes na medida em que temos aí as determinações dos instrumentos e dos rituais do culto religioso. Deus descreve a Moisés a maneira como as mobílias devem ser construídas e colocadas no Tabernáculo, como as vestimentas e os rituais dos sacerdotes devem ser arrumados etc. As passagens que contém o código religioso e as ordenações civis (Êx. 20:23-23:33) são de extrema importância para a justificativa de vários rituais e servem de modelo e inspiração para membros do clero e da Igreja, no século XVIII. Aarão, irmão de Moisés, é o responsável pela vida religiosa de seu povo e o primeiro sumo sacerdote dos hebreus. Aliás, podemos encontrar esses dois personagens representados lado a lado na

³⁷⁹ Botticelli pintou a mocidade de Moisés na Capela Sistina no Vaticano.

³⁸⁰ PIXLEY, 1987, p. 142 – 160.

sacristia da igreja matriz de Santo Antonio, em Tiradentes. Nos painéis do teto sobre o coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará, podemos ver: Moisés, Aarão e as figuras da Caridade, Fé e Esperança. Vemos aqui, claramente, a relação entre poder temporal e espiritual.

Dentro dessa narrativa, uma das imagens mais divulgadas pela iconografia religiosa em, Minas Gerais, é aquela que representa as tábuas com os dez mandamentos. Aparece em pinturas de cavaletes, nos altares e retábulos. Esse conjunto de regras seria a maior expressão de leis que visavam o controle social e que se apresentavam como sagradas para que o controle desse povo fosse mais efetivo. Segundo Pixley;

“O decálogo é uma lista de mandamentos dirigidos ao homem israelita adulto. Dirigem-se a ele na segunda pessoa do masculino. Sua forma é categórica, sem matizes nem considerações de circunstâncias especiais. Não apontam os castigos que se aplicarão em caso de violação. Constituem em seu conjunto a solene declaração de Iahweh. Quem não viver de acordo com estas normas, não poderá considerar-se parte do novo povo de Israel. Em outras partes se apresentarão leis orientadoras para os juízes sobre o procedimento a seguir com referências a criminosos. Aqui o que interessa é deixar estabelecidos os limites do possível para a nova sociedade que agora se funda”(PIXLEY, 1987, 143).

Na composição dessas pinturas referentes ao Êxodo, os pintores mineiros geralmente, optavam por representar figuras vestidas com o *talit* (xale de oração), objetos como o *hanukká* (candelabro de oito braços usado em celebrações) e as costumeiras tábuas com os dez mandamentos. A arca da aliança, objeto no qual se guardava as tábuas do decálogo, também vai ser representada nas cenas ligadas ao Apocalipse e ao Juízo Final.

Moisés é uma importante referência para a arte cristã mineira, pois é frequentemente mencionado pelo Novo Testamento. Ele está presente na transfiguração de Cristo (Mt 17:3) e é comparado com Jesus na Epístola aos Hebreus (Heb 3:1-6). O Evangelho de João também faz uma referência a Moisés quando sublinha o papel de Jesus Cristo, no cumprimento das leis maiores da Bíblia (Jo 1:17).

Seguindo essa narrativa iconográfica, a arte em Minas Gerais ressalta a figura do Rei Davi. Ele foi um grande exemplo para a corte portuguesa, que zelava pela sua cultura musical. Segundo os textos bíblicos, Davi foi rei de Israel e Judá de 1000 a 961 a.C. Várias de suas realizações estão descritas no Antigo Testamento, principalmente nos livros de Samuel, Reis e Crônicas. É representado na iconografia mineira como um rei músico, trajando roupas reais e fazendo alusão ao próprio rei de Portugal. Uma de suas imagens mais belas foi pintada por

Athaíde e se encontra no forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Ele está logo abaixo de Nossa Senhora da Porciúncula³⁸¹.



Figura 50: *Davi*, detalhe Nossa Senhora da Porciúncula, Manuel da Costa Athaide (séc. XIX)

Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: MENEZES, 1989, p. 16

Davi era filho de Jessé e um bom guardador de rebanhos. Ficou conhecido pela sua coragem e pela luta com o gigante Golias. Apresentava uma habilidade musical diferenciada e compunha salmos, fenômeno muito explorado pela casa real portuguesa que tinha um gosto privilegiado para a música. Por sua fama crescente, foi chamado para portar as armas do rei Saul. Acabou se casando com sua filha e tornou-se muito próximo de Jonatan que também era filho do rei. Devido à sua fama, sofreu as consequências do ciúme do soberano e foi banido da corte.

Davi retorna ao reino após a morte do filho de Saul. Reinou como rei de Judá e Hebron e foi ungido por sua autoridade, em 993 a.C. Davi derrotou vários povos inimigos, centralizou o poder e estendeu o domínio de Israel. Um dos seus feitos foi a fundação de um

³⁸¹ MENEZES, s.d. p. 16.

núcleo populacional que, mais tarde, ficara conhecido por Jerusalém. Essa cidade era, frequentemente chamada de “Cidade de Davi” e lá foi construído seu palácio. A arca da aliança foi instalada também nessa cidade, que se tornou um centro político e religioso³⁸².

Os profetas do Antigo Testamento consideravam Davi um modelo possível para os próximos reis e para o messias, que ainda iria chegar. Sua fé inabalável e sua imagem de força e determinação seriam os maiores exemplo para todos os soberanos. Na Bíblia, o messias é chamado de Filho de Davi. Na história da Arte, Davi é sempre representado jovem, usando capa e coroa. Pode trazer, em uma de suas mãos, a cabeça de Golias, uma funda ou uma espada. Pode ainda estar ladeado por um leão. Noutras representações, aparece tocando uma harpa³⁸³. Nas igrejas de Minas Gerais, é retratado como um monarca da Europa ocidental, geralmente com manto vermelho, coroa e harpa nas mãos.

A iconografia referente ao rei Davi tem uma especial importância para essa pesquisa, que pretende entrelaçar a iconografia religiosa cristã, em Minas Gerais, com os ditames da política dos governos absolutistas da Europa³⁸⁴. A história do rei Davi é a história da imposição da monarquia aos hebreus. A monarquia surgiu durante o século XI a.C. em meio a um debate interno sobre o poder e o medo da ameaça externa. Esse debate colocava qual seria a forma de governo adequada para a nação. Alguns queriam a forma mais tradicional de liderança carismática e outros queriam uma realeza nos moldes orientais que oferecesse segurança. A realeza foi a forma escolhida, pois poderia unificar a população e fazer frente a outros povos fortemente armados. Saul reuniu as tribos e estabeleceu a monarquia. Depois de sua morte, em uma batalha, Davi se tornou o rei com a incumbência de acabar com a ameaça filisteia. Mesmo com conflitos internos, por causa do seu trono, seu reinado foi longo, próspero e muito exaltado pelos textos bíblicos. Salomão, seu sucessor, tornou-se um belo exemplo de governante e construiu um palácio e o grande Templo em Jerusalém³⁸⁵.

³⁸² ISRAEL E JUDÁ, 1985, p. 52.

³⁸³ MARTINDALE, 1966, p. 74.

³⁸⁴ Como afirma Jacques Le Goff, os reis europeus de tradição medieval sempre têm como modelo Davi, rei do Antigo Testamento. Ele é um importante personagem para se discutir a relação entre o poder espiritual e o poder temporal. M. Bloch traria de forma definitiva essa discussão para o terreno da História. De qualquer forma, ele deixa claro que esta relação entre nobreza e clero, entre poder secular e espiritual, não se apresenta por meio de uma simbiose total, mas apresenta suas limitações e circunscrições. Nenhum monarca no mundo ocidental se achou com direitos ou capacidade de realizar a santa missa ou a consagração do pão e do vinho. Mas, este aspecto, não elimina a possibilidade ou a vontade do rei de se encarregar da cristandade de seu povo perante os infiéis.

³⁸⁵ ISRAEL E JUDÁ, 1985, p. 51.

Henri Desroche coloca:

“Essa dupla realza transforma ‘a débil confederação dos camponeses, dos clãs de pastores e das pequenas cidades montanhesas numa organização política fortemente estruturada’. ‘A adaptação do culto israelita às condições urbanas veio a favorecer a adoção do motivo cananeu da corte divina. Com a morte de Salomão, o povo pede abrandamento dessa servidão que beneficia a corte real e sacerdotal” (DESROCHE, 1985, p. 24).

A história da capitania de Minas Gerais se desenvolveria num clima de revoltas e de infortúnios, com uma série de rebeliões, que estouravam em diversas regiões das minas. A necessidade de um governo centralizador se fazia presente. A imagem de Davi emprestava força a essa monarquia distante, em Portugal. Segundo Richard Horsley:

“Agora a monarquia ocupava uma posição de intermediária entre os israelitas e seu Deus. Agora as tribos de Israel, anteriormente livres, eram governadas a partir da capital Jerusalém, a ‘cidade de Davi’. A legitimação divina da nova ordem monárquica estava agora centrada no templo construído por Salomão, o filho de Davi, em Sião, a montanha sagrada. A monarquia era entendida como divinamente ordenada através de um oráculo profético em que Deus prometera perpetuar a dinastia davídica para sempre (ver 2Sm 7, 14). Além disso, a transformação de ‘Israel’ numa grande nação, conforme representada pela monarquia davídica, era vista como a realização de uma antiga promessa aos grandes antepassados das tribos de Israel, Abraão, Isaac e Jacó-Israel” (HORSLEY; HANSTON, 1995, p. 25).

Na matriz da igreja de Santo Antônio, em Tiradentes, temos a pintura de Davi repreendendo Saul. Na mísula do órgão, na nave principal, temos a pintura de Saul sentado num trono e empunhando uma lança. Nesse momento, tenta atingir Davi que toca seu instrumento. Na parte inferior, temos a seguinte inscrição do salmo 150: “Laudate eum in tympano et coro, laudate eum in cordis et organo”.



Figura 51: *Davi repreendendo Saul*, Manuel Vitor de Jesus (séc. XVIII)

Matriz da igreja de Santo Antônio - Tiradentes

Fonte: Foto do autor.

No consistório dessa igreja, podemos encontrar pinturas retratando o Rei David ao lado de Moisés, Nanahen, Samuel, Josué e Exequiel. Aqui, David está retratado entre grandes personagens do Antigo Testamento e confundido com os personagens sagrados. Segundo Olinto:

“Todas as figuras têm o mesmo rosto meio oriental, com olhos grandes e queixos pequenos. [...] O fundo é sempre uma paisagem árida com pequenas montanhas” (SANTOS FILHO, 1978, p. 12).

Todos eles têm a mesma posição, um pé a frente do outro, bem ao gosto da delicadeza rococó. Nessa mesma igreja, fazendo uma composição alegórica do poder terreno, temos lado a lado Rei Davi, com sua harpa, e São Luis, rei de França, com a coroa de Cristo e três cravos da crucificação, numa pintura de cavalete³⁸⁶.

³⁸⁶ Segundo SANTOS FILHO: “Nota-se, na obra de Manoel Victor de Jesus, a ausência quase total de verde, talvez até pela dificuldade de se obter este pigmento. Sua vegetação é sempre em tons azuis. A paisagem de fundo de seus quadros é sempre agreste com raras plantas. As figuras usam sempre o mesmo tipo de panejamento bem caído e sempre atado à cintura por um laço; os rostos se apresentam redondos com as sobrancelhas bem arqueadas e olhos demasiadamente grandes, contrastando com a boca muito pequena. Os rostos são planos, dando mais a impressão de um desenho do que de uma pintura. Geralmente as figuras lembram bailarinos, pelas posições das mãos e dos pés (um sempre mais adiantado que o outro). As figuras têm um ar de coisa oriental, como já havia notado o Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade” (1978, p. 234).



Figura 52: *Aarão e Moisés*, Manuel Victor de Jesus, Consistório da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: FROTA, 1993, P. 76.

Como discurso do poder, seguindo a tradição de Davi na sua luta contra o gigante Golias, temos a representação de alguém que luta pelo seu povo e renova sua fé na iconografia de Judite e Holofernes. Segundo essa narração, Judite teria seduzido Holofernes, comandante do outro exército e que estava prestes a atacar seu povo. Holofernes se embriaga e Judite corta sua cabeça. Podemos encontrar essa imagem no teto da capela-mor do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos e na sacristia da matriz de Santo Antônio, em Tiradentes³⁸⁷.

IV.III - Profetas: A iniquidade dos homens e a confiança no governo de Deus.

Os profetas do Antigo Testamento encerram as representações da iconografia mineira com essa temática. Os profetas são aqueles que predizem o futuro e falam da vinda de Jesus Cristo³⁸⁸.

³⁸⁷ DEL NEGRO, 1958, p. 30.

³⁸⁸“No século XVIII, os profetas e os apóstolos seguem a evolução naturalista do estilo gótico, mas nem por isso são mais expressivos; a iconografia, dominada, principalmente na França, pelo espírito teológico, produz uma imaginária tipológica sob exteriores humanos. A Alemanha, naturalmente inclinada pra o drama, e a Itália apaixonada da época de Dante produzirão as primeiras representações verdadeiramente proféticas. A grande idéia que, na Idade Média, anima todo o pensamento cristão é a da concordância dos dois testamentos; toda a história do mundo está dividida em duas partes simétricas em relação a um eixo que é Cristo. Os profetas são as prefiguras dos apóstolos e, se estes são as colunas da Igreja, aqueles são seus pedestais” (BAZIN, 1971, p. 274).

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira:

“Na teologia cristã os profetas judeus, anunciadores do Messias, são também considerados pré-figuras dos Apóstolos e dos Evangelistas. Nos pórticos das catedrais medievais é comum a associação dos dois personagens, representada às vezes de forma curiosa como no célebre vitral da catedral de Chartres onde os quatro grandes profetas da Antiga Lei carregam nos ombros os Evangelistas” (OLIVEIRA, 1984, 55).

Podemos encontrá-los na matriz de Santo Antonio, em Tiradentes, representados ao lado de Rei Davi e Moisés: Nanahen, Samuel, Josué e Exequiel. Nesse caso, temos, como obra máxima, as composições de Aleijadinho, que se encontram em Congonhas. Os profetas afirmam, no texto bíblico, que o Deus de Israel é o Deus de todas as terras e todos os povos. Eles estariam a serviço Dele para resgatar os homens de suas aflições e penúrias. A humanidade teria que se voltar a Deus e fazer de seus governantes um legítimo representante de Sua palavra. Os homens não podem se governar sem seguir a verdadeira lei, que era baseada no mais sagrado de Seus intentos. Os homens precisavam sair de sua cegueira e de sua surdez. Assim, o Sion seria restabelecido e Deus transformaria o deserto no jardim do paraíso³⁸⁹.

Os profetas afirmavam que o tempo de penúria em que Israel se encontrava exigia a volta de um novo governante, que viesse em nome do verdadeiro Deus. Segundo Jean Bottéro:

“Em outras palavras, o profeta – e, talvez com excessão de Amós, mais pessimista, Isaías e Miquéias professarão, cada um do seu jeito, a mesma convicção – prevê que o tempo da desgraça, o retorno à penúria e à insignificância política, cujo único resultado, desde a entrada de Israel na terra prometida, fora o de afastar o povo de seu Deus, vão conduzi-lo até Ele, com as mesmas disposições de lealdade, confiança e generosidade que deviam ter animado seus ancestrais durante a longa andança ao sair do Egito. Israel compreenderá então o que desde muito séculos os melhores dos seus filhos tentavam, em vão, inculcar no povo, isto é, que o verdadeiro culto a Yahvé é a ligação com a Sua Aliança, em outras palavras, com a Sua pessoa e a Sua vontade. Com ânimo novo, o povo estará disposto a subscrever com absoluta sinceridade uma outra Aliança – já que a primeira fora mal interpretada e rompida -, que o vinculará para sempre a Yahvé, finalmente melhor conhecido (‘Compreenderás quem é Yahvé!’) e servido como Ele sempre quis” (BOTTÉRO, 1993, p. 86).

³⁸⁹ ISRAEL E JUDÁ, 1985, p. 88.

Em Congonhas, as figuras em pedra-sabão, que ficam no adro da igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, fazem grandes gestos, anunciam o fim do mundo e persuadem os homens³⁹⁰. Os profetas de Aleijadinhos são Isaías, Jeremias, Baruch, Ezequiel, Daniel, Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Naum e Habacuc. Nessas obras, podemos ver que, mesmo sob a atmosfera rococó da capitania, a dramaticidade do Barroco encontra-se aí presente. A necessidade de catequização e de causar espanto aos sentimentos dos homens está claramente expressa nos profetas. Essas esculturas apresentam um senso que garante sua potencial eloquência, com uma linha entalhada forte e dramática, que consiste numa ideia composicional única. Os profetas estão relacionados com a própria percepção sutil de Aleijadinho sobre o espaço, conduzindo o espectador com uma sensibilidade excepcional para a paisagem natural e o seu entorno.

Realçando o aspecto de cenário que o conjunto dessas obras proporciona, Joel Neves recorre à bibliografia especializada e diz:

“[...] que determinados profetas desempenhariam o papel de protagonista de um ato de balé, subordinando a si os demais. Assim, Abdias e Habacuc, opostamente situados, se correspondem na equivalência gestual e diretiva da cena”. [...] O conjunto dos profetas, que, unido ao adro, instalou-se fisicamente como proscênio, salienta-se a cena, anuncia-se como cena, torna-se alheio à cena, relegando a igreja o plano de simples fundo e instaurando os passos, a cidade e a paisagem como proscênio seu” (NEVES, 1986, p. 140).

Nessa longa citação, Germain Bazin nos descreve o impacto dessas figuras e seu papel no jogo de forças:

“Em Congonhas, vários profetas são semelhantes, como os atores de um mesmo grupo; mas encarnam alguns protagonistas que trazem consigo todo o sentido do drama. Vencedor do leão, Daniel, cingido com o louro, está representado como herói, ciente de sua força; esta personagem é, para Aleijadinho, o que Davi é para Donatello. Abdias, de braço estendido, ergue para o céu o dedo de justiceiro, do qual depende, para o mundo, o perdão ou a maldição; por esse gesto, como pelo do chefe do balé, todos os outros coordenam as respectivas atitudes; Ezequiel recolhe em seu braço dobrado, toda a cólera de Deus a fim de espalhá-la no universo em sementes de maldição. Prolongando o gesto de Ezequiel, Habacuc ergue o braço para

³⁹⁰ “O número total de 16, fixado para os profetas pela teologia cristã, resulta da soma de 12 (número dos apóstolos) e 4 (número dos Evangelistas). Os quatro grandes Profetas – assim chamados pela maior quantidade de textos proféticos escritos, correspondem aos 4 Evangelistas. São eles, pela ordem do cânon da Bíblia, Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel. Os doze Profetas menores correspondem aos Apóstolos, são Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias, também pela ordem de entrada na Vulgata (edição latina ou ‘vulgarizada’ da Bíblia estabelecida por São Jerônimo)” (OLIVEIRA, 1981, p. 55).

amaldiçoar, e parece levado pela violência do seu gesto, como se ele mesmo fosse empurrado nessa queda que prediz a seu povo. Embriagado pela palavra de Deus, Naum titubeia, espantado; seu corpo decai, seu rosto, que lembra o de Simeão de Giovanni Pisano, parece nascer da barba que se enraíza no busto. Comparável ao Moisés de Sluter, Isaias refugia-se numa sabedoria que não é humana; seu gênio taciturno é mais terrível que a dor dos outros. Toda sua força parece concentrada em seu pensamento; essa testa enrugada abriga o raio. Mas de todas essas figuras, a mais genial é a de Jonas. Ele foi apanhado no momento em que era expelido do ventre do monstro marinho. O rosto, com as narinas apertadas, os olhos cavos, a boca entreaberta, é o de um morto, mas de um morto que ressuscita, pois essa boca freme, essas narinas dilatam-se e esses olhos vazios são atingidos pela luz” (BAZIN, 1971, p. 283).



Figura 53: *Adro da Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas.*

Fonte: Foto do autor.



Figura 54: *Profeta Jeremias*, Aleijadinho(séc. XIX)
Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas
Fonte: Foto do autor.



Figura 55: *Profeta Isaías*, Aleijadinho (séc. XIX)
Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas
Fonte: Foto do autor.



Figura 56: *Profeta Ezequiel*, Aleijadinho (séc. XIX)
Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas
Fonte: Foto do autor



Figura 57: *Profeta Daniel*, Aleijadinho (séc. XIX)
Basílica de Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas
Fonte: Foto do autor.

A eloquência desses profetas pedia uma nova aliança dos homens com Deus. Essa aliança precisava existir em nome de um novo governante. Os profetas pediam um novo Davi³⁹¹. Vários deles foram perseguidos pelo conteúdo político de seus discursos, outros caíram nas graças e nas desgraças dos reis. Suas histórias são exemplo de uma situação social e política que deveria ser redimida pela presença do sagrado.

A história desses homens é uma referência constante às monarquias e aos governos do Oriente Médio. Para os europeus do século XVIII, a Ásia contemporânea era uma terra de governos despóticos e supersticiosos. A filosofia política da ilustração não cansava de caracterizá-los dessa maneira. A arte utilizava-se de modelos iconográficos com a cor local dessa região para reproduzir qualquer discurso contra aquilo que era considerado infiel, anticristão e sinônimo de uma má política. Fascínio e repugnância andavam juntos no campo da arte. Esses são os modelos para os profetas de Congonhas³⁹².

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, os modelos para as roupas exóticas utilizadas por Aleijadinho nos profetas de Congonhas estão ligados à pintura flamenga do final da Idade Média. Esses modelos foram introduzidos em Portugal no período de D. Manuel I (1495 – 1521). Segundo a autora:

“Foi, por conseguinte na Europa do Norte, e especialmente na região de Fladres, que se estabeleceu o tema da caracterização dos profetas, patriarcas e outros personagens bíblicos de procedência ‘oriental’ com vestimentas exóticas e complicadas, incluindo longos casacos e mantos debruados de faixas bordadas, complementados por barretes em forma de turbantes à ‘moda turca’. Sim, porque os turcos, sem dúvida os mais próximos vizinhos orientais da Europa e seus mais temidos adversários, sempre exerceram um certo fascínio na imaginação e conseqüentemente na criação artística européia, tanto no que se refere à literatura quanto às artes visuais” (OLIVEIRA, 1984, p. 56).

Podemos encontrar no forro do Museu do Ouro, em Sabará, por exemplo, figuras que representam a Ásia e que ajudam o habitante de Minas Gerais a visualizar o que eram os costumes dessa região e dos seus personagens sagrados. O que chama a atenção nessa imagem são os símbolos do poder incrustados em seu discurso. Aqui temos vestígios de edifícios da antiguidade, o globo que simboliza o poder total sobre todas as coisas e o comportamento

³⁹¹ CHOURAQUI, 1990, p. 217-218.

³⁹² Montesquieu e grande parte dos filósofos iluministas entendiam as nações do oriente como governos despóticos, nas quais no qual todas as ordens sociais tinham sido abolidas em nome do governo de um só. A autoridade era vista por meio da vontade de um só governante. O que distinguia este tipo de governo era o emprego do terror.

gracioso e galante de figuras vestidas à moda mourisca³⁹³. Podemos ver, em um desses vestígios, um turbante encimado pela meia lua muçulmana, símbolo dos infiéis.



Figura 58: *Ásia*, Museu do Ouro, Sabará (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Essa é, justamente, a paisagem em que os profetas de Aleijadinho viveram suas vidas. Daniel, por exemplo, sofreu o cativeiro na Babilônia. Por sua habilidade em interpretar sonhos, em decifrar escritas e em prever acontecimentos, caiu nas graças de importantes governantes daquele povo. Ao mesmo tempo, foi vítima de discórdia e ciúme e, por isso, foi lançado à cova dos leões³⁹⁴.

No caso de Jonas, uma de suas passagens mais significativas é aquela na qual é mandado por Deus a Nínive (Jon 1:2) para impelir os moradores a se voltarem para o sagrado e para se redimirem perante o Criador. Diante de sua recusa em seguir esse destino, é engolido por uma baleia (Jon 1:17) e lançado em Nínive (Jon 2:10). Retornando mais uma vez à cidade, ora pelos pecadores e os poupa da ira de Deus (Jon 3:10)³⁹⁵.

³⁹³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 472.

³⁹⁴ OLIVEIRA, 1985, p. 62.

³⁹⁵ OLIVEIRA, 1985, p. 66.



Figura 59: *Profeta Jonas*, Aleijadinho (séc. XIX)

Basilica de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas

Fonte: Foto do autor.

As diversas passagens da vida de Jonas foram encaradas pelos cristãos como uma alegoria de certos momentos da vida de Jesus Cristo. O fato de ter sido engolido e depois expelido pela baleia seria uma referência à morte e à ressurreição de Jesus. O próprio Cristo teria comparado sua morte com a presença de Jonas no ventre da baleia (Mt 12:39-41).

Vemos, assim, que as biografias desses profetas que inspiraram a arte mineira são uma lembrança do distanciamento de Deus e do caos vivido no governo dos homens. A iniquidade dos homens do oriente próximo poderia ser uma alegoria da iniquidade do homem europeu ou colonial. A redenção deveria acontecer e a ira de Deus precisava ser evitada, os governantes e os homens comuns deveriam se lembrar das palavras sagradas. Nesse sentido, um dos profetas mais importante é Isaias. O livro de Isaias vai servir de inspiração iconográfica máxima para se fazer uma ponte entre o Antigo e o Novo Testamento. Podemos encontrar nesse livro várias profecias, julgamentos e numerosas denúncias de religiosos e abusos sociais. De acordo com Isaias, Deus salva aquele que nele confia e não oferece sacrifícios a outros deuses. Para ele, o Deus de Israel comanda todos os fatos da vida dos

homens e das nações, tomando conta de suas vidas e da história da humanidade. Os fatos e os eventos históricos seriam comandados por Ele que é um governador único³⁹⁶. Isaías fala do fim dos tempos, do julgamento derradeiro e pede que os homens creiam na vinda do messias. Os cristãos entendem essas passagens como referências à vinda Jesus Cristo e à sua missão na terra³⁹⁷. Isaías seria o elo final de toda a iconografia mineira sobre Antigo Testamento, pois reafirma que a nova morada será construída em uma era perfeita sob as regras de um descendente íntegro de Jessé, que será um rei justo, de paz e amoroso.



Figura 60: *Profeta Isaías, Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX).*

Fonte: BARDI, 1975, p. 121.

IV.IV – A Iconografia Mineira e o Antigo Testamento

Segundo Maria Cristina Galdieri:

“Os temas do Antigo Testamento escolhidos pelo Barroco Mineiro têm em comum os seguintes aspectos: a imagem do homem em suas fraquezas e iniquidades, a representação de seus sentimentos mesquinhos de inveja, luxúria, traição, curiosidade e o poder de destruição do castigo divino. Trata-se, portanto, de uma temática altamente moralizadora, onde, de maneira teatral, se evidencia a pequenez do homem e a implacabilidade da justiça divina que ‘tudo vê’ e a qual esse homem está sujeito”(GALDIERI, 1990, p. 121).

³⁹⁶ BOTTÉRO, 1993, p. 108.

³⁹⁷ OLIVEIRA, 1985, p. 56.

Para isso, escolhe e justifica suas escolhas iconográficas. Na Europa, esses temas foram muito explorados. O pintor italiano Orazio Gentileschi (1562? -1639) foi conhecido pelas pinturas sobre *Davi e a Morte de Golias* que estão na Galeria Nacional em Dublin, e *José e a Esposa de Putifar* que estão em Hampton Court, na Inglaterra. Artemisia Gentileschi tem como seu tema preferido a história bíblica de Judite, a viúva virtuosa que seduz e assassina Holofernes com a espada dele³⁹⁸. São imagens que até são tratadas pela arte mineira, mas várias passagens do Antigo Testamento são, dificilmente, contempladas pela iconografia da capitania. Não é comum encontrar, em Minas Gerais, exemplos como a *Torre de Babel*, de Pieter Bruegel; *Paisagem com Tobias*, de Dominichino; *Suzana e os Anciãos*, de Guido Reni; *Sansão de Dalila*, de Rubens; *A captura de Sansão* e *O Festim de Baltazar*, de Rembrandt. A iconografia, em Minas Gerais, quase não contempla passagens do Pentateuco (Levítico, Números, e Deuteronômio); dos livros históricos (Juízes, Rute, Crônicas, Esdras, Neemias, Tobias e Macabeus) e dos livros poéticos e sapienciais (Jó, Salmos, Provérbios, Cântico dos Cânticos e Sabedoria). O Cântico dos Cânticos, por exemplo, teve seu maior papel na inspiração e na confecção da iconografia da Imaculada Conceição de Maria. Por outro lado, podemos encontrar várias dessas imagens na arte colonial do litoral Brasileiro. Em Minas Gerais, a referência iconográfica a algumas dessas passagens pode ser encontrada em cenas esporádicas, fazendo uma composição quase decorativa nos templos³⁹⁹. Muitas vezes, essas passagens são utilizadas para a representação de sacrifícios judaicos como aquelas que estão na pintura do teto da Capela do Santíssimo da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei. Na verdade, o ponto de culminância dessas imagens está no centro, com as imagens da eucaristia e do cordeiro pascal.

Dessa forma, a partir das escolhas feitas pela arte, em Minas Gerais, percebemos que a capitania privilegiava importantes exemplos de vida em sociedade. Esses personagens do Antigo Testamento são exemplos e modelos de conduta, política e liderança sobre o povo. Juntamente com a iconografia do Novo Testamento, propõem certo modelo de organização do poder soberano e de sua ligação com o poder de Deus. Os desafios que esses personagens encontraram em sua trajetória são desafios de todos os governantes posteriores. Pensar na formação do povo de Israel é pensar sobre a formação do povo cristão em toda época ou circunstância.

³⁹⁸ Sua obra “Judith e Holofernes” (1620) pode ser vista na Galeria de Uffizi em Florença e é um bom exemplo de como tratar este tema.

³⁹⁹ Na pintura do teto da nave da igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Itabirito, podemos ver a representação de várias figuras do Antigo Testamento nos balcões de canto, na parte inferior da composição.



Figura 61: *Judite e Holofernes*, Manuel Vitor de Jesus, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

CAPÍTULO V: A CORTE CELESTE.

V.I - A Família Nobre

A corte é um local social e físico, no qual toda a nobreza é controlada a partir dos olhos do rei. Geralmente, o soberano é designado com magnificência, grandeza e sublimidade. Segundo Le Roy Ladurie:

“A casa real em qualquer tempo, e também na época clássica, comporta-se como ‘família ampliada’ no sentido mais vasto do termo. Abriga sob o teto de um grande palácio o monarca, sua esposa, sua eventual amante, seus filhos e netos; assim como os conjugues de uns e de outros e sua respectiva progeneritura. Pelo menos essas diferentes personagens, assim como a rainha-mãe quando sobrevive, vêm regularmente ao ‘Castelo’ para ali efetuar visitas ou estadias mais ou menos longas, a fim de fazer sua corte ao soberano Além disso, o vasto edifício abriga de maneira permanente ou momentânea um grande número de domésticos e cortesãos” (LADURIE, 1994, p.19).

Símbolos do poder centralizado dos Estados Modernos que nasciam na Europa, a residência da família real era fortalecida e poderia ser um palácio ou um castelo⁴⁰⁰. Nela, é expressa a dignidade real por meio do convívio com o rei e sua família. Aqui, os nobres que aspiram à realeza consomem modelos de sociabilidade e civilização que reforçam a subordinação e a hierarquia. Segundo Lilia Moritz Schwarcz:

“Nobre quer dizer ‘conhecido, notável, ilustre, célebre’. O nome fala, portanto, de uma condição: a nobreza passa por momentos diversos, mas, a partir do período moderno, tornou-se um adorno dos reis, um crédito especial da monarquia, que torna certos elementos diferentes dos demais. A história da corte, absolutamente colada à realeza, se inicia junto com os próprios soberanos, que são, na verdade, os primeiros nobres da hierarquia social” (SCHWARCZ, 1998, P. 162).

Essa espécie de família corresponde, guardando as devidas proporções, ao modelo de família para todo o reino e para toda a sociedade⁴⁰¹. O maior exemplo da época é o palácio de

⁴⁰⁰ Derivado das cidades cercadas da Roma antiga e dos palácios fortalecidos de Bizâncio, o castelo foi onipresente na Europa ocidental durante a Idade Média e a Idade Moderna. No princípio, o castelo consistia em uma estrutura de madeira simples que se localizava sobre um pequeno monte e era cercado por um fosso. Aos poucos foram acrescentados muralhas, paredes exteriores grossas e parapeitos largos.

⁴⁰¹ “Essa espécie de família ‘ultra-ampla’ e dirigida por um prestigioso patriarca, na pessoa do detentor do trono, corresponde, ponto a ponto, a tipos de famílias similares, embora mais modestas, no seio da sociedade global” (LADURIE, 1994, p. 19).

Versalhes, na França, que serve de ideal para todas as cortes da Europa. Em Portugal, o rei tenta mostrar seu poder a partir do palácio-convento de Mafra⁴⁰². Monarquia e religião se encontram no Estado português. Numa sociedade fundamentada na ideia de Deus, a realidade coletiva é transfigurada pela fé.

Com isso, a valorização do ritual define o lugar das coisas e das pessoas na sociedade. A qualidade, a honra e a conduta certa diante do corpo social são os definidores da ordem. A glória do Rei e da Igreja é assim instituída. Em Minas Gerais, a Santíssima Trindade mostra uma realeza divina, que se confunde com a que vive na Terra. Acoplada a ela temos Maria, como a rainha do céu, e a sagrada parentela de Cristo, com seu pai, avós e parentes próximos.

V.II - A Santíssima Trindade

As igrejas mineiras têm um cuidado especial ao representar o dogma da Santíssima Trindade. A coroação desses personagens centrais é capaz de fabricar figuras da realeza e da família nobre de Deus. Essas imagens têm a preocupação de retratar o grande mistério do universo, naquilo que foi apresentado como a Santíssima Trindade, e principalmente, naquilo que foi chamado de “Pai”, nas declarações de Jesus, e que é o próprio Deus. Segundo Franz Cumont:

“O homem organizava sempre o céu à imagem da terra e a crença em mensageiros divinos se desenvolveu na época dos Achenienides, onde se representa Deus como uma espécie de ‘Grande Rei’ sobre um trono, rodeado de seus dignatários, e enviando constantemente através de seu vasto império correios encarregados de transmitir suas ordens. O reino celeste tornou-se na tradição cristã uma reprodução da corte do rei da Pérsia” (CUMONT apud HILL, s.d., p. 55) .

⁴⁰² O conceito medieval de “corte” se expandiu de uma maneira que envolveu a presença física do monarca e um conjunto de pessoas com funções específicas ao seu redor. Segundo MELLO E SOUZA, ela especifica alguns modos e alguns espaços: “Para a corte castelhana do século XIII, destaca as posições hierarquicamente superiores ocupadas pelo mordomo, pelos alferes e pelo chanceler, também presentes na corte portuguesa. Sob a responsabilidade do primeiro estão as atividades ligadas ao comer e beber, o controle das despesas e de funções jurídicas, as atividades ligadas à itinerância da corte e o séqüito armado que guarda permanentemente o corpo do rei. O alferes é o principal personagem do grupo de cavaleiros do rei. O alferes é o principal personagem do grupo de cavaleiros do rei, a quem cabe o transporte das insígnias e do perdão régio, sendo sobretudo um perito no combate a cavalo – ‘a palavra árabe designava o ‘campeão’ que lança o desafio ao exército inimigo’. O chanceler estaria encarregado do trabalho de escrituração e de finanças, assumindo responsabilidades antes da alçada do mordomo, na medida que há uma separação crescente entre os assuntos do cotidiano do rei e os assuntos da administração do reino” (2002, p. 37).

As imagens daquele senhor de barbas brancas que geralmente aparecia sobre os altares, segurando o globo terrestre, com um triângulo na cabeça e fazendo um conjunto com a Santíssima Trindade era sinal de que Deus é o “todo-poderoso” e domina tudo aquilo que está no céu e na terra, íntegro em seu julgamento sobre o bem e o mal, além de ser o senhor do tempo, do espaço e da mudança⁴⁰³. Sua presença é reforçada por anjos, nuvens e o arco-íris. Segundo Marcos Hill:

“O Deus tríplice e único dos Cristãos não reside apenas em seu paraíso. Como monarca no meio de sua corte, ele tem em torno de si guardas do corpo (pessoais) e milícias, ministros que lhe servem de intermediários com os homens e lhes transmitem suas instruções: são os anjos” (HILL, s.d., p. 55).

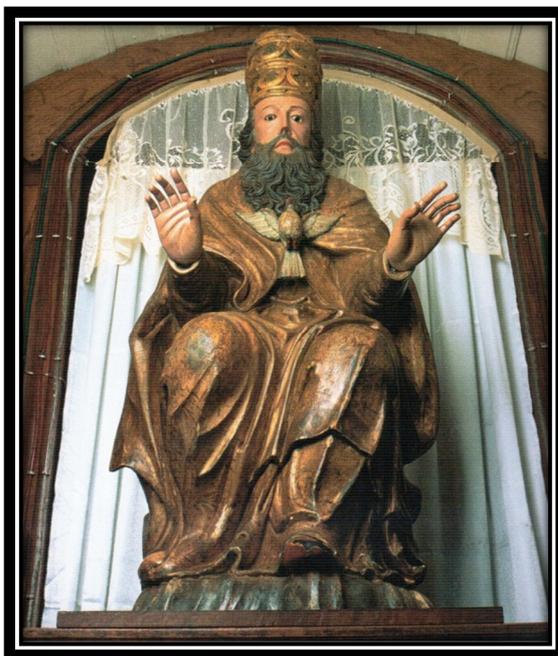


Figura 62: *Pai Eterno*, Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 230.

⁴⁰³ Após a criação do Estado Moderno, é essencial a integração dos habitantes do reino ao jogo de poder do absolutismo monárquico e a garantia de sua lealdade. O conceito de nação, como conhecemos hoje, é uma concepção do século XIX, após a Revolução Francesa. No Antigo Regime, temos uma ideia fundamentada no antigo direito romano. Pátria, onde se encontra o povo, derivaria de *Pater*, figura jurídica que tem “[...] a propriedade privada absoluta e incondicional da terra e de tudo que nela existe, isto é, plantações, gado, edifícios (‘pai’ é o dono do *patrimonium*), e o senhor, cuja vontade pessoal é lei, tendo o poder de vida e morte sobre todos os que formam o seu domínio (casa, em latim, se diz *domus*, e o poder do pai sobre a casa é o *dominium*), e os que estão sob o seu domínio formam a família (mulher, filhos, parentes, clientes e escravos)” (CHAUÍ, 2006, p. 15). Nesse sentido, Deus é o pai de todos nós e o Rei, como representante de Deus na Terra, é o pai de todos os indivíduos daquele povo. No discurso religioso podemos dizer “o povo de Deus”.

A criação do mundo e a criação dos seres humanos foram expressões do amor divino, e isso significou a vinda de Cristo. Os cristãos chamam o próprio Jesus Cristo de “Filho de Deus”, pois desse modo as escrituras se referem a ele. Seus seguidores consideram-se ovelhas guiadas pelo pastor sagrado. Sua crucificação e ressurreição tornaram-se o ponto principal da fé, em terras mineiras, e o símbolo máximo a que os habitantes dessa região recorriam. Jesus Cristo teria reconciliado a humanidade com Deus por meio desses dois momentos. A cruz tornou-se o foco principal de fé mineira cristã, elemento de devoção, imagem reproduzida à exaustão e o símbolo principal dos crentes e dos fiéis daquele tempo⁴⁰⁴.

Nesse pequeno cenário, temos a presença do Espírito Santo, em forma de uma pomba branca, que teria sido enviada para a consumação do batismo de Jesus Cristo e para a iluminação de todos os cristãos⁴⁰⁵. O Espírito Santo é citado várias vezes nas sagradas escrituras. No Antigo Testamento, Deus derrama sobre os homens seu espírito e sua sabedoria: (Gen. 1,2); (Jó 33, 4) e (Is. 42,5). No Novo Testamento, é invocado no batismo de Jesus Cristo (Mc 1,9,11) e no dia de Pentecostes (At 2, 1. 4). Está sempre relacionado a Cristo, formando com Ele a Santíssima Trindade: Pai, filho e Espírito Santo. Seu símbolo maior é a pomba branca, sinal de pureza desde o Antigo Testamento. Podemos encontrá-la sendo sacrificada por Abraão e como símbolo da sabedoria e da clareza mental⁴⁰⁶.



Figura 63: *Espírito Santo* em forma de pomba (séc. XVIII).

Fonte: BRÉSIL BAROQUE, 1999/2000, p. 173.

⁴⁰⁴ GOUGH, 1969, p. 83-85.

⁴⁰⁵ Observar a pintura da Santíssima Trindade no forro da nave da igreja de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas.

⁴⁰⁶ A festa do divino, conforme a conhecemos hoje, foi criada pela rainha de Portugal, D. Isabel, no século XIV.

Depois de muitas controvérsias e reflexão, o cristianismo teria levado a questão a dogma de fé. A doutrina da Santíssima Trindade seria o entendimento da religião por meio do Pai, do Filho e do Espírito Santo. A representação de suas imagens seria constante e peças centrais na construção de altares e retábulos de toda Minas Gerais⁴⁰⁷.

Na capela da Santíssima Trindade, em Tiradentes, temos a figura do Pai Eterno que, segundo Etienne Higuét, está:

“[...] assentado, de tiara papal, com paramentos de romano pontífice. No peito, a pomba, figuração do Espírito Santo. As mãos da imagem do Pai apontam para a imagem do Cristo crucificado que fica em cima do altar-mor, na altura das mãos do Pai Eterno” (HIGUET, 2004, p. 27).

No teto da nave do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, temos a imagem da Santíssima Trindade. Pai e Filho estão sentados nas nuvens, que são sustentadas por anjos. Por cima de suas cabeças, vemos uma infinidade de querubins. O Pai sustenta um globo azul, enquanto o Filho segura a cruz. O Pai ainda porta uma tiara vermelha ornamentada de três coroas⁴⁰⁸. Os dois seguram o cetro. O Espírito Santo, em forma de pomba, encontra-se no centro e no alto da cena. Segundo Carlos Del Negro:

Um “[...] manto vermelho-cinábrio fechado sobre o peito, vindo de traz, cobre-lhe os joelhos e os pés e deixa ver a túnica branca na cintura. O Filho, nu, traz um manto vermelho-cinábrio no braço elevado para suster a cruz, o qual lhe esconde o pubis” (DEL NEGRO, 1958, p. 33).

Podemos encontrar, ainda, a representação da Santíssima Trindade no forro do altar-mor da igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei.

⁴⁰⁷ HIGUET, 2004, p. 31.

⁴⁰⁸ Igual aquela que membros do clero usam.



Figura 64: *Santíssima Trindade*, José Joaquim da Natividade, Igreja Matriz de São Thomé das Letras

Fonte: Instituto Cultural Itaú

Na apresentação de seus personagens centrais, a arte mineira constrói os dogmas e os mistérios da fé. No mesmo momento em que se evoca a Santíssima Trindade, reforça-se a ideia do batismo com a pia batismal e quadros de cavalete com a figura de São João Batista e Jesus Cristo no Rio Jordão. O batismo ocorria “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, e foi, desde o princípio, o meio de iniciação ao Cristianismo.

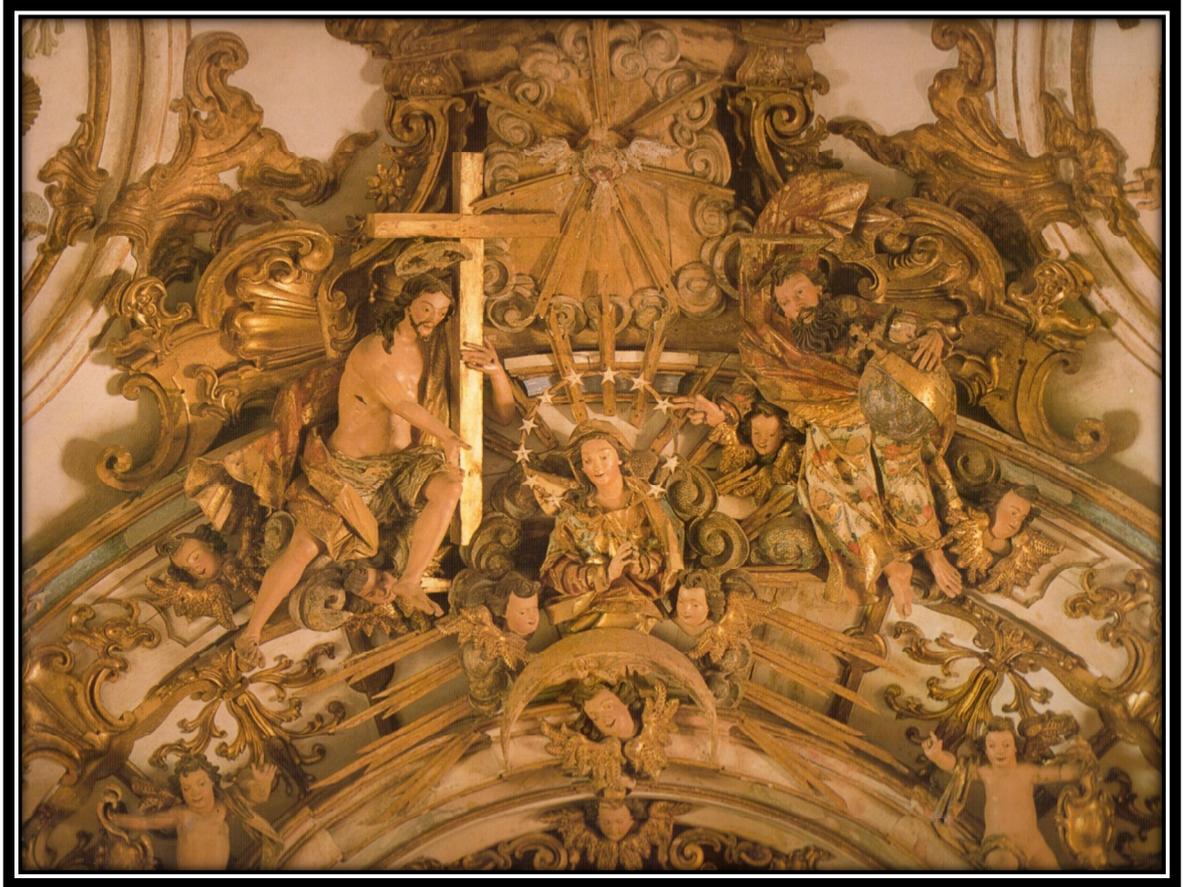


Figura 65: *Santíssima Trindade*, Aleijadinho, coroamento do retábulo da Igreja de São Francisco de Assis

Ouro Preto (séc. XVIII)

Fonte: MENEZES, 1989, p. 27.

A imagem de Maria aparece incorporada, algumas vezes, às imagens sobre a Santíssima Trindade. Nesse momento, podemos vê-la sendo coroada por Deus Pai e Jesus Cristo e acompanhada pelo Espírito Santo. A cena, em si, ensaia uma cena difundida pelas imagens oficiais dos reis e da maneira como gostam de se ver retratados em sua coroação⁴⁰⁹. Segundo Ludwig Feuerbach:

“Perfeitamente natural era então que uma pessoa feminina fosse acolhida no céu para completar a família divina, a união amorosa entre pai e filho; porque a personalidade do Espírito Santo é muito vaga e precária, uma personificação poética meramente moral do amor recíproco entre pai e filho, para que pudesse ser este terceiro ser suplementar. [...] O filho de Deus é ser afável, suave, conciliador, cheio de perdão, é o lado feminino de Deus” (FEUERBACH, 1997, p. 113-114).

⁴⁰⁹ FEUERBACH, 1997, p. 109-116.

Quando pensamos nessas ideias em terras coloniais, Laura de Mello e Souza nos dá uma pista: “Afetivando-se a religião, procurava-se inseri-la no cotidiano” (MELLO E SOUZA, 1986, p. 120).

O teto da capela-mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, apresenta sentado sobre as nuvens Deus-Pai, Jesus Cristo e a pomba do Espírito Santo. Pai e filho coroam a Virgem Maria oferecendo-a a palma e o cetro.



Figura 66: *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo (séc. XVIII).
Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 162.

O teto da capela-mor da Igreja de Santo Antonio, em Itaverava, apresenta como tema a Santíssima Trindade com a representação de Deus Pai, Jesus Cristo, Espírito Santo, Maria e os anjos para compor a cena. Jesus e Deus Pai, apoiado num globo, com um cetro, coroam a Virgem.

Na pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha, de Vitoriano Veloso, temos a representação de Nossa Senhora sendo coroada pela Santíssima Trindade. Cada um desses personagens está representado com seus atributos característicos: Jesus com a

Cruz; Deus Pai com o cetro sobre o globo e o triângulo sobre sua cabeça; o Espírito Santo como pomba. Nossa Senhora está de túnica branca e manto azul.



Figura 67: *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, Manoel da Costa Athaíde (séc. XVIII/XIX)

Matriz de Itaverava

Fonte: MENEZES, 1989, p. 113.



Figura 68: *Santíssima Trindade e Nossa Senhora*, Museu de Arte Sacra, São João Del Rei (s.d.)

Fonte: Banco de dados do autor.

O que nos chama à atenção, na construção desses personagens, é a opção dos artistas mineiros em seguir uma tradição da arte religiosa europeia que retrata cada um deles com roupas profanas, que lembram a corte real ou a corte papal. Deus, geralmente, se confunde com o sumo pontífice, usando a tiara e os paramentos do papa. Quando se confunde com os reis, Deus porta o cetro e o globo, que simboliza o poder total sobre todas as coisas⁴¹⁰. Jesus Cristo e Maria usam mantos e portam coroas.

V. III - Jesus Cristo: Rei dos Judeus

A sociedade colonial mineira tenta manter, a todo o momento, a hierarquia e lança mão de recursos teatrais para encenar o poderio do Estado e dos estamentos que a sociedade comporta. Todas as fases da vida dos indivíduos são marcadas pela encenação desde o nascimento até a morte, ritualizando e teatralizando o próprio dia a dia. Jesus Cristo, figura central das devoções, em Minas Gerais, vai ser representado em quase todos os momentos de

⁴¹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 472.

sua vida. Seu “coroamento” é um suporte simbólico que deixa claro sua posição numa hierarquia de poder. Ao mesmo tempo, ele consegue concentrar em si a experiência que os homens da capitania têm de si, principalmente naquilo que representa o sofrimento. Os percalços da vida estariam nele transfigurados pela aura do sagrado. A dedicação que os mineiros levam aos rituais que cercam seu nascimento e, principalmente, sua morte deixam claro o papel que determinadas passagens de sua vida tem para os homens comuns daquela época. Aqui, ele mostraria o aspecto real do mundo que corresponderia à vida comum de qualquer indivíduo daquele momento, reafirmando um comportamento resignado e honrado, que espera a salvação eterna. As diferentes imagens de Cristo deixam claro o papel dos reis e explicam toda a relação que os homens precisam ter com o poder, quando fala da diferença do reino dos homens e do reino de Deus.

O termo grego “Cristo”, já traduzido de formas variadas em outras línguas, teria sua origem no verbo hebreu “ungir”. Na antiga Israel, a unção com o óleo traria à pessoa um caráter sobrenatural e significava uma qualificação especial para ofícios elevados. Para aquilo que nos interessa o termo “cristo” não era só aplicado aos sacerdotes (Lev 4:3), mas também referia-se aos reis (1Sam 2:10), legítimos representantes de Deus e de um governo santo e sagrado. Dessa maneira, poderiam assumir funções sacerdotais. Foi aplicado ainda aos profetas (1Rs 19:16) e se referia até mesmo aos patriarcas (Sal 105:15). O significado do termo foi estreitado com o tempo até significar apenas o redentor e o restaurador do povo judeu (Sal 2:2) ⁴¹¹.

No Novo Testamento a palavra “Cristo” é usada como um substantivo comum e como um nome próprio. Sempre quando é usada como um nome próprio é uma designação de Jesus de Nazaré como o Messias esperado dos judeus.

Neste caso, seu símbolo e sua imagem são muito mais importantes que o personagem histórico, ainda mais quando o relacionamos com os diversos usos que foi adquirindo, ao longo do tempo. Vemos, assim, um crescente esforço missionário para divulgar a imagem de Cristo. Sua imagem sofreu um tratamento especial pela arte religiosa, pois precisava exprimir toda a essência da fé e daquilo que padres e doutores entendiam como a figura adequada ao

⁴¹¹ Por lembrar a figura de Jesus Cristo, a unção teve um importante papel nas monarquias ocidentais. Segundo SILVA: “A base da crença no milagre régio estaria, segundo Bloch, na aura de sacralidade que teria envolvido os personagens reais desde a antiga Germânia. Na visão de M. Bloch, o advento do cristianismo, verdadeira ‘revolução religiosa’, teria privado a realeza germânica de seu caráter semi-divino, reduzindo os reis a simples chefes de Estado, mas somente do ponto de vista oficial. Do ponto de vista da ‘consciência coletiva’, no entanto, esses reis teriam sobrevivido como criaturas sobrenaturais. [...] O aparecimento da unção nos reinos ocidentais ao longo do século VII e VIII, sintoma da conversão de seus reis ao catolicismo, teria sacralizado a realeza de um ponto de vista cristão” (2008, p. 34).

poder de Deus e da Igreja. Uma das razões para isso foi a necessidade de evangelização e os diversos debates entre os membros da Igreja sobre a divindade de Cristo. A população continuava influenciada por uma mentalidade pagã ou de interpretações religiosas, consideradas errôneas pela Igreja como o Arianismo, que negava a divindade de Cristo⁴¹². Como resposta, a arte do período deu ênfase a divindade de Cristo, particularmente nas suas representações bizantinas, conhecida como Cristo Pantokrator (“universal e todo-poderoso”). Nas imagens ocidentais, Cristo aparece como o juiz supremo e universal⁴¹³.

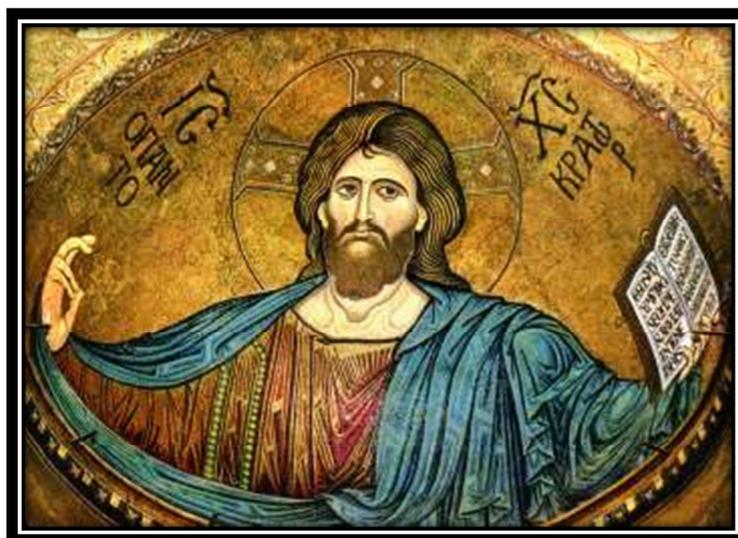


Figura 69: *Cristo Pantokrator*, Catedral de Monreale, Palermo (c. 1190).

Fonte: BECKETT, 1997, p. 26.

A figura de Jesus Cristo é o tema central da iconografia religiosa, em Minas Gerais. As passagens de sua vida são retratadas pelos quadros e vias sacras espalhadas pelas igrejas e os rituais e festas demarcam os momentos de alegria e dor de sua pregação. Jesus é retratado como o filho encarnado de Deus. A iconografia mineira deixa bem claro que era nascido em Belém, na Judeia, que foi, divinamente, concebido por Maria, esposa de José, que era um carpinteiro de Nazaré. Sua história é retratada, em Minas, como herança de uma tradição iniciada com os grandes personagens do Antigo Testamento: patriarcas, profetas, juízes e reis. Poder espiritual e poder temporal se confundem nessas imagens. Para a representação de sua história são usadas personagens reais (Reis Magos) e atributos como coroas, cetros, cajados,

⁴¹² GIBBON, 1989, p. 285.

⁴¹³ TREVISAN, 2003, p. 47 e 93.

botas e roupas cortesãs do século XVIII. Pode ser retratado como um homem elegante até mesmo em seu sofrimento.



Figura 70: *Cristo com coroa de espinhos*, Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX)

Fonte: BRÉSIL BAROQUE, 1999/2000, p. 264.

Para os artistas de então, as fontes principais de informação relativas à vida de Jesus e, principalmente, para sua iconografia, são os Evangelhos. As Epístolas de São Paulo e o livro dos Atos dos Apóstolos também contêm informações importantes sobre Jesus Cristo. A escassez de material ou de fontes adicionais de informação possibilitou o uso dos textos apócrifos e das tradições populares, o que ocasionou uma riqueza de interpretações e possibilidades infinitas de representação para a História da Arte⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Segundo OLIVEIRA: “As opções formais que modelava ou esculpia uma imagem devocional eram subordinadas a estes fatores, aliados aos modelos que tinham a sua disposição, constituídos em primeira instância por gravuras européias ilustrando livros sacros ou registros avulsos, mas que também podiam ser vivenciados diretamente em imagens importadas da metrópole ou confeccionadas na região por artistas portugueses ou autóctones. E, finalmente, em se tratando de figuras antropomorfas, a inspiração em tipos humanos locais, em transposição realista ou idealizada, sempre caracterizou a tradição escultórica ocidental. A presença de tipologias de imagens reproduzindo *facies* humanas locais é uma constante na imaginária da segunda metade do século XVIII em diversos pontos do País, constituindo um dos fatores determinantes da diversificação das escolas regionais” (OLIVEIRA in COELHO, 2005, p. 15).

Nascimento e Infância

Com tamanha ascendência, seu nascimento foi algo incomum. A herança de reis, príncipes e profetas acompanha o nascimento do menino. O Menino Jesus vai ser um culto de muita devoção, em Minas Gerais, e um atributo importante de diversos santos: São Benedito, São José, Santo Antônio etc. Vai ser retratado no colo da Virgem ou na manjedoura. Sua iconografia tem sempre a preocupação de mostrar um menino que nasceu rei. O Menino Jesus aparece coroado em várias igrejas e oratórios de Minas Gerais, segurando um cetro ou como o senhor do mundo em cima de um globo terrestre.

Os evangelhos de São Mateus e São Lucas são aqueles que mais trazem informações sobre o nascimento de Jesus e sua infância. Eles também trazem genealogias que localizam a origem de Jesus com o patriarca Abraão e o rei Davi (Mt 1:1-17; Lc 3:23-38). Essa genealogia é a prova que Jesus é o messias e possibilita o uso constante dessas imagens na construção do discurso religioso dentro dos templos. Podemos encontrar, por exemplo, a figura de Davi aos pés de Nossa Senhora da Porciúncula, na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

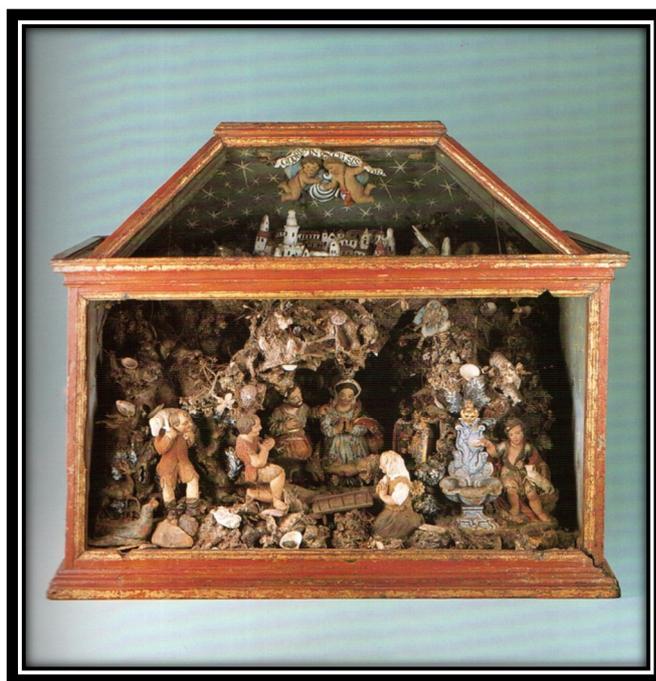


Figura 71: *Oratório com o Presépio*, Minas Gerais (séc.XVIII).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p.69.

De acordo com Mateus (1:18-25) e Lucas (1:1-2:20), Jesus foi concebido milagrosamente, por sua mãe. Nasceu em Belém, onde José e Maria teriam ido para obedecer ao édito romano do recenseamento. Segundo Uta Ranke-Heinemann:

“A lenda da concepção virginal só é encontrada em Mateus e em Lucas. Mas mesmo no caso desses dois evangelhos a metáfora só ocorre nas partes mais recentes do texto, não nas mais antigas. A genealogia em Mateus 1 e em Lucas 3 vem de uma época em que o fato de José ser o pai de Jesus era considerado como certo. Essas partes do Evangelho têm por objetivo provar que Jesus é descendente de Davi através de José, o que pressupõe que José seja o verdadeiro pai de Jesus. E Maria de forma bastante trivial se refere a José como o pai de Jesus em Lucas 2, 48” (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 42).

Nesse momento, a devoção aos Santos Reis ou Reis Magos (Baltazar, Gaspar e Melquior) se faz presente. São três magos ou sábios que vieram do oriente para adorar o Menino Jesus. Os reis magos são apresentados na iconografia mineira em trajés régios e em cenas do presépio, ajoelhados ou de pé diante da manjedoura. Trazem como atributos um pote e uma urna⁴¹⁵. Essa iconografia é utilizada também para reforçar a ideia da extensão da figura de Jesus pelo mundo, o poder geográfico da igreja e a conversão de figuras importantes, como os reis pagãos.

Num próximo momento, é mostrada, pela iconografia religiosa, a Fuga para o Egito de José e Maria. Essa passagem é narrada apenas por Mateus (2:13-23). O casal leva consigo a criança para escapar do alcance de Herodes. A iconografia da fuga para o Egito aparece, geralmente, nas pinturas laterais do altar-mor das igrejas de Minas e é sempre revivida durante o período do Natal. Nessa cena José é, geralmente, representado como um belo camponês, com bota, cajado e manto. O cajado é a representação do peregrino, além de ser uma bela alegoria política, que destaca aquele que conduz⁴¹⁶. Na Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, nas pinturas das paredes laterais, temos cenas da Fuga para o Egito. Na igreja do Padre Faria em Ouro Preto, nas laterais do altar-mor, temos a representação da Fuga para o Egito⁴¹⁷.

⁴¹⁵ MAIA, 1990, p. 66. Podemos ver essas representações na igreja de Nossa Senhora do Ô, em Sabará, onde temos no altar-mor a representação do Nascimento de Jesus, da Visitação, da Criação de Jesus e dos Reis Magos.

⁴¹⁶ Essa iconografia também pode ser relacionada ao culto de Nossa Senhora do Desterro, protetora daqueles que partem de sua terra. Consultar LIMA, 1994, p. 48.

⁴¹⁷ No teto da nave da igreja de São José, em Nova Era, temos uma obra repintada e, por isso, uma fonte duvidosa para esta pesquisa. De qualquer forma, a pintura principal retrata a fuga para o Egito com as imagens de São José, Maria e o Menino Jesus.

No momento seguinte, a iconografia mineira retrata dois instantes diversos: o momento que José e Maria observam a exigência da lei judaica de circuncisão e a apresentação do filho primogênito no Templo de Jerusalém (Lc 2:21-24). Lucas também descreve a ida posterior deles ao Templo na festa para a Páscoa (2:41-51). Esses momentos são reveladores, na medida em que ressaltam a importância das obrigações religiosas. Como essas obrigações se confundem com obrigações de cunho normatizador político, temos aqui uma ótima oportunidade para ressaltar a obediência e a observância. Na Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas, nas pinturas das paredes laterais, temos as cenas da Apresentação de Jesus no Templo e Jesus Falando aos Doutores. Na igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, nas laterais do altar-mor, temos a apresentação de Jesus no Templo. Essas obras ressaltam o momento celebrativo e as vestes que traduzem a autoridade dos doutores no templo. Esses personagens usam seus chapéus característicos que traduzem sua posição dentro da hierarquia da época. Quando retratam Jesus com os doutores, sempre ressaltam a imagem do amadurecimento precoce de um menino quase adolescente, que já nasceu rei e que é consciente de sua missão⁴¹⁸. Em todas essas obras, o vemos como um jovem calmo e sereno que disserta sobre os mistérios mais profundos de Deus, marcando um traço importante na sua representação artística, na capitania de Minas Gerais: a resignação.

Esse conjunto de imagens que compunham a infância de Jesus, seu nascimento e o encontro com os doutores, vai ser generalizado pelas igrejas da capitania e formava um repertório que lembrava o futuro desse personagem. O Evangelho não menciona nada relativo à vida de Jesus, no período após os seus doze anos, até, mais ou menos, os trinta anos. Por isso, também, não se encontra, em Minas Gerais, nenhuma imagem ou iconografia que remeta a tal momento de sua vida.

O início de seu ministério

Essa iconografia gosta de ressaltar seu lado sério e compenetrado. Ressaltando a etiqueta esperada de um governante, mostra pouca humanidade para esse que é o rei dos cristãos. Até o cenário de fundo, que é pintado como paisagem, ressalta suas agruras. Seu semblante, algumas vezes, é quase a de um homem velho.

⁴¹⁸ SAUNIER, 1983, p. 67-68.

Temos que buscar sua inspiração na bíblia. Todos os três evangelhos sinópticos⁴¹⁹ registram o ministério público de Jesus, começando após a prisão de João Batista. O Evangelho de João descreve esse momento como tendo começado a partir da escolha dos seus primeiros discípulos (1:40-51). Cada um descreve o batismo de Jesus no Rio Jordão por João Batista e depois relatam o retiro de Jesus no deserto por quarenta dias para jejuar e meditar.

A postura resignada de Jesus volta ser retratada nos quadros em que é tentado pelo diabo ou por Satanás. Mateus (4:3-9) e Lucas (4:3-12) descrevem algumas tentações feitas pelo diabo. Na Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas, nas pinturas das paredes laterais, temos a cena da Tentação de Jesus no Deserto.

Por conta de suas caminhadas, sua imagem vai ser muito difundida pela iconografia mineira como o Bom Pastor, sempre representado com cajado às mãos e guiando as ovelhas que simbolizam os cristãos. Depois do batismo e da sua estadia no deserto, Jesus volta a Galileia, visita sua casa, em Nazaré (Lc 4:16-30), e se muda para Cafarnaum, onde começa a pregar. Segundo os sinópticos, Jesus chamou seus primeiros discípulos, nesse momento, “Simão que é chamado Pedro e André seu irmão” (Mt 4:18), “Tiago filho de Zebedeu e João seu irmão” (Mt 4:21). Depois, seus seguidores aumentaram em número, e Jesus seleciona doze discípulos para trabalhar com ele. Essa imagem de um líder que guia, como pastor, sua gente vai ser difundida nos discursos e tratados políticos da época. O rei, assim como Jesus Cristo, seria o guardador e o guia do seu rebanho. Assim como Jesus escolheu seus apóstolos, os governantes escolhem seus ministros e o Papa escolhe seus bispos⁴²⁰.

Um dos momentos mais significantes para esta pesquisa refere-se à iconografia na qual aparece a figura de Jesus Cristo e Pedro no contexto dos apóstolos. Essas imagens servem para indicar e explicar a própria existência da igreja e do papado. Simão Pedro percebeu, em Cesareia de Felipe, que Jesus era o Cristo (Mt 16:16; Mc 8:29; Lc 9:20), embora Jesus nunca tivesse revelado isso previamente. Essa revelação; a predição subsequente, feita por Jesus em relação à sua morte e sua ressurreição; a sua missão e a sua transfiguração, na qual uma voz do céu foi ouvida o proclamando como o próprio filho de Deus e confirmando a revelação foram as bases que deram autoridade máxima ao trabalho posterior da Igreja Cristã⁴²¹. Pedro seria considerado o sucessor de Cristo e, posteriormente, o primeiro Papa, a pedra fundamental da igreja de Roma.

⁴¹⁹ Os primeiros três Evangelhos são assim chamados por apresentarem uma visão global e semelhante da vida de Cristo.

⁴²⁰ GOUGH, 1969, p. 83-85.

⁴²¹ A autorização explícita a Jesus foi registrada em Mateus 16:17-19.

Nesse contexto, podemos encontrar diversas iconografias que retratam os milagres de Cristo e que justificam pela narrativa artística e visual sua autoridade e todos os fatos descritos acima. Temos, por exemplo, o milagre das Bodas de Caná retratado, em grande parte, das igrejas mineiras. A multiplicação dos pães pode ser encontrada na igreja Matriz de Santo Antonio, em Tiradentes, na igreja de Nossa Senhora do Pilar em São João Del Rei, e no forro da sacristia do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas. Nesta mesma igreja, podemos ver, nas paredes laterais, a cena da Pregação de Jesus, da Boa Samaritana e da Ressurreição de Lázaro.

Podemos encontrar, também, cenas com suas parábolas. O teto da capela-mor do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, apresenta, nos balcões, a volta do filho pródigo⁴²². O teto da capela-mor da Matriz de Santo Antonio, em Santa Bárbara, apresenta também, nos dois quadros das paredes, a pintura do Filho Pródigo.

“Podemos pensar na derivação das palavras “pródigo” e “prodigalidade”. Nos dicionários oscila entre ser generoso e esbanjador. A parábola vem reforçar então o erro ao abandonar a casa dos pais e gastar, de forma indevida, todo o dinheiro. Dar com profusão e gastar sem medidas fere o discurso da prudência preconizado pela etiqueta religiosa” (DIAS, 2000, p.224).

Nesse caso, podemos pensar também na ética política, no bom uso do erário público. O retorno do filho pródigo à casa dos pais é um sinal do arrependimento e da aceitação dos padrões preestabelecidos. A vida social é mais importante que uma vida baseada em regras individuais.



Figura 72: *O Filho Pródigo*, Colégio São Joaquim, Conceição do M. Dentro (séc.XVIII).

Fonte: Foto de Célio Macedo Alves

⁴²² DEL NEGRO, 1958, p. 30.

Últimos dias da vida de Jesus Cristo

Entre essas, a iconografia que dá sustentação ao mito é aquela referente aos últimos dias da vida de Jesus Cristo. Esse tema é um dos preferidos da iconografia religiosa mineira. Seus acontecimentos foram reproduzidos, passo a passo, pela arte, pelas capelas, pelos passos da paixão e pelas procissões.

Mesmo diante da morte anunciada, Jesus Cristo não perde a oportunidade de discutir a questão levantada acima, no que diz respeito ao dinheiro e a obrigação política dada aos governantes. Na aproximação de Páscoa, Jesus viajou para Jerusalém. No domingo anterior, Jesus entrou na cidade onde foi reconhecido por multidões de pessoas que o aclamaram com força e boa vontade. Lá, dirigiu-se ao Templo e viu os comerciantes que trabalhavam com dinheiro⁴²³. Por um longo costume estabelecido, tinham a permissão de negociar em sua parte exterior (Mc 11:15-19). Ele questiona as autoridades dos principais sacerdotes, Fariseus e Saduceus, e questiona sobre a legitimidade do tributo para César. Aqui se fala sobre a obrigação do fiel em cumprir as leis da terra sabendo distinguir aquilo que pertence à lei de Deus.

Na terça-feira, Jesus revela aos seus discípulos os sinais que acompanhariam uma possível segunda vinda. Na quarta-feira, Jesus foi ungido em preparação para sua morte (Mt 26:6-13; Mc 14:3-9). Enquanto isso, em Jerusalém, os sacerdotes e os doutores da lei, preocupados com suas atividades (Jo 11:48), conspiram com Judas Iscariotes, um dos seus discípulos, de forma a prender Jesus em segredo, “porque eles temiam as pessoas” (Lc 22:2). Em João (11:47-53) a conspiração toma lugar antes da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. Na quinta-feira, Jesus realiza a última ceia com seus discípulos em comemoração à Páscoa. Durante a refeição, discorre sobre a traição iminente que vai sofrer e a morte que virá como um sacrifício para purificar os pecados da humanidade. Abençoando o pão sem fermento, diz que o pão é seu corpo e o vinho é o seu sangue. Esse sangue é a própria conversão que é levada para muitos e que realizaria o perdão dos pecados (Mt 26:27). Convidou os discípulos a participar de sua ceia. A partir desse momento, o ritual da sacristia foi sempre repetido pelos cristãos em quase todas as celebrações e se tornou o ponto central da igreja cristã⁴²⁴.

⁴²³ Segunda-feira e terça-feira, de acordo com o sinópticos.

⁴²⁴ A Última Ceia estará sempre representada ao lado do altar principal como pintura de cavalete. Na Igreja de Santo Antonio, em Tiradentes, nas pinturas do altar-mor, temos a cena da Santa Ceia. Na igreja de Nossa Senhora do Pilar, no forro da capela-mor, temos a Santa Ceia. Nas telas laterais desta igreja temos a Ceia do Senhor e Jesus em Casa de Simão “O Fariseu”. Na igreja de Nossa Senhora da Conceição, nas pinturas da capela-mor, temos a Santa Ceia e a cena de Lava-Pés.

Esse ritual foi muito reforçado pelo concílio de Trento e aparece em pinturas e esculturas por todas as igrejas de Minas. Na forma como se desenvolveu a partir do Concílio de Trento, a Eucaristia tornou-se uma iconografia elaborada para a consagração e a adoração⁴²⁵. Nesse momento, a arte expressa e reconhece a realidade da presença de Cristo na comunhão por ser um dos pontos principais de conflito entre as várias igrejas cristãs que discordam sobre a “presença” de Cristo no pão e no vinho consagrado e sobre o efeito daquela presença nesses que a recebem⁴²⁶. Sua imagem é reforçada pela arte religiosa tridentina e garantida pelas irmandades do Santíssimo Sacramento em Minas Gerais. As obras representativas desse dogma aparecem geralmente nas laterais dos altares centrais como pinturas de cavaletes. São, na maioria das vezes, representadas pela última ceia de Cristo⁴²⁷. Segundo A. Rouet:

“Com o pão são realçadas a vida do homem, a aliança entre os homens e desses com Deus. Podemos, pois, dizer que o fundamento humano não consiste tanto no fato de comer, quanto no de comer com. Tratando-se do homem, a refeição é um evento de cultura. É ato de comunhão, já que o homem não vive sozinho” (ROUET, 1987, p. 14-15).

Esse momento torna-se de extrema importância dentro da cultura mineira, até porque a igreja é uma das suas principais formas de sociabilidade. Para receber a eucaristia era preciso estar na missa. Assim, diversas situações da vida do poder local ou de representantes reais vão ser celebradas junto com ao padre, na prática religiosa na igreja. Esse era um

⁴²⁵ A Instituição da Eucaristia acontece em dois momentos do Novo Testamento: Lucas 22:17-20 e 1 coríntios 11:23-25. O desenvolvimento da doutrina eucarística está centrado em duas idéias: presença e sacrifício. No Novo Testamento, nenhuma tentativa é feita para explicar a presença de Cristo na Eucaristia. Os teólogos da igreja antiga tenderam a aceitar as palavras de Jesus “Este é meu corpo” e “Este cálice... é a nova aliança em meu sangue” (Lucas 22:19-20) como uma explicação suficiente da transformação milagrosa do pão no corpo e o vinho no sangue de Cristo. Durante a Idade Média uma doutrina mais elaborada sobre a eucaristia foi elaborada por filósofos escolásticos sob a influência das idéias de Aristóteles. Essa visão da presença de Cristo, a chamada transubstanciação, foi elaborada na sua maior parte no século XIII, pelo teólogo italiano São Tomás de Aquino. O Concílio de Trento a reafirma contra os reformadores protestantes no século XVI, sem incluir nenhuma especulação filosófica em sua declaração, afirmando simplesmente que uma mudança real acontece ao pão e ao vinho. O culto ao Santíssimo Sacramento, em Minas Gerais, vem reforçar a idéia de que a Eucaristia é relacionada ao sacrifício de Cristo na cruz e é uns dos meios pelos quais os crentes podem participar da nova aliança que Deus inaugura.

⁴²⁶ MEEKS, 1997, p. 97-99.

⁴²⁷ Ao lado direito da nave da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, por exemplo, temos a capela de Nossa Senhora das Graças que possui no teto um painel com a Eucaristia. No arco-cruzeiro da igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas temos uma pintura decorativa que desenvolve o tema da Eucaristia. Podemos ver uma figura feminina com a cruz e um papa com báculo e um livro aberto. Podemos encontrar ainda a imagem do Santíssimo Sacramento nas laterais da Capela do Santíssimo da Igreja de Santo Antonio em Tiradentes. Cf. DEL NEGRO, 1958, p. 109.

momento único para poder reforçar a posição da igreja e se encontrar com as diversas camadas sociais da capitania ⁴²⁸.

A iconografia mineira, a partir daí, gosta de ressaltar a agonia e a prisão de Cristo. Depois da santa ceia, Jesus e seus discípulos foram para o Monte das Oliveiras de acordo com Mateus (26:30-32) e Marcos (14:26-28). Sabendo que a hora da sua morte estava próxima, Jesus ficou no Jardim de Gethsemane onde, “estando em agonia” (Lc 22:44), meditou e rezou. Uma multidão, enviada pelos principais sacerdotes e os anciãos judeus, foi conduzida por Judas Iscariotis até esse local e, nesse momento, Jesus foi preso. Na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei, temos a bela pintura que representa em tons claros e escuros a prisão de Jesus Cristo.



Figura 73: *O Lava-pés*, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei (séc.XVIII).
Fonte: Foto do autor.

Esses momentos que antecedem à crucificação são essenciais dentro do culto, em Minas Gerais. Os momentos anteriores à morte de Jesus Cristo inspiram uma série de imagens que pretendem relembrar e reforçar o sentido desses fatos ⁴²⁹. Na capitania, as cenas que representam a Última Ceia e o Senhor do Horto das Oliveiras são presenças constantes nas igrejas e passos.

Nas pinturas do altar-mor, da Igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei, temos as cenas da Santa Ceia e da Prisão de Jesus Cristo. Nesta última podemos ver como as

⁴²⁸ A eucaristia vai ter um papel importante no imaginário e na religiosidade popular. Podemos encontrar pessoas que foram entregues às devasas ou inquisições por conta do furto ou do seu uso em magias ou mandingas. Cf. MELLO E SOUZA, 1987, p. 120.

⁴²⁹ ROUET, 1987, p. 37-53.

cores do quadro são dramatizadas vividamente pela luz forte de uma lanterna. As nuances do barroco ficam claras nessas cenas noturnas que são iluminadas, frequentemente, por uma única fonte luminosa enfática, como uma tocha ou vela. Essas obras exploram os contrastes fortes, resultantes da luz, e se utilizam de sombras para conseguirem um efeito expressivo.



Figura 74: *Santa Ceia*, Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX)

Fonte: BARDI, 1975, p. 128.



Figura 75: *A Última Ceia*, Mestre Ataíde, Colégio do Caraça, (séc. XIX).

Fonte: MENEZES, 1989, p. 169.

Essas cenas lembram aos fiéis como as instituições políticas da antiguidade eram arbitrárias a ponto de mandar à morte o filho de Deus. Nelas, podemos encontrar sumo-sacerdotes, representantes de Roma, e indivíduos ricamente vestidos. O governo do absolutismo real da Idade Moderna seria o oposto, seria uma política que andava de mãos dadas com a ordem instituída por Deus através de Cristo. O momento histórico vivido pelos mineiros estaria evoluído em relação à barbárie dos tempos bíblicos.

Crucificação

A questão do poder e da nomeação de Jesus Cristo, como rei dos judeus, fica clara também nas passagens que antecedem sua crucificação. Esse momento é rico em inspiração para a arte religiosa da capitania. De acordo com João (18:13-24), Jesus foi levado para Annas e Caifás que eram representantes dos sacerdotes. No Sinédrio, foi perguntado se era o filho de Deus (Mt 26:63)⁴³⁰. Após sua afirmação, foi condenado por esses homens que insistiam em sua blasfêmia (Mc 14:62). Porém, a pena de morte só poderia ser ratificada por um representante do governo romano. Assim, sexta-feira de manhã, Jesus foi conduzido ante o procurador Pôncio Pilatos, que lhe perguntou se ele era, realmente, o rei dos judeus. Jesus respondeu: “Assim você diz” (Mc 15:2). Mesmo assim, Pôncio Pilatos tentou de várias maneiras salvá-lo da pena capital. Quando as pessoas insistiram em sua morte, Pilatos ordenou a execução (Mt 27:24).

Em Minas Gerais, o caminho para a Cruz e os sofrimentos de seus suplícios são representados pelas imagens de Cristo, em suas diversas invocações: Nosso Senhor da Coluna; Nosso Senhor da Cana Verde (ou Ecce Homo); Nosso Senhor da Paciência (da Humildade ou da Pedra Fria); Senhor dos Passos ou Jesus Nazareno⁴³¹.

Nosso Senhor da Cana Verde ou Ecce Homo é a representação de Cristo ensanguentado, com o corpo coberto de ferimentos, coroado de espinhos, vestindo manto vermelho e curto. Tem as mãos amarradas por cordas, que seguram um feixe de cana como se fosse um cetro. O semblante simboliza indignação, desolação e dor. Muitas vezes tem uma corda ao pescoço. No caso do Nosso Senhor da Paciência, da Humildade ou da Pedra Fria

⁴³⁰ Os sinópticos não fazem nenhuma menção a esse incidente, dizem apenas que foi levado a uma reunião no conselho supremo dos judeus, o Sinédrio. Eles informam apenas que Jesus foi levado à Caifás, que lhe perguntou, perante o conselho, se ele era Cristo, o Filho de Deus (Mateus 26:63).

⁴³¹ OLIVEIRA, 1985, p. 31-50.

vemos que Cristo é representado sentado, coroado de espinhos e vestindo uma capa. Tem um ramo verde às mãos atadas.

Toda essa trajetória para o Calvário poder ser encontrada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes, e na matriz de Santo Antonio, também em Tiradentes. Manoel da Costa Atháide pintou uma das quedas de Jesus, retratando o momento em que se encontra com Verônica e vê seu rosto estampado em seu lenço. Essa pintura encontra-se no Museu de Arte Sacra de Mariana⁴³².



Figura 76: *Passo Cruz-às-Costas*, Aleijadinho, Congonhas (séc. XIX).

Fonte: OLIVEIRA, 1984. p. 50.

Na sequência das imagens da vida de Cristo, vemos aquelas nas quais Jesus foi levado ao Gólgota e pregado em uma cruz, castigo romano para os criminosos políticos ou delinquentes, não romanos. Também foram crucificados dois ladrões, um de cada lado. Na cruz, pregado acima de sua cabeça, colocaram iniciais que diziam “Jesus Cristo Rei dos Judeus” (Mt 27:37). Seu corpo foi retirado, no final do dia, por causa da aproximação do sábado sagrado dos judeus, quando os enterros não eram permitidos. Jesus foi sepultado em uma tumba próxima por José de Arimateia⁴³³.

⁴³² Esta pintura pode ter vindo da Igreja de Nossa Senhora do Bom Fim da Agonia.

⁴³³ João (19:39-42) afirma que Arimateia foi ajudado por Nicodemus.



Figura 77: *Cristo Crucificado*, Aleijadinho, Matriz de Catas Altas (séc. XVIII).

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, p. 63.

Esse momento da passagem de Cristo será repetido à exaustão pelas igrejas e pelos rituais religiosos, em Minas Gerais. A tradição e a reprodução do “monte sacro” é uma herança europeia. Germain Bazin afirma que esse tipo de devoção, nesse tipo de santuário, é uma tradição europeia e nasceu:

“[...] do que se poderia chamar ‘peregrinação de substituição’. As dificuldades de peregrinação aos Lugares Santos incitaram certas pessoas piedosas que deles se haviam beneficiado a reproduzi-los em sua própria pátria, a fim de facilitar o acesso aos fiéis. O mais antigo conjunto que hoje em dia testemunharia essa imitação dos lugares santos seria o grupo de igrejas comunicantes que fazem parte do mosteiro de Santo Estevão, em Bolonha, que devia evocar os diversos santuários em que os peregrinos de Jerusalém faziam suas devoções. (...) Com o correr dos tempos, enquanto a

visita aos Lugares Santos ia-se organizando de maneira mais metódica, de ‘estação’ em ‘estação’, as visões dos místicos que orientavam sua contemplação para episódios bem determinados da Paixão, contribuíram, lentamente para a criação do Caminho da Cruz” (BAZIN, 1971, p. 206 e 208).

O maior exemplo de “monte sacro”, em Minas Gerais, é o conjunto dos passos da paixão, que se encontra em Congonhas.

Podemos encontrar, em diversas igrejas, as imagens do Senhor Crucificado, Nossa Senhora do Calvário, Maria Madalena e São João Evangelista compondo a cena do calvário⁴³⁴. A imagem do Senhor Morto será aquela carregada em procissão na sexta-feira santa e presença obrigatória nos altares da capitania. Algumas igrejas serão devotadas ao Senhor Bom Jesus dos Matosinhos: Serro, Piranga, Conceição do Mato Dentro e Congonhas do Campo. Esta última tem os passos da paixão no adro da igreja, esmeradamente realizados pela oficina de Aleijadinho, cuja iconografia retrata os momentos finais de Cristo e seu caminho para a crucificação⁴³⁵.

Essa dramatização da paixão de Cristo é recorrente, desde a Idade Média, e, nesse momento, toma uma importância muito grande devido às novas regras do Concílio de Trento. Reforça-se a ideia de que:

Cada “[...] cada gesto representava um momento da paixão de Cristo. A imposição das mãos sobre o cálice não mais significava a invocação ao Espírito Santo, mas o fato de carregar Cristo com os pecados do mundo. O altar já não é mais uma mesa, porém um túmulo. Daí a importância crescente da cruz sobre o altar, sem a qual a missa já não expressaria a sua perfeita representação do Calvário. [...] Cenas esculpidas ou pintadas, da Paixão, circundam o altar. Os gestos despem-se de sua importância [...] para favorecer os dois gestos da elevação da hóstia e do cálice. [...] Propagam-se, então, a exposição de relíquias, as procissões, etc” (ROUET, 1987, p. 109-110).

Essas imagens confeririam humanidade a Cristo, por meio do sofrimento, ao mesmo tempo em que reforçariam seu caráter nobre, por conta de sua atitude séria e compenetrada. Geralmente, em Minas Gerais, as cenas de Cristo, em seu caminho para a morte, apresentam um sofrimento contido. O que chama a atenção nessas representações é a presença de uma

⁴³⁴ “Bastante comuns no mundo português do século XVIII, tanto no Ocidente quanto no Oriente, as cenas da Paixão de Cristo foram alvo principal da devoção dos católicos de então. Apareciam os Cristos Crucificados isoladamente, ou formando conjunto com N. Sra. das Dores e São João Evangelista, com Madalena. Esculpiam-se o Cristo Morto e os Passos da Paixão, desde os pequenos conjuntos colocados em oratórios domésticos, quanto sob a forma de imagens de roca, quase de tamanho natural” (FLEXOR, 1997, s.n.).

⁴³⁵ OLIVEIRA, 1985, p. 24.

coroa (mesmo que seja de espinhos); manto e representações de cetros em forma de cana, ramo ou feixes diversos. Nelas, com o comportamento esperado de um nobre que sofre, Cristo pode aparecer sentado como se estivesse em um trono. Essas cenas serão muito difundidas, em Minas Gerais, principalmente pelo caráter processional dessas imagens ⁴³⁶.



Figura78: *Descida da Cruz*, Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, Bernardo Pires da Silva, Congonhas. (séc. XVIII)

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 219

A própria imagem do Cristo morto pode ser encontrada em diversas igrejas. Geralmente, em tamanho natural, com articulação nos braços, era confeccionada para ficar

⁴³⁶ Na lateral da capela do santíssimo da igreja de Santo Antonio, em Tiradentes, temos a imagem de Cristo crucificado. Na pintura do teto da nave da igreja de Nosso Senhor dos Matosinhos em Itabirito temos a representação do Descimento da Cruz. O teto da capela-mor do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, apresenta o sepultamento de Jesus realizado por Bernardo Pires da Silva (1773/1775). No forro da capela temos a imagem de Jesus sendo retirado da cruz. Cf. DEL NEGRO, 1958, p. 30.

pregada à cruz, retirada e levada em cortejo fúnebre, durante a sexta-feira da semana santa. Nas outras épocas do ano ficava exposta sob um dos altares.

Ressurreição

Essas imagens que representam Cristo vão ser finalizadas com a devoção ao Jesus Ressuscitado. Ele aparece, geralmente, voando sobre as nuvens, distante, em posição de destaque a seus súditos, e anuncia um reino novo, baseado em tudo que foi lembrado e dito até agora pelas escrituras. Esse novo reino será no céu junto com Deus Pai. Sua imagem é uma referência à passagem bíblica que diz que na manhã do próximo domingo, Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago (Mc 16:1) foram à tumba unguir o corpo de Jesus, mas a tumba estava vazia. Em Mateus (28:2), encontramos a afirmação de que um anjo apareceu depois de um tremor de terra e o rodou a pedra que fechava o túmulo. Dentro da tumba, um homem jovem (Mc 16:5), vestido de branco, anunciava que Jesus tinha subido aos céus⁴³⁷. Mais tarde, no mesmo dia, de acordo com Lucas, João e Marcos, Jesus apareceu às mulheres e para outros discípulos, em vários lugares diferentes. Porém, alguns discípulos duvidaram, no princípio (Mt 28:17). Tomé, que não tinha estado presente a esses primeiros aparecimentos, também duvidou que Jesus tivesse ressuscitado (Jo 20:24-290).

No altar da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, podemos encontrar um baixo relevo, feito por Aleijadinho, com a iconografia das mulheres levando os óleos ao sepulcro de Cristo. Nesse momento, se deparam com um anjo que as informa de que a tumba está vazia. Aqui está o momento essencial do lado divino de Jesus Cristo: a ressurreição⁴³⁸.

A Ressurreição de Jesus tornou-se um dos fatos mais importantes para a doutrina cristã. De acordo com esta religião que se inicia, Jesus deu esperança para toda a humanidade de uma vida após a morte e do recomeço, no reino dos céus. Os evangelhos afirmavam que, durante suas aparições, Jesus instruía os discípulos e dizia: “Vá... e façam discípulos em todas as nações, enquanto os batizar em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. (Mt 28:19). Finalmente, de acordo com a Bíblia, Jesus foi visto ascender aos céus quarenta dias após sua ressurreição (At 1:2-12).

⁴³⁷Essa notícia é dada por um anjo em Mateus (28:5-6) e por dois homens de roupas deslumbrantes em Lucas (24:4). De acordo com João (21:11-18), Maria Madalena teria visto dois anjos.

⁴³⁸HILL, s.d., p 78.



Figura 79: Ascensão do Senhor Jesus, Manoel da Costa Athaíde, Matriz de Santa Bárbara (séc. XIX)

Fonte: MENEZES, 1989, p. 89

O teto da capela-mor da Matriz de Santo Antonio, em Santa Bárbara, apresenta como tema a Ascensão do Senhor Jesus, com manto azul e túnica rosa, carrega as chagas em suas mãos e sobe aos céus sob os olhares dos doze apóstolos e de Maria⁴³⁹. O teto da capela-mor da igreja de São José, em Nova Era, apresenta como tema a Ressurreição do Senhor. Um anjo sustenta a tampa enquanto Cristo se eleva do túmulo. Ao seu redor vemos soldados dormindo ou empunhando uma lança.

As passagens da vida de Jesus Cristo marcam incisivamente as principais questões do cristianismo, do catolicismo proveniente de Roma, do momento político daquela época e da realidade vivenciada na capitania de Minas Gerais. Tratam de um Deus que encarna e que decide estar na terra. Nesse momento, pelos próprios exemplos que dá e pelas palavras que profere, cria modelos de conduta social e política e explica a condição humana. Temos todo o ciclo natural da vida com o nascimento, crescimento, maturidade e morte. Evoca questões

⁴³⁹ MENEZES, 1965, p. 86.

básicas como vida e morte, o bem e o mal, o terreno e o celeste, o governo dos homens e o governo de Deus. Aqui a morte significa vida. A eucaristia aparece como o ponto central da vida do fiel. A submissão à ordem estabelecida seria a garantia do bom funcionamento da sociedade.

Nesse contexto, a Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, torna-se extremamente especial, já que nos convida a participar de todos esses momentos da vida Cristo. Aparece como uma grande pinacoteca, quando levamos em consideração a quantidade de pinturas em seu interior e quando comparada às outras igrejas, nas Minas Gerais do século XVIII. Segundo Maria Cristina Galdieri:

“Essas passagens da vida de Cristo relatadas no Novo Testamento mostram: a Anunciação, o Casamento de Maria e José, a Fuga para o Egito, o Nascimento de Jesus, a apresentação dos Reis Magos, a Educação de Jesus, a apresentação no Templo e depois a fase adulta: a Pregação, o Batismo por São João Batista, os Milagres, a Entrada em Jerusalém, a Última Ceia, o Julgamento, a Condenação, o Martírio e a morte na cruz” (GALDIERI, 1990, p. 135).

Vemos, assim, que as invocações e as representações de Cristo podem ser várias e adequadas às situações de sua vida, ao ritual que está sendo realizado ou a um tipo de devoção específica. Reforça o discurso da época, apresenta o sofrimento como algo cotidiano e necessário. Segundo Ludwig Feuerbach:

“Uma qualidade essencial de Deus encarnado ou, o que significa o mesmo, do Deus humano, portanto, de Cristo, é a Paixão. O amor se mantém pelo sofrimento. Todos os pensamentos e sentimentos que inicialmente se associam a Cristo concentram-se no conceito do sofrimento, Deus enquanto Deus é o cerne de toda a perfeição humana, Deus enquanto Cristo o cerne de toda a miséria humana. Os filósofos pagãos celebravam a atividade, em especial a autonomia do pensamento com a mais elevada, mais divina atividade; os cristãos sacralizavam o sofrimento em Deus” (FEUERBACH, 1997, p. 103).

Essa imagem vai ser a mais adequada ao poder da época. O próprio Cristo vai estar em volta a diversas situações cotidianas de poder. Na sua passagem pela Palestina, faz reflexões sobre o poderio de Roma; é visitado por reis por ocasião de seu nascimento; e é chamado na cruz de Rei dos Judeus. Sua imagem mais marcante é aquela no qual aparece coroado com a cruz de espinhos. Mesmo sentado, em momentos de suplício, apresenta-se como um nobre que assume o seu destino, usa um manto vermelho e que se senta ao trono. Essas imagens estão bem adequadas ao discurso do absolutismo político português e à

imagem de um rei que gosta de ser entendido diante de um desafio divino, que é o de viver em nome de sua gente.

V.IV - Maria: Rainha dos Céus

Maria José Assunção da Cunha coloca:

“A partir do Barroco, a representação da vida, Paixão e Morte de Cristo ganhou destaque na iconografia cristã. Com isso, a figura da Virgem Maria também era lembrada. Portanto a iconografia dessa época revela já várias invocações à Maria [...]” (CUNHA, 1993, p. 13).

Em Minas Gerais, a iconografia de Maria atende a interesses políticos e profanos, regulamenta questões cotidianas de sociabilidade, determina gestos, faz referências às cidades ou regiões, determina privilégios e, dessa forma, justifica a organização social e política do momento. Em altares monumentais dos templos mineiros, Nossa Senhora é empossada entre os santos e colocada em nichos acortinados. Sua presença é fortalecida pelo equilíbrio que a arquitetura das igrejas faz entre a luz e o espaço. A perfeição é percebida pela garantia de uma imagem harmoniosa de grandeza serena, como aquelas que podemos encontrar nos altares da igreja de São Francisco de Assis e igreja de Nossa do Carmo, em Ouro Preto.

Ela é invocada, constantemente, como a rainha dos céus. A festa de coroação de Maria, hábito comum nas Minas Gerais do século XVIII, talvez seja o momento em que esta caracterização se evidencie de maneira mais forte. Um espetáculo belo aos olhos do público, contava com uma série de crianças que se caracterizavam como anjos para coroar a Virgem. Esse momento precioso guardava uma memória, exercido por meio de um ritual a experiência vívida de um ato de corte, lembrava a circunstância mística da coroação dos reis. Segundo Marcos Hill:

“[...] A mãe [...] não tem menos direitos a sua homenagem. Eles a alimentam no templo. Eles a rodeiam alegremente no momento de sua ressurreição para elevá-la ao céu onde ela se tornará a rainha. Eles lhe servem de pagens na cerimônia do coroamento levando sua cauda sobre as nuvens e formam no Paraíso sua guarda de honra” (HILL, 1998, p. 56).

Essa glorificação de Maria pelos seus súditos pode ser vista no teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Ali, temos a pintura maior de Manoel da Costa

Ataíde, pintada entre 1801 e 1812, retratando a Nossa Senhora da Prociúncula⁴⁴⁰. Pode ser reconhecida também como Virgem dos Anjos ou Assunção da Virgem⁴⁴¹. Essa imagem foi considerada, também, como a própria representação da mulher mestiça brasileira. Entendida assim pela literatura tradicional especializada, a vemos descrita como: “a Virgem, cheia de corpo, seios volumosos, colo roliço, rosto amplo, envolve-nos de serenidade e meiguice. Formas robustas e bem proporcionadas sugerem antes beleza louçã que espiritualidade” (DEL NEGRO, 1958, p. 54). Ao seu redor, vários personagens encontram-se a honrá-la: Rei David, tocando sua harpa; serafins que tocam instrumentos; e anjos cantores. Querubins completam a cena⁴⁴².

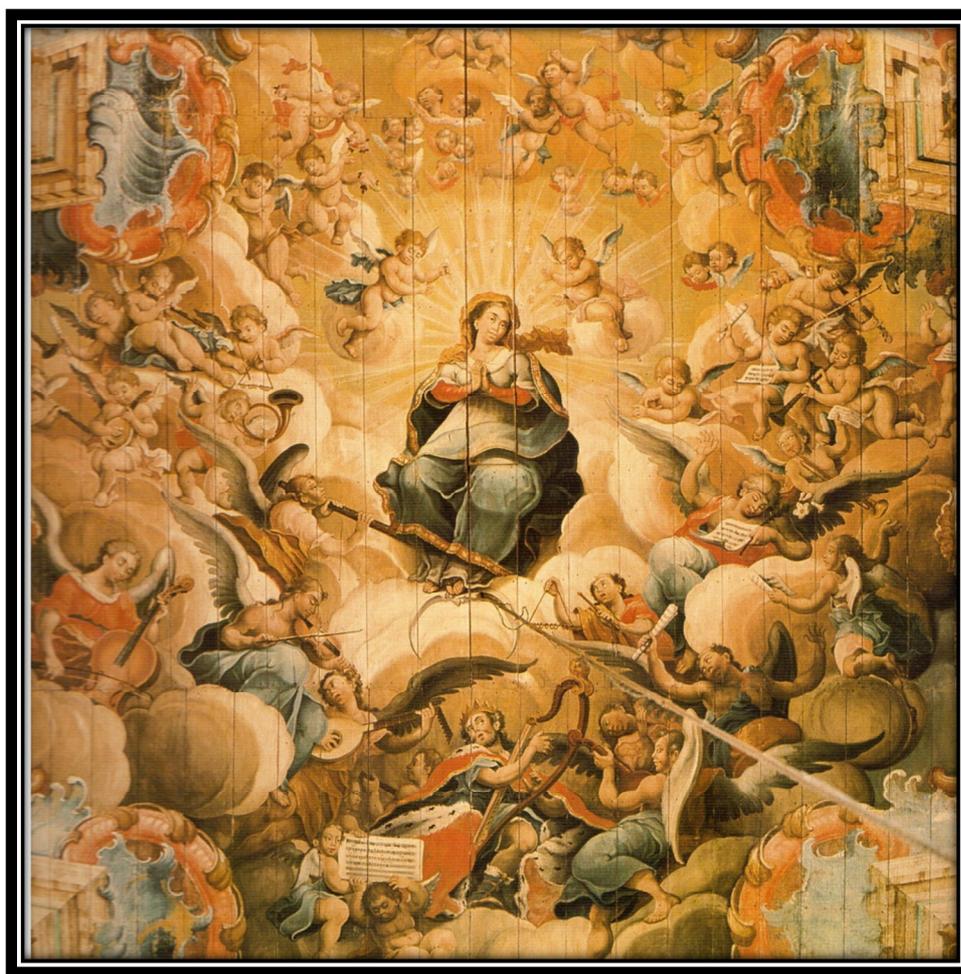


Figura 80: *Nossa Senhora da Prociúncula*, Manoel da Costa Ataíde, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc. XIX).

Fonte: MENEZES, 1989, p. 15.

⁴⁴⁰ Ataíde era um dos pintores mais importantes e profícuos do século XVIII no Brasil e um dos coloristas mais brilhantes na Capitania de Minas Gerais. Realizava trabalhos no circuito das cidades mineradoras, onde existia uma grande demanda. Neste momento desenvolve seu estilo e o amadurece

⁴⁴¹ DEL NEGRO, 1958, p. 52.

⁴⁴² MENEZES, 1965, p. 14.

Mateus fala de Maria como a esposa de José. Antes de coabitarem, aconteceu que ela concebeu por obra do Espírito Santo (Mt 1:18). Os evangelhos referem-se a ela como a mãe de Jesus (Mc 6:3) e (Jo 2, 19); descrevem-a quando o anjo Gabriel anuncia o nascimento de seu filho (Lc 1:27-38); comenta sobre a visita que faz a sua prima Isabel; descreve o hino à Maria conhecido por *Magnificat* (Lc 1 39-56) e narra a visita dos pastores à manjedoura (Lc 2:1-20). Após ter dado a luz a Jesus, foge com José para o Egito, na esperança de livrar o filho da perseguição de Herodes. (Mt 2:14). Lucas narra também a perplexidade de Maria ao achar Jesus no templo, discutindo com os doutores, quando ele tinha apenas doze anos. Ela está presente nos primeiros milagres de seu filho: nas bodas de Caná (Jo 2:1,3,5) e em Sua morte (Jo 19:25-27). Maria também é mencionada junto com os apóstolos de Jesus antes de Pentecostes (At 1:14). Muitas passagens de sua vida, que serão aproveitadas e usadas pela iconografia religiosa, podem ser encontradas no evangelho apócrifo de Tiago.

Já no século II, Maria é venerada como “a mãe de Deus”, um título que tem a preocupação de dar ênfase à divindade de Jesus. Além desse título, lhe é dada o título de Virgem já nos primeiros séculos do cristianismo, fazendo uma menção clara à concepção de Cristo. A partir desse momento começa a ser chamada de Virgem Santa. Um concílio romano, em 680 d. C., refere-se a ela como Imaculada. Segundo Uta Ranke-Heinemann:

“A imagem da concepção virginal corresponde às lendas e à linguagem metafórica da antiguidade que remontam à descendência de personalidades famosas de deuses. Segundo Suetônio, Augusto era considerado filho de Apolo, Plutarco conta-nos que Alexandre foi concebido por um raio que atingiu o útero da mãe (ou assim ela sonhara). Os cristãos tomaram essa espécie de imagem ao pé da letra, no sentido biológico, não com relação aos deuses pagãos, mas ao seu próprio Deus cristão [...]” (RANKE-HEINEMANN, 1997, p. 42).

Essa narrativa é, desde a antiguidade, uma forma de declarar a ascendência especial e nobre de um importante personagem.

Durante o final da Idade Média, a devoção de Maria cresceu vigorosamente. Nesse momento, Maria é apresentada como aquela que intercede a Deus e a Cristo pelos pecadores. Com a Peste Negra do século XIV, e o medo da morte, Maria foi venerada cada vez mais pela devoção popular como mediadora pela clemência de Cristo⁴⁴³. Em orações, pedia-se a ela que abrandasse a dura justiça divina. Entre as devoções do período, iremos encontrar a do

⁴⁴³ TREVISAN, 2003, p. 131-137.

rosário⁴⁴⁴; o ângelus⁴⁴⁵ e as ladainhas, preces que utilizam diversos títulos bíblicos para se referir a ela: Rosa Mística e Torre de Davi. Maria ainda era aclamada por canções, hinos e orações que reforçavam a presença feminina dentro da religião cristã⁴⁴⁶.

Com o desenvolvimento teológico relativo à Maria, cada vez mais se cultuou e reafirmou a doutrina da Imaculada Conceição. Essa doutrina, defendida e cultuada pelos frades franciscanos, tinha como inspiração o teólogo escocês, do século XIII, John Duns Scotus, que mantinha a concepção que Maria concebeu sem o pecado original. Algumas alas da igreja católica, notadamente os dominicanos, achavam que essa doutrina diminuía o papel de Cristo como salvador universal. Porém, Papa Sixto IV defendeu essa doutrina, estabelecendo, em 1477, a comemoração da Imaculada Conceição no dia 8 de dezembro. Delumeau coloca:

“A Idade Média exaltou cada vez mais Maria e consagrou-lhe imortais obras de arte; e, por outro lado, inventou o amor cortês que reabilitou a atração física, colocou a mulher sob um pedestal a ponto de fazer dela a susserana do homem apaixonado e o modelo de todas as perfeições. O culto mariano e a literatura dos trovadores tiveram prolongamentos importantes e talvez tenham contribuído a longo prazo para a promoção da mulher” (DELUMEAU, 2009, p. 475).

Após o Concílio de Trento, a imagem de Maria vai ser difundida e consagrada frente aos protestantes. A comemoração da Imaculada Conceição foi estendida para toda a Igreja ocidental pelo papa Clemente XI, em 1708⁴⁴⁷.

De qualquer forma, enquanto sua figura vai ser exaltada como Mãe de Deus e Rainha dos Céus, as mulheres comuns vão ser apontadas pelos seus pecados cotidianos e pela sua inferioridade perante os homens. O mesmo Delumeau coloca:

“Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou a comer o fruto proibido. O homem

⁴⁴⁴ O Rosário é um cordão com 150 pequenas esferas que corresponde a cada Ave Maria rezada.

⁴⁴⁵ Recitado ao amanhecer, ao meio-dia e ao pôr-do-sol.

⁴⁴⁶ “A atitude de Jesus em relação às mulheres foi a tal ponto inovadora que chocou até seus discípulos. Se as mulheres judias não tinham nenhuma participação nas atividades dos rabinos e eram excluídas do culto do Templo, Jesus de bom grado cerca-se de mulheres, conversa com elas, considera-as pessoas inteiras, sobretudo quando são desprezadas (a samaritana, a pecadora pública)” (DELUMEAU, 2009, p. 468).

⁴⁴⁷ O Papa Pio IX, em 1854, emitiu um decreto solene que definia a Imaculada Conceição para todos os católicos romanos, mas a doutrina não foi aceita pelos protestantes ou pela Igreja Ortodoxa. Papa Pio XII, em 1950, definiu solenemente a doutrina da assunção do corpo e da alma de Maria para os céus como uma questão de fé para todos os católicos romanos.

procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher” (DELUMEAU, 2009, p. 468).

A personalidade de Maria seria oposta a da mulher comum. A devoção à superioridade de Maria, permitia que sua imagem fosse usada como expressão política a todo momento. Nações inteiras vão tê-la como padroeira. Segundo Pe. J. Fagundes Hauck:

“A devoção mariana herdada pelos brasileiros está intrinsecamente ligada à empresa da conquista, em que se misturavam as ambições de dominação e, como justificação da conquista, à redução dos inimigos de Cristo à fé cristã” (HAUCK, 1989, p. 79).

Por conta disso, a imagem de Maria que aparece na arte das capelas e templos mineiros é a imagem do poder, da sagração dos Estados, de Deus e da Igreja.

Em Minas Gerais, as invocações à Maria são múltiplas e a sua iconografia também. Seus diversos nomes atendem a uma força autônoma que denota determinadas funções. Maria pode ser encontrada em cada uma de suas devoções, sem que ela se confunda com nenhuma delas, mas participe de todas. Maria precede suas devoções específicas e sobrevive a elas. Em relação à multiplicidade de nomes e invocações a ela devotados, o viajante Kidder faz o seguinte relato a respeito das diversas devoções a Nossa Senhora no Brasil: “Perguntávamos que santa era essa e apenas souberam nos dizer que essa Nossa Senhora é a mesma Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário e diversos outros nomes que dão à Virgem Maria! Duvidamos que a mitologia grega ou romana tivesse sido mais confusa” (KIDDER apud. SCHWARCZ, 1998, p. 261).

Para entender a iconografia de Maria nessa capitania, temos que revisitar temas pagãos e religiosos, buscar motivos da iconografia cristã medieval, imagens pagãs e renascentistas. Em Minas Gerais, pode ser a representação das próprias musas da literatura árcade.

Essas imagens a apresentam, geralmente, com semblante jovem, de pé sobre nuvens ou sobre o globo terrestre, envolta por anjos ou uma serpente. As estrelas são símbolos constantes: representam o firmamento, a imortalidade ou as dores de Nossa Senhora. Quando representam o céu, estão sobre um fundo azul⁴⁴⁸. Notamos diversos tipos de coroas sobre sua cabeça, símbolos de poder, alegorias de consagração e mantos como vestimenta. Como atributos coletivos da Virgem, e que podem ser encontrados na iconografia de diversos santos,

⁴⁴⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 404 - 409.

podemos citar ainda auréolas, anjos, flores e palmas⁴⁴⁹. Seu peito pode estar atravessado por punhais que simbolizam a dor. Pode trazer um lírio, sinal de pureza⁴⁵⁰, ou é representada com um livro nas mãos. Frequentemente, ela tem o Menino Jesus em seus braços⁴⁵¹.

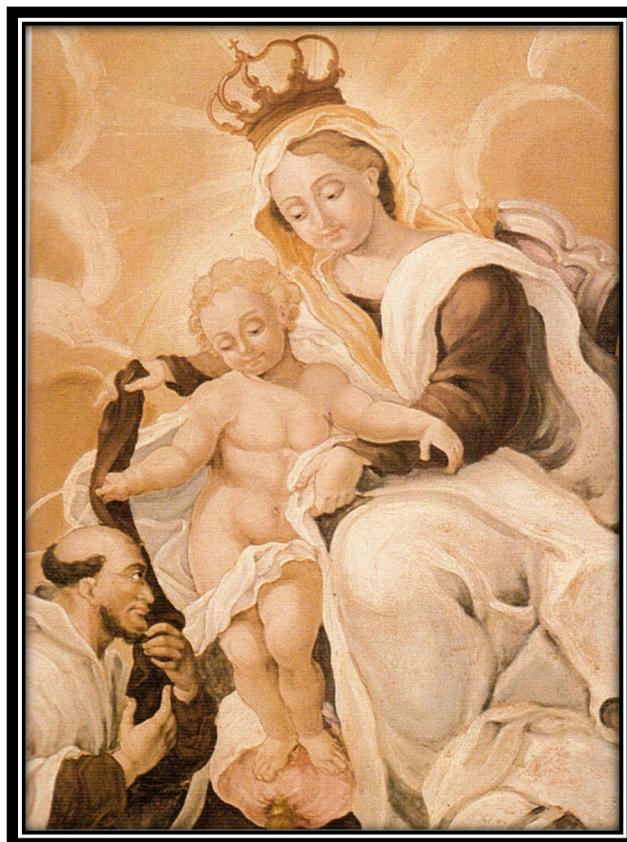


Figura 81: *Nossa Senhora do Carmo*, Atribuído a Manoel da Costa Athaíde, Museu da Inconfidência (séc. XIX).

Fonte: MENEZES, 1989, p. 42.

Dentro dessa classificação, uma das maiores representações artísticas da imagem de Maria como rainha dos céus, em Minas Gerais, está no teto da capela-mor da Igreja de Vitoriano Veloso, distrito de Prados, e apresenta Nossa Senhora da Penha com o Menino Jesus no colo cercado de querubins e nuvens brancas. Podemos encontrar nos púlpitos

⁴⁴⁹ No teto da nave da matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João Del Rei temos como figura central a Virgem Maria, com o menino Jesus ao colo, segurando um ramalhete de lírios brancos. Está de túnica vermelha e manto azul. Está cercada por querubins e tem a seus pés uma lua crescente. Uns seguram um ramo de lírio e outros um cartela. Pode-se ler “Tota pulchra es Maria et” e “Macula originalis non est in te”.

Na pintura do teto da capela-mor da igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas temos a representação de Nossa Senhora de pé sobre as nuvens, porta um palma verde e veste um túnica azul e manto vermelho. Cf. DEL NEGRO, 1958, p. 112.

⁴⁵⁰ Outras vezes, recebe o lírio do arcanjo.

⁴⁵¹ Temos diversas possibilidades de iconografias e atributos de Maria. Cf. MARINO, 1996.

pintados, ao seu redor toda a hierarquia de anjos: *Angelus ex tronis*; *Angelus ex virtutibus*; *Angelus ex dominationibus*; *Angelus ex principatus*; *Angelus custos*; *Angelus Gabriel*; *Angelus Cherubin*. Nessa igreja, a Virgem aparece sentada sobre nuvens com roupa azul e branco, Menino Jesus, cetro nas mãos e coroa na cabeça. O Menino Jesus também porta um cetro. No balcão, estão os quatro evangelistas. Olinto comenta sobre a pintura da nave desta mesma igreja:

“Solto no meio do forro o medalhão central mostra-nos a coroação da Virgem no céu. Nossa Senhora no centro, ajoelhada com uma só perna, recebe a coroa da mão de Jesus e de Deus Pai. Jesus, envolvido por um manto, deixa nu o dorso e uma perna, enquanto Deus-Pai está vestido de túnica e manto vermelho, tendo na mão esquerda o globo e o cetro. Atrás de Jesus um anjo segura a cruz. O Espírito Santo paira sobre o conjunto que é circundado de anjos. No espaço que resta entre o medalhão e o balcão, o artista introduz nuvens amareladas” (SANTOS FILHO, 1978, p. 235).



Figura 82: *Nossa Senhora da Penha de França*, Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (séc.XVIII).

Fonte: PORTAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL

De modo geral, nessas obras, Maria observa os fiéis e procura ajudá-los, estende-lhes a mão e oferece objetos de devoção como o escapulário ou o rosário, abençoa os homens e os santos e apresenta o menino Jesus a todos⁴⁵². Como diz Maria Cristina Galdieri:

“[...] Maria aparece quase sempre com uma atitude humilde, que se revela pela cabeça inclinada, olhos baixos, braços cruzados sobre o peito e, algumas vezes, ajoelhada. De sua figura emana resignação e obediência, castidade e pureza, como convém a um ser escolhido entre tantos para a realização dos desígnios divinos” (GALDIERI, 1990, p. 157).

Como nobre, é caracterizada pela graça e refinamento dos gestos. Representada dessa maneira, a Virgem Maria acaba por ser tornar uma alegoria. Germain Bazin diz que:

“Animada pelas múltiplas expressões da vida, a Virgem do Ocidente é uma mulher. Herdeira da tendência grega ao tipo, mas estilizada pelo fluxo dessa corrente profunda que do velho Oriente remonta à superfície, a arte bizantina submete a Virgem a coações canônicas que fazem dela um ícone, vestimenta formal de um conceito” (BAZIN, 1989, p. 130).

Essas invocações acabam encarnando instituições civis, religiosas e festas. Reforçam, dessa maneira, a questão da sociabilidade e do convívio, apelando para a vida gregária, para as regras sociais e religiosas. São momentos da passagem da vida de Maria que são usados como exemplificadores de conduta e resignação.

Em Minas Gerais, as invocações a determinados momentos da vida de Maria vão ser utilizadas dentro de uma lógica catequética, como alegoria do poder instituído e como garantidora das diferenças, entre as mais diversas irmandades e grupos sociais que a usam com representação. Suas imagens fazem correspondências a momentos específicos da história do cristianismo, pensam e reafirmam questões ligadas à história da Igreja e do Estado português. Servem para articular o discurso do poder, reafirmar os rituais, contar o patronato de Maria e o início de diversas ordens dentro da Igreja.

Maria José Assunção da Cunha divide a iconografia mariana, em Minas Gerais, da seguinte maneira: invocações aos Mistérios da Vida de Maria; invocações que remetem à Graças e Privilégios; invocações que remetem às Necessidades dos Homens, invocações que remetem a Lugares e invocações que remetem às circunstâncias diversas⁴⁵³. Algumas dessas devoções marianas chegaram ao Brasil durante o período da União Ibérica (1580-1640):

⁴⁵² Na iconografia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, Maria aparece cobrindo Maria Madalena com um véu e entregando Jesus a Santo Alberto.

⁴⁵³ CUNHA, 1993, p. 21-33.

Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhora de Montserrat, Nossa Senhora da Cabeça e Nossa Senhora do Pilar⁴⁵⁴.

Vários momentos de sua vida, muitas vezes, correspondem aos mesmos momentos da vida de Cristo⁴⁵⁵. Podemos encontrá-la representada com Santa Ana e São Joaquim no momento que recebe a notícia de seu nascimento; como criança lendo com Santa Ana ou sendo carregada pela mão por ela (imagens de Sant’Ana mestra); Anunciação; Casamento com José; Visita à Isabel; Nascimento de Cristo; Bodas de Caná; Fuga para o Egito; Crucificação; Calvário e Assunção. Essas passagens de sua vida vão dar origem às seguintes devoções: Nossa Senhora da Anunciação⁴⁵⁶, casamento de Maria e José, Nossa Senhora da Pureza⁴⁵⁷, Nossa Senhora do Desterro ou da Fuga para o Egito, Nossa Senhora Divina Pastora, Nossa Senhora da Boa Viagem ou dos Navegantes⁴⁵⁸, Nossa Senhora da Purificação, da Luz, da Candelária ou das Candeias⁴⁵⁹. Essas invocações pedem atos de sacrifício, determinam gestos e colocam o fiel próximo da vida e da dor cotidiana⁴⁶⁰.

Dessas devoções, uma das mais importantes é a Nossa Senhora da Visitação, que relembra o momento e justifica vários rituais e orações dentro da Igreja. Essa iconografia é a representação de Maria quando visita sua prima Isabel (Lc 1: 41-42). As duas sempre

⁴⁵⁴ LIMA, 1994, p. 38.

⁴⁵⁵ “Cada culto referente à Maria representa um estágio de gravidez e um tipo especial de graça solicitada pelo devoto: Nossa Senhora da Conceição auxilia a fecundação; como Nossa Senhora da Encarnação, evita abortos; Nossa Senhora do Ó ou da Expectação torna feliz a gestação e Nossa Senhora do Bom Parto, da Luz e do Leite facilitam o nascimento e a amamentação” (GALDIERI, 1990, p. 163).

⁴⁵⁶ Um dos temas preferidos dessa época em Minas Gerais é Nossa Senhora da Anunciação. A maior referência sobre essa passagem pode ser encontrada no Novo Testamento (Lucas 1:26-38), na qual o Anjo Gabriel anuncia a Maria que seria a mãe de Jesus, o filho de Deus. Na história da arte, essa cena é, frequentemente, representada em pinturas e, principalmente, pelos mestres italianos Leonardo da Vinci e Sandro Botticelli, sem esquecer o pintor alemão Matthias Grünewald. Cf. MARINO, 1996, p. 28.

⁴⁵⁷ A imagem de Maria é tratada com referência à sua pureza e à sua virgindade. Temos aqui a devoção a Nossa Senhora da Pureza que, geralmente, está vestida de noiva ou de branco numa referência à sua biografia de santidade. Podemos encontrar uma referência para sua iconografia no Evangelho de São Lucas (Lc 2,22): “Concluídos os dias de sua purificação, segundo a lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para o apresentar ao Senhor...” Não pode ser confundida com Nossa Senhora da Purificação, da Luz, da Candelária ou das Candeias.

⁴⁵⁸ Aqui podemos relacioná-la com o culto a Nossa Senhora da Boa Viagem ou dos Navegantes. Difundida no Brasil desde o início da colonização, deixa claro qual o seu papel frente aos desbravadores que precisavam do mar para chegar às suas colônias. Segundo CUNHA: “A invocação foi trazida para Minas Gerais por Francisco Homem, comandante da Nau de Nossa Senhora da Boa Viagem que aportou na Guanabara. De lá veio à Minas, à cata do ouro, e construiu igreja dedicada à imagem que o acompanhara na viagem” (1993, p. 27).

⁴⁵⁸ É representada em pé, com o Menino Jesus ao colo e segura uma nau em uma de suas mãos. Podemos encontrar veleiros representados aos seus pés. Cf. CUNHA, 1993, p. 27.

⁴⁵⁹ No tempo da purificação de Jesus, temos a devoção a Nossa Senhora da Purificação, da Luz, da Candelária ou das Candeias. Segundo Lucas (2: 22-24), Maria levou Jesus para a purificação no templo, seguindo as leis de Moisés. Para isso, tinha que separar um par de rolas ou dois pombinhos. Durante a sua festa, a igreja benze candeias e velas. Em sua iconografia, está sempre representada em pé, segurando o Menino Jesus com um braço e, com o outro, segura uma vela, um castiçal ou um cesto de pombas. Às vezes, o próprio Menino Jesus carrega flores. Esses atributos são uma alusão à cerimônia de purificação realizada no Templo de Jerusalém. Cf. LIMA JR., 2008, p. 273 – 276.

⁴⁶⁰ ETZEL, 1985, p. 26.

aparecem se abraçando ou se cumprimentando. Nesse momento, Isabel reconhece a bem aventurança de Maria e exclama: “Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu ventre” (CUNHA, 1993, P. 26). Quando articulada ao tema da Anunciação, feita por São Gabriel, temos a justificação da Ave Maria⁴⁶¹. Por conta dessa invocação, podemos encontrar ainda a oração do Ângelus⁴⁶², a oração do rosário e a do terço, que resultou na devoção a Nossa Senhora do Terço⁴⁶³.



Figura 83: Nossa *Senhorado Terço*,
Igreja Matriz de Tiradentes (séc. XVIII)
Fonte: COELHO, 2005, p. 157.

⁴⁶¹ Esse nome foi dado por católicos romanos a um tratamento para a Virgem Maria, por seus ofícios religiosos. “Ave Maria” são as duas primeiras palavras da oração que é realizada como uma saudação (Lucas 1:28) do anjo Gabriel a Maria: “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é contigo. Bendita sois vós entre as mulheres”. Aparece de formas variadas, desde o século VI. “Ave Maria” foi adotada, finalmente, como uma devoção popular, no século XI. A forma presente foi fixada pelo Papa Pio V, em 1568, e foi usada pelos ritos católicos romanos tão amplamente quanto o “Pai Nosso”. A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, por exemplo, apresenta seis caixotões com temas que se relacionam com a oração da Ave Maria. Cf. OSSANA, 2006, p. 27 e 53.

⁴⁶² O Ângelus que comemora a encarnação de Jesus Cristo na igreja católica romana. Consiste em vários versos prescritos curtos, três recitações de orações à Maria e uma breve oração final. Tradicionalmente acompanhado pelo toque do sino, o Ângelus é rezado três vezes diariamente, normalmente às 6:00 hs, meio-dia e 18:00hs. A devoção leva esse nome por conta da sua primeira palavra na versão latina. É o tema de uma pintura famosa, *O Ângelus*, do artista francês Jean François Millet no século XIX. A tela retrata camponeses que fazem uma pausa nas suas tarefas do campo para rezar

⁴⁶³ Nossa Senhora do Terço está representada como Nossa Senhora do Rosário no forro da nave e como Nossa Senhora do Bom Parto no altar-mor da capela do Pe. Faria em Ouro Preto; na nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Tiradentes é representada como “Porta do Céu”; aparece como devoção de sua própria ordem terceira nos florões da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto e em Mariana (antes do incêndio); aparece entre as nuvens para São Vicente na igreja de Santo Antonio em Tiradentes; tendo Jesus ao colo e rodeada por raios de luz aparece no forro da igreja de Nossa Senhora do Pilar em São João Del Rei etc.

Por essa questão de fundamentar as orações e justificar os rituais, temos também a devoção a Nossa Senhora do Bom Parto. Essa devoção pode ser entendida como Nossa Senhora do Bom Sucesso, Nossa Senhora da Expectação do Parto, Nossa Senhora da Apresentação ou Nossa Senhora do Ó⁴⁶⁴. Essa devoção existe desde a Idade Média e, segundo Cristina Ávila, esse culto foi difundido, em Minas Gerais, primeiramente, em Sabará com a família do bandeirante Bartolomeu Bueno, que construiu um templo a essa devoção, no início do século XVIII⁴⁶⁵.

A identificação como Nossa Senhora do Ó pode ser entendida como o “Ó”, simbolizando a imortalidade de Deus, como a forma do próprio ventre de Maria, quando grávida, e pela iniciação dos versos das orações (ou ladainhas) à Maria, que sempre a invocavam com o “Ó”. Nessas orações ela era invocada como:

“[...] Torre de David, Rosa Mística, escada de Jacó, cipreste do Monte Sião, bela como a lua, palmeira de Cádiz, espelho da sabedoria, rama de Jessé, sol da justiça, poço de águas vivas, fosso florido, fonte da vida, estrela matutina, cedro do Líbano, casa de ouro, arca da aliança, porta do céu, consolo dos aflitos, cidade de Deus, jardim cerrado, saúde dos enfermos, oliveira vistosa, pura como o lírio, entre outras” (ÁVILA, s.d., p. 51).

Esses títulos fazem referência a ela como um elo entre Jesus a linhagem de reis e os patriarcas do Antigo Testamento, justificam a realeza de seu filho.

Essas invocações são muito comuns e estão pintadas em vários forros das igrejas mineiras. Na igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, nas laterais do altar-mor, temos a representação da Anunciação e da Visitação. Na Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas, nas pinturas das paredes laterais, temos cenas da Anunciação à Santana; Apresentação de Maria ao Templo; Casamento de Maria e José; Anunciação de Maria; Visita de Maria à Santa Isabel e Nascimento de Jesus. Estas imagens tratam da fortaleza da Maria, seu sentido de governança do destino e lhe atribuem várias qualidades⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ A sua gravidez é representada pelos quadros que representam a visitação à Isabel, como em Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas, ou pelas imagens da Nossa Senhora do Bom Parto ou Nossa Senhora do Ó, na capela do Pe. Faria em Ouro Preto e em Sabará respectivamente.

⁴⁶⁵ ÁVILA, s.d., p. 51.

⁴⁶⁶ Nessa iconografia, Maria aparece grávida, usando um manto até os pés e é sustentada por uma nuvem de anjos. Está sempre com cabelos longos, com as mãos cruzadas, postas em oração ou com a esquerda sobre o peito e a outra estendida. Pode trazer o menino Jesus nos braços, rememorando a passagem bíblica quando Jesus foi apresentado ao templo. Podemos encontrar a imagem da Nossa Senhora do Bom Parto, por exemplo, no forro do altar-mor da igreja do Padre Faria, em Ouro Preto.

No momento seguinte, o tema da fuga para o Egito é excelente na composição das roupas e nos trajes galantes de corte⁴⁶⁷. A iconografia da fuga para o Egito aparece, geralmente, nas pinturas laterais do altar-mor das igrejas e é sempre revivida, durante o período do Natal. Essa invocação é conhecida por Nossa Senhora do Desterro ou da Fuga para o Egito. Nessa cena José é, geralmente, representado como um belo camponês, com bota, cajado e manto. O cajado é a representação do peregrino e daquele que conduz. Essa iconografia também pode ser identificada com o culto de Nossa Senhora do Desterro, protetora daqueles que partem de sua terra⁴⁶⁸. Muitas vezes, podemos encontrar nessa iconografia a imagem de Maria como pastora. Mesmo que não seja a mesma devoção da Nossa Senhora Divina Pastora, torna-se muito semelhante a ela. Como Nossa Senhora Divina Pastora, a Virgem é representada, geralmente, em vestes pastoris, usando chapéu de abas largas e tendo um cajado à mão. Sentada ou em pé, sozinha ou acompanhada pelo Menino Jesus, está ladeada de ovelhas, que simbolizam as almas. Essa atmosfera é cara aos poetas árcades, que têm como musas as pastoras, que vão encarnar o espírito rococó da época.

Esse espírito galante pode ser ressaltado, ainda, pelas imagens do casamento de Maria e José. Para as representações de seu casamento com José, vemos estampado o ideal de relação estável, de uma família estruturada, uma esposa perfeita e devotada. Podemos encontrar essa representação na pintura do forro da Igreja de São José, de Ouro Preto, que hoje se encontra no Museu Arquidiocesano, de Mariana. Mulher casta e branca, envolta em flores, que fazia contraponto às negras e escravas da capitania.

⁴⁶⁷ Apenas Mateus (2:13-23) descreve a fuga para o Egito, local onde José e Maria levaram a criança para escapar do alcance de Herodes. Segundo esse evangelista (Mt 2, 13-14), depois de sua partida, um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José e disse: 'levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito e fica lá até que eu avise, porque Herodes vai procurar o menino para matar', José levantou durante à noite, tomou o menino e sua mãe e partiu para o Egito.

⁴⁶⁸ LIMA, 1994, p. 48.



Figura 84: *Esponsais de Nossa Senhora e São José*, Manuel Ribeiro Rosa,

Museu Arquidiocesano de Mariana (1779)

Fonte: BARDI, p. 109, 1975..

Os momentos seguintes são dedicados à paixão de Cristo e à participação de Maria nesses eventos. Aqui, temos Nossa Senhora da Angústia ou das Dores; Nossa Senhora da Piedade; Nossa Senhora do Calvário e Nossa Senhora da Soledade.

O culto a Nossa Senhora da Angústia ou das Dores ⁴⁶⁹ é muito difundido em Minas Gerais. Seu culto inicia-se com o Papa Bento XIII, em 1727, que pede para os fiéis católicos

⁴⁶⁹ A Nossa Senhora das Dores é sempre representada de pé, vestindo roxo, com um manto sobre a cabeça que lhe cai aos pés. Geralmente traz um semblante triste e, algumas vezes, tem um lenço de renda nas mãos. Pode apresentar também sete punhais atravessando seu peito, símbolo de sete dores sofridas por Nossa Senhora: a profecia do velho Simeão (Lc 2,33); a fuga para o Egito (Mt 2,13); a perda do Menino Jesus no templo (Jô 19,17); o caminho para a cruz; a crucificação, o descimento da cruz e o sepultamento de Jesus (Lc 23, 50). Sua

que rezassem para as dores de Nossa Senhora. É um dos mais importantes cultos marianos, em Minas Gerais. Ao redor de suas capelas, foram fundadas cidades ou, em seu nome, foram instituídas associações⁴⁷⁰.

A iconografia de Nossa Senhora da Piedade invoca a descida de Cristo da cruz. Sua devoção está ligada ao enterro dos mortos e ao consolo dos presos e condenados. Por isso, devotos de Nossa Senhora da Piedade são membros atuantes nas Santas Casas de Misericórdia⁴⁷¹. A imagem de Nossa Senhora do Calvário geralmente participa do conjunto escultórico do calvário com Jesus Cristo na cruz, São João Evangelista e Maria Madalena. A invocação a Nossa Senhora da Soledade lembra sempre o momento que Maria se encontra após a o enterro de Jesus Cristo (Lc 2: 35). Está vestida de preto ou roxo, com um véu que lhe cai pelo rosto e olhar aflitivo. Tem sempre uma espada ou um punhal atravessando seu peito, conforme a narração bíblica. O último momento da vida de Maria vai ser lembrado pela devoção a Nossa Senhora da Boa Morte⁴⁷².

imagem é seguida pelos fiéis durante a semana santa. Podemos encontrá-la, por exemplo, nas Laterais da Capela do Santíssimo da igreja de Santo Antônio em Tiradentes.

⁴⁷⁰ Cf. LIMA JR., 2008, p. 127 – 131.

⁴⁷¹ Nesta imagem, Maria segura Jesus morto em seu colo, geralmente com uma expressão de dor e tristeza. Sua obra prima foi a Pietá de Michelangelo, que se tornou uma referência a partir do Renascimento. Muita apreciada em Portugal, principalmente por ter sido referência a inúmeros escultores. Importante devoção em Portugal e no Brasil, chega a Minas Gerais com os primeiros bandeirantes paulistas. A cidade de Barbacena se chamava Arraial de Nossa Senhora da Piedade de Campolide. Podemos encontrar uma ermida em sua honra em Caeté, no alto da Serra da Piedade, lugar de natureza dura e difícil acesso. Cf. LIMA JR., 2008, p.165 – 171.

⁴⁷² Este iconografia remete ao fato de Maria não ter morrido como qualquer ser humano, mas sim dormido e elevada aos céus. Sua iconografia é baseada nos evangelhos apócrifos que narram a anunciação de sua morte pelo Anjo Gabriel. Neste momento, em estado de profundo sono, é arrebatada aos céus por Jesus Cristo e os anjos. Cf. FARIA, 2003, s.n.

A morte de Maria também é acompanhada pelos apóstolos que se encontram no local. Segundo Maria José Assunção da Cunha: “(...) a invocação de Nossa Senhora da Boa Morte é de larga difusão, devido, ao que parece, à tradição. Conta-se que São Tomé, o único apóstolo ausente por ocasião da morte da Virgem, ao chegar a Jerusalém, quis vê-la no túmulo. Removida a tampa, estava vazio. A Virgem tinha sido levada aos céus.”⁴⁷² Cf. CUNHA, 1993, p. 27.

É comum ser representada como uma escultura, deitada, com roupas brancas e cabelos naturais. Vai ser a invocação de diversas irmandades, pois garantiria a proteção no momento da morte, umas das maiores preocupações dos mineiros daquele tempo. Sua imagem poderia ser encontrada nas igrejas matrizes da época, sendo que a irmandade mais antiga é a da Matriz de Antonio Dias em Ouro Preto e a mais atuante em Barbacena. O teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, do Seminário Menor de Mariana, apresenta a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte que traz uma espada em suas mãos. Esta pintura traz a seguinte inscrição: “Magis unire legor”.

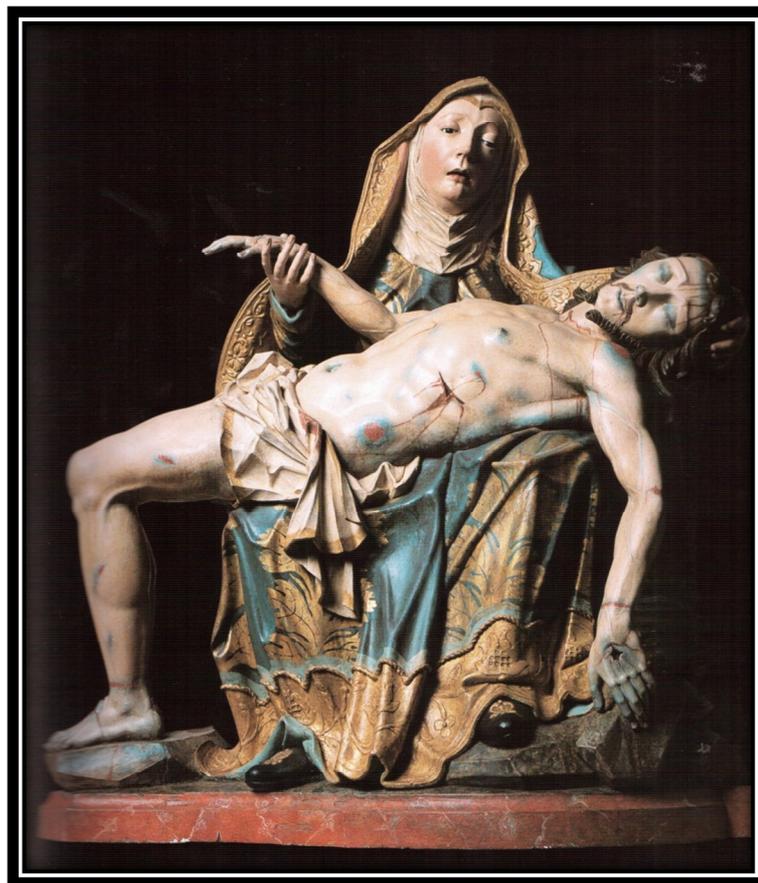


Figura 85: *Nossa Senhora da Piedade, Aleijadinho*

Capela de Nossa Senhora da Piedade, Felixlândia (séc.XVIII).

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2005, p. 73.

Essas devoções reforçam, além de tudo, a relação de dominação e o papel da igreja na observação da vida cotidiana dos indivíduos. As próximas invocações enfatizam principalmente seu papel de rainha dos céus, gostam de articular o poder temporal com o poder espiritual. Transformam a história do Estado numa história de fé e religião. Aqui temos Nossa Senhora Madre de Deus⁴⁷³, Nossa Senhora Mãe dos Homens⁴⁷⁴, Nossa Senhora das

⁴⁷³ A devoção à Nossa Senhora Madre de Deus, por exemplo, foi difundida após do Concílio de Éfeso em 431 d. C, por intermédio do Papa São Celestino, em afirmação da condição divina de Maria. Esta condição estava sendo atacada por diversos setores do cristianismo naquele momento. Cf. CUNHA, 1993, p. 26.

⁴⁷⁴ A devoção à Nossa Senhora Mãe dos Homens foi iniciada por Frei João do Convento de São Francisco das Chagas em Lisboa. Sua imagem foi criada e pensada pelo frei de forma a reunir e convidar os fiéis a orar. Sua devoção foi trazida à Minas Gerais pelo Irmão Lourenço, fundador do colégio do Caraça. Tem sobre sua cabeça um véu e veste uma túnica. A sua mão direita abençoa os fiéis, na esquerda carrega o menino Jesus que, por sua vez, segura uma cruz. Cf. ÁVILA, op. cit., p. 47.

Neves⁴⁷⁵, Nossa Senhora da Assunção ou da Glória e Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula⁴⁷⁶.

Algumas dessas invocações podem falar da grandeza de Portugal e de suas vitórias nas batalhas. A invocação de Nossa Senhora da Assunção ou da Glória, por exemplo, entende que Maria foi levada de corpo e alma aos céus. Essa passagem da vida de Maria é cultuada e comemorada desde o século VI⁴⁷⁷. No mundo luso-brasileiro, sua devoção está ligada à batalha de Portugal e Espanha, em 1385. D. João I de Portugal pede auxílio à santa por ser achar no dia de sua vigília. Após a vitória, em Aljubarrota, o rei exige que todas as catedrais do reino sejam dedicadas a ela. Em Minas Gerais, seu culto foi muito difundido em imagens e a Catedral da Sé de Mariana, sede do bispado, foi elevada em sua honra⁴⁷⁸.

Costuma ser representada rodeada de anjos, com as mãos espalmadas e em posição de elevação aos céus. Quando é invocada por Nossa Senhora da Glória, vemos a Virgem sendo coroada por Deus Pai e Jesus Cristo com a pomba do Espírito Santo acima de sua cabeça⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ A devoção à Nossa Senhora das Neves seria uma referência, segundo a tradição, ao fato da Virgem ter feito nevar no Monte Esquilino, em Roma, em pleno verão para que o papa Libério e um casal devoto soubessem onde construir uma igreja em sua honra. Em sua iconografia está sempre representada em pé, segurando o Menino Jesus com um braço e ambos portam flores. Pode ainda aparecer sem o filho ou segurando um cetro. São sustentados por nuvens e anjos. Cf. CUNHA, 1993, p. 31.

⁴⁷⁶ A Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula é invocada pelos franciscanos. Ao redor dessa imagem em Porciúncula, lugarejo perto de Assis, era comum escutar um coro de anjos em sua glória. Nesta capela existia uma relíquia do túmulo da virgem que teria vindo da Terra Santa. É sempre retratada em apoteose e rodeada por anjos. Sua maior iconografia é o teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Cf. CUNHA, 1993, p. 26.

⁴⁷⁷ Definido como um tema de fé pelo Papa Pio XII em 1950.

⁴⁷⁸ MACEDO ALVES, 2005, p. 83.

⁴⁷⁹ Podemos relacioná-la com Nossa Senhora da Boa Morte por se tratar do mesmo instante da vida da Virgem. Podemos encontrar esta imagem:

- No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, temos a Assunção de Nossa Senhora que se apresenta de braços abertos. Está sentada e calça sandálias de laços vermelhos. Encontramos anjos nas molduras exibindo uma faixa com a seguinte inscrição: “Nox Sancta, Mane Sanctum, Vépera Sancta, Meridies Sanctus”.

- No teto da nave da Matriz de Santo Antonio, em Santa Bárbara, temos a pintura da Assunção da Virgem. Podemos ler nas cartelas brancas: “Lux ascendit. Lux est esta. Pulchra ut luna. Electa ut sol”. Na parte inferior da composição temos um túmulo aberto. Podemos encontrar ainda anjos e querubins entre as nuvens.

- Na pintura do teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, temos a representação da Assunção da Virgem. Na pintura do teto da nave da igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas temos a representação da Assunção da Virgem que deixa abaixo de seus pés um túmulo descoberto com a tampa recostada ao lado. A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Velho, apresenta a Assunção da Virgem que está em pé, túnica branca e braços abertos. O teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana, apresenta a Assunção de Nossa Senhora que está de braços abertos e entronizada sobre as nuvens.



Figura 86: *Nossa Senhora da Assunção*, Catedral Basílica de N. Sra. Do Pilar,
São João Del Rei (1782)

Fonte: COELHO, 2005, p. 177.

Nesse sentido, uma das mais importantes devoções de Maria, em Minas Gerais, era Nossa Senhora da Conceição, ou Imaculada Conceição, por ser a padroeira do reino e por ter sido invocada na vitória sobre os turcos, em Lepanto. Essa devoção foi muito difundida após o Concílio de Trento, pois foi, justamente, um dos dogmas mais atacados pelos protestantes. Essa representação sempre apresenta Maria com semblante jovem, encontra-se com as mãos postas, de pé sobre nuvens ou sobre o globo terrestre. Está envolta por anjos e pode pisar uma serpente. Ela tem, frequentemente, tem os cornos da Lua sob os pés, os quais quase sempre são circundados por querubins e anjos. O símbolo da lua provém da ladainha: *Pulchra ut*

Luna – “Pura como a Lua”⁴⁸⁰. As mãos aparecem postas ou cruzadas à altura do peito. Sobre a cabeça, vemos uma coroa ou auréola de doze estrelas ⁴⁸¹.

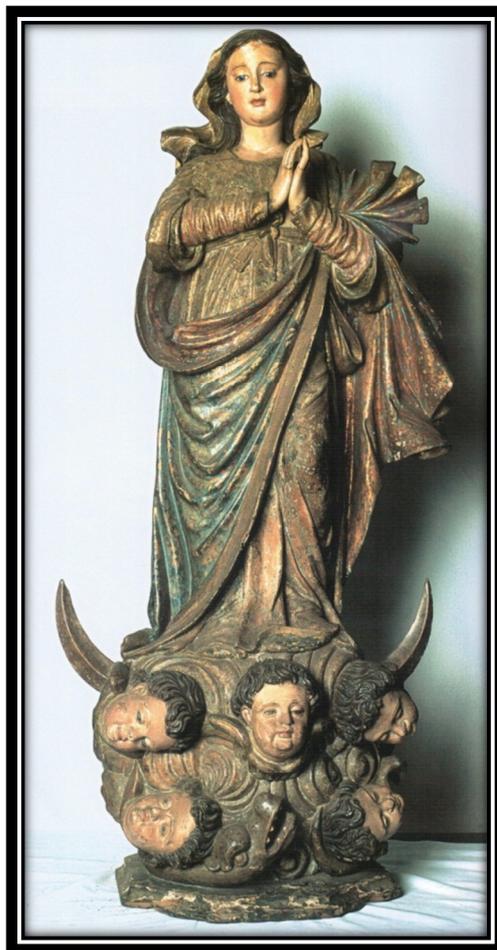


Figura 87: *Nossa Senhora da Conceição*, Igreja de Nossa Senhora da Assunção

Sé - Mariana (séc.XVIII).

Fonte:COELHO, 2005, p. 276.

⁴⁸⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 561 - 566.

⁴⁸¹“Suzanne Stratton (1983) explicou como dois tipos iconográficos medievais foram selecionados para compor, na Espanha do fim do século XVI, a síntese que viria a ser identificada como a Imaculada Conceição: a mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias. São figuras provenientes da exegese dos livros de Gênesis 3, Apocalipse 12 e o Cântico dos Cânticos, que na Contrarreforma salientou predestinação e pureza com argumentos para a idéia da concepção Imaculada de Maria.

A síntese iconográfica da Imaculada Conceição herdou da Virgem das Litanias as mãos postas em oração e os atributos do Antigo Testamento. São conhecidos mas de trinta atributos que simbolizam a pureza virginal e a formosura feminina; os do Cântico dos Cânticos foram os mais representados. A mulher do Apocalipse contribuiu com os elementos astrais da representação da Imaculada: o crescente da lua, o sol que veste a mulher e sua coroa de doze estrelas” (SOUZA, s. n., 1997).

Na maioria das vezes, é representada sem véu, com longos cabelos esvoaçantes. Assim como a lua guarda, em seu seio, os raios do sol, Maria guarda, em seu ventre, a luz divina, que é Cristo. A lua é uma referência à concepção, à gravidez e ao parto. Para Checa e Morán, a meia lua é símbolo da vitória sobre os turcos na batalha de Lepanto no século XVI, e do combate às heresias⁴⁸². Quando pisa a serpente, pisa o pecado original de Eva. A serpente é símbolo do mal e do pecado original, de que Maria redime.

O culto a Nossa Senhora da Conceição foi oficializado, em Portugal, por D. João IV, em 1646⁴⁸³. Desde então, torna-se a padroeira do reino e seus cultos tornam-se atos oficiais e obrigatórios⁴⁸⁴. Seu culto foi difundido no Brasil, principalmente, pelos franciscanos, que sempre se apegaram ao preceito da Imaculada Conceição. Essa invocação foi uma das mais importantes, em Minas Gerais, pois foram eleitos diversos templos e nomes de vilas em seu nome⁴⁸⁵.

Por outro lado, a questão da escravidão pode ser representada por Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora das Mercês. Essas imagens, em Minas Gerais, seguem o decoro da época. A técnica adequada de representação de um personagem ou de algo leva em conta a questão. A literatura e o teatro, por exemplo, elevam os nobres e rebaixam os burgueses e os pobres. A tragédia e o drama são os locais dos grandes acontecimentos e dos personagens de vida importante. A nobreza sempre era representada pelos dramas. A comédia, por sua vez, registrava personagens vis, pessoas com costumes baixos e vergonhosos. Aquilo que era risível apresentava os comportamentos que não eram adequados. Também nas artes plásticas essas regras são seguidas. Nada melhor do que representar o escravo numa situação inferiorizada quando pede proteção à Virgem que está representada como rainha.

A devoção à Virgem das Mercês (Nossa Senhora das Mercês) surgiu na Espanha, no século XIII. Conta-se ter ela aparecido a São Pedro Nolasco, pedindo que fundasse uma instituição com o objetivo de resgatar cristãos aprisionados pelos sarracenos. Foi, assim, invocada orago da Ordem Militar da Redenção dos Cativos. Em Minas Gerais, a devoção se difundiu a partir de meados do século XVIII através de confrarias e irmandades das

⁴⁸² CHECA, 1985, p. 226.

⁴⁸³ FARIA, 2008, n.d.

⁴⁸⁴ Várias referências podem ser buscadas para o entendimento de sua iconografia: Isaías, 7 e 14 ; Mateus 1,1 e a mais importante está em Apocalipse 12, 1. Segundo as palavras do Apocalipse: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma mulher vestida de sol, a lua debaixo dos seus pés, e na cabeça uma coroa de doze estrelas.” Cf. LIMA, 1994, p. 41.

⁴⁸⁵ Na pintura do teto da Capela do Santíssimo, da igreja de São Francisco de Assis em Mariana, vemos a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Mercês⁴⁸⁶. Essas associações, geralmente, congregavam mulatos, artistas e trabalhadores braçais, como marceneiros.

As representações mais frequentes de Nossa Senhora das Mercês mostram-na de véu ou com a cabeça descoberta e cabelos caindo-lhe sobre os ombros. A Virgem está de pé, vestida de túnica branca, presa à cintura por um cinto preto e escapulário branco com as insígnias da Ordem Mercedária. Sobre os ombros, uma capa também branca lhe cai aos pés. Ela tem os braços abertos em sinal de proteção. Algumas vezes, abrigados pelo manto da Virgem, aparecem dois cativos ajoelhados, tendo algemas e grilhões nos braços. Certas representações apresentam Nossa Senhora das Mercês semelhante à do Carmo, segurando um bentinho com o brasão mercedário. O item distintivo é a vestimenta, os outros atributos variam⁴⁸⁷.

Na igreja de Nossa Senhora das Mercês, em Tirandentes, temos as seguintes pinturas de Manoel Victor de Jesus: a Virgem das Mercês emoldurada por nuvens e cercada por anjos no teto; São Raimundo Nonato e São Pedro Nolasco que são santos da ordem e que aparecem nos púlpitos; toda a ordem dos anjos nas laterais. A ordem apresentada pela arte é uma forma de manter a rigidez da estrutura social e transformar os costumes em legalmente desiguais, existindo leis para o uso dos nomes e para as formas de tratamento. Assim, o forro da capela-mor apresenta imagens que invocam a Ladainha de Nossa Senhora, nas quais é lembrada como rainha em todos os painéis: *Regina Angelorum*, *Regina Patriarcharum*, *Regina Apostolorum*, *Regina Martirium*, *Regina Virgo Virginum*, *Regina Confessorum*, *Regina Sanctorum Omnium*, *Auxilium Christianorum*, *Regina Prophetarum*⁴⁸⁸. Nossa Senhora aparece nesse forro sendo coroada por Deus e Jesus Cristo, com o Espírito Santo sobre sua cabeça.

⁴⁸⁶ SALLES, 2007, p. 87.

⁴⁸⁷ MARINO, 1996, p. 54.

⁴⁸⁸ SANTOS FILHO, 1982/83, p. 234.



Figura 88: *Ladainha de Nossa Senhora*, Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes (séc.XVIII).

Fonte: FROTA, 1993, p.83.



Figura 89: *Nossa Senhora das Mercês* (séc. XVIII)

Igreja de Nossa Senhora das Mercês - Tiradentes

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2005, p 103.

Por sua vez, a devoção de Nossa Senhora do Rosário foi divulgada pela Europa e na África pelos frades dominicanos e, no Brasil, pelos frades capuchinhos. Em Minas Gerais, onde a invocação data dos primeiros tempos da colonização, foi adotada como orago de confrarias e irmandades, sobretudo as de negros. Existem, em Ouro Preto, já na primeira metade do século XVIII, três sodalícios a ela dedicados⁴⁸⁹. Segundo Luis Eduardo Pina Lima:

⁴⁸⁹ Segundo ÁVILA: “[...] existem várias hipóteses sobre o surgimento da devoção. Ressaltamos três delas que consideramos mais freqüentes na bibliografia consultada: 1) a devoção teria sido criada por São Domingos no século XV; 2) teve sua criação anterior a São Domingos; 3) atribui a ereção da devoção ao dominicano Alano de La Rocha, que para conseguir atingir seus fins com maior facilidade atribuiu a fundação do Rosário a São Domingos” (ÁVILA, s.d., p. 20). A mesma autora levanta outra hipótese, dizendo que S. Domingos de Gusmão teria sido incubido de enfrentar uma heresia surgida na região de Alibi, na França. Seus seguidores perseguiam católicos, queimavam igrejas e profanavam imagens. O santo teria tido uma visão da Virgem que lhe entregava o rosário e o ensinava a rezar. Vitorioso em sua missão, teria fundando a Ordem dos Irmãos Pregadores ou Dominicanos. O mesmo debate se dá com a formação da irmandade: entre La Roche ou São Domingos.

“A tradição cristã remonta a origem do terço aos anacoretas orientais que usavam pedrinhas para contar suas orações vocais. Já em 1328, Nossa Senhora apareceu a São Domingos e apresentou-lhe o Rosário como um conjunto de orações que agradava a Deus”(LIMA, 1994, p. 46).

Seria um importante momento da história da Igreja, pois estava enfrentando os hereges de Albi, na França. Alamo de Rupe, um dominicano, foi o primeiro a sistematizar o culto e a colocá-lo como prática de adoração, por volta de 1470, com a organização das primeiras confrarias em honra à Virgem do Rosário. De qualquer forma, de acordo com o mesmo autor, a festa de Nossa Senhora do Rosário era chamada, anteriormente, de “Santa Maria da Vitória” por causa da vitória dos cristãos sobre os turcos, em 1571, em Lepanto, Grécia. O Papa Pio V teria devotado ao rosário da Virgem o resultado final dessa guerra. Baseado em Eduardo Hoornaert, Célio Macedo Alves diz que:

A “[...] a devoção à Imagem de Nossa Senhora do Rosário está associada à ocupação da África pelos portugueses e foi introduzida no Congo pelos dominicanos, divulgadores da confraria do rosário naquele continente, no ano de 1570. Dali, o culto emigrou para o Brasil através dos navios negreiros onde a imagem da senhora funcionava ‘como um verdadeiro símbolo da redução dos africanos à religião católica’. No Brasil, coube aos frades capuchinhos o papel de grandes propagandistas do rosário, obtendo, para isto, uma licença do superior da ordem dominicana para pregar essa devoção entre os negros” (ALVES, 2005, p. 70).

Em Minas Gerais, é uma das irmandades mais importantes, chegando a congregar negros e brancos pobres. Podemos perceber sua importância pela arquitetura de suas igrejas e pela qualidade das obras de seus templos. Torna-se uma referência importante na sociabilização de escravos e libertos, além de ser palco das festas de reisados e congados.

A partir desse momento vemos a cristalização dessa devoção na forma daquilo que seria a reza do rosário⁴⁹⁰. A Virgem é representada, geralmente, sobre um bloco de nuvens

⁴⁹⁰ A prática do rosário se dá com a reza de 1 Pai Nosso seguido de 10 Ave Marias e 1 Glória ao Pai. Dessa maneira, repetindo essa seqüência por 15 vezes, os fiéis percorrem os 15 mistérios da vida da Virgem Maria. São eles: cinco mistérios gozosos, cinco mistérios dolorosos e cinco mistérios gloriosos:

1) Mistérios Gozosos: Encarnação do verbo; Visitação de Nossa Senhora; Nascimento de Jesus Cristo; Purificação de Nossa Senhora; Jesus perdido e achado no templo.
2) Mistérios Dolorosos: Oração do horto; Fragelação do Senhor atado a uma coluna; Coroação de Espinhos; Cruz às costas; Crucificação.
3) Mistérios Gloriosos: Ressurreição do Senhor; Ascensão do filho de Deus; A vinda do Espírito Santo; Assunção de Nossa Senhora; Coroação de Nossa Senhora. Cf. ÁVILA, s.d., p. 30.

com querubins, de pé ou sentada, trazendo o Menino Jesus⁴⁹¹. Ela segura um rosário à mão direita. Outras vezes, Nossa Senhora entrega o rosário a São Domingos⁴⁹².



Figura 90: *Nossa Senhora entrega o rosário a São Domingos*, Manuel Victor de Jesus, Forro do Altar-Mor, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes (séc.XVIII).

Fonte: Foto do autor.

⁴⁹¹A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Itabira, apresenta a imagem de Nossa Senhora do Rosário com o Menino Jesus ao colo. O menino entrega o rosário a um frade negro e a Virgem entrega o rosário a outro personagem. Deus Pai com os braços abertos e o Espírito Santo estão acima de sua cabeça, que está ornada com ricas pedras preciosas. Abaixo, numa paisagens de montanhas podemos encontrar um dragão com a maçã na boca. O monstro é amarelo, escamoso e está envolto em chamas.

⁴⁹²Na capela da Nossa Senhora do Rosário em Tiradentes temos no forro os quinze mistérios do rosário e três invocações da ladainha: *Domus Aurea, Janua Coeli, Federis Arca*. No único painel em boas condições podemos ver a cena da visitação à Maria com a Virgem a ler e recebendo o anjo Gabriel. Estas pinturas são atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Pode ainda ser representada entregando o rosário ao Menino Jesus ou à Santa Catarina de Sena. Em representações pictóricas, pode aparecer entregando o rosário a São Domingos, enquanto o Menino Jesus entrega o rosário a São Francisco. Sua primeira representação foi feita em Conlogne em 1474. Cf. MARINO, 1996, p. 67.

O teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes, apresenta Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e São Francisco. No forro da nave central, temos 18 painéis com os Mistérios Gozosos (da Anunciação ao Nascimento de Cristo); Mistérios Dolorosos (Paixão de Cristo); Mistérios Gloriosos (da Ressurreição à Ascensão). Podemos encontrar as alegorias da Porta do Céu, da Arca da Aliança e da Torre de Marfim. Podemos encontrar, ainda, a imagem da Nossa Senhora do Rosário no forro do altar-mor da igreja do Padre Faria, em Ouro Preto⁴⁹³.

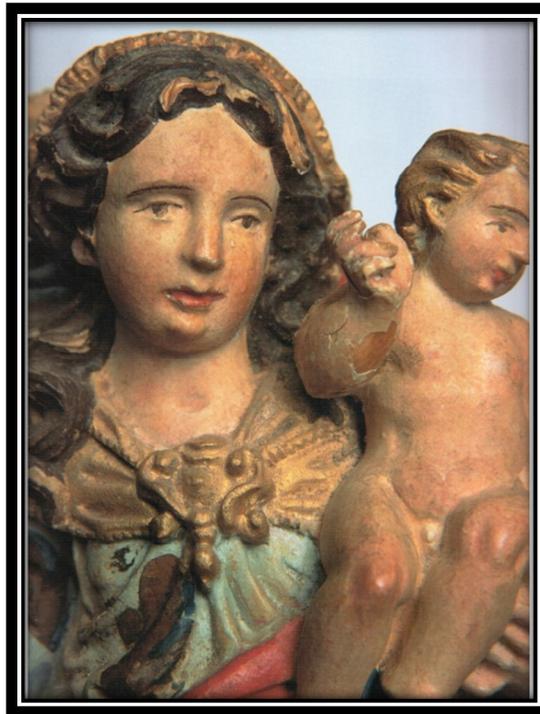


Figura 91: *Nossa Senhora do Rosário*, Igreja Matriz do Serro (séc.XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p 249.

⁴⁹³Podemos vê-la também no teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão. Maria traz o globo e o Menino Jesus no mesmo braço enquanto entrega o rosário ao santo que está ajoelhado diante de si. O Menino Jesus, por sua vez, também entrega o rosário à santa que se encontra abaixo. Esta figura mostra os estigmas na mão e uma coroa de espinhos na cabeça. Abaixo de todos eles, com se fosse o vértice inferior de uma composição em losângulo, temos a imagem de um grande globo terrestre e um cachorro com uma vela acesa na boca. Na parte inferior deste teto temos em cada um de seus púlpitos pintados uma figura negra em pé. Uma delas aponta para Nossa Senhora do Rosário que está no altar. Esta figura parece usar um vestuário da própria irmandade, com opa e vara terminada em lança. A outra figura tem o menino Jesus ao colo. Cf. DEL NEGRO, 1958, p. 39.

Em torno da devoção a Nossa Senhora do Rosário, temos os principais santos negros que vão ser cultuados em Minas Gerais. Nas irmandades de culto a Nossa Senhora das Mercês, temos a maior presença de mulatos e mestiços. A devoção a estas faces de Maria consegue padronizar e institucionalizar a reza, pedir a libertação dos brancos cativos pelos mouros por meio de Nossa Senhora das Mercês, ao mesmo tempo em que pede submissão e resignação dos negros cativos, no Brasil, por meio do culto a Nossa Senhora do Rosário. A diferença da condição de negros e brancos é dada pela própria devoção à Virgem Maria.

Diante disso, criam-se expectativas sociais, por conta da imagem de Maria a ser cultuada. As ações dos indivíduos deveriam ficar condicionadas à posição social de cada irmandade mariana. Na estrutura social das Minas Gerais, todas as camadas sociais são visualizadas a partir dos critérios de raça e da associação à qual pertence. O que se espera é que cada um tome atitudes segundo sua qualidade.

Outras invocações, aquelas que estão relacionadas às determinadas cidade ou regiões, lembram os mineiros da expressão do poder de determinados lugares, fazem referências a diversos centros cerimoniais e articulam a história da expansão do cristianismo com a história laica. Aqui, temos Nossa Senhora do Carmo e o Monte Carmelo; Nossa Senhora do Pilar e a cidade de Santiago de Compostela; Nossa Senhora de Nazaré e a imagem retirada de um mosteiro de Nazaré, na Terra Santa⁴⁹⁴; Nossa Senhora de Belém e a cidade do mesmo nome na Palestina⁴⁹⁵; Nossa Senhora da Lapa e as imagens encontradas em grutas

⁴⁹⁴ A devoção de Nossa Senhora de Nazaré, segundo a tradição, foi uma imagem retirada de um mosteiro de Nazaré, na Terra Santa, e teria sido encontrada por pastores na costa portuguesa. Como sinal de fé, eles construíram a ermida numa encosta de montanha, onde a imagem foi entronizada. Seu maior milagre teria sido a salvaguarda da vida de um cavaleiro de nome Dom Fuas Rodrigues que, montado em seu cavalo, na caça a um veado, se viu quase caindo no precipício próximo à ermida. Gritando ao socorro da Virgem, vê as patas traseiras de seu cavalo presas a rocha. Em memória desse acontecimento, manda construir um santuário em nome de Nossa Senhora de Nazaré. Protetora dos marinheiros, por ter seu santuário visto do mar, ao longe, vemos a narração desse milagre reproduzida pela iconografia mineira, em todas as igrejas de sua devoção: Cachoeira do Campo, Morro Velho em Caeté e Santa Rita Durão em Mariana. A referência a um lugar distante torna-se conhecida no local. O espaço dessa imagem localiza a metrópole ou o Velho Mundo.

No teto da nave da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Santa Rita Durão, temos a representação de Nossa Senhora de Nazaré com o Menino Jesus no colo e atenta com sua mão ao que ocorre abaixo. Podemos ver a representação de um dos milagres da santa, no qual o artista retratou um cavalo empinado e o cavaleiro quase se precipitando num barranco por conta de uma corrida descontrolada em perseguição a uma corça com língua de fogo. Acima desta composição temos um medalhão com a imagem São Pedro. Cf. MACEDO ALVES, 2005, p. 83.

Na pintura do teto da nave da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Velho, vemos a mesma representação do milagre de Nossa Senhora de Nazaré e, ao fundo, podemos ver uma paisagem com mar e caravelas.

Entre as imagens de Maria que acentuam o caráter local ou regional ainda temos Nossa Senhora de Belém; Nossa Senhora da Lapa; Nossa Senhora do Montserrat e Nossa Senhora da Penha de França.

⁴⁹⁵ Esse culto foi impulsionado por Constantino que celebrou uma igreja em sua honra em Jerusalém em pleno século IV. O culto a Nossa Senhora de Belém foi difundido pelos peregrinos que retornavam da Terra Santa. Sua iconografia assemelha-se à imagem de Nossa Senhora do Bom Parto ou da Apresentação. Está sempre

diversas⁴⁹⁶; Nossa Senhora do Montserrat e a sua imagem na Catalunha⁴⁹⁷; Nossa Senhora da Penha de França e os penhascos⁴⁹⁸. Dentre essas, as devoções a Nossa Senhora do Carmo e a Nossa Senhora do Pilar são as mais significativas na medida em que se apresentam como padroeiras das principais igrejas de Minas Gerais. Nossa Senhora do Carmo é a santa de devoção da Ordem Terceira, que leva o seu nome e uma das mais importantes da capitania. Nossa Senhora do Pilar, por sua vez, foi a Santa que foi entronizada nas principais matrizes de Minas Gerais. Vamos a elas:

A invocação da Nossa Senhora do Carmo é uma das mais importantes no contexto das devoções da capitania. Em Minas Gerais, é padroeira das Ordens Terceiras Carmelitas, fundadas, no século XVIII, desde quando se difundiram sua devoção e seu culto. Nossa Senhora do Carmo é invocada como advogada das almas do purgatório. A titulação provém de Monte Carmelo, onde, segundo o Antigo Testamento, o profeta Elias encontrou os sacerdotes de Baal (III Rs. 18, 19-39) e o profeta Eliseu salvou a filha da sunamita (IV Rs. 4)⁴⁹⁹.

Nas suas representações, Nossa Senhora veste o hábito carmelita: túnica marrom, capa e véu brancos. Traz consigo o escapulário, no qual está estampado o escudo da Ordem. Aparece sentada ou em pé, com o Menino Jesus nos braços. Entrega o escapulário aos fiéis ou a São Simão Stock, também vestido com o hábito carmelita⁵⁰⁰. O escapulário simboliza as indulgências que os fiéis e os devotos do Carmo seriam merecedores. Em outras versões, o escapulário livra os fiéis das doenças e salva as almas do inferno. O escapulário também

representada em pé, mostrando Jesus como recém nascido ou segurando o Menino Jesus no colo ou abraçando-o. Cf. MARINO, 1996, p. 65.

⁴⁹⁶ A imagem de Nossa Senhora da Lapa sempre remete às histórias e achados de sua imagem em grutas que acabam por se tornar lugar de peregrinação.

⁴⁹⁷ A devoção a Nossa Senhora do Montserrat está relacionada à sua imagem na Catalunha, Espanha, em região de serras conhecida por Montserrat. Sua imagem é venerada desde a Idade Média. Em sua iconografia está sempre representada sentada, segurando o Menino Jesus com um braço e, com o outro, segura uma açucena. O Menino pode trazer consigo uma romã, ou um globo terrestre, e com uma das mãos abençoa os fiéis. Ambos estão coroados. Aos seus pés estão representadas montanhas pontiagudas. Cf. MARINO, 1996, p. 56.

⁴⁹⁸ Nossa Senhora da Penha de França está sempre representada em pé, segurando o Menino Jesus com um braço e, com a outra mão, segura um cetro. Sua invocação corre ao alcance de um viajante a cavalo, que é atacado por uma cobra, e é salvo por uma espécie de lagarto. A pintura do teto da capela-mor da Igreja de Vitoriano Veloso, distrito de Prados, apresenta Nossa Senhora da Penha com Menino Jesus no colo, cercada de querubins e nuvens brancas. Cf. SANTOS FILHO, 1982/83, p. 235.

⁴⁹⁹ LIMA JR., 2008, p. 101 – 113.

⁵⁰⁰ No teto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana, tínhamos a imagem de Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a São João Stock (Essa pintura foi destruída pelo fogo em 20 de janeiro de 1999). Na pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará, temos a representação do profeta Elias sendo transportado ao céu numa carruagem de fogo. Está sendo puxado por dois cavalos brancos, envoltos em labaredas. Eliseu tenta alcançar Elias, que deixa cair um manto branco.

Na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, temos as seguintes imagens: Nossa Senhora do Carmo no forro do altar-mor e no forro da nave; Nossa Senhora do Carmo aparecendo a São Simão no painel de azulejos; Santo Elias no deserto e sendo arrebatado aos céus no painel da azulejos.

remete a Nossa Senhora do Ó, que é a representação de Maria grávida⁵⁰¹. Em outras representações, a Virgem e o Menino sustentam, em suas mãos, alguns bentinhos⁵⁰². Em Minas Gerais, sua imagem está pintada em quase todos os templos que levam o seu nome.



Figura 92: *Forro da sacristia*, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto (séc.XVIII).

Fonte: TIRAPELI, p. 137, 1999.

No mesmo grau de importância, temos a devoção a Nossa Senhora do Pilar. A invocação dessa Santa teve origem na Espanha e, depois da Restauração⁵⁰³, se difundiu por Portugal. Segundo a tradição, São Tiago Maior, após o martírio de Santo Estevão, esmorecido

⁵⁰¹ ETZEL, 1985, p. 57 a 62.

⁵⁰² MARINO, 1996, p. 36.

⁵⁰³ Portugal ficou subordinado à Espanha de 1580 a 1640 quando D. João IV foi aclamado rei de Portugal. Segundo Pedro Calmon: “Em 1^a de dezembro, com efeito, nobreza e povo aclamaram em Lisboa o rei desejado: D. João, o Duque de Bragança. Foi quase incruenta, essa revolução patriótica. Propagou-se pelo país e chegou às colônias num festivo tumulto: porque estava nos espíritos, derramava-se do sentimento popular, tinha a força de seu veemente nacionalismo”. Esse momento da história de Portugal é conhecida como Restauração. Cf. CALMON, s.d. p. 633.

pelas perseguições contra os cristãos, foi pregar o evangelho na Espanha. A Virgem apareceu-lhe sobre um pilar e pediu-lhe que edificasse uma igreja a ela dedicada⁵⁰⁴.

Segundo outros relatos, a imagem da Virgem teria sido entronizada pelo próprio Tiago, um dos apóstolos de Cristo, na cidade de Saragoça. Ela teria sido trazida pelos anjos em cima de uma coluna de jaspe, origem das suas representações e iconografia⁵⁰⁵. São Tiago foi martirizado por Herodes Agripa, em 43 d. C., depois que retorna à Jerusalém. Segundo Eduardo Etzel:

Com “[...] a união de Portugal e Espanha (1580-1640) muitos castelhanos vieram para o Brasil, também rota, a partir de São Vicente, para o Paraguai e as minas de prata de Potosi, trazendo com eles a devoção a N. Sa. do Pilar” (ETZEL, 1999, s.n.).

Em Minas Gerais, a devoção à Virgem do Pilar remonta aos primeiros anos da colonização de Vila Rica, sendo cultuada na Matriz do Pilar, de Ouro Preto, e na primeira invocação da capela do Taquaral. Temos importantes igrejas em São João Del Rei, Sabará, Morro do Pilar e as já demolidas como Pitangui e Nova Lima. A Virgem é representada em pé sobre um pilar, tem a mão direita erguida e, sobre o braço esquerdo, traz o Menino Jesus assentado. Noutras representações, ela tem à mão direita um cetro e o menino Jesus segura o globo terrestre⁵⁰⁶.

Essas devoções são uma das marcas do poder em Minas Gerais. Nossa Senhora do Carmo agrega uma das mais ricas associações da capitania e Nossa Senhora do Pilar é sempre a devoção de matrizes importantes. A primeira exige um sangue branco puro para qualquer irmão participante e a outra congrega a irmandade do Santíssimo Sacramento, associação dos primeiros brancos exploradores da região. Como as outras devoções à Maria, elas são representadas coroadas e com todos os paramentos de uma rainha celeste. Quando conjugadas a outras devoções, relacionadas às cidades ou regiões, acabam por se apresentar como uma marca distintiva dos poderes locais em Minas Gerais.

Independente dessas invocações, ainda existem aquelas que dizem respeito às necessidades dos homens, como: Nossa Senhora das Necessidades; Nossa Senhora dos Remédios; Nossa Senhora da Paz e Nossa Senhora da Ajuda ou do Amparo.

A Nossa Senhora das Necessidades é uma Invocação constante, nesse período, pois ajudava a afugentar os maus espíritos. A Nossa Senhora dos Remédios está sempre

⁵⁰⁴ ETZEL, 1999, s.n.

⁵⁰⁵ ALVES in COELHO, 2005, p. 82.

⁵⁰⁶ LIMA JR., 2008, p.51 – 64.

representada em pé, segurando o Menino Jesus com um braço e, com o outro, faz uma atitude de socorro. Segura, às vezes, um ramallete ou um bentinho. Nossa Senhora da Paz está sempre representada em pé, segurando o Menino Jesus com um braço e, com o outro, segura um ramo de oliveira, que é símbolo da paz. O Menino traz consigo o globo terrestre e também um ramo de oliveira, outras vezes pode trazer uma pomba. No caso de Nossa Senhora da Ajuda ou do Amparo, sua devoção era comum entre marinheiros e soldados. Seu nome batizava a caravela que trouxe Tomé de Souza ao Brasil e foi disseminada pelos Jesuítas⁵⁰⁷. Como as diversas invocações à Jesus, temos aqui a devoção adequada a cada sofrimento humano. Independente de não apresentarem nenhuma conotação política mais explícita, essas imagens sempre estão ricamente vestidas, apresentam gestos cortesãos e uma etiqueta típica do Antigo Regime. Dessa maneira, por sua própria expressão, são uma iconografia de interesse para essa pesquisa.

Assim, na busca da transmissão dessa mensagem monárquica, a representação de Maria em Minas Gerais buscou uma memória europeia e um cenário de corte no qual se relacionam e associam-se elementos de diversas tradições, trazendo um elenco de temas, matérias e esquemas para a representação de algo que não está ali presente. Por meio de Maria, a capitania de Minas Gerais entra em contato com a história da Igreja, apreende seus rituais e orações, além de ver sua coroação como uma extensão da vida dos reis e rainhas terrenos.

V.V - Sagrada Parentela

Todo poder pretende para si uma linhagem antiga, sem rupturas e, principalmente, que seja sagrada. Para isso, uma série de personagens é alinhavada numa única história de forma a confirmar essa hereditariedade. Jesus Cristo era descendente da linha real de Davi e sua família era de Belém, cidade de Davi. Seus avós, por exemplo, são de importante linhagem hebraica. Ana pertencia à família de Aarão e seu marido, Joaquim, pertencia à família de Davi. A iconografia religiosa mineira consegue dar representação a essa história de consanguinidade. Assim, a corte sagrada fica visível na família estendida de Jesus Cristo, conhecida como Sagrada Parentela, que é representada por diversas imagens sacras da época.

⁵⁰⁷ No caso de Nossa Senhora da Ajuda ou do Amparo, vemos que essa devoção tem origem na passagem da Bíblia, na qual Jesus confiou amparo e proteção à Virgem Maria que estava a seus pés. (João, 19:26). A iconografia religiosa sempre representa Nossa Senhora do Amparo em pé, com o menino Jesus em um dos braços e um gesto de bênção com a outra mão. Algumas vezes pode ser vista com um cetro. Cf. LIMA, 1994, p. 40.

Nestas composições temos, além de Jesus Cristo e Maria, a presença de São José, Sant'Ana e São Joaquim. São os personagens mais próximos ao filho de Deus e que mantém com ele uma relação de sangue.

O culto a São José, por exemplo, é, particularmente, grande em Minas Gerais. Sua iconografia foi cristalizada e difundida por todo o século XV e XVI. O que é conhecido sobre ele está contido nos dois primeiros capítulos dos livros de Mateus e Lucas. Várias outras passagens o mencionam como o pai de Jesus Cristo e alguns recorrem a ele como carpinteiro ou artesão (Mt 13:55; Lc 3:23; Jo 1:45, 6:42). José, Maria e Jesus se instalaram em Nazaré e lá Cristo cresceu em sua casa durante 12 anos. O último aparecimento de José nos Evangelhos acontece quando ele e Maria encontram Jesus aos doze anos no templo (Lc 2:41-51). Aparentemente José estaria morto quando ocorre a paixão de Cristo⁵⁰⁸.

São José é representado, em Minas Gerais, como um homem semi-calvo, barbado e de meia-idade, que leva nos braços, ou numa das mãos, o Menino Jesus. Na outra mão traz um cajado florido que simboliza a sua escolha, entre outras, para esposo da Virgem Maria. O cajado pode ser símbolo do seu casamento virginal⁵⁰⁹. Esse atributo pode também ter sido baseado em Isaías (Is 11, 1-2), que afirma que de um ramo brota a raiz de Jessé, que será o espírito do Senhor em forma de flor. Pode, ainda, ser representado com um instrumento de carpinteiro.

José aparece, outras vezes, como São José de Botas na fuga para o Egito. Ele está acompanhado da Virgem Maria e do Menino Jesus. Nessa iconografia José está vestido, geralmente, como um elegante camponês europeu e com o chapéu caído as costas⁵¹⁰. Podemos encontrá-lo também como um cavalheiro, à moda inglesa, com calção fidalgo ou casacão desabotoado até o joelho. Sua perna fica envolvida por uma bota de cano longo. Uma marca dos cavalheiros da época é demonstrar, por meio de seu vestuário, um preparo físico e equestre de quem está pronto para a marcha⁵¹¹.

Em muitos momentos, difundiu-se a imagem de seu casamento com Maria, como a pintura do forro da Igreja de São José, em Ouro Preto⁵¹². Vemos estampados nessa iconografia o ideal de relação estável, de uma família estruturada, com uma esposa perfeita e devotada.

⁵⁰⁸ FARIA, 2003, n. 24.

⁵⁰⁹ FARIA, 2003, n. 24.

⁵¹⁰ ALVES in. COELHO, 2005. p. 75-6.

⁵¹¹ TEIXEIRA, 1989, p. 99.

⁵¹² Essa pintura de forro se encontra hoje no Museu Arquidiocesano, em Mariana.



Figura 93: *São José de Botas* ou *São José Viajante* (séc.XVIII)

Igreja de Nossa Senhora do Rosário - Sabará

FONTE: COELHO, 2005, p100.

No conjunto da Sagrada Família, São José figura ao lado de Maria e do Menino Jesus. Em cenas de presépio, está presente em atitude de adoração. Podemos encontrá-lo em seu leito de morte ou lembrado como marceneiros. Importante igreja foi erigida em seu louvor, em Ouro Preto.

No arraial de Inhaí, distrito de Diamantina, temos no forro da nave uma pintura de José Soares de Araújo que retrata o casamento da Virgem, com Maria, José e o Espírito Santo⁵¹³.

No caso da avó de Jesus, Santa Ana, seu culto é muito difundido, em Minas Gerais. Sant'Ana, como é conhecida, é Mãe da Virgem Maria. Seu nome "Hanna" significa graça, em hebraico. Sua história não pode ser encontrada na Bíblia, por isso se busca referências nos

⁵¹³ No teto da capela-mor desta igreja temos ainda Sant'Ana e Nossa Senhora Menina. Cf. ANDRADE in CARLOS DEL NEGRO, 1958, p. 12.

evangelhos apócrifos (“Proto-Evangelho de São Tiago”)⁵¹⁴ ou no “Livro Sobre a Natividade de Maria”. Por estar relacionada à vida de Nossa Senhora, é mostrada como mãe caridosa e providente, que auxilia a filha no caminho de Deus e na perfeição da fé.

Ana não poderia ter filhos, pois já estava com a idade avançada. Joaquim, censurado por isso, retirou-se em penitência para o deserto. Um anjo do senhor lhe apareceu e disse que logo teria um filho. Passado algum tempo, Ana encontra-se grávida. Por sua devoção e piedade, lhe foi dada a graça de ser mãe de Maria, aquela que seria a mãe do filho de Deus⁵¹⁵.



Figura 94: *Sant’Ana*, Aleijadinho, Museu do Ouro, Sabará (séc.XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 31.

A devoção à Sant’Anna e a São Joaquim é muito antiga, no oriente, e remonta ao século VI. No ocidente, sua devoção inicia-se por volta do século VIII, momento quando suas relíquias foram levadas da Terra Santa à Constantinopla (c.710 d.C.). Alguns templos foram construídos em sua honra pelos imperadores Justiniano I e Justiniano II, em Constantinopla.

⁵¹⁴ Essa obra foi citada por padres e sacerdotes da igreja oriental como Epifânio e Gregório de Nisa.

⁵¹⁵ FARIA, 2003, n. 24.

Seu culto foi muito popular durante a Idade Média. Teve sua história retratada na antiga igreja de São Pedro no século VIII. O Papa Urbano IV oficializa seu culto em 1378⁵¹⁶.

Sant'Ana Mestreira é padroeira de várias corporações em Minas Gerais, principalmente daqueles que trabalham com madeira, tecidos e mineração. Por isto, talvez, sua difusão tenha sido maciça na capitania. Ela é uma intercessora perante Cristo. Poderia ser associada também à proteção dos lares e da família⁵¹⁷.

É uma das devoções mais importantes de Minas Gerais, onde é associada à caridade e à cura de doenças. Antes da afirmação das Santas Casas de Misericórdia, coube às confrarias que tinham Sant'Ana como devoção, a construção de casas para a cura e o auxílio aos doentes⁵¹⁸. A Mãe de Maria Santíssima pode ser representada de várias formas⁵¹⁹ na iconografia mineira, entre as quais, se destacam: Sant'ana Mestreira e Santas Mães⁵²⁰. Apresenta sempre um rico vestuário e, quando está sentada, sempre tem gestos comedidos de uma elegante senhora.

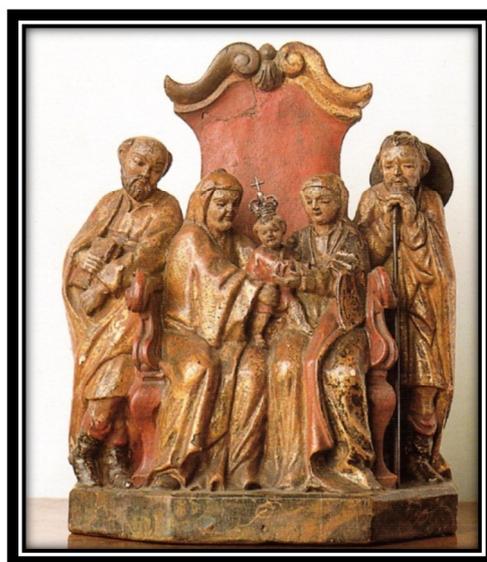


Figura 95: *Sagrada Parentela*, Minas Gerais (séc.XVIII).

Fonte: ARAÚJO, 1998, p. 116.

⁵¹⁶ LODI, 2001, p.273-275.

⁵¹⁷ OLIVEIRA in COELHO, 2005. p.20.

⁵¹⁸ ALVES, 2005, p. 73.

⁵¹⁹ ETZEL, 2000, n. 17.

⁵²⁰ As representações de Santa Ana, em Minas Gerais, podem ser:

- 1 – Sant'ana Mestreira: anciã, semblante sereno, assentada ou em pé. Tem às mãos, ou sobre o colo, um livro no qual ensina a Virgem menina no braço esquerdo.
- 2 – Aparece carregando Nossa Senhora menina no braço esquerdo.
- 3 – Representada em pé, de mãos dadas com Nossa Senhora, sem o livro (Sant'ana Guia).
- 4 – Noutras representações, Sant'Ana aparece com a Virgem Maria adulta e o Menino Jesus, estando os três assentados sobre nuvens. Essa iconografia é conhecida por Santa Parentela

Ao lado de Ana, encontramos São Joaquim. Pai de Maria, mãe de Jesus, Joaquim pertencia à família de Davi e tinha relações de parentesco com São José, pai de Jesus. As informações sobre ele são escassas, mas podem ser encontradas no evangelho apócrifo de Tiago. Essa obra foi citada por padres e sacerdotes da igreja oriental como Epifânio e Gregório de Nisa ⁵²¹.

São Joaquim é sempre representado como um ancião de longas barbas. Veste manto, túnica e leva um cajado às mãos. Frequentemente, figura ao lado de Sant'Ana e da Virgem Maria, menina. Em outras representações, leva nas mãos um cesto com dois pombos.

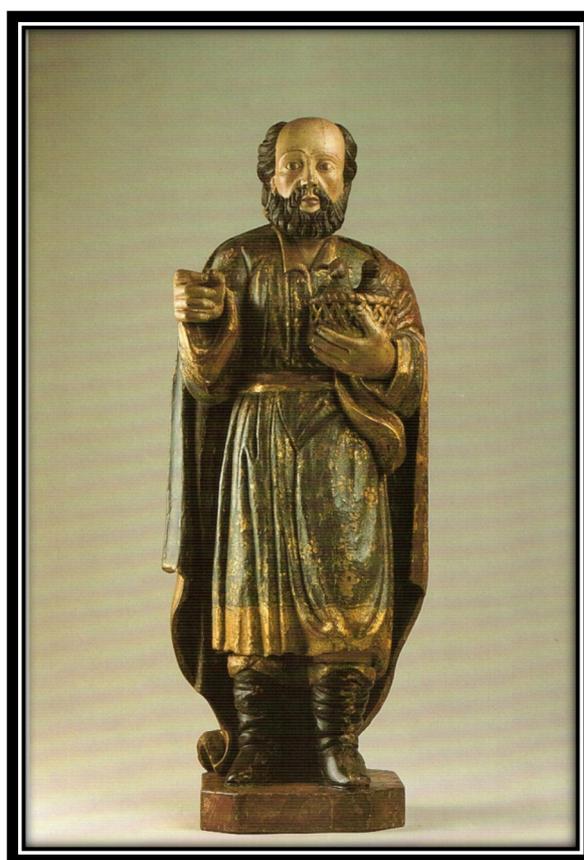


Figura 96: *São Joaquim*, Museu da Inconfidência (séc.XVIII).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 61.

A sagrada parentela de Cristo fica completa quando são citados outros membros como Santa Isabel, São Zacarias e São João Batista. Isabel é muito retratada pela iconografia mineira. Ela era a esposa de Zacarias, mãe de João Batista e prima da Virgem Maria. Isabel estava bem avançada em anos quando o anjo Gabriel apareceu ao seu marido e profetizou que

⁵²¹ FARIA, 2003, n. 24.

teria um filho (Lc 1:5-20). Isabel ficou grávida no mesmo tempo em que sua prima Maria. Quando esperavam seus filhos, elas se encontraram e Isabel saudou Maria dizendo “Santificada sejas tu entre as mulheres” (Lc 1:42, 43)⁵²².

Em Minas Gerais, Santa Isabel é, geralmente, representada ao lado de Maria, em cenas da visitação. Noutras representações, aparece junto a Zacarias e a João Batista, ainda criança. Zacarias, seu esposo, é importante personagem desta pesquisa, pois foi sacerdote da Antiga Lei. Está sempre representado como ancião, de barbas e cabelos longos, usa as vestes dos antigos sacerdotes de forma a ratificar o discurso da hierarquia eclesial.

São João Batista, de acordo com os quatro evangelhos, teria sido o precursor de Jesus Cristo. João foi, desde muito cedo, um nazareno preparado para a sua missão e viveu anos de autodisciplina no deserto. Por volta do trinta anos, ele se encontrava nos arredores do Rio Jordão se preparando para a vinda eminente do messias. Ele batizava penitentes com a água como símbolo do batismo pelo Espírito Santo que estava por vir. Com o batismo de Jesus, sua busca estava realizada e seu ministério encontrava aos poucos seu fim⁵²³. A arte mineira tem predileção por registrar essa cena nos batistérios onde se localiza a pia batismal.

Em Minas Gerais, João Batista pode ser representado como menino ou como adulto. Como criança, aparece sozinho ao lado de Zacarias e Isabel. Geralmente é um homem barbado e ascético, que usa uma túnica de peles, ou lã, e carrega um estandarte com as palavras “Ecce Agnus Dei,” ou “Eis o Cordeiro de Deus”, que é uma referência ao evangelho de João (Jo 1: 29). Seus atributos são um livro, o cordeiro e uma concha, símbolo do batismo⁵²⁴.

Os painéis do coro da igreja de Santa Luzia apresentam as imagens de São João Batista mostrando ao povo o Cordeiro de Deus e o Batismo de Cristo. Nas laterais da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição em Ouro Preto temos o batismo de Cristo feito por São João.

Esses personagens apresentam-se como peças centrais na corte celeste. A corte, que tem um lugar social e físico, com a aristocracia controlada a partir de sua proximidade com a realeza - como o convento palácio de Mafra ou Versalhes - divulga modelos de sociabilidade e civilização, de modo que se assegurem os privilégios reais e as posições sociais. Assim se dá, também, com a sagrada parentela de Cristo. A liberdade é encarada como subordinação à hierarquia e a honra é representada por gestos elegantes, refinados, nobres e prudentes. A arte

⁵²² CUNHA, 1993, p. 17.

⁵²³ FARIA, 2003, p. 725 - 733.

⁵²⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 269 - 270.

ligada a um sistema teológico e de corte ensina as pessoas a não serem vulgares e encena o poder de uma monarquia absolutista católica, representando uma sociedade hierárquica, não democrática, escravista, fidalga e fundamentada na ideia de Deus. Os anjos seriam os guardiões desta família real.

V. VI - A hierarquia dos Anjos.

Acoplada à corte celeste, temos a hierarquia dos Anjos. Segundo São João, Jesus disse que os próprios homens veriam os anjos de Deus em céu aberto, em volta de seu Filho (Jo 1,51). Ele ainda fala dos 7 anjos que viu aos pés de Deus (Apoc 1,4 e 8,2). “Conforme a Visão de Paulo, os anjos brilham como sol, tem o nome de Deus inscrito no peito, trazem a palma - símbolo da vitória contra o mal, e a cruz, símbolo maior para o cristão”⁵²⁵. Na concepção hebreia antiga, os anjos são antropomorfos ou semelhantes aos humanos. A palavra “anjo” tem origem no grego “aggelo” e significa mensageiro. Essa palavra vai dar origem ao “angelus”, em latim. Vai ser na arte greco romana que a figura do anjo encontrará sua forma final, buscando elementos nas figuras dos cupidos, nas representações da vitória, em Eros e Mercúrio (ou Hermes para os romanos). Os anjos servem a Deus; a Jesus Cristo, do nascimento a sua morte, e à Maria. Eles suportam as nuvens, seguram suas vestes e a elevam ao céu ⁵²⁶.

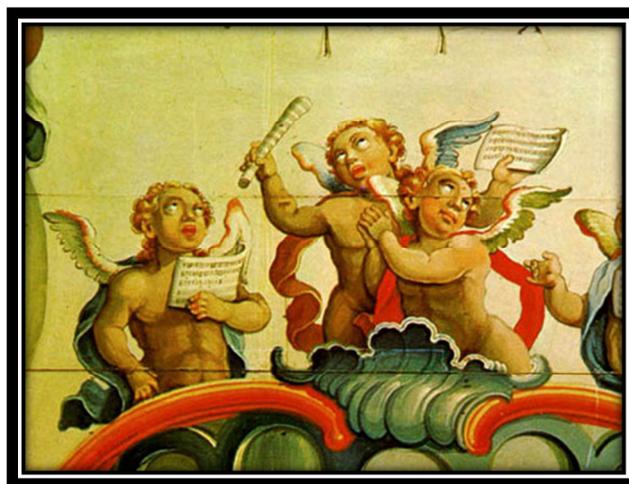


Figura 97: *Anjos*, Mestre Athaide, Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara (séc.XIX).

Fonte: MENEZES, 1989, p. 93

⁵²⁵ CAMPOS, 2004, p. 102-127.

⁵²⁶ LODI, 2001, p.425-428.

Os anjos apresentam várias ordens e categorias. O Areopagita, o pseudo-Denis, em sua Hierarquia Celeste, refere-se a nove coros de anjos, que formam três ordens. A primeira são os Serafins, Querubins e Tronos. A segunda são Dominações, Virtudes e Potências. A terceira são os Principados, Arcanjos e Anjos. Essa obra foi aclamada pelo Papa Gregório, o Grande, e traduzido para o latim por volta de 870 d. C. por Jean Scot Érigène. Essa concepção foi reforçada por São Tomás de Aquino e Dante Alighieri. Organizados de acordo com sua importância, em ordem descendente, esses coros são serafim, querubim, tronos, dominações, virtudes, poderes, principados, arcanjos e anjos⁵²⁷.

As asas são importantes atribuições na hierarquização dos anjos. Segundo Fátima Justiniano:

“Os anjos eram representados, na arte cristã, como homens jovens, sem asas, conforme os textos bíblicos. A partir do século V, eles começam a aparecer com asas, vestindo longas túnicas esvoaçantes em plena assimilação da Vitória da arte clássica, porém continuavam a ser representados, ainda sem asas nas cenas do Velho Testamento. E, é só no século IX, que as asas se fixaram definitivamente distinguindo-os mais facilmente dos seres humanos” (JUSTINIANO, 1997, Ano I, Número IV).

Segundo Enzo Lodi:

“A memória obrigatória dos santos Anjos da Guarda remonta a 1411, quando foi instituída em Valência uma festa especial para o anjo protetor da cidade. Em 1590, o papa Sisto V concedeu a Portugal um ofício especial (um novo ofício foi composto em 1518 para o dia 1 de março). Da península ibérica essa memória foi para o calendário romano em 1608, quando Paulo V a introduziu no primeiro dia livre depois da festa de São Miguel (praticamente em 2 de outubro), como é celebrada hoje. A devoção dos anjos, já expressa na festa dos arcanjos, desenvolveu-na Idade Média com as orações dirigidas a eles. Na arte, foi representada a cena do jovem Tobias conduzido pelo Arcanjo Rafael” (LODI, 2001, p. 426.).

⁵²⁷Segundo São Paulo, os anjos são seres celestiais que são enviados em auxílio dos homens e para ampará-los no caminho para a salvação (Heb. 1,14). Segundo a tradição, os anjos possuem a seguinte hierarquia:

- 1º Serafins (Is 6, 2-6) – possuem 6 asas
- 2º Querubins (Gen 3, 24; Eclo 49,10 e Ez 10, 1-22) – possuem 4 asas
- 3º Tronos (Col 1, 16) – 2 asas
- 4º Dominações (Col. 1,16) – 2 asas
- 5º Virtudes (I Pe 3,22) – 2 asas
- 6º Potestades (Col 1, 16) – 2 asas
- 7º Principados – 2 asas
- 8º Arcanjos (I Tess 4, 16) – 2 asas
- 9º Anjos – 2 asas

A presença do Santíssimo no altar principal, ou no camarim criou a necessidade de colocar em sua presença “anjos adoradores” e anjos tocheiros. Em Minas Gerais, podemos encontrar uma importante produção artística desses anjos para colocá-los em frente e ao lado dos altares. Essas imagens têm relação com as figuras de convite do universo galante português ⁵²⁸. São esculturas ou pinturas, de homens e mulheres, vestidos com trajes de corte e com um gestual típico da etiqueta do Antigo Regime. Eles recebem os hóspedes e os convidados nas portas ou escadarias. Em Minas Gerais, os anjos tocheiros estão elegantemente vestidos e seguram tochas ou velas na mão de forma a demarcar o importante espaço do altar como se fosse uma grande sala de recepção ⁵²⁹.



Figura 98: *Anjo Tocheiro*, Francisco Vieira Servas,

Coleção artística e cultural do Palácio dos Bandeirantes do Governo de São Paulo (séc.XVIII).

Fonte: BRÉSIL BAROQUE, 1999/2000, p. 334.

Na igreja de Nossa Senhora da Penha, em Vitoriano Veloso, podemos encontrar retratada toda a hierarquia dos anjos: *Angelus ex tronis*; *Angelus ex virtutibus*; *Angelus ex dominationibus*; *Angelus ex principatus*; *Angelus custos*; *Angelus Gabriel*; *Angelus Cherubin*.

⁵²⁸ OLIVEIRA, 2005, p.22.

⁵²⁹ No Brasil, podemos encontrar essas figuras de convite na Santa Casa de Misericórdia e na escadaria de fundo da atual catedral de Salvador, em azulejaria.

Os mais retratados pela arte mineira são os serafins, os querubins e os arcanjos. Reconhecemos sua hierarquia pelo corpo, pelas asas e pelas cores que portam.

Os serafins⁵³⁰ são mencionados em Isaías, capítulo 6, como criaturas semelhantes aos querubins e os mais altos na ordem dos anjos. Segundo Isaías: “No ano da morte do Rei Ozias, eu vi o Senhor sentado num trono muito elevado; as franjas de seu manto enchiam o templo. Os serafins se mantinham junto dele. Cada um deles tinha seis asas; com um par (de asas), eles velavam a face, com outro cobriam os pés e, com o terceiro, voavam” (Is 6:1-3).

Os querubins teriam sido colocados por Deus no lado oriental do Éden para impedir que os seres humanos voltassem ao jardim e ganhassem acesso à árvore da vida (Gen 3:24). Os querubins também apoiam e sustentam o trono de Deus (Sal 80:1; 18:10). As descrições detalhadas de Ezequiel sobre os querubins são fantásticas (Ez 1:4-28; 10:3-22) e, por isso, são bastante responsáveis pela sua representação na história de arte.



Figuras 99: *Angelus ex Cherubin* e *Angelus ex Custos*, Manuel Victo de Jesus (séc.XVIII).

Igreja de Nossa Senhora da Penha - Vitoriano Veloso

Fonte: PORTAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL

⁵³⁰ Em hebraico: “ardente”



Figura 100: *Angelus ex Dominationibus* e *Angelus Angelus ex Tronis*, Manuel Victor de Jesus (séc.XVIII)

Igreja de Nossa Senhora da Penha - Vitoriano Veloso

Fonte: PORTAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL



Figura 101: *Angelus ex Virtutibus* e *Angelus Gabriel*, Manuel Victor de Jesus (séc.XVIII)

Igreja de Nossa Senhora da Penha - Vitoriano Veloso

Fonte: PORTAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL



Figura 102: *Angelus ex Potestatibus* e *Angelus ex Principatibus*, Manuel Victor de Jesus (séc.XVIII)

Igreja de Nossa Senhora da Penha - Vitoriano Veloso

Fonte: PORTAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Os arcanjos são seres divinos que possuem um grau mais elevado do que os anjos. Miguel, Gabriel, Rafael e Uriel são os quatro mais conhecidos na literatura judaica e cristã. Segundo a tradição, os arcanjos vigiam o trono de Deus⁵³¹. Dentre eles, o mais representado é o Arcanjo São Miguel. Príncipe celeste e defensor do bem é aquele que dirigiu os anjos e submeteu Lúcifer a uma derrota (Dan 10, 13-21; Jud 1,9 e Apc 12,7). É protetor das almas que vão entrar no céu.

O Arcanjo São Miguel tem sua iconografia elaborada desde a arte cristã primitiva⁵³² e é uma das devoções mais tradicionais de Minas⁵³³. É representado com uma vestimenta que o caracteriza como guerreiro: jovem alado, geralmente sobre nuvens, vestido com armadura romana, capacete com plumagem, couraça, saiote, botas e manto vermelho. Seus atributos são uma lança, uma espada e o estandarte com a inscrição latina “Qui ut Deo” ou “Aquele como Deus”. Tem sempre o demônio a seus pés e uma balança em uma das mãos, que simboliza a justiça divina⁵³⁴. A balança é sinal da pesagem das almas e das boas e más ações⁵³⁵. Em Portugal, pode ser encontrado com capacete, estandarte e asas de prata⁵³⁶.

⁵³¹ “Os arcanjos pertencem à penúltima das ordens angelicais, são em número de sete e recebem sempre a incumbência de servir a Deus na Terra, na forma humana ou angelical. Por isso, a terminação a terminação de seus nomes é a sílaba EL, que, em hebreu, significa Deus. São eles os seguintes: Miguel: similar a Deus (VICTORIOSUS); Gabriel: Deus é minha força (NUNCIUS); Rafael: medicina de Deus (MEDICUS); Uriel: a luz de Deus (FORTIS SOCIUS); Barachiel: o que olha para Deus (ADJUTOR); Jehudiel: a beleza de Deus (REMUNERATOR); Saltiel: a justiça de Deus (ORATOR). O Concílio de Latrão limitou o culto no Ocidente aos três primeiros (Miguel, Rafael e Gabriel), considerando apócrifos os textos em que os outros são mencionados” (JUSTINIANO, 1997, s.n.).

⁵³² ATIENZA, 1995, p. 149.

⁵³³ Segundo JUSTINIANO: “O culto ao arcanjo São Miguel surgiu no oriente helenístico, onde foram edificados os seus primeiros santuários. No Ocidente, somente no fim do século V, é que começou a ser cultuado no Monte Gárgano, em Apúlia, na Itália meridional, local de um dos milagres, conhecido como a “Lenda do Touro”. Durante toda a Idade Média foi o lugar de peregrinação mais famoso da Itália (...)”. A autora continua: “A partir do século XIII, consagrou-se deste santuário o tipo iconográfico do São Miguel como: um jovem representado de frente, com as duas asas abertas, vestindo uma túnica, e segurando com as duas mãos a lança na garganta do dragão, que está a seus pés. Ao longo dos séculos este tipo sofreu algumas modificações e no século XIV começou a apresentar-se vestido de guerreiro com armadura da época” (1997, n. 04).

⁵³⁴ Sobre monstros e seres imaginários do Brasil colonial consultar TAUNAY, 1998.

⁵³⁵ Segundo CAMPOS: “Inclinadas ao modelo de Guido Reni (1575 - 1642). A posição inclinada do corpo, o manto revolto, as sandálias vazadas e leves, balanças vazias, gládio, enfim toda a elegância da configuração de Reni influenciou bastante o Barroco internacional” (CAMPOS, 2004, p. 102-127).

⁵³⁶ A autora continua: “Durante o seiscentos e setecentos, transforma-se em um culto dotado de bases sociológicas ampliadas. Domina por completo as manifestações mais populares, compartilhando, muitas vezes o mesmo altar com outra invocação, notadamente das Almas do Purgatório, das quais é considerado o principal defensor. Em Portugal, a representação do Arcanjo tornara-se freqüente nos painéis existentes nos monumentos denominados *alminhas*.” A autora ainda faz a seguinte referência: “São raras as referências bíblicas sobre a atuação de São Miguel, embora haja passagens elucidadoras a respeito de tipos iconográficos precisos (Dn 12, 1-3; Is 28, 17; Jó 31, 6-7; Ex 23, 20-21; Ap 12, 7-8). Das breves alusões, a mais importante, sem dúvida, é a luta travada por Miguel e seus anjos contra o demônio (Ap 12, 7-8), pois ela suscitou uma tradição iconográfica, geralmente de feição Medieval, Renascentista, Maneirista e Barroca, raramente Rococó” (CAMPOS, 2004, p.102-127).

Segundo Adalgisa Arantes Campos:

“A devoção a São Miguel Arcanjo (1) suscitou a produção de objetos diversificados: imagens, pinturas, moedas e medalhas, selos ou mesmo a representação integrada às cenas do Juízo Final, existentes nas portadas do Românico, paredes e abóbadas do Gótico e Maneirismo (Male, 1947). Fontes escritas confirmam a amplitude da crença; no Purgatório, de Dante Alighieri, as almas recorrem à intercessão de São Miguel (PURG. XIII, 49-51); nos Livros de Horas, literatura piedosa de grande circulação até a época Moderna, o Arcanjo luta contra o demônio, salvando os justos para a imortalidade (2). A Ibéria não se esquivava a esse pendor devocional, finalizando encenações do teatro religioso, como o Auto da Ave Maria (de Antônio Prestes), com mensagens edificantes proferidas por São Miguel (Martins, 1969, vol.2, p.10)” (CAMPOS, 2004, p. 102-127).



Figura 103: *Anjo da Amargura*, Aleijadinho (séc. XVIII/XIX)

Passo do Horto - Congonhas

Fonte: OLIVEIRA; SANTOS FILHOS e SANTOS, 2002, p.149.

Suas referências iniciais podem ser buscadas no Livro dos Mortos dos antigos egípcios e em textos apócrifos, mas foi o Românico e o Gótico que difundiram, como em nenhuma outra época, o uso das balanças⁵³⁷. Essa representação tem uma continuidade expressiva no Renascimento e no Barroco. Em Minas Gerais, vamos encontrá-lo em portadas de igrejas e em altares diversos. Na região das minas, os pratos da balança de São Miguel trazem almas como figuras humanas e em posição de mãos postas aguardando o momento do Juízo Final, no qual serão julgadas conforme suas boas ou más ações⁵³⁸. Na obra *A Legenda Áurea* (1260), São Miguel é relacionado não só ao Juízo Final, como também à figura de Cristo, que exerce de fato o papel de juiz. O Arcanjo se apresenta diante do tribunal, assim: portando a cruz, os cravos, a lança e a coroa de espinhos. Segundo Marcos Hill: “Os pagens se transformam em cavaleiros com lanças sob o comando do Arcanjo Miguel, general em chefe (arquiestratego) das milícias celestes como defensores da cidade celeste” (SENNA HILL, s.d., p 56).



Figura 104: *São Miguel*, Mariana, (séc. XVIII).

Fonte: BARDI, 1975, p. 53.

⁵³⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 113 - 115.

⁵³⁸ “Na Visão de Paulo (anterior a 250), também apócrifo, Miguel intercede, já no momento do ofertório da missa de defuntos, em defesa dos justos, pois de Deus recebera a missão de conduzir aquelas almas ao Paraíso (10). Por amor a Miguel, a São Paulo e à humanidade, o Pai concedera às almas um dia e uma noite de refrigério, de suspensão das penas expiatórias, do sábado ao domingo, dia da ressurreição (11). Segundo a Visão de Paulo, o Arcanjo Miguel roga fervorosamente ao Filho de Deus em defesa dos filhos dos homens (Male, 1981, p. 377). Tal bondade e ardor, existentes na súplica do Arcanjo, constituem fonte de inspiração para o teatro religioso, que vez por outra empregou palavras edificantes proferidas por Miguel (Martins, 1969, p. 10 e 246). Assim sendo, o Apocalipse de Paulo, dotado de linguagem bastante compreensível e de pormenores realistas, teve sucesso extraordinário no sentimento religioso, como também na construção de imagens relativas ao além e à intercessão de Miguel na defesa dos justos” (CAMPOS, 2004, p. 102-127).

Em Minas Gerais, sempre ocupava um lugar importante dentro do templo. Podemos encontrá-lo ao lado da epístola, num dos altares junto ao arco do cruzeiro, numa posição privilegiada em frente aos fiéis. Sua representação como soldado entra em contraste com suas congêneres da Idade Média, que vinham vestidas com túnicas. Sua devoção está ligada às irmandades que se responsabilizavam pelos cultos às almas do purgatório⁵³⁹. A importância dessa irmandade se equipara à irmandade do Santíssimo Sacramento. Na cidade de Arcângeo, perto de São João Del Rei, temos a pintura de São Miguel no teto da igreja matriz.

No caso de Gabriel, vemos que sua iconografia está sempre relacionada à Anunciação a Nossa Senhora⁵⁴⁰. É um arcanjo de alta eminência, que se faz presente na tradição judaica, cristã e muçulmana. Gabriel é o mensageiro divino que sempre aparece para revelar as coisas de Deus. No Antigo Testamento, Gabriel interpreta visões (Dan 8:15-26) e explica as predições para a duração do exílio de Jerusalém (Dan 9:21-27). No Novo Testamento, anuncia o nascimento de João Batista (Lc 1:11-20) e Jesus Cristo (Lc 1:26-31). Entre os muçulmanos, acredita-se que é o espírito que revelou a escritura sagrada ao profeta Maomé⁵⁴¹. Na História da Arte, sempre é representado levando um lírio⁵⁴², que é a flor de Maria, ou uma trombeta, sinal da proclamação⁵⁴³.

As representações mais comuns de São Gabriel mostram-no como jovem anjo, sereno, no grupo da Anunciação e junto à Virgem Maria. Seu atributo é um lírio.

⁵³⁹ JUSTINIANO coloca: “Desde os primeiros séculos do cristianismo o culto a São Miguel associou-se ao culto que os Gallo-Romanos, ainda pagãos, rendiam a Mercúrio (Hermes em grego, divindade guia das almas no reino dos mortos, mediador entre a divindade e os homens). E assim São Miguel que já era o mensageiro dos céus, tornou-se, como Mercúrio, o condutor dos mortos. Este papel fúnebre é atestado pelas muitas capelas dos cemitérios que lhe são dedicadas e as muitas confrarias instituídas aos mortos que tomavam o nome de São Miguel e Almas. Ele, é portanto, também, o anjo da morte e é com este título que ele preside o juízo final” (1997, n. 04).

⁵⁴⁰ Gabriel (soldado de Deus). Arcanjo que é constantemente citado nas narrações bíblicas, foi enviado à Maria, Zacarias e Daniel (Dan 8,16; Zac 9,21; Lc 1, 19-38). É o mensageiro por excelência. Consultar LIMA, 1994, p. 51.

⁵⁴¹ HOURANI, 2006, p. 35.

⁵⁴² CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 553 - 554.

⁵⁴³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 910.



Figura 105: *Anunciação*, Manoel Victor de Jesus (séc. XVIII)

Igreja de Nossa Senhora do Rosário - Tiradentes

Fonte: Foto do autor

São Rafael Arcanjo, por sua vez, é uma iconografia rara e pouco expressiva. Guiou o jovem Tobias (Tb 3,25) e é considerado o advogado dos homens bons e caridosos, perante Deus. É representado como jovem alado, de cabelos longos e esvoaçantes. Veste túnica e capa. É sempre acompanhado de uma criança que leva um peixe simbolizando o jovem Tobias⁵⁴⁴. Podemos encontrar uma de suas imagens na Igreja de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ LIMA, 1994, p. 51.

⁵⁴⁵ No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar os seguintes anjos: Gabriel com um ramo de lírios; Rafael com o indicador de sua mão levantado; Miguel com o estandarte, o elmo e a espada; o anjo da guarda que porta o coração de Jesus.



Figura 106: *São Rafael Arcanjo*, Mestre do Cajuru (séc. XVIII/XIX)

Igreja Matriz de São Miguel (Cajuru) – São João Del Rei

Fonte: COELHO, 2005, p. 63.

Na hierarquia da corte celeste, temos ainda aqueles anjos decaídos, que representam o mal no mundo. Aquele conhecido como Lúcifer, demônio ou diabo, pode aparecer de diversas maneiras na iconografia religiosa mineira. Ele é entendido como o príncipe dos anjos decaídos. Fora conduzido ao inferno por ter pecado contra Deus em um tempo anterior a Adão. Seu nome significa “portador da luz”. Podemos encontrá-lo em algumas citações bíblicas: (Pe 12,7; Jdt 1,16; Mt 25, 41; Apoc 12,7; 9,11 e II Cor 12,7).

“Segundo a narrativa sagrada, Lúcifer tentou se equiparar a Deus e, submetido por Miguel, perdeu a graça e o acesso às alturas, sendo condenado, então, a transitar nas partes baixas, na escuridão das profundezas dos abismos (Ap 20, 1-3)” (CAMPOS, 2004, p. 102-127).

Desde a Idade Média, o diabo tem papel importante na arte e no folclore, nos quais sempre é visto como um ser antropomorfo impulsivo, com rabo e chifres, acompanhado, às vezes, pelos demônios subordinados. Segundo Adalgisa Campos:

“Na arte medieval, o demônio foi representado sob forma hedionda e essencialmente animal. Grabar observou notável popularidade nessa representação. Através dos avanços da racionalização, o artista do Renascimento nem sempre o representa com feição monstruosa, imaginando-o com traços humanos. No barroco ibero-americano observamos a coexistência das duas representações, com uma diferença: a tradição erudita inclina-se ao demônio antropomórfico e a popular ao animalesco” (CAMPOS, 2004, p. 102-127).

É reconhecido como o Príncipe das Trevas, grau de poder que lhe confere o reino de um mundo de espíritos, em constante oposição a Deus. Assim, o mundo religioso cristão trabalha com a hipótese de que os seres humanos podem ser tentados ou estarem “possuídos” pelo diabo ou pelos demônios, seus subordinados.

Esses pequenos demônios, ou a própria figura de Lúcifer, aparecerão em quadros ou imagens sacras de Minas Gerais. São encontrados em momentos de tentação aos fiéis e aos santos e são esmagados pelos anjos e arcanjos ou em iconografias relacionadas ao Juízo final. O demônio aparece algumas vezes com asas de morcego, em figura de homem se metamorfoseando em peixe, como dragão etc. Os painéis do coro da igreja de Santa Luzia apresentam a imagem do Diabo tentando Cristo a transformar a pedra em pão.

Na iconografia mineira, podemos encontrar também animais diversos, serpentes e figuras demoníacas, aos pés dos santos tradicionais⁵⁴⁶, que fazem correspondência ao mal. Eles representam a luta do bem contra o mal. Como diz Hansen:

“Os monstros, [...] como as quimeras, dragões, grifos, hipogrifos, sereias dos bestiários da Alta Idade Média e do Renascimento, têm aqui [...] uma de suas bases teóricas. Sua forma invertida, negativa ou deformada, ou sem semelhança, como o contrapasso do Inferno de Dante ou as metáforas da luz do Paraíso, faz ler, na negação, uma sugestão da Beleza superior [...]” (HANSEN, 1986, p. 64).

Como sinal da luta vencida contra grandes forças e grandes poderes temos, nos profetas de Aleijadinho, em Congonhas, um leão aos pés de Daniel e uma baleia aos pés de Jonas.

⁵⁴⁶ Podemos encontra-los nas imagens de São Miguel e Nossa Senhora da Conceição.

Esse discurso apresentado reforça a importância dos soldados de Deus. Toda a hierarquia dos anjos é responsável pelo cuidado aos humanos e pela luta contra o mal. Missões de guarda e resguardo fazem parte da vida de um nobre e de um cavaleiro, no qual se enquadra parte dos afazeres de membros da aristocracia, de senhores, heróis e soldados. Por isso, os anjos, em Minas Gerais, apresentam um estilo grave, usam a espada e seus adornos lembram a nobreza, a vida castelã e a guerra⁵⁴⁷. A alta posição hierárquica que esses anjos alcançam é garantida por conta da nobreza de suas missões. Na etiqueta de corte, o relaxamento do comportamento nunca é permitido. O nobre está sempre atento aos seus afazeres. Por isso, mesmo quando esses seres celestes apresentam a imagem suave dos rostos rococós da arte mineira, é possível perceber sua vigilância. Podemos buscar um paralelo com os próprios árcades mineiros, que buscam certo desprendimento das ordens estabelecidas, mas reservam para seus personagens literários um gestual digno de damas e cavaleiros. Não seria diferente com os anjos.

⁵⁴⁷ HANSEN, 1999, p.01.

CAPÍTULO VI: A NOBREZA DA HONRA, DA FÉ, DO DOR, DA DOR, DA CULPA E DO MARTÍRIO

Conforme vimos até aqui, Minas Gerais apresentava sua arte por meio de padrões estilísticos da arte rococó e do gosto francês da época. Por estar afastada do litoral e dos centros de cultura e de poder da Europa, reforçava os valores cortesãos do século XVIII. De qualquer forma, resguardava para si o espírito religioso dos primeiros tempos. Tudo indica que as igrejas captaram bem a atmosfera dessa época para sua região. A sociedade mineira criava uma representação de si nesses templos, cumprindo, de forma ritual e tratadística, uma agenda iconográfica que a destacava dos momentos comuns que vivia enquanto colônia, superando as dificuldades e as atividades do dia a dia que marcavam a realidade de sua população.

Nesse contexto, os santos tinham um papel muito especial. Suas imagens deixavam clara a importância que adquiriram na política da Igreja na Idade Moderna e na realidade colonial de Minas Gerais. Criavam uma hierarquia social e política por meio da representação de uma hierarquia celeste. Tentavam reproduzir, em Minas Gerais, uma realidade que era ratificada pelo Vaticano, onde a própria canonização e as instituições dos santos eram cerimônias ritualizadas que revelavam a importância coletiva de determinados símbolos e imagens para a sociedade do período.

Para entendermos melhor, a canonização é um ato da Igreja Católica Romana, com o consenso da burocracia eclesiástica, que proclama a santidade de uma pessoa. Esse ato permite a veneração de alguém pela igreja católica universal. É, usualmente, o ato final de um lento processo, que começa com a beatificação e que representa uma declaração oficial que a pessoa viveu uma vida santificada e abençoada. A canonização é a permissão de uso do importante título de “santo”⁵⁴⁸.

O moderno costume da canonização se originou numa prática do cristianismo nascente, como uma forma pública pelo reconhecimento e pela honra do martírio. Por muitos séculos, o santo era elevado por aclamação popular. Em períodos mais recentes da história, após o Concílio de Trento, podemos verificar que o processo de canonização é mais detalhado e elaborado, sendo um direito exclusivo do papado. A canonização conta com uma série de instâncias dentro da Igreja que permitem a instauração dos processos e as verificações

⁵⁴⁸ ATIENZA, 1995, p. 07.

necessárias. Essa cerimônia ocorre na Basílica de São Pedro, em Roma, em uma das maiores e solenes cerimônias papais⁵⁴⁹.

A partir deste momento, as imagens desses santos percorrem todo o mundo cristão católico e são difundidas por meio de gravuras, esculturas e pinturas. A possibilidade de visualização dos seus gestos torna a arte uma grande aliada no processo de divulgação de suas imagens. Cada região, cidade ou agrupamento social identifica-se com um ou mais deles. Nem todos os santos são cultuados em uma determinada época ou lugar. Segundo Maria José Assunção da Cunha:

“[...] À representação da Virgem Maria, segue-se a iconografia dos santos, invocados como protetores, festejados como padroeiros e largamente difundidos pela cultura ibérica. Cada enfermidade tem, até hoje, seu protetor; cada apuro, seu advogado; cada estamento social, seu patrono; cada profissão, seu guia. A eles estão ligadas vilas, cidades e acidentes geográficos, por terem sido fundados ou descobertos quando o calendário a respectiva festa” (CUNHA, 1993 p. 13).

A experiência da solenidade, do espetáculo e das festas realizadas para esses personagens torna-se um modo de produzir o viver entre as pessoas. Nesses casos, História e mito caminham juntos⁵⁵⁰. Em terras portuguesas, eram a prova viva da consolidação da fé e do império. Com essas imagens, a colônia podia se entender dentro de uma história honrosa e edificante. Os personagens sagrados eram descritos assim com um meio próprio de pregação e simbolização. No mundo cristão, seus modelos eram extraídos de tratados e hagiografias. Segundo Arnaldo Fortes Drummond:

“As histórias sobre vida de Santos estão entre as narrativas da cultura ibéricas mais difundidas no Brasil, oficialmente ou através da religiosidade leiga. Sobrevelam aspectos de devoção, piedade e terão sido os únicos livros que, durante séculos, muita gente leu. [...] Mas é sobretudo através da tradição oral que essas narrativas se transmitiram, em núcleos comuns de significados, matizadas por expressões particulares, de preferência afetiva, individual ou coletiva. Por força dessa cultura comum extensiva, as invocações se distinguem, sobrevivem santos de tradição antiga e se adotam os mais recentes nomes do hagiológico da Igreja.” (DRUMMOND, 1993, p. 11)

⁵⁴⁹ Na Igreja Ortodoxa, o processo de canonização é menos formal e é conduzido pelos sínodos de bispos locais.

⁵⁵⁰ Como foi dito, anteriormente, o mito aqui é entendido como aquela narração simbólica e alegórica que sintetiza as questões essenciais da natureza e da cultura humana. O mito explica a origem do universo, as ações dos homens, as tragédias naturais, o nascimento das mais variadas técnicas, o funcionamento do cosmos e o mundo sobrenatural. Leminski afirma: “Mito, filosofia, ciência. O mito é um dos explicadores. O mais antigo, donde os outros saíram. Mas não é uma forma superada. Um mito não se supera. A Física de Ptolomeu ou a Química de Lavoisier podem ser superadas. O mito de Édipo não pode. Ele é o que foi, e assim será, para sempre. Como todo mito, é uma leitura absoluta das essências” (LEMISKI, 1999, p. 70).

Em Minas Gerais, cultuam-se, de forma majoritária, os santos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da Ordem Terceira de São Francisco, da irmandade de Nossa Senhora das Mercês e da irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Essas associações leigas pegaram para si a função de controlar e divulgar a religião católica na capitania por conta da proibição da fundação de mosteiros e conventos em seus territórios. Essas associações religiosas conseguiram congregar a maior parte dos indivíduos, na medida em que as ordens terceiras agregavam os brancos ricos; os mercedários agregavam os mulatos e os homens pobres; e a irmandade do rosário agregava brancos pobres, negros escravizados e libertos.

As devoções obrigatórias a Jesus Cristo e à Maria eram retratadas dentro da lógica iconográfica dessas irmandades e ordens terceiras. Para completar essa narrativa e criar um sentido histórico religioso para os santos de devoção daquele grupo, retratavam, ainda, os santos mártires, os santos guerreiros e os santos eremitas. Para reforçar o papel de sua irmandade, dentro da hierarquia religiosa romana, retratavam os evangelistas; os santos papas, os doutores da Igreja e os bispos. Em menor número, retratavam os santos de ordens monásticas oficiais: agostinianos, beneditinos, dominicanos e da ordem dos mínimos. Em comparação às igrejas coloniais do litoral brasileiro, os santos de ordens monásticas oficiais apresentavam uma posição subalterna na composição iconográfica das igrejas mineiras. Eles ajudavam a compor a narrativa das associações leigas da capitania de acordo com as devoções pessoais, as tradições incorporadas de forasteiros ou eventos políticos e sociais determinados. As devoções a esses santos eram incorporadas, na medida, é claro, em que sua história biográfica correspondesse à tradição daquelas irmandades.

Quando observados em seu conjunto, percebemos que essas imagens recorriam a um tempo, que era diferente do tempo comum. A sucessão do tempo religioso apresentado era extraordinário, anterior ao mundo convencional colonial de Minas Gerais. Recorriam a lugares, paisagens bíblicas e a processos sobrenaturais que iluminavam e faziam entender vários aspectos da vida cultural e individual daquele momento. Em geral, essa narrativa descrevia e retratava, por meio de uma linguagem simbólica, a origem dos elementos básicos daquela cultura. Suas biografias descreviam a origem do mundo, como foram criados os humanos e os animais, determinavam gestos, explicavam a origem das diversas formas de atividades humanas e justificavam a organização social e política do momento. Suas histórias podiam, ainda, descrever as ações e o caráter de seres que eram responsáveis e protetores de

artefatos culturais ou de um determinado processo tecnológico utilizado por aquela comunidade.

Entre esses personagens, temos aqueles que representam o nascimento e o renascimento, que contam histórias de como a vida pode ser renovada, constantemente. Os humanos podem se transformar em novos seres pelo exemplo de suas condutas e ações. Os santos que falam da finitude da vida, por sua vez, descrevem a presença da morte no mundo: Nossa Senhora da Boa Morte, São Francisco de Assis etc. Ela acontece, muitas vezes, por acidente ou porque alguém esqueceu a mensagem de Deus. Nos Gênesis, a morte surge quando os seres humanos ultrapassam os limites dos próprios conhecimentos. Nesse sentido, relacionado aos mitos cosmogônicos, temos aqueles que mostram e explicam as origens das coisas do mundo, temos o lado gens do Evangelho, trechos e descrevem o fim do mundo. Após o fato, os seres humanos seriam julgados e se preparariam para existência paradisíaca ou de tormentos eternos. A grande fonte para esse tema é o livro do Apocalipse, a devoção a São Miguel e o culto às Almas. Por conta dos temas escatológicos, esses seres sagrados falam, ainda, sobre a vinda de uma sociedade ideal ou de um salvador. No último momento, por terem existido realmente e por terem passado pelas dores das pessoas comuns, podem mostrar sua própria humanização e as provações por que passaram, como pessoas comuns, durante a sua jornada terrena.

Os santos podem encarnar, ainda, instituições civis, políticas e religiosas: Santo Antonio seria o exemplo máximo da instituição do matrimônio. Vários deles contam a história da fundação da Igreja, da expansão do cristianismo, na Europa e na África, e das diversas ordens monásticas. Outros santos fazem referências a diversos centros cerimoniais, cidades, regiões e lugares, onde acontecem manifestações extraordinárias de caráter religioso. Essas manifestações permitem a expressão do poder daquele lugar, enquanto enfatiza o papel do governante ou do rei⁵⁵¹.

Não podemos esquecer que esses santos podem expressar também a divinização da natureza, quando Santa Bárbara toma conta dos trovões, São Pedro abre a porta dos céus e outros domesticam e dominam o fogo, os grãos e os animais. 552

⁵⁵¹ Na mitologia clássica tradicional, o mito de Gilgamesh na Babilônia, e o de Rômulo e Remo, em Roma, são mitos de fundação.

⁵⁵² Friedrich Max Müller, um estudante alemão que gastou a maior parte da sua vida acadêmica na Inglaterra, cujos estudos principais se trataram da religião e mitos da Índia, acreditava que, nos textos Védicos da Índia antiga, os deuses e suas ações não representavam eventos ou seres reais, mas eram uma tentativa de dar expressão a fenômenos físicos e naturais.

As festas, os rituais e as cerimônias, em sua homenagem, podem ter um caráter político importante, na medida em que, segundo Raymond Aron, “os interesses religiosos não passam de formas simbólicas de interesses morais e sociais” (ARON, 1984, p. 321). Por meio dessas devoções, está aberta mais uma possibilidade de hierarquização e estabilização religiosa, política e social da capitania. Essas imagens tornavam-se, assim, grandes diante dos fiéis, educavam para uma vida civil, dentro do grande teatro da convivência social.

Em suas representações, os santos eram brancos como os nobres, situação perfeita para uma elite colonial, que gostaria de se ver representada como a metrópole. As imagens negras entravam em espaços restritos e dentro de uma religiosidade que colocava o africano dentro de uma cultura europeia cristã. Honestos, puros, resignados e elegantes, os santos atuavam como uma nobreza celestial em territórios coloniais. Numa mesma imagem, poderíamos encontrar o cruzamento dessas três dimensões: homens, santos e cortesãos.

O conjunto visual de todos estes santos, justamente pela maneira como são representados, criava a ilusão de uma história única, desde Jesus Cristo até o presente colonial em Minas Gerais. Por suas biografias e pelas coroas, gestos e roupas galantes que utilizavam, criavam também os laços necessários com a política religiosa da corte portuguesa. Nas igrejas, capelas e oratórios, vamos encontrar uma série de nobres disfarçados de santos que serviram à adoração, à veneração, e, acima de tudo, à educação sobre o poder temporal e espiritual. As lendas que contam sobre suas invocações e seus milagres referem-se também a vários momentos da história de Portugal. Estão ligados a determinadas casas reais, às guerras contra os mouros e à Espanha e contam a história de importantes grupos sociais. Eles ensinavam sobre a história política da própria Igreja, seus fundamentos básicos e a sua hierarquia. Essas imagens cumpriram o papel essencial de tornar-lhes visível um poder que lhes era distante.

Numa terra sem passado, esses santos formavam um panteão de heróis, que criava uma memória e uma sensação de pertencimento a uma determinada história. Os santos poderiam estar associados ao branco colonizador, ao branco religioso ou ao europeu. São aqueles que têm seu sangue puro. Quando são negros, são tratados como reis e rainhas de suas terras distantes. De qualquer forma, quando olhamos o conjunto desses santos, nos altares das igrejas, vemos que estão representados como uma corte de homens e mulheres bons e justos. São exemplos de pureza e honra. Era um discurso conservador, frente aos dilemas apresentados pela distância da metrópole. Era uma exaltação da tradição e uma negação da “modernidade”, que nascia na Europa da Revolução Industrial e que estava a

caminho da Revolução Francesa. A expectativa era que esse panteão conseguisse dar segurança e estabilidade, apaziguando e controlando os sentimentos.

VI.I - A Corte Eclesial: Evangelistas, Santos Papas, Doutores da Igreja e Bispos

O Concílio de Trento deixa claro o papel do clero e a importância dos papas, bispos e cardeais. Define questões disciplinares, como a obrigação dos bispos residirem em suas dioceses. Reforçar a instituição significava, nesse momento, reforçar as imagens dos membros do clero, que são herdeiros da tradição de Cristo. Podemos ver, assim, que a doutrina de sucessão apostólica está relacionada à noção teológica e à tradição, afirmando que a transmissão do ministério é contínua, desde o tempo de Jesus até hoje. Essa doutrina é encontrada na Epístola aos Coríntios (c. 96 d.C.), tradicionalmente atribuída ao Papa Clemente I. Santo Inácio de Antioquia, bispo daquela cidade da Síria, ao ser preso (c. 110 d.C.), tinha escrito também várias cartas, exortando os cristãos a respeitarem seus padres e bispos, mantendo lealdade a eles e mantendo a união com o clero nascente⁵⁵³.

No início do povoamento da capitania, as primeiras igrejas são aquelas capelas que, aos poucos, passam a matrizes. Nelas, todas as irmandades se encontravam e construía seus altares. Nesse início da história de Minas Gerais, as práticas, os cultos e as imagens deveriam divulgar o Papa como a cabeça da igreja católica romana, aquele que tem a autoridade final em todos os assuntos. Em Minas Gerais, geralmente nas pinturas de forros do altar-mor, podemos sempre observar que o exemplo mais claro é a identificação do Papa como o sucessor direto de São Pedro, aquele que foi escolhido por Jesus Cristo para ser a cabeça de sua igreja (Mt 16:16-18). Na capela do Pe. Faria, em Ouro Preto, podemos ver ainda uma grande e rara cruz papal construída no adro da igreja. Essa prática seria constante com o desenvolvimento das cidades auríferas e teria sua maior representação nas grandes igrejas das Ordens Terceiras, que seriam construídas na segunda metade do século XVIII. Uma série de personagens retratados nos templos mineiros, quase implícitos, nessa convicção sobre a sucessão apostólica, está confirmando a convicção que a igreja tem o direito e o dever de ensinar a doutrina cristã e sua moral, pois, acima de tudo, está garantida pelo Espírito Santo.

Para esses propósitos, a arte, em Minas Gerais, localiza a autoridade nos papas, nos

⁵⁵³ PAGELS, 1992, p. 91.

cardeais, nos bispos e nos concílios ecumênicos. Muitos deles são canonizados, ou colocados nos altares para veneração, com o sentido de confirmar essa autoridade. Depois do Papa, os cardeais são os maiores dignitários da Igreja. Designados por ele, os cardeais constituem o conselho supremo da igreja. São eles que elegem seu sucessor quando da sua Santidade. Outros membros da igreja são aqueles que participam das principais congregações religiosas e que ficam sob a administração papal⁵⁵⁴. Assim, os membros das irmandades mineiras se sentem fazendo parte de uma mesma instituição, de uma única linhagem e do mesmo corpo coletivo. A própria posse do bispo na cidade de Mariana, em 1748, confirmaria essa sensação.

Apóstolos e Evangelistas

Dentro deste reforço à hierarquia e ao poder da igreja, a representação dos evangelistas traz credibilidade aos textos bíblicos, pois seria um dos primeiros seguidores de Jesus Cristo. Em Minas Gerais, a Igreja é a grande portadora e herdeira da voz do evangelho e, por isso, se esmera na representação desses evangelistas. Esses santos são aqueles que deixaram como legado as escrituras e os textos essenciais para o cristianismo. Sempre ocupam lugar de destaque nas pinturas das igrejas. Os personagens representados sempre são: João, São Lucas, São Marcos e São Mateus. São João sempre traz ao seu lado uma águia que simboliza a ascensão aos céus; São Lucas aparece com um bezerro ou boi simbolizando o sacrifício de Cristo; São Marcos é apresentado ao lado de um leão, que representa a ressurreição; e São Mateus traz consigo um anjo. Aparecem vestidos de túnicas e mantos e, algumas vezes, portam barba.

⁵⁵⁴ “Os grupos convertidos ao judaísmo (...) seja vivendo na Judéia, Grécia, Ásia ou Egito, tendiam a copiar a estrutura das sinagogas, onde um chefe presidia um grupo de ‘anciãos’, ou em grego *presbyteroi*, mais tarde traduzido como ‘padres’. Outros convertidos, originalmente gentios, desenvolveram um sistema administrativo diferente adaptado da organização das grandes casas de família, e que consistia de um grupo de criados, em grego *diakones*, que passou a ‘diáconos’, chefiados por um ‘supervisor’, dito em grego *episcopos*, o nosso ‘bispo’. Nos três séculos seguintes, estes bispos assumiram a responsabilidade por áreas específicas, ou dioceses, um modelo inspirado na organização do exército romano” (PAGELS, 1992, p. 92).

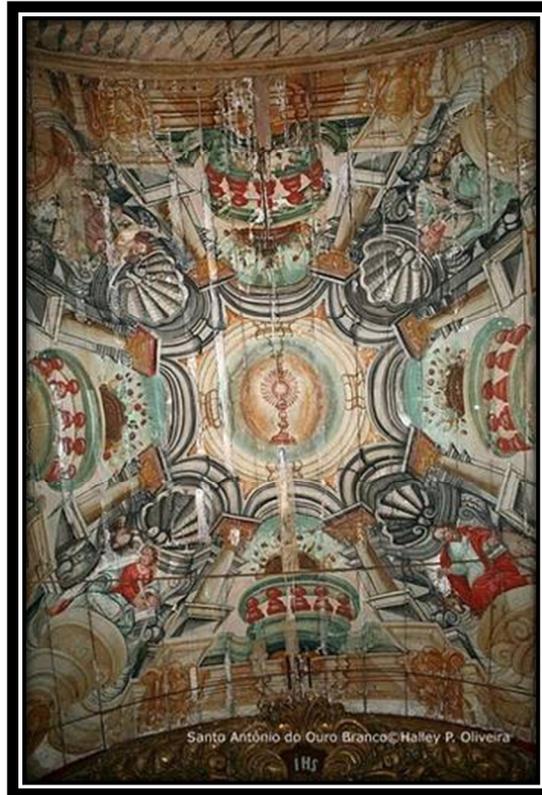


Figura 107: *Os Evangelistas*, Igreja Matriz de Santo Antônio do Ouro Branco (séc. XVIII).

Fonte: Foto de Halley Pacheco de Oliveira



Figura 108: *São Marcos*, Igreja Matriz de Santo Antônio do Ouro Branco (séc. XVIII).

Fonte: Foto de Halley Pacheco de Oliveira



Figura 109: *São Marcos*, Igreja Matriz de Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor

Podemos encontrar a representação dos quatro evangelistas na sacristia da igreja do Pe. Faria, em Ouro Preto; no forro da sacristia e no forro do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei; no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Ouro Preto; nos painéis laterais da igreja de São João Evangelista, em Tiradentes; nas laterais da sacristia da igreja de Santo Antônio, em Tiradentes; e no forro do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. Nessas pinturas, vemos, como de costume, São Lucas com o touro; São João com a Águia; São Mateus com o anjo e São Marcos com o Leão⁵⁵⁵. Temos também a representação de outros momentos das vidas dos

⁵⁵⁵ Como a representação dos evangelistas é muito vasta, temos aqui outra lista de templos onde podemos encontrá-los representados:

- A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Velho, apresenta na parte inferior os quatro evangelistas no muro-parapeito.
- O teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Ouro Branco, apresenta, na parte inferior, os quatro evangelistas.

evangelistas, como os painéis laterais da nave da igreja de São João Evangelista, em Tiradentes, que trazem as imagens de São João, na Ilha de Patnos, e São João martirizado⁵⁵⁶.

As imagens dos quatro evangelistas podem ser difundidas também em conjunto com as imagens dos outros apóstolos: André, Bartolomeu, Felipe, Judas Tadeu, Paulo, Pedro, Simão, Tiago Maior, Tiago Menor e Tomé. Alguns deles portam barba e aparecem vestidos de túnicas e mantos. Podem trazer como atributos o livro da Nova Lei, a espada, a cruz ou o facão, instrumentos que, geralmente, estão de acordo com sua morte ou suplício⁵⁵⁷.

Podemos ver a representação dos doze apóstolos em tamanho natural nas esculturas de santa ceia, como na igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, em Ouro Preto; nos passos da Paixão em Congonhas; ou num grande conjunto de quadros no Museu do Pe. Toledo em Tiradentes⁵⁵⁸.

“As figuras dos apóstolos eram representadas na pintura inspirando seriedade e circunspeção, idéias que eram acentuadas pelo livro aberto diante deles, a pena na mão, a testa franzida e um olhar de quem pensa e se inspira. Os cabelos brancos e a calvície emprestavam-lhe um ar de maturidade, livros e papiros indicavam sua sagrada missão e a supervisão divina era revelada pela presença de raios de luz iluminando suas cabeças” (GALDIERI, 1990, p. 186).

- No teto da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, temos os evangelistas: São Lucas com o touro e o quadro da Virgem; São João com a Águia; São Mateus com o anjo e São Marcos com o Leão.

- Na pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, temos a representação dos evangelistas: São Lucas com o touro e o quadro da Virgem; São João com a Águia; São Mateus com o anjo e São Marcos com o Leão.

- Na pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha, de Vitoriano Veloso, temos na parte inferior desta composição os evangelistas: São Lucas com o touro e o quadro da Virgem; São João com a Águia; São Mateus com o anjo e São Marcos com o Leão.

- Temos na parede do arco-cruzeiro da Igreja de Santa Luzia, em Rio das Velhas, os evangelistas: São Lucas com o touro e o quadro da Virgem; São João com a Águia; São Mateus com o anjo e São Marcos com o Leão. Cf. DEL NEGRO, 1958. p. 109.

⁵⁵⁶ Esta pintura foi reformada e refeita em períodos posteriores.

⁵⁵⁷ No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar também as figuras de São Pedro e São Tiago.

⁵⁵⁸ FROTA, 1993, p. 129.

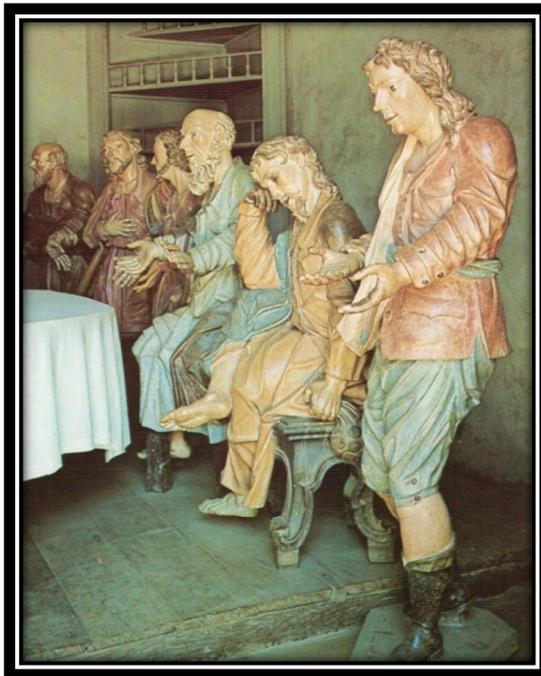


Figura 110: *Apóstolos na Santa Ceia*, Aleijadinho (séc. XVIII/XIX).

Passos da Paixão - Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas

Fonte: BARDI, 1975, p.129.



Figura 111: *Santo André*, Aleijadinho (séc. XVIII/XIX).

Passo da Ceia - Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHOS e SANTOS, 2002, p. 122.

Santos Papas, Doutores da Igreja e Santos Bispos

Herdeiros dos apóstolos, não podemos pensar no quadro doutrinário da Igreja sem a importante presença dos já citados santos papas, dos doutores da Igreja, dos santos bispos, daqueles que fizeram teologia e dos membros da hierarquia eclesial. Desses últimos, podemos encontrar uma série de personagens nas igrejas de Minas Gerais, que fizeram parte da burocracia e da construção da Igreja enquanto instituição. Esses homens vivenciaram a perseguição aos cristãos, e depois, a afirmação do catolicismo como uma religião dos imperadores romanos e das dinastias que se seguiram, após a Idade Média. A mesma fé que, em seu início, significava um grito de liberdade frente a governantes persecutórios, será a mesma que advogará para si o direito de conduzir os corpos e as mentes dos indivíduos. Os papas e os doutores da Igreja solidificaram, criaram regras e justificaram de maneira profunda e filosófica os preceitos instituídos e a razão de ser da ordem eclesial e da ordem política terrena. Eles significaram uma barreira de segurança em uma instituição nascente e faziam um contraponto ao grito de liberdade dos primeiros mártires e daqueles que doaram tudo em nome da nova fé. Para este sentimento libertador inicial teria que ser criado uma doutrina regulatória que conseguisse frear aquele sentimento de crítica à ordem social e à política terrena. Suas biografias e suas teorias seriam lembradas, cultuadas e estudadas pelos membros da Igreja. Posteriormente, vão ser elevados aos altares para servirem de exemplos de conduta e reflexão. São levados às colônias e às diversas partes do globo, onde o catolicismo estivesse em expansão. Seriam personagens modelos, perfeitos para uma capitania em construção, como Minas Gerais. Lembrando que esta região da colonização portuguesa não poderia abrigar ordens religiosas e que estes santos não necessariamente faziam parte do panteão de várias associações religiosas leigas da capitania, é muito significativo encontrá-los nos altares das diversas matrizes, ordens terceiras e demais igrejas e capelas. Essas imagens compõem, com as outras devoções, um discurso certo sobre a história da igreja católica romana e sobre a necessidade de ordem e regulamentação dos comportamentos.

Em Minas Gerais, em relação aos Santos Papas, podemos encontrar São Pedro, São Pio V e São Gregório Magno. São Pedro é um dos personagens centrais dessa teia burocrática. Um dos doze apóstolos, ele é considerado o primeiro Papa da Igreja. É sempre representado com barbas e cabelos brancos. Usa vestes pontificiais e pode estar sentado no trono ou em pé. Traz como atributo a tiara, a cruz papal, uma barca, as chaves do céu ou o galo que cantou quando negou conhecer Cristo. Ele é o iniciador dessa tradição que começa com os apóstolos

que tiveram contato com o próprio Cristo e com aqueles dirigentes que vão se notabilizar pela sua cultura e intelectualidade⁵⁵⁹. Nesse caso, São Pio V foi um ótimo exemplo. Pio foi frade dominicano e tornou-se papa em 1566. Em suas representações sempre aparece com as vestes pontificiais e carrega consigo a cruz papal⁵⁶⁰.

Segundo Maria José Assunção da Cunha, dentre esses últimos, temos São Gregório Magno, que é:

Considerado “[...] um dos quatro grandes doutores da Igreja Ocidental, juntamente com Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo. Gregório Magno nasceu em Roma, foi monge beneditino e formou-se papa após a morte de Pelágio II, em 590” (CUNHA,1993, p. 13).

Ele explicitava, em seus escritos, que Deus criara o mundo para que a humanidade se autogovernasse, mesmo tendo um rei que também cumprisse essa obrigação. Essa seria exatamente a posição desses primeiros cristãos, que assistiam ainda à institucionalização do cristianismo como poder. Esse tipo de pensamento ainda encontra raízes num espírito anterior de liberdade e serve para lembrar a Igreja de suas raízes primeiras, que seriam negadas a partir do exercício dos papas e do clero. Sua presença nos altares seria importante pela lembrança de uma humanidade criada por Deus e por um rei que o ajudaria nessa missão sobre a terra, e não pelo autogoverno que os indivíduos teriam sobre si. São Gregório traz como representação a imagem de um pontífice com tiara, cruz pontifical, livro e um templo; carrega consigo a pomba do Espírito Santo⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ VARAZZE, 2003, p. 500 – 512.

⁵⁶⁰ LODI, 2001, p.150-152.

⁵⁶¹ “A maioria dos apologistas cristãos dos primeiros quatro séculos teria concordado com Gregório de Nissa, que seguia a tradição rabínica ao explicar que depois de Deus criar o mundo ‘como uma moradia real para o futuro rei’, ele fez a humanidade ‘pronta para exercitar o governo real criando-a como ‘a imagem viva do Rei universal’. Conseqüentemente, Gregório conclui, ‘a alma imediatamente mostra o seu caráter real e elevado, bem longe da situação particular, pois não tem um senhor, é autogovernada, dirigida autocraticamente pela própria vontade” (PAGELS, 1992, p. 137).

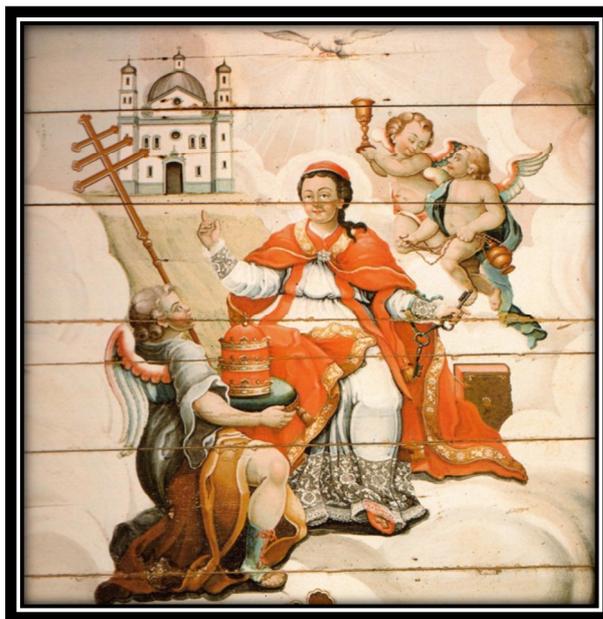


Figura 112: *Santo Papa*, atribuído a Manoel da Costa Ataíde (séc. XVIII/XIX).

Matriz de Santo Antonio - Ouro Branco

Fonte: MENEZES, 1989, p. 77.

Continuadores e sistematizadores dessa tradição, os Doutores da Igreja são grandes mestres cristãos, proclamados pela igreja para serem mercedores desse título. A partir dessa denominação, a igreja reconhece a sua contribuição para a compreensão da fé e para o entendimento da própria instituição. Esses personagens ajudaram os cristãos a entender Deus, a Sua organização do mundo e os Seus objetivos com os poderes terrenos⁵⁶². Os Doutores originais da Igreja foram os santos teólogos da Igreja ocidental, como Santo Ambrósio⁵⁶³, Santo Agostinho, São Jerônimo, São Tomás de Aquino e o Papa São Gregório I⁵⁶⁴. As mulheres doutoras são Santa Catarina de Siena e Santa Teresa d'Ávila, ambas nomeadas apenas em 1970, mas com presença constante na iconografia religiosa mineira do século XVIII. São personagens importantes, pois são encontrados em pinturas e esculturas, geralmente na capela-mor dos templos mineiros.

Esses personagens foram bispos, papas ou nobres. Pensavam sobre os poderes de Deus e os poderes dos homens. Santo Ambrósio, por exemplo, entendia que os religiosos tinham uma importante atuação nos governos: aconselhando os reis ou ensinando as pessoas a

⁵⁶² FRANGIOTTI, 1992, p. 07- 13.

⁵⁶³ Santo Ambrósio de Milão era funcionário do Império Romano e bispo de Milão. Teve uma grande atuação e uma grande influência na época. É representado trajando vestes episcopais. Porta na mão um livro e, na outra, o báculo. Traz ainda como atributo uma pomba, uma colmeia ou abelhas. Cf. VARAZZE, 2003, p. 355 - 364..

⁵⁶⁴ São Gregório Magno foi papa e é considerado um dos doutores da Igreja. Já citado no texto acima, é sempre representado com paramentos de pontífice, tiara e a cruz papal. Cf. VARAZZE, 2003, p. 280 – 295.

serem leais aos seus governantes. Esses santos são representados na iconografia mineira com tiaras e mitras, vestem capa pluvial e trazem a mão o báculo ou a cruz papal. Podemos encontrá-los com hábitos, vestes episcopais, mangas largas e cintos. Traz como atributos o coração transpassado por flechas, pombas, abelhas, penas e livros abertos⁵⁶⁵.



Figura 113: *Santo Agostinho*, Manuel da Costa Athaide (séc. XVIII)

Igreja de Nossa Senhora do Rosário - Santa Rita Durão⁵⁶⁶

Fonte: MENEZES, 1989, p. 118.

Dentre eles, o arquiteto principal de teologia ocidental foi Santo Agostinho de Hipona, cuja produção literária, inclusive as clássicas “Confissões” e “A Cidade de Deus”, fez

⁵⁶⁵ Na pintura do teto da nave da Igreja de Santa Luzia, na parte inferior, púlpitos com os seguintes doutores da Igreja: São Jerônimo e a trombeta celeste, S. Ambrósio, portando um báculo, S. Agostinho com báculo e um coração ardendo em chamas (símbolo da fé) no céu, e S. Gregório com a cruz de lorena e o Espírito Santo. Todos eles representados com livros, penas e tinteiros.

⁵⁶⁶ Como exemplo, temos o teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, que apresenta no muro parapeito quatro figuras sentadas:

* São Jerônimo com hábito de monge, manto verde com capuz e túnica branca, calvo, barba espessa. Porta uma vara terminada em cruz, tem o leão ao seu lado e se assusta ao som de uma trombeta celeste.

* São Gregório com túnica branca, vestes azuis e manto verde. Porta na cabeça um barrete vermelho. Olhando o Espírito Santo em forma de pomba que se encontra no teto, agarra-se a um livro e a uma pena. Traz como atributo a Cruz de Lorena e a tiara ornamentada de três coroas.

* Santo Agostinho está com a mitra vermelha, túnica branca, uma vestimenta cinza que se abre ao meio e uma estola vermelha. Traz consigo o báculo, a pena e se apoia sobre um livro.

* Santo Ambrósio está com túnica e estola, além de se apresentar com barba e como uma figura envelhecida. Junto a ele temos a inscrição: “Lucam In Ille Tempore”. Porta o báculo pastoral.

mais contribuições para a compreensão da fé do que qualquer outro corpo de escritas, com exceção da própria Bíblia⁵⁶⁷. Filho de Santa Mônica, foi batizado por Santo Ambrósio e foi professor de retórica em Roma e em Milão. Foi bispo de Hipona e fundador da Ordem dos Agostinianos. Ele fundamenta questões essenciais sobre o poder terreno que a Igreja tem desde então. Ele rompe com a ideia de liberdade do ser humano e, segundo Elaine Pagels:

Em “[...] vez do livre-arbítrio e da dignidade real da humanidade original, Agostinho enfatiza a escravidão dos homens ao pecado. A humanidade é doente, sofredora e desamparada, irreparavelmente prejudicada pela queda, pois o ‘pecado original’, ele insiste, nada mais foi do que a tentativa orgulhosa de Adão de estabelecer sua própria autonomia de governo” (PAGELS, 1992, p. 138.).

Uma pessoa que não controla seus instintos precisa ser guiada e controlada. Assim, abre-se caminho para entender o domínio de uns homens sobre os outros, dos governantes sobre seus governados. Os indivíduos não podem se autogovernar, pois a falta de domínio sobre si e sobre suas vontades poder gerar uma luta de uns contra os outros⁵⁶⁸. O maior benefício de viver sob um governante é o exercício da obediência, assim como acontece com uma vida de sério cunho religioso de obediência a Deus.

O momento da produção intelectual de Agostinho é contextualizado pelo aumento de poder da Igreja a partir do imperador Constantino. A imagem de liberdade dos santos mártires que enfrentavam a autoridade do governo de Roma agora tinha que ser transmutada num sentido de união a um mesmo corpo religioso institucional. O homem pecador, desde seu nascimento, tinha que ser guiado em seu caminho sobre a terra, forjando uma cara concepção de união entre o poder religioso e o poder temporal. Sua filosofia torna-se uma importante corrente de pensamento dentro da igreja cristã e será sempre reivindicada pelas autoridades posteriores, principalmente durante a formação dos reinos medievais e a afirmação do Estado absolutista na Idade Moderna. Além disso, sua presença nos principais altares das igrejas deixa clara qual é a posição política que a igreja de Roma apresenta para seus fiéis. Sua presença em altares de Minas Gerais teria que ser a lembrança que os homens da distante colônia tinham uma importante fundamentação sobre o que representaria o poder colonial português e sua importante matriz religiosa católica.

⁵⁶⁷ HAMMAN, 1989, p. 180.

⁵⁶⁸ SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 263.

Santo Agostinho é representado na iconografia mineira como bispo, vestindo capa pluvial e trazendo o báculo e a mitra. Podemos encontrá-lo com o hábito negro agostiniano, mangas largas e cinto⁵⁶⁹.

Nessa mesma linha, temos a representação iconográfica de São Tomás de Aquino, que buscou fazer justiça ao conhecimento natural de Deus e exaltou, ao mesmo tempo, o conhecimento revelado pelo evangelho⁵⁷⁰. Em seus escritos, podemos encontrar várias referências à lei e à justiça, principalmente na sua obra *Summa Theologica*⁵⁷¹. Aquino sempre fala da inclinação humana para a vida em sociedade e da necessidade de uma autoridade sobre todos para que assim se chegasse ao bem comum. Alguns de seus seguidores, na Idade Média, escrevem sobre o poder soberano do rei e declaram que o Papa seria, nesse caso, um ministro de Cristo⁵⁷². São Boaventura, Santa Teresa d'Ávila e São João da Cruz são, ainda, presenças constantes nesses altares. Esses homens e mulheres voltaram sua atenção para a relação entre o conhecimento de Deus e a possibilidade de atingir seus mistérios pela razão ou pela mística.

Além desses nomes, São Jerônimo foi um dos mais importantes e um santo bastante representado pela iconografia mineira. Filho de nobres cristãos, ele viveu no século IV. Foi conselheiro do papa São Damásio e viveu em Belém, onde foi eremita. Traduziu a bíblia para o latim e foi declarado doutor da igreja ocidental⁵⁷³.

Sempre esteve ligado à história política e ao povo de Portugal. Podemos ver sua importância medida pela construção do mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa. É representado como penitente, seminu e traje de tecido de palmeira. Podemos vê-lo golpeando-se no peito com uma pedra e contemplando um crucifixo. Às vezes, aparece como cardeal ou conselheiro do papa. Seus atributos são as vestes em púrpura, o capelo, um leão, um livro, tinteiro, lentes, uma pena e uma trombeta do juízo final. Outras vezes é apresentado como doutor, levando uma maquete de igreja e com a presença da pomba inspiradora. Comumente é representado com uma longa barba⁵⁷⁴.

⁵⁶⁹ Traz como atributo um coração transpassado por flechas, pena e um livro aberto. Cf. HAMMAN, 1989, p. 180.

⁵⁷⁰ COSTA, 1993, p. 06-19.

⁵⁷¹ STREFLING, 2002, p. 11.

⁵⁷² STREFLING, 2002, p. 89-90.

⁵⁷³ RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 28.

⁵⁷⁴ ÁVILA, s.d., p. 49.



Figuras 114: Santo *Bispo*, Aleijadinho, Minas Gerais (séc. XVIII)⁵⁷⁵.

Fonte: *Brasil Baroque*, 1999/2000, p. 311

Podemos encontrar, ainda, em Minas Gerais, as representações dos doutores da Igreja Grega ou Oriental. Quando buscamos a história da Igreja, vemos que um dos atos mais influentes do Imperador Constantino foi a decisão de mudar a capital do Império Romano para Constantinopla em 330 d.C. Essa cidade tornou-se um importante foco intelectual e religioso do cristianismo oriental. Enquanto isso, o cristianismo ocidental foi sendo centralizado na figura do papa em Roma. Os principais centros do cristianismo no oriente eram Constantinopla, Jerusalém, Antioquia e Alexandria. Esses centros tinham uma vida intelectual e espiritual vibrantes, nos quais foram presididos concílios e discussões importantes sobre a fé e os dogmas da religião. A sua maior característica frente ao ocidente

⁵⁷⁵ O teto da capela-mor da Igreja de Santo Antonio, em Itaverava, também apresenta, na parte inferior, púlpitos com os seguintes bispos ou doutores da Igreja: São Jerônimo e a trombeta celeste, S. Ambrósio portando um báculo, S. Agostinho com báculo e um coração ardendo em chamas (símbolo da fé) no céu e S. Gregório com a cruz de lorena e o Espírito Santo. Todos eles representados com livros, penas e tinteiros.

cristão era a falta de uma autoridade centralizada⁵⁷⁶. Uma importante discussão que esses homens travavam era o tema do imperador como a autoridade máxima de Deus sobre a Terra⁵⁷⁷. Com o tempo, estes centros seriam alvo da expansão do Islamismo⁵⁷⁸.

Temos, na iconografia mineira, os representantes deste momento da história da Igreja: Santo Atanásio, O Grande⁵⁷⁹; São Basílio Magno⁵⁸⁰; São Gregório Naziazeno⁵⁸¹; e São João Crisóstomo⁵⁸². Foram bispos e participaram de concílios. São representados como bispos gregos e vestidos em trajes episcopais. Têm como atributos o báculo, a mitra, a cruz de três braços, o pálio e a pomba do Espírito Santo.

São João Crisóstomo fez várias reflexões sobre a questão do governo, da humanidade e do pecado. Uma de suas primeiras obras intitulava-se *A comparação entre um rei e um monge*. Foi bispo de Constantinopla e conselheiro da família real. Segundo ele, todos teriam o direito de governar e não apenas o imperador. A soberania teria sido dada à humanidade por Deus, mas o poder imperial se fazia necessário por conta dos pecados da própria humanidade que a impedem de se autogovernar com justiça. Mesmo criticando as autoridades e entendendo o Estado como repressor e violento, pensava indispensável o papel dos governantes, no sentido de barrar uma população que teimava em seguir o exemplo de Adão. Segundo Crisóstomo:

“(Deus) ele mesmo armara os magistrados de poder [...] Deus cuida de nossa segurança por meio deles [...] Se abolirdes os sistemas de tribunais públicos, tereis abolido toda a ordem de nossas vidas [...] Se privardes a cidades de seus governantes, teremos que viver uma vida menos racional que a dos animais, nos mordendo e nos devorando uns aos outros [...] O que as vigas mestras significam para as casas, assim são os governantes para as cidades; e da mesma forma como, se suprimirem as primeiras, as paredes separadas cairão umas sobre as outras, assim se privarem o mundo dos magistrados e do temor despertado por eles, as casas, as cidades e nações cairão umas

⁵⁷⁶ GOUGH, 1961, p. 100-115.

⁵⁷⁷ STE-CROIX, 1981, p. 397-400.

⁵⁷⁸ HOURANI, 2006, p. 121.

⁵⁷⁹ Santo Atanásio, O Grande, foi bispo de Alexandria. É sempre representado como bispo grego e, por isso, não mitrado. Participou do Concílio de Nicéia e escreveu a biografia de Santo Antão. Tem como atributos uma barca e o triângulo símbolo da Santíssima Trindade, a cruz de três braços, o pálio e a pomba do Espírito Santo. Cf. CUNHA, 1993, p. 55

⁵⁸⁰ São Basílio Magno nasceu na Capadócia e foi um grande divulgador da doutrina cristã. É representado usando trajes episcopais. Tem por atributo a cruz de três braços, o pálio e a pomba do Espírito Santo. Cf. VARAZZE, 2003, p. 192 – 197.

⁵⁸¹ São Gregório Naziazeno é nascido na Capadócia, foi Bispo de Constantinopla e possuía o título de Patriarca. É sempre representado com trajes episcopais. Cf. LODI, 2001, p. 40-43.

⁵⁸² São João Crisóstomo. Nascido em Antioquia na Síria, foi Bispo de Constantinopla e possuía o título de Patriarca. É representado em trajes episcopais ou vestido de dalmática. Sua imagem é retratada com barbas longas, portando báculo e mitra. Como Santo Ambrósio, tem como atributo a colmeia que simboliza a grandeza da pregação e a doçura das palavras. Cf. VARAZZE, 2003, p.798 – 806.

sobre as outras numa incontida confusão, se não houver alguém que as persuada a serem pacíficas por meio do medo e do castigo”. (Crisóstomo, apud. PAGELS, 1992. p. 141)

Em continuação à representação da própria hierarquia da Igreja pela iconografia religiosa mineira, temos os Santos Bispos. O que os unifica é a situação hierárquica em que se encontravam. Foram bispos, monges e - algo relevante de suas biografias -, tiveram contatos com reis e imperadores. Todos eles são apresentados com paramentos eclesiásticos, dignos de sua condição, e com atributos qualitativos de seu status como: penas, livros, mitras, sobrepeliz, báculos e globos. Vários deles já foram citados acima⁵⁸³ e podemos encontrar, ainda, as seguintes representações: Santo Alberto Magno (1207-1280)⁵⁸⁴, que foi bispo de Rastibona e mestre de São Tomás de Aquino; Santo Anselmo de Cantorbery⁵⁸⁵, que foi monge beneditino e Bispo de Cantorbery; Santo Elói⁵⁸⁶, que foi argentário do Rei dirigiu a casa da Moeda de Paris e foi bispo; São Francisco de Sales (1567-1622)⁵⁸⁷ que foi doutor da Igreja e bispo de Genebra; São Gotardo D’Heidesheim (961-1038)⁵⁸⁸, que foi bispo de Heidesheim; São Nicolau de Bari⁵⁸⁹, que foi bispo de Mira na Ásia Menor e São Brás que foi bispo da região da Armênia⁵⁹⁰.

Podemos encontrar outros desses representantes eclesiais no teto da capela-mor da Igreja da Sé, em Mariana. Essa pintura apresenta figuras de quatro arcebispos como se

⁵⁸³ Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório, Santo Atanásio, São Basílio Naziazeno e São João Crisóstomo.

⁵⁸⁴ Santo Alberto Magno (1207-1280) Foi bispo de Rastibona e mestre de São Tomás de Aquino. Fez parte da Ordem Dominicana e, por isto, veste o hábito de seus irmãos. Tem como atributo o báculo, a mitra, uma pena, um livro e o globo terrestre. Cf. LODI, 2001, p. 526-530.

⁵⁸⁵ Santo Anselmo de Cantorbery. Monge beneditino e Bispo de Cantorbery, é representado com trajes episcopais, mitra e báculo. Tem um livro numa das mãos e apresenta, aos pés, imagens de hereges que lhe pedem perdão, ajuda ou súplica. Cf. CUNHA, 1993, p. 55

⁵⁸⁶ Santo Elói. Por sua habilidade em tratar os metais, trabalhou na casa da Moeda de Limoges. Sua fama chegou até a corte, para onde realizou uma série de trabalhos. Foi argentário do Rei, dirigiu a casa da Moeda de Paris e foi bispo. Fundou uma série de mosteiros e recolhimentos. É representado com os paramentos de bispo. Cf. CUNHA, 1993, p. 56.

⁵⁸⁷ São Francisco de Sales (1567-1622). Foi doutor da Igreja e bispo de Genebra. Aparece sempre calvo e barbado, usa sobrepeliz e não porta a mitra. Traz como atributo um coração transpassado, um coração coroado de espinhos ou um coração em chamas. Cf. LODI, 2001, p.58-61.

⁵⁸⁸ São Gotardo D’Heidesheim (961-1038). Foi bispo de Heidesheim. Traz como atributo uma igreja. Cf. CUNHA, 1993, p. 57.

⁵⁸⁹ São Nicolau de Bari. Foi bispo de Mira na Ásia Menor. Tem como atributo barbas brancas e longas, vestes episcopais, báculo, mitra, livro, três bolas de ouro e três meninas. Estas últimas simbolizando as três meninas que foram salvas da prostituição pelo santo. Cf. VARAZZE, 2003, p. 69 – 76.

⁵⁹⁰ Desses santos, São Brás é um daqueles que terá uma grande inserção no mundo devocional mineiro. Bispo da região da Armênia, foi martirizado durante o reinado do Imperador Diocleciano no século IV. Segundo a tradição, teria salvo uma criança engasgada quando estava a caminho do seu martírio. É representado com trajes episcopais, tendo numa das mãos duas velas cruzadas e, na outra, o báculo. Muitas vezes aparece com a mão direita sobre a garganta. Seus atributos são os ferros do seu martírio, pentes e velas. Cf. VARAZZE, 2003, p. 253 – 260.

estivessem em quatro balcões. Temos aí os arcediagos de Saragoça, Toledo, Coimbra e Braga. Todos eles cobrem-se de murça, usam ricos vermelhos e sobrepeliz branca. Em uma das abóbadas, em postura ereta, o bispo de Cuenca está retratado com mitra, báculo e pluvial branco⁵⁹¹.



Figura 115: Forro da capela-mor da Igreja da Sé, Mariana (séc. XVIII).

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 156.

A iconografia sobre os evangelistas, os santos papas, os doutores da igreja e os Bispos é muito extensa em Minas Gerais⁵⁹². Vamos encontrá-los, geralmente, na capela-mor das igrejas, nos balcões dos forros das naves e em forros de sacristias⁵⁹³. Segundo Maria Cristina Castilho Costa Galdieri:

⁵⁹¹ A execução dessa pintura deve-se a Manoel Rebelo em 1760.

⁵⁹² O teto da capela-mor da igreja de São José, em Nova Era, apresenta como tema, no plano inferior: Santo Antônio, Bispo de Florença; e São Francisco de Sales, bispo de Gênova. Ao lado, podemos encontrar ainda S. Félix Cônego de Assis; São Bento Cônego de Pádua; Santo Amâncio Cônego de Évora e São João Cônego de Braga. Todos eles estão com as roupas apropriadas ao seu posto: barrete, murça, roquete e batina escura. As figuras centrais vestem trajes pontificais, mitra, báculo, pluvial amarelo ou vermelho e portam um livro. Os cônegos sentam em cadeira comum e os bispos em cadeiras episcopais. Ainda vemos um anjo portando o seguinte dístico: “Surrexit dominus vere Alleluia, Alleluia”.

⁵⁹³ Podemos encontrar esta iconografia ainda nos seguintes templos:

- No teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João Del Rei, na parte inferior, podemos ver uma sequência de figuras. Ao lado direito temos como tema constante das igrejas mineiras, os seguintes doutores da Igreja: São Jerônimo com o leão e a trombeta celeste, S. Ambrósio com a mitra, a capa de asperges e o báculo; S.

“Apóstolos, profetas, evangelistas e doutores da fé compõem um grupo de personagens que constituem o quadro doutrinário da Igreja formado de pensadores, testemunhos da Bíblia e do Novo Testamento. Há, ainda, uma plêiade de santos representados nas pinturas e que se distinguem por sua devoção à Igreja. Entre eles, encontram-se São João da Cruz e Santo Elias (Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto), São Jorge, Santo Antônio, São Pedro e São Vicente (Sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes). Outros menos conhecidos, como São Bento Abade e São Carlos Borromeu aparecem em obras secundárias. Alguns medalhões representam retratos do clero como os que se encontram na sacristia do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas do Campo” (GALDIERI, 1990, p.187.).

Esses personagens tornam-se colunas que sustentam à imagem da igreja. Trazem nas suas biografias a devoção à instituição e podem trazer como atributo igrejas em suas mãos.

Em conjunto, esses homens representam as fundações do cristianismo, a força da palavra e a cultura letrada. Por suas biografias, e por suas vestimentas, legitimam e reafirmam a hierarquia eclesial, as instituições da Igreja e mostram sua relação com a realeza. A realidade da capitania de Minas Gerais, com a qual dialogavam, era o de pessoas com dificuldades de instrução formal, com um grande número de analfabetos ou pessoas que não sabiam ler. Nesse contexto, o poder da palavra e da escrita era muito significativo.

Agostinho com mitra, murça, estola, sobrepeliz branca rendada, batina, o báculo e um coração ardendo em chamas (símbolo da fé); e S. Gregório com tiara, murça, estola, sobrepeliz branca rendada, batina e a cruz de lorena. Todos eles representados com livros, penas e tinteiros.

- Na pintura do teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, temos nos balcões os seguintes doutores da Igreja: São Jerônimo semi-nu com a cruz, a pedra e o peito flagelado; S. Ambrósio com a mitra, a capa de asperges e o báculo; S. Agostinho com mitra, murça, estola, sobrepeliz branca rendada, batina, o báculo e um coração ardendo em chamas (símbolo da fé); e S. Gregório com tiara, murça, estola, sobrepeliz branca rendada, batina e a cruz de lorena. Todos eles representados com livros, penas e tinteiros.

- A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Velho, apresenta as imagens dos Doutores da Igreja no muro-parapeito. Dois doutores usam báculo e mitra, e o outro tiara e a cruz de Lorena. São Jerônimo é retratado semi-nu com a caveira e a pedra na mão.

No teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, temos nos púlpitos os seguintes doutores da Igreja: São Jerônimo, S. Ambrósio, S. Agostinho e S. Gregório. Todos eles representados com livros, penas e tinteiros.

- Os painéis das paredes da capela-mor da igreja de Santa Luzia apresentam as imagens de São Francisco de Sales e São Bento.

- O teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Ouro Branco, apresenta nos balcões, ou púlpitos, santos representados como doutores ou mestres da Igreja: Santa Clara portando um báculo; São Jerônimo Aemiliano, São Gonçalo de Lagos e Santa Gertrudes Magna também com um báculo.

- Podemos encontrar, ainda, as imagens do Papa Pio VI e dos doutores da igreja no forro da sacristia da Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas; São Pedro Thomas Arcebispo e Santo Alberto Patriarca de Jerusalém na igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto.

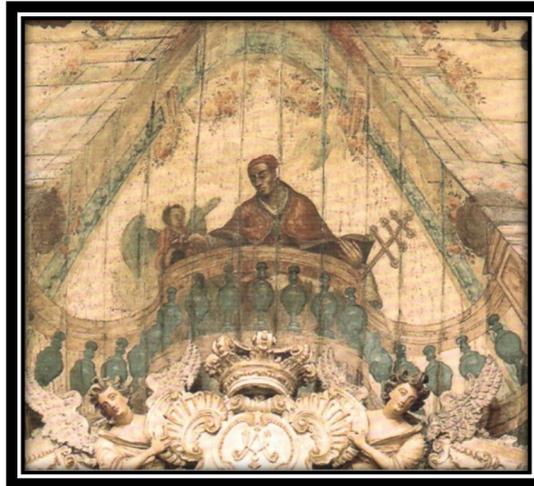


Figura 116: *Papa Negro*, Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (séc. XVIII).

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 184.

VI.II - A Nobreza dos Santos: Atos e Atitudes de Mártires, Guerreiros e Eremitas.

Santos Mártires

Os Santos Mártires têm lugar nos templos de diversas Irmandades e Ordens Terceiras de Minas Gerais. Sua iconografia ilustra bem o tipo de representação que estamos estudando até agora. Sejam eles, reais ou fictícios, são apresentados pela iconografia mineira como personagens fortes e sérios, muitas vezes membros de uma aristocracia romana ou de famílias nobres. A nobreza de seus gestos é reflexo de sua origem e posição. Mesmo tendo uma origem humilde, são retratados como figuras imponentes. Estão geralmente vestidos de túnicas, dalmáticas e mantos. Alguns usam coroa, apresentam posturas altivas e trazem consigo os atributos de seu martírio ou flagelo. A nobreza dos gestos tem nos santos mártires um dos seus primeiros exemplos.

Esses personagens são representantes do início do Cristianismo, no momento no qual a nova religião aparece como um problema político. A igreja cristã primitiva compartilhava o status de Judaísmo, no Império Romano, como uma seita ou uma variante de um tronco principal. Mas, antes da morte de Imperador Nero, em 68 d. C., já tinha sido vista como um grupo a parte, como um inimigo. O terreno para as hostilidades foi diverso e frequentemente foi sujeito à oposição e à perseguição. O compromisso dos cristãos com a figura de Jesus

Cristo era incompatível com a adoração do Imperador⁵⁹⁴. Imperadores como Trajano e Marco Aurélio eram profundamente comprometidos com a unidade do Império e foram eles também que reconheceram os cristãos como uma ameaça para essa unidade política⁵⁹⁵.

Lá pelo século IV, o Cristianismo tinha crescido tanto em tamanho e em força que teve que ser erradicado ou aceito. O Imperador Diocleciano tentou erradicar e falhou; o Imperador Constantino escolheu a outra via e criou o início do que seria um império cristão. Constantino assegurou à igreja um lugar privilegiado na sociedade e ficou mais fácil ser um cristão a partir de então⁵⁹⁶. Como na história de diversas religiões, especialmente o Islã, a oposição produziu o efeito contrário ao seu propósito inicial.

Os santos mártires seriam esses primeiros cristãos que morreram em nome da fé. “O termo *martyr*, em grego, significa ‘testemunha’” (PAGELS, 1992, p. 80). Teriam sido esses importantes personagens políticos, na medida em que enfrentaram o poder de Roma e buscavam outro mundo baseado no poder do Deus cristão. Não rendendo homenagens aos deuses ou aos imperadores romanos, desafiavam os funcionários do império e denunciavam a política da época como dissoluta e corrupta⁵⁹⁷. Tentavam buscar uma vida de fé e de ajuda mútua entre seus iguais. Sua conduta perante o martírio tornou-se exemplo de comportamento para o cristão que doa a sua vida em nome da religião, mas sua conduta de rebeldia seria válida apenas por ter sido canalizada contra uma política pagã e não seria tolerada frente à igreja de Roma ou ao poder real português. Numa igreja já institucionalizada, seriam buscados no sentido de mostrarem uma obediência aos ditames dos evangelhos, na recusa do mundo sexual e licencioso da terra. Numa humanidade essencialmente pecadora, seria a antítese da realidade de qualquer ser humano e o protótipo da tenacidade e da obediência pretendida pelo catolicismo.

Em Minas Gerais, encontramos os seguintes santos mártires: 1) Santa Apolônia, que era nascida na Alexandria durante o século III foi exortada a abandonar a fé cristã e a adorar aos deuses pagãos⁵⁹⁸; 2) Santa Catarina de Alexandria, que nasceu no século IV, no Egito⁵⁹⁹;

⁵⁹⁴ ATIENZA, 1995, p. 28-31.

⁵⁹⁵ PETIT, 1976, p. 282-283.

⁵⁹⁶ GOUGH, 1961, p. 100-115.

⁵⁹⁷ “A serenidade dos mártires cristãos estarrecia e desconcertava muitos pagãos. Plínio observou que a tenacidade e a resoluta obstinação dos cristãos que eram levados à sua presença – sob ameaça de morte, não teriam abjurado. O imperador Marco Aurélio também fez referência à obstinação dos mártires cristãos. Por sua vez, escrevendo a respeito dos cristãos, Galeno afirmou que ‘o desdém deles pela morte (e por suas consequências) patenteia-se diante de nós todo dia’ ” (STARK, 2006, p. 129).

⁵⁹⁸ Santa Apolônia. Nascida na Alexandria durante o século III, ela foi exortada a abandonar a fé cristã e a adorar aos deuses pagãos. Teve todos os seus dentes arrancados e foi jogada ao fogo. Sempre representada jovem, veste manto e túnica dalmática. Traz como atributo a palma e o alicate que foi o instrumento de seu martírio. Cf. CUNHA, 1993, p. 13.

3) Santa Inês, que foi martirizada durante o reinado de Diocleciano⁶⁰⁰; 4) Santa Quitéria, que era filha de pais nobres e pagãos, nascida na província de Entre-Douro-e-Minho, tendo sido prometida em casamento a um homem rico e aristocrata. Segundo algumas histórias, este homem era um príncipe⁶⁰¹; 5) Santa Úrsula, que era filha de um nobre da Bretanha, sendo sempre representada jovem e veste um manto protetor⁶⁰². Dentre elas, temos ainda três devoções muito importantes para os mineiros: Santa Bárbara, Santa Cecília e Santa Luzia.

Santa Bárbara era filha de pais ricos e nobres, nasceu em Nicomédia e foi encerrada numa torre para que nenhum homem pudesse ver sua beleza. Torna-se cristã e por isso pede para abrir uma terceira janela na parede de sua sela. Assim, completa-se o símbolo maior da Santíssima Trindade. O pai a denuncia por ter se tornado cristão. No momento de sua execução, que seria realizada pelo próprio pai, a multidão o vê ser atingido por um raio. É padroeira dos artilheiros e militares⁶⁰³.

Em sua iconografia, está sempre vestida de manto, túnica e dalmática. Pode trazer como atributo a palma, o cálice e uma torre com três janelas. Santa Bárbara é representada com flores e coroa na arte medieval. O cálice refere-se à proteção que traz ao fiel diante de uma morte súbita e sem extrema-união. Temos como exemplo a imagem que se encontra na capela da Serra da Piedade em Minas Gerais⁶⁰⁴.

⁵⁹⁹ Santa Catarina de Alexandria. Nasceu no século IV em Alexandria, no Egito. Desde muito cedo estudou teologia. Em suas representações, está sempre coroada e veste manto, túnica e dalmática. Tem como atributo a roda dentada, símbolo de seu martírio; a palma; o anel virginal; uma espada; um livro e a cabeça de um rei em seus pés. Cf. VARAZZE, 2003, p. 961 – 970.

⁶⁰⁰ Santa Inês foi martirizada durante o reinado de Diocleciano. Forçada a adorar os deuses pagãos, recusava e resistia constantemente. Sempre representada jovem, veste manto e capa. Traz como atributo a palma do martírio e a ovelha como símbolo da inocência. Este animal poderia ser também uma alusão ao nome “Inês”. Cf. VARAZZE, 2003, p. 183 – 187.

⁶⁰¹ Santa Quitéria nasceu na província de Entre-Douro-e-Minho, era filha de pais nobres e pagãos. Foi prometida em casamento a um homem rico e aristocrata. Segundo algumas histórias, este homem era um príncipe. Como recusou seu destino, foi encarcerada. Após a uma aparição da virgem, teria conseguido fugir do aprisionamento. Perseguida pelo pai, ela foi degolada. Sua imagem é coroada e veste manto, túnica e dalmática. Traz como atributo a palma do martírio e um livro. Tem a seus pés um cão que dorme ou um demônio acorrentado. Cf. CUNHA, 1993, p. 105.

⁶⁰² Santa Úrsula é sempre representada jovem, veste manto protetor. Era filha de um nobre da Bretanha. Traz como atributo a palma dupla, que simboliza o martírio e a virgindade, e flechas. Cf. MARINO, 1996, p. 152.

⁶⁰³ CUNHA, 1993, p. 103.

⁶⁰⁴ ÁVILA, s.d., p. 60.



Figura 117: *Santa Bárbara*, Mestre Piranga, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p.120.

Outra personagem importante desse repertório dos santos mártires, Santa Cecília nasceu em Roma no século III. Casou com um homem pagão e o converteu. Segundo suas palavras, era guardada por um anjo que foi visto pelo marido depois de sua conversão. Em sua iconografia, veste manto, túnica e dalmática. Tem como atributo a harpa e a palma do martírio⁶⁰⁵. Segundo os historiadores da arte, sua representação com instrumento musical seria uma composição da arte renascentista. O fato de ser representada com um instrumento musical permite que os artistas explorem bem o gosto nobre da época. Santa Cecília aparece, geralmente, como uma boa dama de salão⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ VARAZZE, 2003, p. 941 – 947.

⁶⁰⁶ No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar a figura de Santa Cecília. No teto sobre o coro da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Itabirito, temos três painéis: Santa Cecília com seu órgão e os outros dois com motivos ligados à música. Um representa um violino, um rolo de música e folhas verdes; e outro representa a lira, um rolo de música e folhas verdes.



Figura 118: *Santa Cecília*, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p.125.

Por sua vez, Santa Luzia também era filha de pais ricos de Siracusa e teria sido martirizada durante o reinado de Diocleciano. Seu culto remonta o século IV e V. Protegia sua castidade e teria tido seus olhos arrancados na prisão. Em sua iconografia, está sempre vestida com ricos trajes, manto e túnica. Pode trazer como atributo a palma do martírio e uma bandeja com seus olhos. No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar sua representação⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ LODI, 2001, p.602-605.



Figura 119: *Santa Princesa, Minas Gerais* (séc. XVIII).

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 124.

Podemos encontrar ainda, em Minas Gerais, outra classificação de santos, conhecidos como aqueles que são os santos mártires e guerreiros. Como nobres ou cavaleiros medievais, o drama de suas biografias evoca a bravura e a honra daqueles que, em nome da fé, entregaram-se à morte. Esses repetem o mesmo padrão iconográfico dos santos mártires analisados anteriormente. São eles: 1) São Cosme e Damião que eram gêmeos e médicos de origem árabe⁶⁰⁸; 2) Santo Estevão, que foi um dos sete diáconos escolhidos pelos apóstolos para atender os pobres no Templo de Jerusalém⁶⁰⁹; 3) São Jorge, que foi um importante santo do panteão grego e militar e que morreu martirizado na Palestina; 4) São Lourenço que foi arcebispo e, por isso, veste trajes religiosos ou dalmáticas⁶¹⁰; 5) São Manuel

⁶⁰⁸ São Cosme e Damião eram gêmeos e médicos de origem árabe. Teriam estudado medicina na Síria. Aproveitavam da profissão para divulgar o cristianismo e, por isso, foram perseguidos e decapitados em 303 d.C. Sempre representados juntos, vestem túnicas ornamentadas com peles. Trazem como atributo a palma do martírio, instrumentos de medicina e um chapéu cilíndrico de doutor. Cf. LODI, 2001, p.397-400.

⁶⁰⁹ Santo Estevão foi um dos sete diáconos escolhidos pelos apóstolos para atender os pobres no Templo de Jerusalém. Foi apedrejado pelos próprios judeus e, por isso, considerado o primeiro mártir da história do cristianismo. Saulo, mais tarde São Paulo Apóstolo, teria participado desse martírio. Santo Estevão é sempre representado como jovem diácono, veste dalmática e estola. Trazem como atributos a palma do martírio, as pedras símbolos de seu suplício e o livro dos Evangelhos. Em algumas representações, trazem as pedras em sua cabeça ou em seus ombros. Cf. VARAZZE, 2003, p. 106-112.

⁶¹⁰ São Lourenço foi arcebispo e, por isso, veste trajes religiosos ou dalmáticas. Traz como atributo a palma do martírio e uma grelha que é o símbolo maior de seu suplício. Teria sido martirizado durante o período de Valeriano. Cf. VARAZZE, 2003, p. 639 – 652.

que, segundo a tradição, teria sido mensageiro do imperador Juliano⁶¹¹; e 6) São Sebastião, que era soldado do exército de Diocleciano.

Esses santos ocuparam posições importantes dentro da burocracia de Estado ou da hierarquia da igreja. Suas histórias envolvem conversão, perseguição, martírio e sofrimento. São representados de acordo com a posição que ocupavam e trazem consigo túnicas ornamentadas com peles; armadura militar; a palma do martírio; dalmática; estola; perizônio e o livro dos Evangelhos.

Dentre eles, o mais importante na questão política que estudamos é São Jorge. Foi um importante santo do panteão grego e um militar que morreu martirizado na Palestina. Seu culto ganha força a partir das cruzadas. Foi um grande símbolo na luta contra as heresias. Montado a cavalo, veste roupa e armadura militar e com a lança tenta acertar o dragão ou o demônio. Santo de grande devoção no Brasil Colonial, ele era sempre associado às casas reais europeias⁶¹². Nas cidades mineiras daquele tempo era comum ver sua imagem montada a cavalo durante as procissões e vestida de armadura e insígnias militares. Podemos encontrá-lo ainda hoje nas igrejas de Minas e em museus de Ouro Preto e de Sabará.



Figura 120: *São Jorge*, Aleijadinho (séc. XVIII).

Museu da Inconfidência – Ouro Preto

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 119.

⁶¹¹ Segundo a tradição, São Manuel teria sido enviado à Pérsia levando mensagens ao imperador Juliano. Foi preso e torturado por se recusar a abandonar o cristianismo. É representado jovem e seminu e usa apenas um perizônio. Tem as mãos sobre o peito, que está amarrada por uma corda, assim como seus pés. Tem como atributos quatro cravos, dois nos ouvidos e outros dois no peito. Pode ser encontrada na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição em Sabará. Cf. CORDEIRO, 1986, p.12.

⁶¹² VARAZZE, 2003, p. 365-370.

Por sua vez, São Sebastião foi um dos mais cultuados. Nascido em Milão, era soldado do exército de Diocleciano. Foi condenado pelo imperador ao ser descoberto como cristão. Foi amarrado em uma árvore e transpassado por flechas. Escapando da morte e cuidado por uma mulher de nome Irene, apresentou-se novamente ao imperador. Quando é inquirido sobre a perseguição dos cristãos, é condenado a morte por açoitamento⁶¹³.

Sua representação sofre mudanças constantes até a chegada do Renascimento, quando temos a definição da imagem que conhecemos. Chegou a ser representado com uma túnica militar. Todavia, a imagem que se cristaliza durante o período do Barroco é aquela em que é apresentado como jovem e vestido com uma espécie de perizônio, amarrado a uma árvore, tendo o corpo trespassado por flechas. Seus atributos são, geralmente, de natureza militar: couraça, capacete, flechas, espada e manto vermelho⁶¹⁴.

É um dos santos mais populares em Minas. No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar a figura de São Sebastião, com túnica branca, manto vermelho e segurando uma palma.

Vemos, aqui, que esses personagens precisavam ser retratados conforme suas histórias e suas atitudes. Quando olhamos especificamente para estes mártires guerreiros, nas igrejas e museus de Minas Gerais, vemos que apresentam um misto de comportamento nobre e santo. O vestuário e os cabelos fazem parte dessa composição cênica, os gestos e os modos estão carregados de um equilíbrio necessário na guerra que travam em nome da fé, mostrando os limites descentes a uma pessoa nobre⁶¹⁵. Saber fazer a guerra é algo estudado e aprendido pela nobreza, é parte importante da educação formal das cortes, desde a Idade Média. Muitas vezes, esses santos estão estilizados pelos artistas mineiros em linhas simples, que podem trazer gestos elegantes, alcançando, assim, uma quietude formalizada, que atende ao gosto da arte da capitania naquele momento. Pelas suas biografias, percebemos que fazem distinções entre os juízos, na capacidade de discernimento entre as diferenças e defendem a força na propagação da fé.

Segundo Yacy Ara Froner:

“Êxtase e martírio se confundem na profusão das imagens religiosas e inúmeras representações de santos mártires, trazem junto ao instrumento de suplício um prazer quase carnal. Santa Luzia sorri, com a oferta de seus

⁶¹³ LODI, 2001, p. 52-53.

⁶¹⁴ ÁVILA, s.d., p. 71.

⁶¹⁵ BARILLI, 1983, p. 54.

olhos na bandeja; São Sebastião, jovem e nu, apresenta um dorso atlético alvejado de flechas; Santa Bárbara abraça sua torre, íntima de sua prisão” (FRONER, 1994, 100).

Embora estas biografias explorem muitas situações que envolvem intensas paixões humanas, a formalidade rígida que algumas vezes atinge a arte mineira os destitui de qualquer emoção espontânea quando representados em pinturas e esculturas, o que pode ser visto como algo frio e artificial.

De qualquer forma, é muito interessante perceber a presença de um número razoável de mulheres nos altares das igrejas em, Minas Gerais, que são representadas como mártires e que estão presentes no início da história do cristianismo. Segundo Rodney Stark,

“[...] existe praticamente um consenso tanto entre os historiadores da Igreja primitiva como entre os estudiosos da Bíblia de que as mulheres detinham posições de honra e autoridade no interior do cristianismo primitivo (Frend 1984; Gryson 1976; Cadoux; 1925). Peter Brown salienta que nesse aspecto os cristãos distinguiram-se não apenas dos pagãos, mas também dos judeus” (STARK, 2006, p. 125).

As mulheres eram conhecidas como benfeitoras e como colaboradoras dessa religião nascente. Segundo estes autores com a institucionalização da igreja veem a costumeira diferenciação de poder entre os sexos e o afastamento das mulheres dos papéis litúrgicos⁶¹⁶. A iconografia mineira retrata essas mulheres como personagens resignados e suas representações atentam para isso. Suas imagens são utilizadas dentro da ortodoxia e dos ditames oficiais de Roma e, pelo seu exemplo, se resumem à denúncia da impiedade e da vulgaridade de tempos idos, sem deixar resquícios do seu verdadeiro papel no início do cristianismo.

As imagens desses santos apresentam, dessa forma, homens e mulheres incorruptíveis. Eles enfrentam seu sacrifício e são conduzidos à morte. As perdas que sofrem em nome de seus atos deixam claro sua honra. Seriam os personagens ideais na construção de igrejas e nações. Seu sacrifício poderia ser entendido dentro da difícil vida dos mineiros, dentro da lógica dos desbravadores.

⁶¹⁶ “Um exame acurado das perseguições romanas também sugerem que as mulheres detinham posições e *status* nas Igrejas cristãs. O verdadeiro número de cristãos martirizados pelos romanos foi bem reduzido, e a maioria dos homens executados compunha-se de líderes eclesiais, até mesmos bispos [...]. O fato de que uma proporção muito significativa de mártires era constituída de mulheres levou Bonnie Bowman Thurston (1989) a sugerir que elas também devem ter sido consideradas pelos romanos como detentoras de certa posição social. Essa sugestão é compatível com o fato de que as mulheres torturadas e, em seguida, provavelmente executadas por Plínio eram diaconisas”. Cf. STARK, 2006, p. 126.

Santos Eremitas

A tentativa de estilização dos comportamentos da sociedade mineira colonial pela arte pode ser vista pelo próprio culto aos santos eremitas. Esses santos justificam a vida monástica e fazem uma crítica à sociedade da época. Seus exemplos são uma maneira de criticar certas condutas sociais e arranjos políticos para buscar a sobriedade do caráter e um comedimento das ações.

Quando retomamos a história do Cristianismo, vemos que, com o tempo, os cristãos começaram a sentir que seus padrões de conduta religiosa estavam sendo ameaçados e que o único modo para obedecer aos imperativos morais de Cristo era fugir do mundo. A opção que surge é a dedicação em tempo integral à disciplina cristã como um monge. Vemos seu início com o ermitão Santo Antônio, em pleno deserto egípcio. A partir daí, o monasticismo espalhou-se por muitas partes - durante o século IV e V-, e não só pelas regiões gregas e latinas do mundo cristão, mas vai além, atinge as bordas orientais da Ásia. Os monges cristãos se dedicam à oração, ao ascetismo e ao serviço de Deus⁶¹⁷. Dessa maneira, podemos encontrar, em Minas Gerais, devoções que representam esse momento da vida da igreja cristã e que são reconhecidos como os Santos Eremitas. Esses personagens são aqueles que trazem a ideia do monasticismo e da rejeição do mundo.

Em pleno século XVIII, a regra de imitar os gestos codificados do cortesão e seguir os modelos de bom comportamento pode ser entendida também como uma forma de corrupção da própria sociedade, que não se comporta mais de maneira verdadeira, mas sim como se fosse um constante baile de máscaras. Essa crítica está sendo feita na Europa por Chardelos de Laclos e Rousseau⁶¹⁸. Em Minas Gerais, podemos encontrar trechos com comentários semelhantes nas Cartas Chilenas atribuídas a Thomas Antônio Gonzaga⁶¹⁹. A virtude e a prudência são comportamentos preferíveis, nessas escolhas.

⁶¹⁷ BARK, 1979, p. 108-116.

⁶¹⁸ LACLOS, 1995, p.149.

⁶¹⁹ Oh alma de fidalgo, oh! Chefe digno

De vestir a libré de um vil laçao

(C. – VI)

Quem tivesse as virtudes de fidalgo,

Nascesse de fidalgo e quem tivesse

Os vícios de vilão, nascesse embora,

Se devesse nascer, de algum laçao.

(C. – I)

Em Minas Gerais, além de São Jerônimo, já citado neste trabalho, encontramos, geralmente, os seguintes santos eremitas: Santo Antônio ou Santo Antão, que nasceu no Egito, era filho de família rica e nobre⁶²⁰; Santo Onofre que era filho de rei e pertencia a uma família nobre⁶²¹; e São João Batista que era filho de Zacarias e Isabel, prima de Maria a mãe de Jesus. Em suas representações como eremita, veste túnica esfarrapada e roupas de pele. Em alguns momentos, como é o caso de Santo Onofre, traz uma coroa a seus pés.

A história de João Batista é muito significativa, nesse contexto, já que o implica numa série de atritos com o Rei Herodes. João Batista condenava o estilo dissoluto e pouco recomendável de vida deste rei. João Batista enfureceu Herodes Antipas, governante dos Judeus, pois o denunciava por ser casar com Herodíades, esposa de seu meio-irmão (Lc 3:1-20). João Batista foi preso e decapitado a pedido de Salomé, filha de Herodíades e Herodes, (Mt 14:3-11).⁶²² A condução do governo e o estilo de vida de um governante marcam o discurso moral dessa passagem bíblica e reforça o discurso político religioso de um poder cristão que represente Deus na Terra⁶²³.

O teto da capela-mor do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas, apresenta nos balcões as figuras do batismo de Jesus e de Salomé com a cabeça de São João Batista⁶²⁴.

Cf. GONZAGA, 1995.

⁶²⁰ Santo Antônio ou Santo Antão foi nascido no Egito, era filho de família rica e nobre. É sempre representado como uma figura respeitosa e patriarcal, vestindo burel com capuz. Em suas representações como eremita, veste túnica esfarrapada e roupa de pele. Pode trazer como atributos: as chamas do “Fogo de Santo Antônio”, um porco, um corvo, uma campainha e um báculo terminado em cruz de tau. Cf. VARAZZE, 2003, p 171 – 175.

⁶²¹ Em outro caso, Santo Onofre era filho de rei e pertencia a uma família nobre. Em suas representações como eremita aparece sempre muito magro e coberto de pelos por todo o corpo, da cabeça aos pés. Traz como atributo um corvo com pão no bico, o cálice, uma coroa a seus pés e uma caveira como sinal da penitência e da morte. Cf. CUNHA, 1993, p. 113.

⁶²² PAGELS, 1992, p. 31.

⁶²³ SAUNIER, 1983, p. 22-24.

⁶²⁴ DEL NEGRO, 1958, p. 30.



Figura 121 : *São João Batista* (séc. XVIII)

Igreja Matriz de Sabará

Fonte: COELHO, 2005, p. 112.

Esses exemplos de imagens seculares e monárquicas que vimos até agora são encontrados em todas as imagens de devoção do período. Em Minas Gerais, os mártires, santos, bispos e demais membros da igreja são representados como a força mais poderosa na cristianização dos não crentes, na renovação, na adoração, na oração e na elaboração da teologia cristã. A todo o momento estas figuras lembram uma história religiosa que foi centralizada em Roma, certa interpretação sobre a política e os poderes da terra, além de eliminar as outras formas de cristianismo e interpretações sobre a religião. O caminho a ser seguido é aquele que vem pela figura do papa que está em Roma e pela nobreza que é sua fiel seguidora. O papa é a cabeça de toda uma hierarquia eclesial que guarda e devota a sua vida a Deus e a nobreza que percebe seu chamado e atende a seu pedido. Não existem pessoas mais aptas a interpretar os mistérios divinos do que esses homens que devotam um tempo

exclusivo a sua causa. Mais aptos seriam estes em comparação aos indivíduos comuns que teriam nos afazeres de sua vida motivo de dispersão e pouca atenção às coisas religiosas.

Estes personagens tornam-se as referências necessárias sobre o início da história da igreja cristã. Estes mártires, guerreiros e eremitas trazem nas suas histórias de vida um passado de riqueza e de nascimentos importantes. São filhos de nobres, aristocratas e reis. Quando suas vestimentas são ricas, mostram sua história anterior a conversão ao cristianismo. Quando estão vestidos com peles de carneiro, ou mesmo, desnudos, são vistos na negação de sua vida anterior. De qualquer forma, legitimam e reafirmam a hierarquia eclesial, exprimem condutas e reforçam sua honra.

VI.III - A nobreza dos Santos: Atos e Atitudes de Carmelitas, Franciscanos, Mercedários, Santos do Rosário e Outras Invocações.

Ao lado do culto a Jesus Cristo, ou à Maria, existem devoções quase pessoais ou de grupos específicos. O culto a estes santos permite que existam associações leigas que agreguem os indivíduos por questões de estratificação social, e não por laços de sangue, em nome de uma determinada devoção.

As devoções, em Minas Gerais, foram determinadas pela própria colonização que a capitania sofreu. As ordens regulares foram proibidas em sua região, restando aos fiéis leigos o domínio sobre a religiosidade em solo mineiro. A sociedade, além da questão econômica, era estratificada segundo critérios de raças, tinha seus indivíduos agrupados em confrarias e irmandades religiosas que seguiam esses critérios. Dificilmente alguém, caso não participasse da vida da Igreja, conseguiria se integrar plenamente na sociedade; o habitante das Minas Gerais estaria marginalizado se não tomasse parte em, pelo menos, uma irmandade religiosa. Todos os acontecimentos, do nascimento à morte, eram comemorados nas confrarias e quem estivesse fora dela seria olhado com desconfiança e privado do convívio social. A participação na Igreja Católica era indispensável e "constituía crime o adotar outras crenças ou com ela simpatizar, pois isto abalaria as próprias bases do sistema de vida, o que não podia ser tolerado" (SCARANO, 1978, p. 60).

A ausência de ordens religiosas, a articulação da vida urbana, que substituiu a vida rural, a riqueza proporcionada pelo comércio e pela mineração deram às associações de leigos força suficiente para implantar uma nova sociabilidade. A necessidade de construções, sobretudo religiosas, altares, santos, objetos de culto, músicas para as solenidades e festas, fez

das associações mineiras um importante centro de atividade artística e social. Essa combinação de elementos integrou indivíduos que poderiam ficar à margem da comunidade, dando a eles papel de destaque na sociedade e abrigo para todas as categorias de cor ou condição financeira⁶²⁵. Dessa forma, a arte em Minas Gerais compreende relações tão importantes e dinâmicas quanto à mineração e o comércio, pois os próprios embates sociais pelas irmandades e pelas formas de dominação do poder estão veiculados à arte como forma de expressão⁶²⁶.

Esses grupos exprimem sua identidade tomando como referência o culto a determinado santo, que porta um emblema ou brasão pessoal. Em quase todas essas irmandades, encontramos objetos, imagens ou artefatos que representam, figuradamente, esse santo de devoção. Para participar dessa coletividade é preciso atribuir o caráter sagrado, atribuído a esses elementos. Esses objetos pedem comportamentos específicos aos membros dessas associações e tentam reproduzir ações típicas das ordens religiosas: orações, festas, missas e práticas de abstenção. Esses homens precisam demonstrar, de forma explícita e coletiva, seu respeito ao sagrado. A coletividade seria mais importante e superior a qualquer indivíduo. Sua profanação implicaria em exclusão do grupo.

Podemos perceber, assim, que as grandes devoções foram aquelas veiculadas a essas ordens terceiras ou irmandades. Em Minas Gerais, entre as principais associações, temos as Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco, as irmandades de Nossa Senhora das Mercês e de Nossa Senhora do Rosário. Essas associações foram aquelas que construíram os templos mais significativos da capitania⁶²⁷. Cada uma delas, de acordo com seu patrono ou fundador, estabelece para si uma conduta e uma ação no mundo. Assim como os indivíduos que vivem numa sociedade monárquica, os irmãos que participam dessas associações têm atos e atitudes codificados e esperados perante o restante da coletividade. De qualquer forma, essa realidade não impede a difusão de devoções diferentes a essas associações, mas sempre em menor número. Estas devoções, “estranhas” ao meio, são grandes em número de santos possíveis, mas pequena em quantidade de imagens produzidas para esse fim.

A partir da segunda metade do século XVIII, em Minas Gerais, a construção das igrejas das ordens terceiras toma vulto e os santos das diversas irmandades têm seu próprio lugar para a adoração. Esse período representa uma importante fase de consolidação da

⁶²⁵ SCARANO, 1978, p. 79 e 129.

⁶²⁶ ALVES 1997, p. 07.

⁶²⁷ MAXWELL, 1985, p. 109.

sociedade mineira colonial. Com efeito, rebeliões como a Guerra dos Emboabas e a Revolta de Felipe dos Santos, em 1720, estavam para trás, mas também, nesse momento, se gestava outra: a Inconfidência Mineira. O impulso descentralizador das revoltas não tinha sido suficiente para abafar o anseio controlador que as associações religiosas leigas podiam exercer. Com a construção das igrejas das diversas irmandades e ordens terceiras, temos a construção da memória dos diversos grupos sociais da capitania⁶²⁸.

As imagens dos santos seriam assim adequadas a esta realidade. Mesmo controladas por tratados e manuais, seriam cuidadosamente manipuladas pelo gosto artístico dos mineiros e, de forma cuidadosa, pelas diversas camadas sociais. Devido à rivalidade entre as associações, os festejos e as cerimônias que essas irmandades e ordens terceiras realizavam para seus santos de devoção eram primorosos⁶²⁹. Esse jogo ficava claro na disputa pelos melhores artistas e na composição de esculturas que se pareciam com aristocratas que se empinavam em suas poses ou senhoras elegantes em vestidos policromados. Suas posturas eram orgulhosas, eretas, esbeltas e com gestos expressivos nas mãos⁶³⁰. Os repiques dos sinos e as saudações dos fiéis ao santo faziam desses personagens verdadeiras figuras alegóricas.

Num ambiente social conturbado, a moral e a ordem se tornariam um dos grandes temas dessa arte. O papel da realeza estaria assegurado por essa cultura⁶³¹. O santo circulava pelo templo, ou mesmo pelas ruas, com sua coroa, seu manto e seu cetro. Moral e ordem deixavam evidente como essas imagens tinham um uso instrumental e como colocavam o rei como o símbolo maior da coletividade. Dessa maneira, reafirmavam um passado real e encontravam nas instituições monárquicas o arbitramento necessário aos conflitos dessa sociedade escondida no meio de vales e montanhas. Oferecia, por meio do gosto nobre da arte, uma possibilidade de se ficar acima das divisões internas da capitania.

O conjunto dessas imagens garantiria a unidade e a continuidade do discurso político. Talvez, seja a distância das formas tradicionais de poder o principal motivo do fortalecimento desses grupos que não retiravam os princípios monárquicos de suas perspectivas coloniais e, por muitas vezes, chocavam-se com ele. Dependendo do ponto de vista, era uma forma de controle entre as associações que eram rivais entre si.

O diálogo entre a iconografia europeia e a iconografia colonial, aqui, é evidente. O culto aos santos negros dá o tom da religiosidade mineira. Carmelitas, franciscanos,

⁶²⁸ MAXWELL, 1985, p. 13-4.

⁶²⁹ SOUZA, 1986, p. 26.

⁶³⁰ SYPHER, 1980.

⁶³¹ MARAVALL, 1997, p. 76.

mercedários e os santos de devoção das irmandades dos homens negros e pardos contam a história da capitania, de sua constituição social e da devoção de seu povo. Os santos das outras ordens religiosas ficam dispersos compondo as mais variadas iconografias dos templos mineiros. Tão grande iconografia era assim constituída:

Santos Carmelitas

Nome dado aos irmãos que participam da Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo. É uma ordem religiosa da Igreja Católica Romana que foi fundada pelo francês São Berthold como uma comunidade de ermitões na Palestina durante o século XII. Em Minas Gerais, Nossa Senhora do Carmo é padroeira das ordens terceiras que levam seu nome. Essas associações foram fundadas na capitania no século XVIII, desde quando se difundiu sua devoção e seu culto. Agregavam irmãos brancos e ricos pertencentes à elite mineira⁶³².

A Ordem advoga para si uma tradição antiga, antes do tempo de Cristo. Segundo essa narrativa, os carmelitas seriam seguidores de Elias, o fundador de uma espécie de reclusão no Monte Carmelo, na Terra Santa. Eliseu teria sido um dos seus primeiros seguidores e, por conta disso, teria transmitido as regras do próprio Elias aos outros irmãos. Segundo o Antigo Testamento, o profeta Elias encontrou ali os sacerdotes de Baal (III Rs. 18, 19-39) e o profeta Eliseu salvou a filha da sunamita (IV Rs. 4). Segundo a tradição, Elias teria visto, como ato de premonição, a própria Virgem e sua mãe Ana. São João Batista teria sido um deles e Maria teria fundado, em Jerusalém, uma ordem para moças a partir de suas regras⁶³³.

⁶³² SALLES, 2007, p. 79.

⁶³³ MACEDO ALVES, 2005, p. 78.

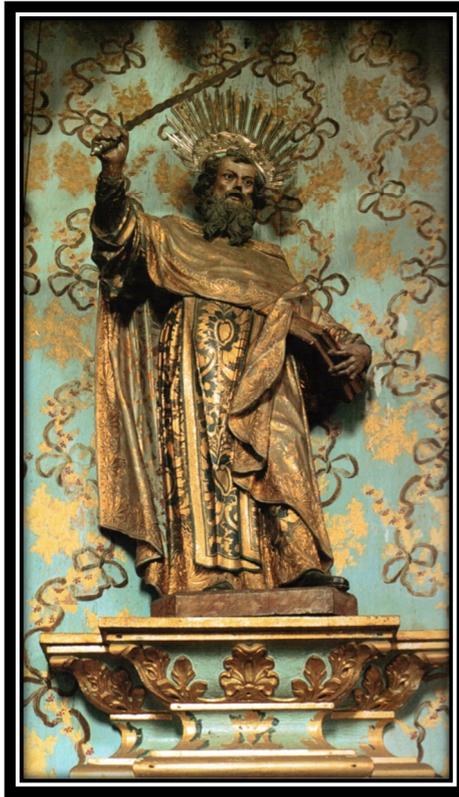


Figura 122: *Santo Elias* (séc. XVIII)

Igreja N. S. do Carmo - Diamantina

Fonte: COELHO, 2005, p. 36.

A regra original foi escrita, em 1209, pelo patriarca latino Albert de Vercelli de Jerusalém. A regra era severa e prescrevia pobreza, abstinência de carne e isolamento. Ela foi aprovada, em 1226, pelo Papa Honório III (1188-1227). Depois das Cruzadas, o santo inglês Simão Stock (1200-65) reorganizou os carmelitas como frades mendicantes. Nossa Senhora teria aparecido a esse religioso inglês no dia 16 de julho de 1252 e lhe entregado o escapulário. A Virgem teria dito que todos aqueles que portassem esse escapulário seriam salvos dos tormentos do inferno. Teria aparecido ao Papa João XXII, dizendo que intervinha a favor das almas do purgatório. Suas comunidades se espalharam por Chipre, Messina, Marselha e partes da Inglaterra⁶³⁴.

⁶³⁴ BRITO, 2010, p. 121.



Figura 123: *São Simão Stock*, Aleijadinho (séc. XVIII).

Igreja de Nossa Senhora do Carmo - Sabará

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2002, p. 67.

Durante o século XVI, foram criadas duas vertentes da ordem carmelita: os carmelitas calçados, que usariam sapatos e seguiriam a regra mitigada de São Simão Stock; e os carmelitas descalços, que não usariam sapatos, como um sinal da severidade e das reformas do místico espanhol São João da Cruz⁶³⁵. Entre as várias ordens de freiras carmelitas, a mais conhecida é a Ordem das Carmelitas Descalças, fundadas no século XVI pela santa e mística espanhola Teresa de Ávila. O propósito principal da ordem era a contemplação, o trabalho missionário e a teologia. A vida de uma freira carmelita se caracterizaria pela contemplação, oração, penitência, trabalho árduo e silêncio. As freiras são reclusas ou enclausuradas.

A ordem Terceira do Carmo era responsável, em Minas Gerais, pela procissão do triunfo no Domingo de Ramos, pela procissão da crucificação e pela procissão do enterro na sexta-feira. Todos esses rituais ocorriam na Semana Santa. Por isso, podemos encontrar nos altares de suas igrejas as imagens alusivas à Paixão de Cristo⁶³⁶.

⁶³⁵ Esta reforma pretendeu estabelecer o espírito da regra original de Albert de Vercelli.

⁶³⁶ ALVES, 2005, p. 78.

Por ser uma ordem terceira, temos nessas associações um estatuto que segue suas congêneres carmelitas das ordens primeiras do litoral. A representação de sua iconografia é característica do estatus social de seus participantes. As imagens são sérias e compenetradas. Santos e santos aparecem de forma imponente e seguem o próprio padrão estilístico dos templos que ocupam. Aparecem vestidos como carmelitas, carregam o escapulário, a coroa, a pena, a cruz e o livro. As narrativas se repetem na origem aristocrática e fidalga de seus santos que se caracterizam pela nobreza de seus gestos e atributos.

Podemos verificar tais características nas seguintes devoções: Nossa Senhora do Carmo, que está sempre coroada; Santo Elias, que porta uma espada e sobe aos céus numa carruagem de fogo⁶³⁷; Santo Eliseu⁶³⁸ e São Simão Stock⁶³⁹, que foram fundadores da ordem⁶⁴⁰; Santa Teresa de Jesus ou Teresa D'Ávila, que era filha de pais ricos e nobres e é considerada mística e doutora da Igreja; São João da Cruz, que é considerado grande doutor, místico e poeta pela Igreja; Santo Elesbão, que teria sido rei dos etíopes; e Santa Ifigênia, que teria sido uma princesa etíope. Os dois últimos santos fazem parte também da irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de associações de negros escravos e libertos.

⁶³⁷ Santo Elias. Profeta e personagem bíblico do Antigo Testamento, é considerado um antigo antecessor da ordem carmelita. Fez descer fogos dos céus e ressuscitou mortos. Esteve presente na transfiguração de Cristo (Mt 17,3) Aparece vestido como carmelita e traz como atributo uma espada em chamas e uma igreja. Pode ser retratado subindo aos céus carregado por uma carruagem de fogo (IV Rs 2,11). Na igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto temos as seguintes imagens: Santo Elias no deserto e sendo arrebatado aos céus no painel da azulejos. Cf. CUNHA, 1993, p. 13.

⁶³⁸ Santo Eliseu. Foi ungido por Elias e era filho de profeta (III Rs. 19, 16). Ressuscitou mortos, curou a lepra das pessoas e passou seco pelo Rio Jordão. Aparece vestido como carmelita e traz como atributo um jarro. Pode aparecer recebendo um manto de Santo Elias. Cf. CUNHA, 1993, p. 69.

⁶³⁹ São Simão Stock. Nossa Senhora teria aparecido a este religioso inglês no dia 16 de julho de 1252 e lhe entregado o escapulário dizendo que todos aqueles que o portassem seriam salvos dos tormentos do inferno. Simão Stock é representado em trajes da Ordem Carmelita. Seus atributos são o escapulário e a representação das almas nas chamas do inferno. Cf. CUNHA, 1993, p. 71.

⁶⁴⁰ Podemos encontrar uma bela imagem de São Simão Stock, esculpida por Aleijadinho, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. Cf. BAZIN, 1971, p. 188-190.

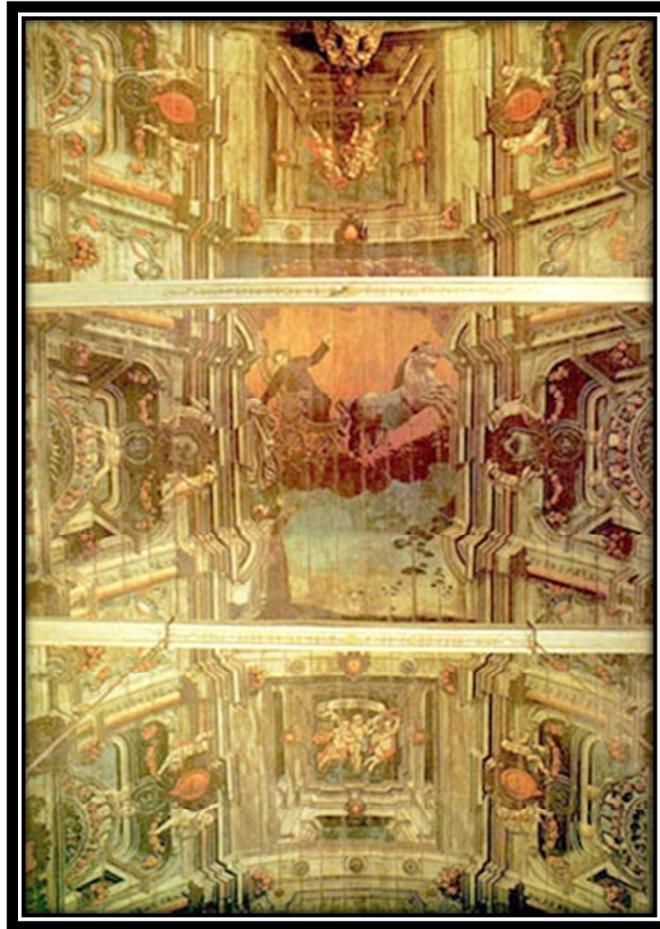


Figura 124: *Elias subindo na carruagem de fogo*, José Soares de Araújo (séc. XVIII)

Igreja de N. S. do Carmo - Diamantina

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 131.

Dentre essas devoções, uma das mais significativas é a devoção à Nossa Senhora do Carmo. Nas suas representações, Nossa Senhora do Carmo aparece segurando o Menino Jesus, sentada ou em pé, está coroada e com o hábito carmelita. Essas vestes consistem em túnica marrom, capa e véu. Geralmente aparece entregando o escapulário a São Simão Stock. Símbolo maior da ordem carmelita, o escapulário tem estampado o escudo da ordem e oferece indulgências àqueles que o portam. Em outras representações, a Virgem e o Menino sustentam bentinhos em suas mãos. É invocada como intercessora das almas do purgatório⁶⁴¹.

⁶⁴¹MARINO, 1996, p. 36.



Figura 125: *Nossa Senhora do Carmo* (séc. XVIII).
Forro da Sacristia - Igreja de N. S. do Carmo - Ouro Preto
Fonte: Foto do autor



Figura 126: *Nossa Senhora do Carmo*, Manoel da Costa Athaíde (séc. XVIII/XIX).
Museu da Inconfidência – Ouro Preto
Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 287.

Entre essas devoções, a presença de Teresa D'Ávila e São João da Cruz é de extrema importância, já que fazem parte dos quadros da ordem carmelita e são considerados importantes teóricos da igreja.

Santa Teresa de Jesus, ou Teresa D'Ávila, é nascida em Ávila na Espanha. Filha de pais ricos e nobres, ela é considerada mística e doutora da Igreja. Foi carmelita e reformou a ordem. Veste hábito carmelita com túnica marrom, capa e véu. Está sempre em atitude de êxtase e contemplação. Traz como atributo uma pena, um livro e a pomba do Espírito Santo. Podemos encontrar sua imagem nos painéis de azulejo nas laterais do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto⁶⁴².



Figura 127: *Santa Teresa de Ávila* (séc. XVIII)

Igreja N. S. do Carmo - Diamantina

Fonte: COELHO, 2005, p. 36.

São João da Cruz nasceu em Fonteveros, próximo à Ávila, na Espanha. Considerado grande doutor, místico e poeta pela Igreja, é sempre representado em hábito carmelita. Ajudou

⁶⁴² LODI, 2001, p. 453-458.

a reformar sua ordem. Traz como atributo um livro aberto em uma das mãos. Podemos encontrar uma bela imagem sua, esculpida por Aleijadinho, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. Podemos encontrar, ainda, sua imagem nos painéis de azulejo nas laterais do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto⁶⁴³.

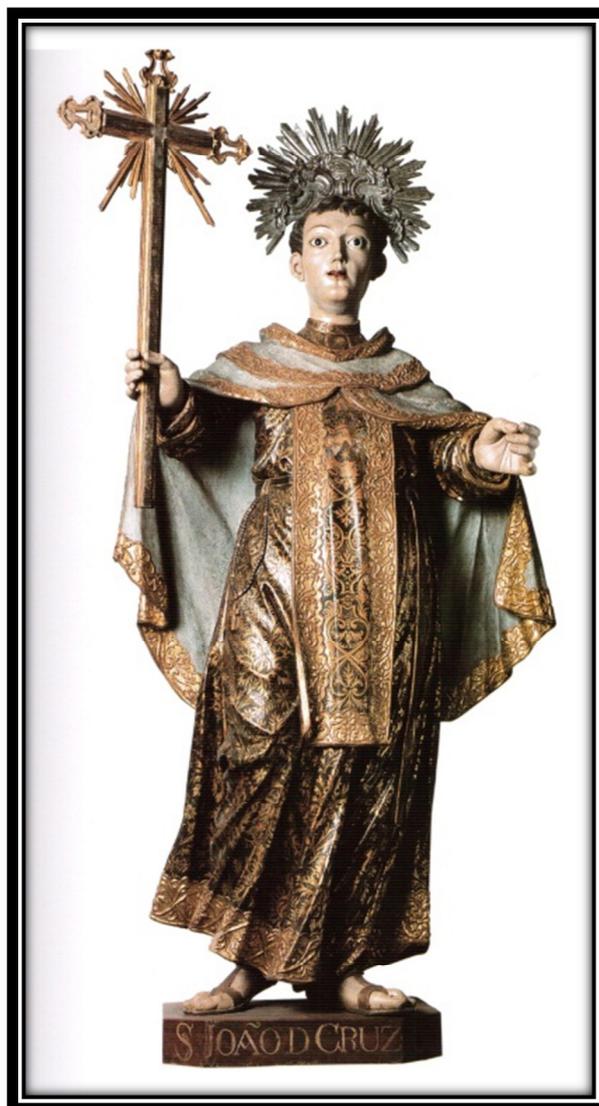


Figura 128: *São João da Cruz*, Aleijadinho (séc. XVIII)

Igreja de Nossa Senhora do Carmo - Sabará

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2002, p. 69.

Os santos dessa ordem que são mais representativos nesta pesquisa, justamente por representarem esse repertório monárquico e por serem considerados santos negros, são: Santo Elesbão e Santa Ifigênia.

⁶⁴³ LODI, 2001, p. 606-611.

Segundo José Machado de Oliveira, esses dois santos teriam tido sua biografia remodelada por um frei do Brasil Colonial:

“Frei José Pereira de Santana apresentou Santo Elesbão e Santa Efigênia como carmelitas, inventando tradições, consciente de que essa identificação traria benefícios para a Ordem, ampliando seu papel na cristandade colonial” (OLIVEIRA, 2008, p. 124).

Ênio José da Costa Brito diz:

“A Ordem do Carmo envolveu-se profundamente com esse projeto, respaldada pelo livro escrito por Frei José Pereira de Santana intitulado *Os Dois Atlantes de Etiópia. Santo Elesbão, Imperador XLVII da Abissínia, Advogado dos perigos do mar & Santa Efigênia, Princesa da Núbia, Advogada dos incêndios dos edifícios e publicado em 1735*” (BRITO, 2010, p. 121).

Esses autores dizem que se desejou inventar um passado cristão, nobre e santo para esses personagens. Com essas narrações, a África teria se transformado num dos berços da cristandade⁶⁴⁴. Segundo a tradição, Santo Elesbão teria sido rei dos etíopes. Maria José Assunção da Cunha assim o descreve: “[...] Santo Elesbão era rei cristão dos etíopes acumíticos e combateu a tribos dos hameritas, chefiados pelo ímpio rei Dunaam. Saindo vitorioso. Elesbão distribui seus bens entre os pobres e fez-se carmelita” (CUNHA, 1993, p. 69). É representado como um rei negro que veste um hábito carmelita. Traz como atributo a coroa, a cruz e o livro. Pisa com um dos pés a cabeça de um rei branco. Nesse contexto, Santa Ifigênia, que será melhor entendida no capítulo sobre as irmandades negras, teria uma história paralela à sua. É tida como uma princesa etíope e é representada com o hábito carmelita. Traz nas mãos uma igreja em chamas e a palma do martírio⁶⁴⁵.

Ao que tudo indica, a Ordem dos Carmelitas se eximiu em divulgar o culto à Santa Ifigênia e a Santo Elesbão. Aqui, rei e princesa se decidiram pela vida religiosa. São narrativas nas quais a monarquia e a religião se confundem. Em torno de sua santidade e de sua origem real, divulgaram um ideal de vida mendicante e devoto. Aproximavam-se dos negros ao mesmo tempo em que mantinham o discurso da elite branca europeia.

⁶⁴⁴ OLIVEIRA, 2008, p. 116.

⁶⁴⁵ “Em 1742, Padre Antônio de Oliveira, português, colaborador do Arcebispo da Bahia, D. José Botelho de Mattos (1741-1760), publicou a *Novena da Bem Aventurada Virgem Santa Efigênia*, aprovada pelo próprio Frei José Pereira de Santana. As novenas eram atos devocionais muito populares” (BRITO, 2010, p. 126).

Santos Franciscanos

Os franciscanos foram fundados por São Francisco de Assis, em 1208, e aprovados pelo Papa Inocêncio III, em 1209. Em Minas Gerais, a Ordem Terceira de São Francisco será uma das mais importantes e aglutinará, em sua associação, os homens brancos de elite, burocratas e intelectuais. O cordão de três nós que eles usavam distinguia os membros dessa ordem terceira e protegia dos pecados aqueles que o usassem. Dessa maneira, os irmãos mineiros devotos de Francisco não ficavam a dever para o rosário ou para o escapulário de outras irmandades ⁶⁴⁶.

Francisco de Assis, depois de se dedicar a uma vida de oração, castidade e pobreza, foi a Roma com seus discípulos para pedir permissão ao papa para levar uma vida de contemplação e pobreza. Mesmo com dúvidas a respeito de suas intenções, Inocêncio III lhes deu permissão, desde que formassem um grupo organizado e que elessem um superior. Francisco foi eleito superior e o grupo voltou a Assis, onde obtiveram o uso da pequena capela de Santa Maria degli Angeli da abadia beneditina, em Monte Subasio. Ao redor, eles construíram pequenas casas onde iniciariam uma vida de oração, itinerância e pobreza voluntária. Com o aumento de seus seguidores, o Papa Honório III emitiu um documento, em 1223, instituindo o noviciado de um ano e transformando os irmãos em frades secundários ⁶⁴⁷.

Após a morte de Francisco, em 1226, sua ordem cresceu em tamanho e em riqueza, gerando protestos em muitos dos seus seguidores. Depois de muita polêmica, o Papa Gregório IX declarou que o uso de dinheiro pelos irmãos franciscanos não entrava em choque com os princípios fundamentais da ordem, pois seu controle estava nas mãos de alguns membros escolhidos que zelariam pela manutenção do grupo e das igrejas ⁶⁴⁸.

Com o tempo, a ordem franciscana tornou-se tão importante quanto a ordem dominicana. Em 1517, o Papa Leão X dividiu a ordem em dois corpos: os conventuais, na qual foi permitida a incorporação de propriedades, como as outras ordens monásticas; e os observantes, que buscavam seguir os preceitos de Francisco o mais próximo possível. Os

⁶⁴⁶ SALLES, 2007, p. 79.

⁶⁴⁷ LODI, 2001, p. 431-433.

⁶⁴⁸ LE GOFF, 2005, p. 79.

observantes foram desde então o maior bloco da ordem. No século XVI um terceiro corpo surgiu, os Capuchinhos, que foram organizados de maneira independente ⁶⁴⁹.

Os franciscanos foram muito importantes no mundo universitário inglês. Podemos citar John Duns Scotus, Guilherme de Ockham e Roger Bacon. A ordem legou ainda ao mundo eclesiástico, vários papas: Sixto IV, Júlio II, Sixto V e XIV, Clemente e Alexandre V⁶⁵⁰. Sua influência estende-se também as descobertas do Novo Mundo. Cristóvão Colombo chegou à América acompanhado por um grupo de franciscanos. O entusiasmo com a catequese e com a conversão dos gentios fez com que Espanha conduzisse a expansão da ordem nas Índias Ocidentais. Enquanto os franciscanos espanhóis se espalhavam pelo Novo Mundo e pelo Oceano Pacífico, os frades franceses já tinham chegado ao Canadá, em 1615, com o explorador francês Samuel de Champlain, construindo missões ao longo do norte.⁶⁵¹ No Brasil, encontram-se, desde o início da colonização portuguesa, nas quais são grandes produtores de imagens sacras. Membros da sua ordem sempre alcançaram o difícil caminho da canonização. Por isso, possuem uma grande iconografia, além de serem um dos mais populares na cultura luso-brasileira. O que nos chama a atenção nesses eventos é a sua participação em questões políticas e na sua posição estratégica na colonização ibérica na América. Elas estão presentes em momentos cruciais da história desses povos e são um braço do Estado monárquico ⁶⁵².

De qualquer forma, desde o início, estava aberta a possibilidade da participação dos irmãos leigos na ordem. Com isso, criam-se diversas possibilidades para seus devotos no Novo Mundo. Em Minas Gerais, como já foi dito anteriormente, apresentam-se com um grupo para as altas camadas da sociedade e são expressão do poder de homens brancos de elite, burocratas e intelectuais. O passado de sua associação os fortalecia, pois, segundo Marcos Hill, a ordem franciscana contou com personagens de vulto como Cervantes, Calderón de La Barca, Lope de Veiga, Pedro Álvares Cabral, Colombo, Vasco da Gama, Camões, Dante, Isabel de Castela, Isabel de Portugal, Bela IV (rei da Hungria), São Fernando e Carlos IV (rei da Boêmia).

Como não poderia deixar de ser, nesse caso, os santos franciscanos em Minas Gerais serão apresentados como figuras nobres, seja na sua postura, ou mesmo, em sua

⁶⁴⁹ Ao término do século XIX, Leão XIII agrupou estes três grupos em: Ordem Primeira de Frades Secundários, as freiras como a Ordem Segunda, e a Ordem Terceira, homens e mulheres que vivem em vida secular, sem celibato.

⁶⁵⁰ LARIVAILLE, 1998, p. 43-61.

⁶⁵¹ SILVA, 2011, p. 38.

⁶⁵² HÖFFNER, 1986, p. 162-175.

própria história de vida. Eles, geralmente, são representados com o hábito franciscano e com o cordão de três nós que significam a castidade, a pobreza e a obediência. A iconografia religiosa dessa ordem teria a seu favor a própria elegância da arte rococó do período. Vemos, então, que, pela sua própria história passada, pelas suas relações com o poder e pela realidade que justificam, em Minas Gerais, a pobreza à qual referem esses irmãos torna-se uma ideia abstrata e apenas um discurso dentro dessa ordem terceira.

Podemos encontrar entre os santos franciscanos cultuados, em Minas Gerais:

São Francisco de Assis (1221-1274) é o fundador da ordem e o santo de maior devoção. Filho de rico comerciante, abandonou sua riqueza em nome de uma vida de pobreza. É representado como um homem magro, de tonsura, barba e pés descalços. Veste o hábito da ordem franciscana, marrom ou preto, com capuz e o cordão de três nós. Traz em seu corpo os estigmas de Cristo. Tem como atributos pombas, pássaros, caveira, livro, a cruz de lorena, cilício e rosário⁶⁵³.

Costuma ser representado em pé, ajoelhado ou recebendo os estigmas de Cristo no Monte Alverne. Em outros momentos, podemos vê-lo sendo abraçado por Cristo, que está na cruz (imagem conhecida como Cristo do Amor Divino); recebendo a bula de aprovação da ordem das mãos do Papa Inocêncio III; como São Francisco da Penitência com o crucifixo e uma caveira; como São Francisco da Chagas mostrando os estigmas para os fiéis⁶⁵⁴. Por último, podemos vê-lo deitado em um esquife com as mãos ao peito, similar às imagens de Nossa Senhora da Boa Morte ou do Senhor Morto.

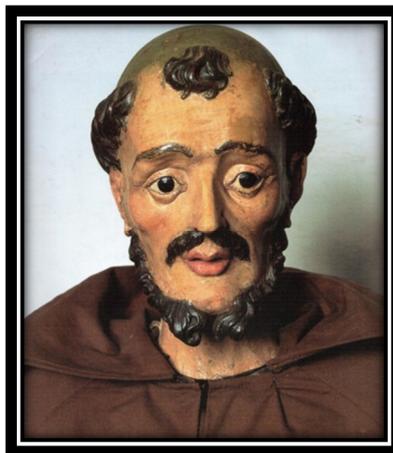


Figura 129: *São Francisco*, Padre Félix Antônio Lisboa (séc. XVIII)

Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco de Paula – Ouro Preto

Fonte: COELHO, 2005, p. 61.

⁶⁵³ VARAZZE, 2003, p. 836 – 848.

⁶⁵⁴ MARINO, 1996, p. 103.

Neste momento da história de Minas Gerais, São Francisco é um dos personagens mais marcantes, no que concerne à lembrança da morte. Em sua igreja, em Mariana, é retratado em agonia por Manuel da Costa Ataíde. Traz elementos como uma ampulheta, um livro aberto, um crucifixo e uma caveira. Em outra pintura, segura uma cruz e é visitado por anjos. Em sua igreja, em Ouro Preto, é representado recebendo as chagas de Cristo.



Figuras 130: *São Francisco*, Manoel da Costa Athaide, Igreja de São Francisco de Assis, Mariana (séc. XIX)
 Fonte: MENEZES, 1989, p. 59 e 61.

Em Caeté, na igreja de São Francisco, a pintura do teto da capela-mor apresenta a imagem de São Francisco de Assis sendo elevado aos céus pelos anjos. Na parte superior podemos encontrar a figura de Deus Pai de braços abertos, o Espírito Santo irradiando feixes de luz e, na parte inferior, vemos a representação da basílica do santo na Itália. Um dos anjos carrega o escudo com as cinco chagas e outro porta uma cartela com a seguinte inscrição: *A caridade cristã é a cadeia de toda a perfeição*⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ A pintura comporta ainda várias cenas menores na sua parte inferior. Carlos Del Negro faz a seguinte observação sobre esta: “A esquerda: junto ao arco-cruzeiro, S. Francisco com o crucifixo; ao centro, um monge escreve inspirado pelo Espírito Santo diante de uma biblioteca; junto ao altar-mor, outro monge mostra o Evangelho a uma figura monstruosamente repintada. À direita: junto ao altar-mor, provavelmente, S. Francisco com uma criança (barbaramente repintado); ao centro, duas figuras da Igreja com sobrepeliz branca, murça e barrete vermelhos assistem a S. Francisco [...] receber das mãos do Papa uma cartela em que se lê: ‘a caridade cristã é a cadeia de toda a perfeição’; junto ao arco-cruzeiro, figura muito lavada com a cruz e a cora de espinhos”. Quadros pendurados nas paredes retratam a aparição de Cristo de Monte Alverne a São Francisco

Na iconografia franciscana, vamos encontrar uma série de santos que se enquadram, perfeitamente, na hipótese básica desta pesquisa. Juntamente com São Francisco de Assis, vemos vários personagens oriundos das altas camadas sociais que largam tudo em nome de uma vida em louvor a Deus, que foram importantes dentro da ordem ou pessoas eminentes. Como de costume, essa iconografia mostra pessoas importantes dentro da burocracia religiosa franciscana ou grandes personagens que foram prestar serviço para a própria igreja. As devoções franciscanas são um hino de louvor às posições sociais e aos símbolos da monarquia, mesmo que seu discurso seja de pobreza e mendicância. Aqui temos como exemplos: Santa Clara de Assis, que era filha de família abastada e é considerada uma das primeiras participantes da ordem⁶⁵⁶; Santo Antônio de Pádua, que é lembrado pelo dom da palavra, por ser catedrático e grande orador⁶⁵⁷; São Boaventura, que é um dos fundadores da ordem franciscana, em 1254, foi cardeal e bispo de Albano e é considerado doutor da Igreja⁶⁵⁸; Santo Ivo, que veste hábito franciscano com murça e sobrepeliz⁶⁵⁹; São Lúcio e

(Esta imagem de Cristo apresenta asas mesmo estando na cruz); São Francisco abraçando o Cristo de Monte Alverne; Cristo sobre nuvens brancas, com o globo em suas mãos sendo venerado por dois frades ajoelhados; e, um personagem vestido de batina preta, murça, sobrepeliz que traz na sua mão esquerda a língua (símbolo da confissão). Cf. DEL NEGRO, 1958, p. 79.

⁶⁵⁶ Santa Clara de Assis era filha de família abastada e é considerada uma das primeiras participantes da ordem. Veste hábito franciscano com um cordão de quatro nós que simbolizam os votos de pobreza, obediência, caridade e castidade. Traz como atributos o báculo abacial, a custódia, uma cruz com o ramo de oliveira e uma lanterna processional. A custódia é uma lembrança da Santa Eucaristia. Cf. LODI, 2001, p.310-313.

⁶⁵⁷ Santo Antônio de Pádua é lembrado pelo dom da palavra, por ser catedrático e grande orador. Veste hábito franciscano com um cordão de três nós. Traz como atributo o Menino Jesus sobre um livro para lembrar a Sua aparição ao santo; o lírio como símbolo de pureza e a açucena como símbolo da castidade. Podemos encontrá-lo, ainda, como Santo Antonio dos Pobres, carregando um alforje ou um avental cheio de pães, alimentos que sempre oferecia aos pobres.

É uma das devoções mais fortes na capitania de Minas Gerais. As igrejas e capelas oferecidas a ele na região das minas só perdem em quantidade para as igrejas de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário. A Santo Antonio se credita a intercessão junto ao Menino Jesus, à proteção das casas e das famílias, das causas justas e do casamento. Resgata as almas do purgatório e as salva do diabo. Cf. ALVES, 2005, p. 73.

Podemos encontrar a representação de Santo Antonio de Pádua:

- No teto da nave da igreja de Santo Antonio, em Itaverava, temos a pintura de Santo Antonio ajoelhado diante da Virgem e cercado por anjos. Um deles porta um ramo de lírios. As nuvens servem como uma espécie de trono para a Virgem. Atrás do santo temos uma coluna e uma cortina vermelha.

- No teto da nave da igreja de Santo Antônio em Ouro Branco temos a pintura de Santo Antonio se reclinando diante da Virgem, que segura o Menino Jesus, e cercado por anjos. O Menino Jesus oferece um pano para Santo Antonio beijar e segura um ramo de lírios com a outra mão.

- No forro da Capela-Mor da igreja da matriz de Santo Antônio em Tiradentes podemos encontrar uma imagem de Santo Antônio.

⁶⁵⁸ São Boaventura é um dos fundadores da ordem franciscana em 1254, foi cardeal e bispo de Albano, é considerado doutor da Igreja. Usa barrete doutoral, capa pluvial e sobrepeliz que esconde o hábito franciscano. Traz como atributo o báculo, a mitra episcopal, um chapéu de cardeal, uma pena, um livro e uma pequena igreja. Cf. MARINO, 1996, p. 99.

⁶⁵⁹ Santo Ivo veste hábito franciscano com murça e sobrepeliz, além de apresentar uma beca sobre a cabeça. Seus atributos são uma pena e um livro. Cf. MARINO, 1996, p. 116.

Santa Bona, que são os símbolos maiores dos bens casados⁶⁶⁰; São Roque (1350-1379) que foi peregrino e terciário da ordem⁶⁶¹; Santa Coleta, que foi abadessa e reformadora da Ordem Franciscana⁶⁶²; Santa Margarida de Catorna, que viveu por alguns anos com um nobre que lhe atendia o luxo e os prazeres mundanos⁶⁶³; Santa Rosa de Viterbo, que foi terciária franciscana⁶⁶⁴; São Francisco de Paula, que foi fundador da Ordem dos Mínimos⁶⁶⁵; São Pascoal Baião, que foi confessor e terciário franciscano⁶⁶⁶; São Bernardino de Sena, que era vigário geral de todos os conventos franciscanos na Itália e de todos os movimentos internos da ordem⁶⁶⁷; São Pedro de Alcântara, que era Provincial da ordem e foi conselheiro das cortes portuguesa e espanhola⁶⁶⁸; e São Francisco de Sales, que foi doutor da Igreja e bispo de

⁶⁶⁰ São Lúcio sempre foi devotado aos pobres e, muitas vezes, tirava da própria casa para oferecer aos outros. Santa Bona assistia a tudo com resignação. Geralmente, eles são representados juntos, trazendo cada qual uma cruz. Podemos encontrá-los nas igrejas da Ordem Terceira de São Francisco, notadamente na de São João Del Rei e Ouro Preto. Cf. CUNHA, 1993, p. 83.

⁶⁶¹ Segundo a tradição, São Roque teria pegado a peste das pessoas que ele mesmo tratava. Vivendo em lugar afastado e ermo, era cuidado por um cachorro que lhe levava comida. Foi curado por um anjo. Por ter feito uma peregrinação a Roma, com uma perna doente e contando sempre com um cachorro ao seu lado, é representado como peregrino, usando hábito franciscano, chapéu de aba larga e esclavina, tem sempre uma grande chaga na perna esquerda. Traz como atributos botas de peregrino, cajado e, ao seu lado, um cachorro com o pão na boca. Cf. MARINO, 1996, p. 144.

⁶⁶² Santa Coleta (1381- ?) foi abadessa e reformadora da Ordem Franciscana. Representada como Clarissa, vestindo o hábito da Ordem. Seus atributos são o arminho, o crucifixo, um lírio, o cordeiro dormindo num dos braços, um coração transpassado por três flechas e uma cotovia. Cf. CUNHA, 1993, p. 86.

⁶⁶³ Santa Margarida de Catorna viveu por alguns anos com um nobre que lhe atendia o luxo e os prazeres mundanos. Levada por um cachorro, encontra o corpo de um dos seus amantes em adiantado estado de putrefação. A partir daí se eleva a Deus, repensa os mistérios da morte e leva uma vida religiosa. É representada geralmente com hábito franciscano ou com o tronco seminu. Tem como atributos o cachorro, a cruz, a caveira, o cilício e o azorrague. Cf. CUNHA, 1993, p. 87.

⁶⁶⁴ Santa Rosa de Viterbo foi terciária franciscana e é sempre representada jovem, vestindo hábito franciscano e coroa de rosas. Seu atributo é uma cruz ornamentada de rosas, podendo ainda trazer um ramallete de rosas à mão ou numa das dobras do hábito. Cf. CUNHA, 1993, p. 87.

⁶⁶⁵ São Francisco de Paula foi fundador da Ordem dos Mínimos (frades menores reformados). Acrescentou o voto de humildade à regra da Ordem Franciscana. Apresenta-se como ancião, vestindo hábito semelhante ao dos franciscanos, porém provido do escapulário curto, que termina em forma de meio círculo, e um cordão à cintura. Sobre o escapulário, à altura do peito, está representado o símbolo do santo: um sol, tendo ao centro a palavra “Charitas” ou “Humilitas”. Segundo a tradição, teria ganhado essa distinção de um anjo que veio do céu e que poderia ser o próprio São Miguel. A cabeça é coberta por um capuz e, à mão, leva um cajado de peregrino. Só temos registro de duas irmandades que seguem São Francisco de Paula: uma em Ouro Preto (1780) e outra em Tiradentes (1798). Todas com igrejas próprias. Cf. ALVES, 2005, p. 87.

⁶⁶⁶ São Pascoal Baião foi confessor e terciário franciscano. É representado com vestes franciscanas, ares de jovem e uma custódia na mão. Cf. CUNHA, 1993, p. 84.

⁶⁶⁷ São Bernardino de Sena. Era vigário geral de todos os conventos franciscanos na Itália e de todos os movimentos internos da ordem. Segundo CUNHA: “É representado geralmente idoso e descalço, vestindo burel franciscano. Como atributos, traz o emblema de Cristo – I. H. S., denominado também Monograma Bernardino do Nome de Jesus, o rosário e três mitras aos pés, simbolizando três renúncias às dignidades episcopais” (1993, p. 166-168).

⁶⁶⁸ São Pedro de Alcântara ocupou vários cargos importantes dentro da ordem franciscana. Foi confessor e Provincial da ordem. Nasceu em Alcântara na Espanha, foi conselheiro das cortes ibéricas e participou da reforma da ordem carmelita. Está sempre representado como místico e asceta, veste o hábito franciscano e traz como atributo um livro, a pomba, o crânio e a cruz. Cf. CUNHA, 1993, p. 85.

Genebra⁶⁶⁹. Podemos encontrar também São Benedito de Palermo, o Negro, que se torna uma importante devoção de aproximação com os negros da capitania⁶⁷⁰.



Figuras 131: *Santo Antônio e São Francisco de Paula*, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 203 e foto do autor.

A maioria deles traz importantes atributos de poder e vestem hábitos franciscanos com um cordão com nós que simbolizam os votos de pobreza, obediência, caridade e castidade. Quando foram importantes figuras dentro da hierarquia da igreja, trazem consigo os seguintes atributos: o báculo abacial, a mitra episcopal, a custódia, uma cruz com o ramo de oliveira e uma lanterna processional. Podem usar ainda um barrete doutoral, murça, arminho, capa pluvial e sobrepeliz que esconde o hábito franciscano. Nessas composições podemos encontrar importantes símbolos de erudição: a pena e o livro. Como símbolos que remetem à religião temos: uma pequena igreja que podem carregar nas mãos, o Menino Jesus que portam nos braços, o crucifixo, o lírio, o cordeiro que dorme num dos braços e o coração transpassado por flechas.

⁶⁶⁹ São Francisco de Sales (1567-1622) foi doutor da Igreja e bispo de Genebra. Aparece sempre calvo e barbado, usa sobrepeliz e não porta a mitra. Traz como atributo um coração transpassado, um coração coroado de espinhos ou um coração em chamas. Cf. LODI, 2001, p.58-61.

⁶⁷⁰ São Benedito de Palermo, o Negro. Lembrado pelo avental com flores, veste hábito franciscano com um cordão de três nós. Ele pode trazer como atributo o Menino Jesus sobre um manto; uma toalha (pano de prato); um crucifixo; o coração de onde jorram sete gotas de sangue (símbolo das sete virtudes). Conhecido também por São Benedito das Flores. Cf. MARINO, 1996, p. 85.

Entre esses personagens franciscanos, temos, de forma explícita, uma série de nobres, reis e rainhas. Podemos encontrar São Luís de Tolosa (1274-1297), São Luís Rei de França (1215-1270), Santa Isabel da Hungria (1207-1231) e Santa Isabel de Portugal. Os exemplos do discurso da união entre o poder temporal e o poder religioso estão aqui reunidos de forma clara e sem subterfúgios. Esses nobres apresentam o comportamento adequado a sua posição, governam em nome de Deus ou abandonam suas funções terrenas em função da resignação e do temor à lei divina. São Luís de Tolosa, por exemplo, teria renunciado ao trono de Nápoles e se tornado bispo de Toledo. Por isso é representado com as vestes episcopais sobre o burel franciscano e traz como atributos a rosa, um ramo de lírios e a coroa real⁶⁷¹.

O caso de São Luís Rei de França é o mais significativo. Teve o título de Luís IX e pertenceu à Ordem Franciscana. Participou das últimas cruzadas e morreu em 1270. O rei era conhecido por suas esmolas aos pobres, por construir hospitais e lavar os pés dos leprosos. Pode ser representado vestindo hábito franciscano ou em trajes régios com coroa e cetro. Traz numa das mãos uma coroa de espinhos e os três cravos da crucificação, trazidos por ele numa das cruzadas que participou. Célio Macedo Alves diz:

“Segundo atesta a tradição, o rei havia comprado do Imperador de Constantinopla, Balduíno II, algumas relíquias alusivas à Paixão de Cristo, como os cravos, a coroa de espinhos, o manto e a esponja, fato que o associaria aos franciscanos, os guardiões da Terra Santa desde a época das cruzadas. Assim, São Luís em hábito franciscano, mas com as insígnias reais (capa, coroa e cetro), é representado sempre portando alguns desses símbolos da paixão, geralmente a coroa de espinhos e/ou os três cravos” (ALVES, 2005, p. 80)

Na composição da tela, que se encontra na sacristia da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, podemos vê-lo relacionado à coroa de espinhos, três cravos de ferro e uma coroa real. As duas coroas aparecem como imagens de um único governante, assim como sugere o frontispício da mesma igreja. Nessa tela, podemos ver, ainda, um pajem e um escudeiro oferecendo ao rei uma espada. Segundo Marcos Hill, São Luís estaria negando essa oferta, o que seria a prova máxima de sua humildade⁶⁷².

⁶⁷¹ CUNHA, 1993, p. 84.

⁶⁷² HILL, s.d., p. 86-7.



Figuras 132: *São Luís Rei de França*, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (séc. XVIII) e *São Luís Rei de França*, Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei (séc. XIX)

Fonte: Foto do autor e COELHO, 2005, p. 54.



Figuras 133: *São Luís Rei de França*, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto (séc. XVIII) e *São Luís Rei de França*, Coleção João Marino, São Paulo (séc. XVIII/XIX)

Fonte: Foto do autor e OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2002, p. 279.

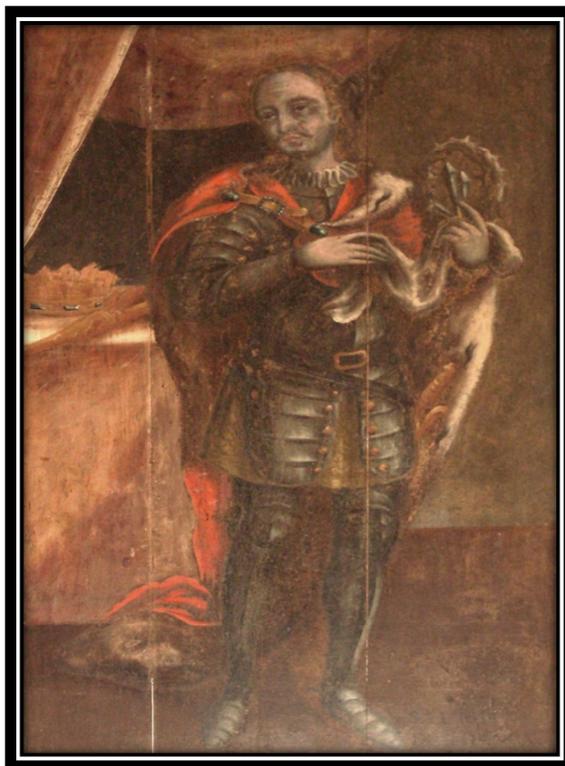


Figura 134: *São Luís Rei de França*, Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

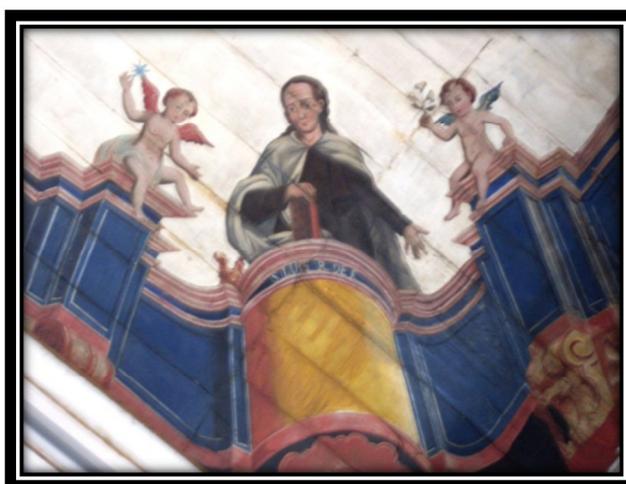


Figura 135: *São Luís Rei de França*, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Em outra representação podemos encontrar Santa Isabel da Hungria, ou da Turíngia, foi filha do rei André II da Hungria e esposa de Landgrave de Turíngia. Depois da morte de seu marido, foi expulsa de sua casa e despojada de seus bens. Santa Isabel da Hungria tem uma biografia muito parecida com a de São Luis, já que se dedicava aos doentes e se portava de uma maneira humilde. Segundo a tradição, pedia para ser tratada como seus doentes leprosos, vivendo de esmolas numa simples palhoça. Aceitou sua pobreza e penúria com resignação. É representada como princesa ou como terciária franciscana, tendo muitas vezes a capa real sobre o hábito. Traz como atributo o pão ou o peixe, símbolos de sua caridade, e um cesto ou avental cheio de rosas brancas e vermelhas⁶⁷³.

Na composição da tela, que se encontra na sacristia da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, podemos vê-la com o hábito da ordem despojando-se de suas joias sobre um altar. Está rodeada por três arcas, com belas roupas, que demonstram sua riqueza material. Seu ato reforça seu despojamento.



Figura 136: *Santa Isabel da Hungria*, Francisco Xavier de Brito (séc. XVIII)

Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

⁶⁷³CORDEIRO, 1986, p.13.



Figura 137: *Santa Isabel da Hungria*, Francisco Xavier de Brito (séc. XVIII)

Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Temos, por último, Santa Isabel de Portugal, que foi filha do Rei Pedro III de Aragão, e casou-se, ainda, menina com D. Dinis de Portugal. Rainha previdente, devota e amorosa com seus súditos. Conta a tradição que teria visto os pães escondidos em seu avental se transformarem em flores para que o rei, seu marido, não percebesse que estava ajudando os pobres. Apresenta-se, geralmente, com o hábito franciscano e, algumas vezes, curando enfermos. Seus atributos são a coroa real, um véu e um pequeno frasco com água transformada em vinho ⁶⁷⁴.

Na tela de Santa Isabel de Portugal, que se encontra na sacristia da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, podemos ver uma caveira coroadada, sinal da submissão do poder temporal àquilo que é passageiro. O valor espiritual é dado por si só, na referência à morte que esta caveira faz ⁶⁷⁵.

⁶⁷⁴ LODI, 2001, p.239-241.

⁶⁷⁵ HILL, s.d., p. 87.



Figura 138: *Santa Isabel de Portugal*, Francisco Xavier de Brito (séc. XVIII)

Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Vemos, assim, que, na construção desses personagens, a iconografia mineira esbanjou no uso de pingentes, joias, véus, laços e perucas. Usou maquiagens em seus rostos e colocou em suas mãos ramos e flores. Quando estão vestidos como reis, suas vestimentas e acessórios fazem referência aos monarcas europeus do Antigo Regime. O luxo de suas roupas é uma forma de distinção necessária. Quando estão vestidos com o hábito franciscano, conseguimos distingui-los pelos seus gestos elegantes e polidos.

Os gestos desses reis e rainhas demonstram um determinado grau de civilidade e uma determinada posição pública. Como bons governantes que devem parecer ser, demonstram honra, prudência e nobreza. Nesse caso, ser político é ser cortês. Podemos observar que, pelas roupas e acessórios que usam, a forma indica o conteúdo, pois o indivíduo é aquilo que parece. A teatralização das ações desses reis santos garante uma continuidade na antiga tradição das relações entre vassallos e reis. Quando analisamos esse nicho da iconografia mineira podemos perceber que, por meio desses personagens, a naturalização da desigualdade faz do homem branco o mais qualificado ao governo e ao controle político do seu povo. Segundo Janine Ribeiro:

“À medida que as maneiras se refinam, tornam-se distintivas de uma superioridade: não é por acaso que o exemplo parece sempre vir de cima e, logo, é retomado pelas camadas médias da sociedade, desejosas de ascender socialmente. Esta imitação é um dos grandes veículos da difusão das boas maneiras [...]. Nada, por sinal, mais barroco: o ser de um homem se

confunde com sua aparência. Quem age como nobre é nobre. (RIBEIRO, 1983, p. 19)

Por conta disso, nas igrejas da Ordem Terceira de São Francisco, na capitania de Minas Gerais, a realeza encontra seu espaço no mundo religioso e é venerada como tal.



Figura 139: *São Luís Rei de França, São Francisco, Santa Isabel Rainha de Portugal* (séc. XVIII).

Altar da Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Santos Mercedários

Outra irmandade extremamente importante, em Minas Gerais, no século XVIII é aquela que se refere aos devotos de Nossa Senhora das Mercês. Irmandade de pardos e mulatos consegue congregar vários personagens ligados aos ofícios mais diversos, inclusive aqueles ligados ao mundo das artes. Tem como personagem central Nossa Senhora das Mercês, que traz consigo o sentido de ser desses irmãos.

A devoção da Virgem das Mercês surgiu no século XIII na Espanha. Conta-se ter ela aparecido a São Pedro Nolasco, pedindo que fundasse uma instituição com o objetivo de resgatar cristãos aprisionados pelos sarracenos. Foi, assim, invocada orago da Ordem Militar da Redenção dos Cativos. Pedro Nolasco era francês, mas dedicou boa parte de sua vida a

obras na Espanha, de onde o culto a Nossa Senhora das Mercês se difundiu e chegou a Portugal. No Brasil, espalha-se pelo litoral e é cultuada por negros e militares. A devoção se difundiu em Minas Gerais a partir de meados do século XVIII por meio de confrarias e irmandades das Mercês. Os seguidores dessa devoção vão ter um papel de destaque na formação das Santas Casas de Misericórdia na capitania⁶⁷⁶.



Figura 140: *Nossa Senhora das Mercês*, Manoel João Pereira (séc. XVIII)

Igreja N. S. da Conceição - Prados

Fonte: COELHO, 2005, p. 169.

As representações mais frequentes de Nossa Senhora das Mercês mostram-na de véu, ou com a cabeça descoberta, e cabelos caindo-lhe sobre os ombros. A Virgem está de pé, vestida de túnica branca, presa à cintura por um cinto preto e escapulário branco com as insígnias da Ordem Mercedária. Sobre os ombros, uma capa também branca lhe cai aos pés. Ela tem os braços abertos em sinal de proteção. Algumas vezes, abrigados pelo manto da Virgem, aparecem dois cativos ajoelhados, tendo algemas e grilhões nos braços. Certas representações apresentam Nossa Senhora das Mercês semelhante à do Carmo, segurando um

⁶⁷⁶ ALVES, 2005, p. 78.

bentinho com o brasão mercedário. O item distintivo é a vestimenta; os outros atributos variam⁶⁷⁷.

A iconografia das devoções ligadas a Nossa Senhora das Mercês tem o sentido de contar a história de sua ordem religiosa e daqueles personagens que fizeram parte de seus quadros. Percebemos um louvor à Igreja e a própria ordem mercedária. Podemos encontrar aqueles que foram bispos ou cardeais nas figuras de São Raimundo de Penaforte⁶⁷⁸, Beato Pedro Pascoal⁶⁷⁹ e Beato Serapião Mártir⁶⁸⁰. Temos ainda um santo descendente de nobres, como o Beato Pedro Armengol⁶⁸¹. Além disso, temos aqueles que são representados com o escudo da ordem: São Pedro Nolasco, São Raimundo Nonato⁶⁸² e Beata Maria de Cervellon⁶⁸³. Eles são geralmente caracterizados pelo uso do hábito da Ordem das Mercês.

Os santos das altas patentes eclesiais são representados, costumeiramente, com paramentos episcopais, sobrepeliz e capa vermelha com o escudo mercedário. São Pedro Nolasco é um dos mais significativos por representar, em sua iconografia, o momento de fundação da ordem. Conta-se que Nossa Senhora, numa aparição a ele, pediu-lhe que instituisse uma ordem religiosa com o objetivo de resgatar cativos em poder dos mouros. Em 1218, com o apoio de Jaime I, rei de Aragão, fundou a ordem das Mercês, em Barcelona. A instituição ficou conhecida como Ordem Militar de Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Cativos. Essa ordem se dedicou a libertar os cativos, libertar reféns, esmolar pelos pobres e acolhê-los em asilos e hospitais.

⁶⁷⁷ MARINO, 1996, p. 54.

⁶⁷⁸ São Raimundo de Penaforte. Da Ordem Dominicana, teria visto a Virgem que também lhe pediu o resgate dos cativos cristãos. Usa o hábito da Ordem e estandarte, mas às vezes é representado como bispo, cargo que recusou a exercer. Cf. LODI, 2001, p. p.43-44.

⁶⁷⁹ Beato Pedro Pascoal foi sagrado bispo em 1296. Foi preso pelos mouros e levado para Granada, onde o martirizaram. É representado com paramentos episcopais sob os quais mostra o hábito mercedário. Cf. CUNHA, 1993, p. 100.

⁶⁸⁰ Beato Serapião Mártir (1178-1240) era integrante da ordem mercedária e foi refém dos mouros e morreu martirizado. É representado em paramentos episcopais sob os quais mostra o hábito mercedário. Cf. CUNHA, 1993, p. 100.

⁶⁸¹ Beato Pedro Armengol (1238 - ?) era descendente de nobres católicos espanhóis. Ingressou na Ordem das Mercês e, em 1266, foi tomado como refém pelos mouros. Geralmente representado de hábito mercedário, tem uma corda ou sinais de martírio ao pescoço. Cf. CUNHA, 1993, p. 100.

⁶⁸² São Raimundo Nonato. Tem alcunha de “nonato” por ter nascido dois dias após a morte de sua mãe: “não nascido”. Ingressou na Ordem das Mercês e foi cardeal. Foi enviado para África para catequizar os cativos. Teria sido martirizado pelos mouros com um ferro em brasa em sua boca, calando-o pra nunca mais pregar o evangelho. Morreu em 1240 a caminho de Roma. É representado vestindo o hábito da Ordem das Mercês, sobre o qual traz sobrepeliz e capa vermelha com o escudo mercedário. Nas mãos, tem uma custódia, uma palma com três coroas, uma corrente e um cadeado. A custódia se deve a fato de ter recebido a comunhão das mãos de um anjo ou do próprio Cristo na ocasião de sua morte. O cadeado é devido ao fechamento de sua boca pelos mouros. As três coroas representam a castidade, a eloquência e o martírio. Cf. ÁVILA, s.d., p. 70.

⁶⁸³ Beata Maria de Cervellon (1230-1290). Foi uma das mais importantes irmãs da ordem mercedária. Sempre recorria às preces para pedir e louvar aqueles irmãos que saíram na busca e no resgate dos cativos. Sua estancava tempestades. Cf. CUNHA, 1993, p. 99.

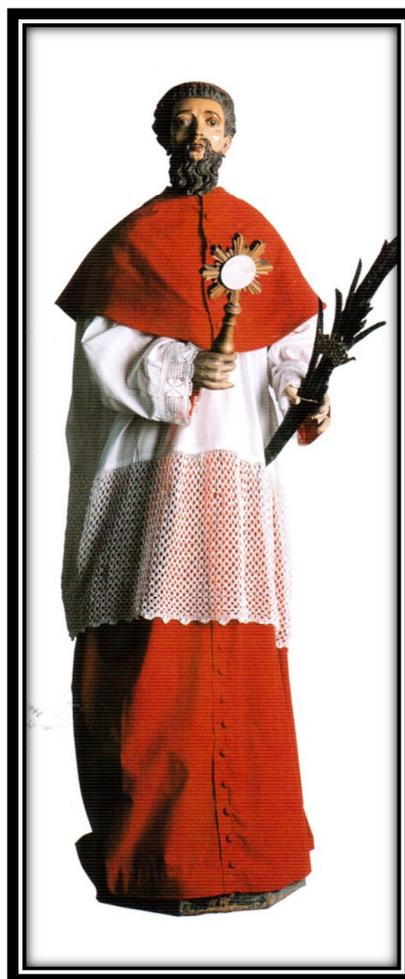


Figura 141: *São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato, Aleijadinho (séc. XVIII)*

Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões - Ouro Preto

Fonte: OLIVEIRA, SANTOS FILHO e SANTOS, 2002, p.46 e 48.

São Pedro Nolasco é sempre representado como ancião, vestindo hábito da ordem e com o escudo de Aragão sobre o peito. Numa das mãos traz uma pequena igreja e, na outra, um estandarte com o escudo mercedário. Noutras representações, aparece junto dos papas e dos cardeais, recebendo a bula de aprovação da ordem. Como atributos, tem, ainda, uma corrente quebrada, que simboliza a redenção dos cativos, uma cruz de duplas travessas e um ramo de oliveira ⁶⁸⁴.

Essas imagens são muito significativas quando pensamos na formação da sociedade mineira daquele tempo e na medida em que evoca o discurso da escravidão. Temos aí o amparo dos cativos por meio de setores da igreja e do apoio de uma casa real, ambos representados por escudos e estandartes. Esses cativos seriam cuidados justamente por serem

⁶⁸⁴ CUNHA, 1993, p. 99.

cristãos. A libertação seria em oposição aos pagãos e infiéis. O discurso ratifica o sentido da religiosidade da cristandade de Roma e desqualifica a quem a ela não se rende. Seus membros alcançaram altos cargos na burocracia da igreja e é uma bela representação de poder. Essa irmandade, em Minas Gerais, será uma forte agremiação dos mulatos ou ex-escravos que entenderam o discurso da libertação e do auxílio da fé na manutenção do sentimento de seu grupo.

Santos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário

A irmandade de Nossa Senhora do Rosário era aquela que congregava os negros forros e cativos. Tem como característica maior a presença de santos negros nos altares de seus templos, muitos dos quais teriam sido membros da realeza em seus locais de origem e que, agora, já estavam europeizados pela arte mineira. Quando os observamos, vemos que eles eram heróis de uma narrativa mineira colonial que modificava sua própria história na África. Essa iconografia religiosa seria perfeita na construção da imagem de uma monarquia justa, que tinha nos negros o ideal do selvagem domesticado pela cristianização. Aqui os conflitos entre as diversas classes sociais seriam debelados em nome da fé que oferecia, sob o rei, um caminho comum a todos os homens da capitania.

A devoção mais importante dessa irmandade é Nossa Senhora do Rosário. Essa invocação foi divulgada na Europa e na África pelos frades dominicanos e, no Brasil, pelos frades capuchinhos. Em Minas Gerais, onde a invocação data dos primeiros tempos da colonização foi adotada como orago dessas confrarias e irmandades de negros. Em alguns raros momentos podemos encontrá-la em outro grupo ou associação. Segundo Fritz Teixeira de Salles:

“Fundada a irmandade do Santíssimo, que naturalmente, ocupava o altar-mor, simbolizando a autoridade suprema da corte celeste, surgiam, logo depois, as irmandades dos negros, a N. S. do Rosário, Santa Efigênia ou S. Benedito, que ocupavam os altares laterais” (SALLES, 2007, p. 73).

Encontramos essa irmandade, em Ouro Preto, já na primeira metade do século XVIII, com três sodalícios a ela dedicados.

A Virgem é representada, geralmente, sobre um bloco de nuvens com querubins, de pé ou sentada, trazendo o Menino Jesus. Ela segura um rosário à mão direita. Outras vezes, Nossa Senhora entrega o rosário a São Domingos e a São Francisco. Pode, ainda, ser

representada segurando o menino Jesus que entrega o rosário à Santa Catarina de Siena. O nome “rosário” é derivado de “rosa” símbolo sempre dedicado à Virgem Maria⁶⁸⁵. O rosário, propriamente dito, consiste num cordão com 150 pequenas esferas que correspondem a cada Ave Maria rezada.



Figura 142: *Nossa Senhora do Rosário*, Francisco Vieira Servas (Séc. XVIII)

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana

Fonte: COELHO, 2005, p.48.

Apesar de ser uma associação de irmãos negros, o grande personagem responsável por essa irmandade foi São Domingos de Gusmão, branco espanhol, que tem sua imagem em quase todos os templos dedicados a Nossa Senhora do Rosário, na capitania de Minas Gerais. São Domingos de Gusmão foi aquele que fundou a Ordem dos Pregadores ou dos Dominicanos. Segundo Cristina Ávila:

“Com relação à história da vida do Santo, conta-se que seu nascimento, como o de Cristo, foi acompanhada de presságios. Sua mãe, estando a rezar diante das relíquias de Sante Dominique de Silos, recebeu aviso de que teria um filho ao qual ela daria, em reconhecimento de tal aviso, o nome de ‘Domingos’. Em sonho, ela viu ainda o filho que deveria nascer com uma estrela na testa e o emblema de um cão branco e preto, carregando uma tocha acesa na boca, simbolizando a predestinação do menino, como um bom cão de guarda a defender a fé, ameaçada por heresias. Além disso, a São

⁶⁸⁵MARINO, 1996, p. 67.

Domingos é atribuída a criação do rosário. Segundo a lenda, ele teria visto a mãe de Deus, que lhe entregou um rosário e lhe ensinou a rezá-lo”, (ÁVILA, s.d. p 35)

Por pertencer à nobreza espanhola, São Domingos torna-se um importante personagem para esta pesquisa, na medida em que renunciou aos seus bens e se dedicou à vida religiosa. Depois de ter enfrentado e pregado aos heréticos, recebeu a ordem do papa para fundar uma ordem, em 1216. Sua principal missão era combater as heresias. Foi arqui-diácono, fundou vários conventos e morreu em 1221 em Bolonha⁶⁸⁶. É muito reconhecido por seus milagres. Temos aqui novamente a articulação do poder temporal e o espiritual. A nobreza na terra só faria sentido quando articulado ao espírito religioso da Igreja.

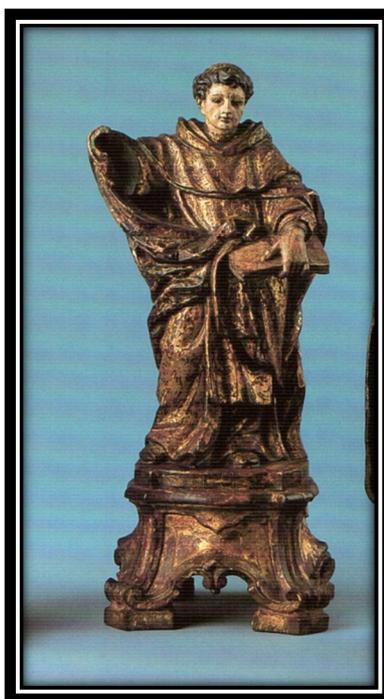


Figura 143: *São Domingos de Gusmão*, Minas Gerais (séc. XVIII)

Fonte: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1995, p. 129.

São Domingos veste hábito dominicano, túnica e escapulário brancos, capa e capuz pretos, cinto e correia preta, cores que simbolizam a pureza e a penitência. É representado com tonsura na cabeça, às vezes com barba. Seus atributos são um livro, um lírio, uma flor de lis (simbolizando a castidade e o culto à Virgem), a igreja em miniatura, uma estrela vermelha, um cão, um globo, cajado com terminação em cruz (com duplo travessão) e o

⁶⁸⁶ LODI, 2001, p. 302-306.

rosário⁶⁸⁷.

Após a dedicação a Nossa Senhora do Rosário e a São Domingos, podemos encontrar uma série de santos negros nos altares da igreja dessas irmandades. Essas devoções mostram a possibilidade de santificação para o próprio escravo. É uma importante maneira de socialização para os negros e uma forma de controle para a sociedade da época. Segundo Tânia Pinto:

“Nossas leituras nos sugerem que o hagiológico católico relacionado aos negros foi construído com base num imaginário europeu que remete ao próprio continente africano. Narrativas lendárias do século XVI referem-se ao que os europeus denominaram como reino do Preste João, no norte da África, e remetem a existência de tradições cristãs neste continente, especificamente na Etiópia. Toda a tradição hagiológica católica relacionada aos negros teria sido construída tomando como referência a figura do negro etíope” (PINTO, s.d., s.n.).

A autora continua:

“Desde a alta Idade Média já existia na Europa a crença na existência do reino do Preste João das Índias, mais tarde, com o contato entre europeus e religiosos etíopes em Jerusalém, esta crença foi associada aos Imperadores da Etiópia. Estes reis seriam descendentes de um primeiro que teria sido o filho da rainha de Sabá com o rei Salomão, e descendente portanto do rei Davi” (PINTO, s.d., s.n.).

O reino português vai travar uma relação próxima com os reis da Etiópia, por ser o único núcleo cristão encravado numa África moura e muçulmana. Esse contato viria de encontro aos interesses religiosos e comerciais de Portugal, no continente. O encontro com o suposto Preste João facilitaria essa empreitada portuguesa⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Podemos encontrar várias representações da vida de São Domingos de Gusmão. Nas igrejas, encontramos representações de seu nascimento e do cão com uma tocha que indicava tal acontecimento; seu flagelo, a aparição da Virgem Maria entregando-lhe o rosário; o sonho do papa Inocêncio III vendo o santo carregando uma igreja; o abraço entre São Domingos e São Francisco. No caso dos milagres, temos: a ressurreição de Napoleão; a morte de Domingos; a apoteose do Domingos; a visão de duas escadas que sobem ao céu; os dominicanos servidos pelos anjos. Cf. VARAZZE, 2003, p. 615 – 631.

⁶⁸⁸ Tânia Pinto ainda afirma que “Os portugueses foram os primeiros europeus a penetrarem no reino cristão etíope. Era corrente em Portugal a certeza da existência deste rei cristão na Índia, que iria auxiliar os portugueses em suas cruzadas contra os mouros e na conquista de Jerusalém. Ao seguirem em busca da confirmação da lenda do Preste João, os portugueses acabaram mantendo contato com uma antiga comunidade cristã que sobreviveu no norte da África. O isolamento desta área, envolvida por um cinturão muçulmano, permitiu-lhe manter-se afastada das influências do cristianismo ocidental, desenvolvendo uma tradição cristã influenciada pela Igreja Cristã Oriental, através de Alexandria, e por elementos litúrgicos da antiga religião copta egípcia. As narrativas dos primeiros contatos oficiais entre portugueses e etíopes, em 1520, é feita na obra ‘Verdadeiras informações

Este imaginário pode ser entendido pelas próprias palavras de Frei Agostinho Santamaría⁶⁸⁹:

“Notável é a estimação que Deus faz dos pretos; todos estes são descendentes do Rei da Etiópia; porque a Etiópia é a principal Monarquia da África: e assim dos etíopes procedem os mais pretos de toda aquela grande parte do mundo; e assim digo que estima Deus tanto aos pretos que mil anos antes de tomar o nosso sangue, deu aos pretos o seu”(SANTAMARIA, 1949, s.n.).

O padre Antônio Vieira também faz uma referência aos Etíopes no 14o sermão da série Maria, Rosa Mística.

Os santos negros fazem parte dessa hagiografia cristã até como meio de cristianizar os escravos recém-chegados da África. O discurso religioso já estaria identificado com o modelo de organização política de corte europeia, que era aquele instituído na colônia pelos reinóis. Este imaginário português sobre a África pode ser visto, por exemplo, na pintura alegórica que se encontra no forro do Museu do Ouro, de Sabará. Em meio às outras pinturas sobre os quatro continentes, a África senta-se ereta e edificante sobre um rochedo.



Figura 144: *África*, Museu do Ouro, Sabará (séc. XVIII).

Fonte: Foto do autor

das Terras do Preste João das Índias’ do padre Francisco Alvares, que participou deste grupo” (PINTO, s.d., s.n.).

⁶⁸⁹ Este trecho é parte de um levantamento sobre as devoções marianas existentes em território português em 1700. O relatório sobre a província da Bahia foi enviado ao frei Agostinho Santamaria pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide. Ele informa sobre várias irmandades e devoções dedicadas a Nossa Senhora do Rosário e mantidas pelos negros escravos, e é na parte que refere-se a devoção existente na paróquia de São Gonçalo que o Frei Agostinho introduz esta narrativa. Cf. SANTAMARIA, 1949.

Nesse panteão negro temos Santa Ifigênia e Santo Elesbão, santos que também são cultuados nas ordens carmelitas. Essa ordem teria tido um papel fundamental na divulgação dessas devoções. Como já foi discutido no texto sobre os carmelitas, esses dois santos teriam tido sua biografia remodelada para se encaixar num modelo de santidade, monarquia e nobreza cristã africana. Seria interessante se ater um pouco mais em suas histórias.

Santa Ifigênia tornou-se uma santa muito popular no Brasil da época. Sua história é envolta de muito mistério e lendas⁶⁹⁰. Segundo Tânia Pinto,

“A sua conversão se dá através do contato com o apóstolo S. Mateus, sendo este o motivo de sua festa ocorrer em setembro, mês em que o apóstolo é cultuado. Santa Ifigênia teria sido uma princesa etíope, filha do rei Egípto, convertida pelo apóstolo S. Mateus, após presenciar o milagre da ressurreição de seu irmão realizado pôr este apóstolo. Recusando-se a casar com um príncipe pagão esta princesa foi morta pôr este” (PINTO, s.d., s.n.).

Santa Ifigênia é uma das santas negras mais queridas. Célio Macedo Alves afirma:

“Segundo a tradição hagiográfica, a santa teria fundado, com o auxílio de algumas seguidoras, um convento dedicado à Nossa Senhora do Carmo, na Núbia, sua região de origem. Este convento, antes mesmo de ser inaugurado, foi incendiado a mando de um tio tirânico e só foi salvo graças à intervenção de Deus, atendendo prontamente às orações feitas por Ifigênia”. (ALVES, 2005, p. 70)

Inspirados nesse fato, os artistas pintaram e esculpiram a santa com o hábito das carmelitas, levando na mão uma maquete de uma igreja em chamas⁶⁹¹.

Em Minas Gerais, Santa Ifigênia aparece sempre nas igrejas de Nossa Senhora do Rosário, sendo associada, diretamente, ao culto dos negros. Sua popularidade é tão grande que essas igrejas são chamadas pelo nome da santa e não pelo nome de Nossa Senhora do Rosário. Segundo a tradição, seria a santa de devoção de Chico Rei⁶⁹². O cônego José Geraldo de

⁶⁹⁰ Para aprofundar esse assunto, consultar OLIVEIRA, 2008.

⁶⁹¹ Em outra versão, segundo ÀVILA, para salvar a si e suas companheiras, Ifigênia teria levantando o convento com as próprias mãos, por isso aparece com a igreja em suas mãos. Cf. ÀVILA, s.d., p. 54.

⁶⁹² Segundo frei Jaboatão todos os santos encontrados nos altares da igreja do convento tinham festa nos seus dias, “[...] com sermão e Senhor exposto”, aos dois santos pretos faziam festa “... a gente de sua cor, e tem suas confrarias com missa, sufrágios, e sepulturas”. Essas informações são confirmadas pelo livro de receitas e despesas do convento, de 1790 a 1825. Durante todo este período encontramos a festa a santa sendo realizada regularmente, no mês de setembro. A festa dedicada à Santa Ifigênia, no convento de São Francisco, estava integrada ao calendário eclesiástico de Salvador, revelando que a celebração da santa permaneceu ao longo de três séculos. Suas celebrações eram realizadas no mesmo dia dedicado ao apóstolo São Mateus, mas no Brasil, ela parece ter ultrapassado o apóstolo em popularidade festiva. Cf. (PINTO, s.d., s.n.).

Carvalho nos informa sobre a decisão da irmandade do Rosário de Ouro Preto de construir altares para S. Ifigênia e S. Elesbão, em 1790⁶⁹³.

Santa Ifigênia é sempre representada vestida de hábito carmelita, véu, soqueijal e mosdetino. Traz, em uma das mãos, uma igreja flamejante e, na outra, a palma do martírio. Pode trazer também uma coroa em seus pés, por ter recusado a se casar com um rei; uma guarita, por ser protetora dos soldados; um crucifixo e um livro. Em outras representações aparece pisando a cabeça de um rei⁶⁹⁴.



Figura 145: *Santa Ifigênia*, Francisco Vieira Servas (séc. XVIII)

Igreja Nossa Senhora do Rosário - Mariana

Fonte: COELHO, 2005, p. 190.

⁶⁹³CARVALHO, 1988, p. 371-617.

⁶⁹⁴ARAGÃO, 2003, n. 24.

Reafirmando também essa tradição, Santo Elesbão teria sido um rei cristão dos Etíopes⁶⁹⁵. Sua conversão se deve a uma promessa feita a Deus, pedindo vitória em sua primeira investida contra o Iêmem. Travou várias batalhas com as nações vizinhas que queriam ver a primazia do antigo judaísmo. Teve permissão e orientação do imperador Justino, matando dois reis e vários soldados. Santo Elesbão termina a perseguição na Arábia, envia sua coroa à Jesusalém, termina sua vida no convento e torna-se um austero praticante de penitências⁶⁹⁶.

Representado negro, vestindo hábito carmelita, seus atributos são uma coroa sobre a cabeça ou a cruz sobre o chão como sinal de humildade⁶⁹⁷. Na mão esquerda, podemos encontrar um livro ou a maquete de uma igreja, sinal da defesa da religião cristã na época do imperador romano Justino (518 – 528). Pisa com um dos pés a cabeça de um rei branco⁶⁹⁸.



Figura 146: São Elesbão, Igreja N.S. do Rosário, Tiradentes (séc. XVIII)

Fonte: COELHO, 2005, p. 95

⁶⁹⁵ Encontramos dados da vida e da iconografia de Santo Elesbão em Schenone, no seu livro *Iconografia Del Arte Colonial: Los Santos, em Ma*. José Assunção da Cunha, na *Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana* e no livro *Na Luz Perpétua* de autoria do Pe. João Batista Lehmann. Cf. COELHO, 1998.

⁶⁹⁶ ÁVILA, s.d., p. 45.

⁶⁹⁷ RAMOS FILHO, 1997.

⁶⁹⁸ “Trata-se, segundo a tradição hagiográfica do santo, da representação do rei Dunaán, convertido ao judaísmo, portanto um herege a ser combatido, o que é feito por uma lança que o santo tem na mão. Das imagens inventariadas, é comum ver este rei caracterizado à maneira de uma figura antropozoomórfica, com rosto humano e o corpo de dragão ou cão alado” (ALVES, 2005, p. 69-71).

Esses exemplos podem ser buscados, ainda, na própria figura de um dos reis magos, Baltazar, que, segundo a tradição, seria negro. Muitas vezes, Baltazar era retratado com roupas e adereços mouros⁶⁹⁹. Ele era um santo conhecido devido, principalmente, às cenas do nascimento de Cristo, pintadas nas diversas igrejas da época e nos presépios que são difundidos a partir da Baixa Idade Média. Segundo Tânia Pinto, essa imagem era venerada separada das outras figuras do presépio na igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Salvador, e também na igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Recife⁷⁰⁰. Em Minas Gerais, assim como Santa Ifigênia e Santo Elesbão, Baltazar era rei e nobre, digno de estar nos altares dos templos e igrejas da capitania.



Figuras 147: *São Benedito e Santo Antônio do Noto*, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 94

⁶⁹⁹ “A influência moura na Europa, na alta Idade Média, faz surgir a tradição do rei mago mouro. Segundo Ignacy Sachs, essa transformação de mouro para negro teria sido iniciada em Colonia, na Alemanha, onde o culto aos reis magos era mais intenso. Ali, o lendário Preste João era identificado como descendente de um dos reis magos, sendo este o senhor de um vasto império cristão situado na Ásia. [...] Segundo este autor, alguns textos da segunda metade do século XIV referem-se aos três Reis Magos como senhores de três Impérios - o norte da África, a Pérsia e a Arábia. Sachs sugere que ao mesmo tempo em que o reino do Preste João se transfere da Ásia para a África, um dos reis magos muda de cor e torna-se negro. Da Alemanha esta tradição expande-se pela Europa” (PINTO, s.d., s.n.).

⁷⁰⁰(PINTO, s.d., s.n.).

Santa Ifigênia, Santo Elesbão e Baltazar representariam o encontro de duas nobrezas: a europeia e a africana. Essa representação chegaria às cerimônias de coroação dos reis africanos, no reisado e no congado, sendo, assim, um tipo de manifestação do poder real. Nesse hibridismo, vemos a síntese mineira de santos negros com atitudes de brancos europeus. Mesmo que alguns desses personagens pudessem ser morenos de origem árabe, tornar-se-iam negros dentro da narrativa artística colonial. Segundo Tânia Pinto, foi esta cor:

“[...] a escolhida para representar o contingente da população africana no imaginário cristão europeu, devido as referências sobre ela encontradas no texto bíblico, e assim os “morenos” etíopes foram totalmente enegrecidos na sua representação iconográfica, a exemplo dos nobres S. Ifigênia e S. Elesbão e do próprio S. Benedito, descendente de escravos vindos do norte da África. O rei Baltazar é um desses casos que em princípio era branco, depois mouro, e que foi enegrecido na iconografia e no imaginário devoto” (PINTO, s.d., s.n.).

Essas imagens poderiam criar também certa antítese à imagem do negro escravizado. Imagens de santos e reis negros como a de Santo Elesbão, rei etíope, pisando a cabeça de um rei branco, poderiam ajudar a formação identitária do negro, na Minas colonial, ou mesmo, seu apaziguamento. De qualquer forma, a iconografia de santos, como São Benedito de Palermo, S. Antonio de Cartigeró⁷⁰¹ e S. Antonio da Núbia, viria reforçar o discurso anterior da possibilidade de um negro ser santo, na medida em que representasse o trabalho e a humildade que eram, realmente, esperadas de um escravo. Essas imagens deixavam claro qual era a expectativa que os homens deveriam ter, de acordo com sua posição social, e refletiam a natural desigualdade dos indivíduos, tão pregada pelos teóricos do absolutismo monárquico. Um homem negro não deveria realizar determinadas ações fora de sua condição de trabalhador ou escravo, pois seria um ato quase antinatural.

O lugar do negro ficava claramente definido pelo próprio discurso religioso quando este afirmava que o sofrimento do escravo é parecido com o sofrimento de Jesus Cristo. Essa comparação era realizada por todas as obras e imagens que estavam espalhadas por Minas Gerais, nesse período. Segundo Jens Baumgarten:

⁷⁰¹ S. Antonio de Cartigeró ou do Noto. Segundo a tradição, teria nascido no século XIV, na Guiné de dominação portuguesa, mas pode ser identificado como de Cartagerona ou Caltagirone. Era mouro, foi raptado, vendido como escravo e resgatado por um cristão. Entrou para uma ordem franciscana, trabalhou em um hospital e se retirou para o deserto. Lá morre como eremita. Em sua iconografia, é retratado como negro, com hábito franciscano, com uma mão encostada ao peito e outra portando o crucifixo. Tem a maior parte de suas imagens em roca. Cf. ÁVILA, *op. cit.*, p. 54.

“O açoite público e a humilhação social se espelham nas chagas de Cristo do oratório privado, ou seja, a emotividade não está resumida apenas às obras expressivas de um Aleijadinho, mas também na simbologia das chagas de Cristo no cotidiano da população afro-brasileira daquela época”. (BAUMGARTEN, p. 309, 2004.)

Esse negro seria salvo, mesmo quando nobre na África, na medida em que reforçasse o que já foi dito acima, ou seja, desde que estivesse dentro da ortodoxia religiosa cristã proveniente de Roma ou de acordo com a política absolutista do rei de Portugal⁷⁰².

Podemos exemplificar essa questão pela iconografia do já citado São Benedito de Palermo. Justamente por não ser nobre, representava o símbolo do trabalho, da fé, da resignação e da humildade esperada de pessoas da sua condição.

Segundo a tradição, São Benedito teria nascido por volta de 1526 na Sicília, descendente de família da Guiné portuguesa. É conhecido como São Bento, o Mouro, para diferenciar-se de São Bento da Núrsia, fundador da ordem dos beneditinos. Os portugueses foram os grandes responsáveis pelo fortalecimento e pela difusão do seu culto. O chamaram de “Benedito”, originado do latim “Benedictus”. Pode ter sido escravo, ou mesmo filho de escravos, dada a improbabilidade de um descendente de africanos viver num país cristão sem ser nessas condições⁷⁰³.

São Benedito viveu como eremita e entrou para a ordem franciscana. No convento, trabalhava como cozinheiro. Fez muitos milagres em vida e distribuía pães para os pobres. Quando interrogado por seu superior, advertindo-o de tal situação, viu seus pães transformados em flores. Morreu em 1589, mas seu culto ficou ao lado da ortodoxia da Igreja e só foi autorizado em 1743. O santo foi canonizado, na realidade, em 1807.

É, frequentemente, representado como um jovem negro, vestindo hábito franciscano, franzido à cintura pelo cordão da ordem. Podemos encontrá-lo com iconografias diferentes. Seus atributos são uma toalha ou um pano de prato numa das mãos, um avental com flores, o crucifixo, o lírio e um coração inflamado, do qual jorram sete gotas de sangue, simbolizando as sete virtudes. Representam-no, ainda, carregando o Menino Jesus nos braços e com um

⁷⁰² Beatriz Coelho destaca “a enorme dificuldade em encontrar dados sobre a vida de Santo Elesbão, Santa Ifigênia e Santo Antônio de Categeró, santos negros, cultuados em quase todas as igrejas brasileiras de irmandades de escravos, como as de N. Sra. do Rosário. Em livros europeus muito completos sobre a hagiografia dos santos, não encontramos na maioria das vezes, nenhuma referência sobre os santos citados, exceto o caso de São Benedito de Palermo, também negro, que consta de praticamente todos esses livros, com outras publicações especialmente a ele dedicadas”. Cf. COELHO, 1998, s.n..

⁷⁰³ ÁVILA, s.d., p. 41.

manto. Esses atributos reforçam o seu papel como cozinheiro do convento. É também chamado de São Benedito das Flores, por carregar um ramalhete ou um cesto com elas⁷⁰⁴.



Figuras 148: *São Benedito e Santa Ifigênia*, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 34.

Apesar dessa miríade de santos e reis negros, reforçando o discurso da desigualdade levantado até agora, podemos perceber que os santos cultuados por essa irmandade acabavam por ser um elogio à monarquia portuguesa, nos moldes que ela concebia a si própria. Os dois maiores santos desses irmãos eram brancos: Nossa Senhora do Rosário e São Domingos. Os santos negros, por sua vez, eram diferentes de qualquer africano, dito ignorante, bárbaro e de instinto selvagem. Aqui, eles eram cristãos, com histórias de submissão ao rei de Portugal e ao catolicismo de Roma. Essa iconografia queria salientar, principalmente, a existência de uma unidade a partir de uma mesma origem mítica cristã para brancos e negros⁷⁰⁵.

⁷⁰⁴ MARINO, 1996, p. 85.

⁷⁰⁵ Mesmo assim, não podemos esquecer que, justamente por terem suas imagens preservadas, estas imagens guardavam resquícios de uma cultura que teria vindo da África com os escravos.

Outras Invocações: Santos Agostinianos, Jesuítas, Dominicanos, Beneditinos.

Quando estudamos a iconografia religiosa mineira, podemos entender que a grande fonte de inspiração para os habitantes da capitania eram os santos das irmandades e ordens terceiras das quais pertenciam. As figuras de Deus, Jesus Cristo e Maria estavam presentes, na medida em que eram os astros principais de uma peça montada para as devoções dessas associações leigas: Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Ordem Terceira de São Francisco, Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Mesmo assim, aliadas a estas devoções, podemos encontrar, ainda, imagens de santos daquelas ordens primeiras, que não tiveram autorização para se instalar em Minas Gerais, no século XVIII. Essa iconografia, longe de suas sedes principais e sem ter igrejas ou templos próprios na capitania, vai ajudar a compor o discurso iconográfico religioso das irmandades e ordens terceiras que lá estavam. Pela maneira como está composta, também ressalta os valores monárquicos e os personagens que construíram a história da igreja romana. Mesmo grande, em número de nomes, essa iconografia é pequena na quantidade de esculturas e pinturas produzidas, perdendo terreno para os santos de devoção das costumeiras associações leigas. Ao contrário do que acontece no litoral da colônia portuguesa, aqui, essas devoções apresentam um papel subalterno no contexto totalizador da iconografia religiosa. De qualquer forma, o papel desses santos torna-se extremamente significativo, na medida em que estavam alojados nos diversos altares e nas diversas igrejas de Minas Gerais. Os gestos e a etiqueta que apresentavam atestavam os desafios da moralidade católica para aquele momento: o domínio do corpo, a repressão das iniciativas individuais, uma vida devotada a Deus e aos poderes constituídos na terra.

A iconografia referida conta com personagens diversos, mas percebemos uma ênfase nos santos agostinianos, jesuítas, dominicanos e beneditinos. Esses personagens tornam-se fontes de símbolos e alegorias para a mentalidade corrente. A partir do olhar dos fiéis, várias especificidades do mundo religioso cristão e da política do absolutismo português podem ser melhor entendidas quando essas imagens forem comparadas ou explicadas em conjunto aos santos de devoção das irmandades e ordens terceiras. Eles podem descrever as ações e o caráter de seres que são responsáveis pela manutenção das instituições sociais e políticas da igreja e do reino. Narram a história de uma sociedade ideal, que está nas mãos de um salvador, retratam a fundação da Igreja, a organização das diversas ordens monásticas e são

combinados, muitas vezes, a temas escatológicos. Seja como for, estamos diante, principalmente, de um discurso de poder.

Para reforçar esse discurso de união entre o poder temporal e o poder espiritual temos, logo de início, a iconografia de Santa Helena. Essa mulher era Imperatriz romana e mãe do Imperador Constantino I. Esse governante cessa a perseguição aos cristãos e favorece o cristianismo como religião e, dessa forma, garante uma importante base para o seu governo político. A partir daí, o cristianismo começa a se institucionalizar e a se transformar numa grande fonte de poder⁷⁰⁶. Santa Helena teria ido à Terra Santa em busca dos lugares sagrados. Lá, dirigiu uma série de escavações, nas quais encontrou muitas relíquias, entre elas a cruz que teria servido de suplício a Cristo. Ela é uma dessas devoções que, em Minas Gerais, fazem referência a templos e a lugares sagrados da Igreja. Helena morre no ano 328 d. C. Essa santa aparece na iconografia mineira em trajes reais, coroada e, tendo, à mão direita, uma grande cruz. Muitas vezes está com touca e trajes de viúva, o que lhe dá uma aparência de monja. Raramente aparece com uma igreja nas mãos como lembrança dos inúmeros templos que ajudou a fundar⁷⁰⁷.

Com a institucionalização da Igreja, temos, aos poucos, a organização dos religiosos que são devotados a ela e à fundação das ordens religiosas. A iconografia mineira vai retratar esse importante momento da história do cristianismo por meio dos homens e mulheres que fizeram parte destas ordens regulares e que se santificaram. Mesmo tendo uma religiosidade baseada em associações leigas, longe das sedes do poder religioso e sem contar com a presença de mosteiros e conventos, os mineiros do período colonial vão entender a organização eclesiástica, seus modelos e orientações. A partir dessas imagens, os fiéis vão cultivar a própria ordem religiosa instituída, a importância dos seus monastérios e dos seus quadros burocráticos.

Representando a primeira formação religiosa instituída, temos, em Minas Gerais, as devoções beneditinas: Santo Amaro ou São Mauro⁷⁰⁸; São Bento de Núrcia; São Bernardo de Claraval⁷⁰⁹; Santa Escolástica⁷¹⁰; Santa Francisca Romana⁷¹¹ e Santa Gertrudes, a Grande⁷¹².

⁷⁰⁶ VEYNE, 2010, p. 19.

⁷⁰⁷ ÁVILA, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁰⁸ Santo Amaro ou São Mauro é representado vestindo hábito beneditino, com capuz. Tem como atributos o livro das regras da Ordem, um báculo abacial – cuja voluta é voltada para dentro – uma pá e uma muleta, que simboliza a proteção dos coxos. Cf MARINO, 1996, p. 80.

⁷⁰⁹ São Bernardo de Claraval é representado vestido de cogula negra e barrete doutoral. Seus atributos são os instrumentos da paixão – que contornavam seu coração – um livro, o báculo abacial, um coração no peito, uma pena numa das mãos, um cão branco e uma mitra ao solo. Cf. VARAZZE, 2003, p. 682 – 693.

Além disso, temos os já citados Santo Alberto Magno, Santo Alberto de Cantorbery e São Gregório Magno, que fazem parte da iconografia sobre os bispos e papas. Eles têm em comum o reforço da autoridade, do poder e do espírito de seriedade da Igreja. As imagens beneditinas apresentam silêncio e respeito. São contidas nas suas formas e expressões, símbolos da uma ordem contemplativa. São representados com a cógula monástica negra, túnica que cai em pregas, com mangas grandes e com aberturas exageradas e barrete doutoral. Esses santos trazem como atributos o livro das regras da Ordem e um báculo abacial. Entre todos eles, temos a representação de um dos santos mais importantes da hierarquia eclesial: São Bento de Núrcia⁷¹³.

São Bento de Núrcia foi o fundador da ordem com o seu nome, é representado vestindo cógula negra. Numa das mãos, traz o báculo abacial e, na outra, um livro. Esse santo tem especial importância dentro dessa narrativa, pois foi o grande fundador e aquele que deu início a àquilo que conhecemos como uma ordem religiosa. São seus atributos uma peneira quebrada e um corvo, trazendo no bico um pão envenenado⁷¹⁴.



Figura 149: *São Bento*, Minas Gerais (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 110.

⁷¹⁰ Santa Escolástica é representada como abadessa, vestindo cogula negra e leva o báculo abacial. Seus atributos são uma pomba, pousada numa das mãos ou sobre um livro aberto. Outras vezes, apresenta-se com um lírio e um coração flamejante. Cf. LODI, 2001, p. 88-89.

⁷¹¹ Santa Francisca Romana era de nobre família romana. É representada assistida por uma anjo, vestido de dalmática de diácono, que lhe apresenta um livro aberto. Noutras representações, recebe o menino Jesus das mãos da Virgem Maria. Cf. CUNHA, 1993, p. 65.

⁷¹² Santa Gertrudes, a Grande, é representada vestida de cogula negra, tendo numa das mãos o báculo abacial. Traz no peito um coração com a figura do Menino Jesus impressa, ou a imagem do Menino Jesus que lhe nasce no peito. Cf. CUNHA, 1993, p. 66.

⁷¹³ OLIVEIRA, 2005. p.16.

⁷¹⁴ VARAZZE, 2003, p. 296 – 306.

Dando sequência à exaltação das ordens fundadas pela Igreja, ainda na Idade Média, temos a representação de santos agostinianos e dominicanos pela iconografia religiosa de Minas Gerais. Essas ordens nascem de uma necessidade urgente da Igreja em tomar conta de um ambiente religioso conturbado pelas heresias e pela contestação de doutrinas cristãs diversas. A igreja precisava renovar suas ordens e dar um novo impulso à doutrina, que tinha em Roma seu centro estrutural. Escreve P. Mandonnet:

“A fundação da Ordem dos frades pregadores se acha intimamente ligada às necessidades gerais que se faziam sentir na cristandade do início do século XIII. Levando a vida religiosa a dar um novo passo, a Igreja Romana decidiu utilizá-la para a solução dos problemas urgentes que então se colocavam. Nem os monges voltados exclusivamente à sua santificação pessoal pelo trabalho da terra e pelo ofício divino nos mosteiros, aos quais se prendiam por um voto de estabilidade, nem os cônegos regulares cuja instituição era por demais próxima do regime monástico, podiam ser utilizados para um ministério que reclamava, antes de tudo, uma milícia eclesiástica letrada e imersa na vida social do tempo. Os Pregadores com sua vocação e sua pregação novas, responderam às necessidades de uma idade nova” (MANDONNET, 1938, p. 83).

Essa mesma necessidade vivia a capitania mineira, que não podia ter, por ordem real, mosteiros ou conventos. Os defensores do cristianismo, nessas terras, serão as associações de homens leigos representados pelas irmandades e ordens terceiras que pregarão, nessas terras, a partir de uma iconografia religiosa estampada em pintura e escultura.

Além da já citada figura de Santo Agostinho, a iconografia mineira ressaltou duas devoções agostinianas: Santa Mônica e Santa Rita de Cássia. A importância de Santa Mônica se dá por ser a mãe de Santo Agostinho, importante filósofo do cristianismo. O culto à mãe de um pensador essencial para o quadro institucional da Igreja reforça a importância desse homem e sua comemoração reforça a veneração que a Igreja pede para si mesma. Essa santa é sempre representada, em Minas Gerais, com um rosto lacrimajante, vestindo o hábito agostiniano. Apresenta como atributos: um livro numa das mãos e uma cruz, na outra⁷¹⁵. Por outro lado, a iconografia de Santa Rita de Cássia sempre resalta os atributos das três coroas⁷¹⁶.

⁷¹⁵ LODI, 2001, p.350-353.

⁷¹⁶ Santa Rita de Cássia viveu em Cássia, na região da Úmbria, hoje Itália central. Foi maltratada durante muitos anos por seu marido e apenas com a perda dos seus filhos entra num convento. Segundo a tradição, pedindo a Deus para compartilhar do sofrimento de Cristo, vê um espinho se desprezar da coroa da imagem que estava a sua frente. Tendo se fixado em sua testa, tem uma ferida profunda que nunca cicatriza. Foi beatificada em 1627 pelo Papa Urbano VII e canonizada apenas em 1900. Veste o hábito agostiniano negro que está amarrado por uma correia da mesma cor que lhe cai aos pés. Seus atributos são uma coroa de espinhos, a ferida na testa, um crucifixo, uma palma com três coroas e abelhas. As três coroas são uma alusão simbólica às três fases de sua



Figura 150: *Santa Rita*, Igreja Matriz de Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 266.

Os santos dominicanos também são encontrados em diversas igrejas e oratórios da Minas colonial. Podemos encontrar o já citado Domingos de Gusmão; Santa Catarina de Siena que foi conselheira, embaixadora de papas e titulada doutora da igreja; Santa Rosa de Lima⁷¹⁷; São Tomás de Aquino, que era nobre e declarado doutor da Igreja; São Vicente Ferrer⁷¹⁸ e São Gonçalo do Amarante⁷¹⁹. Ainda temos São Benedito, São Jacinto da Polônia⁷²⁰, Santa Catarina de Ricci⁷²¹ e São Raimundo Penaforte⁷²² que também era filho de nobres.

vida: donzela, esposa e monja. Algumas vezes podemos encontrar como atributos flores e figos que fazem alusão a aqueles que apareceram no jardim no dia de sua morte. No teto da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei, podemos encontrar a figura de Santa Rita. Cf. ÁVILA, *op. cit.*, p. 62.

⁷¹⁷ Santa Rosa de Lima, que veste hábito dominicano e traz rosas às mãos ou as recebe de Cristo, pode trazer, ainda, como atributo, uma coroa de espinhos sobre a fonte. Cf. LODI, 2001, p. 340-342.

⁷¹⁸ São Vicente Ferrer, que é representado de hábito dominicano, geralmente com o braço direito apontando o céu. Seus atributos são um livro aberto, uma caveira, uma corneta, asas, uma chama sobre a cabeça; às vezes, um ramalhete de lírios na mão e o sol, com as iniciais de Cristo, brilhando no peito. Cf. LODI, 2001, p.129-131.

⁷¹⁹ São Gonçalo do Amarante. As moças recorriam a este santo esperando casamento. As mulheres não mais donzelas lembravam sempre da história que São Gonçalo realizava festas e bailes para tirar determinadas mulheres de sua “vida fácil”.⁷¹⁹ É representado com o hábito da ordem dominicana, cajado e livro. Tem como atributo uma ponte que, segundo a tradição, teria erguido para ligar a cidade de Amarante a sua capela. Cf. MARINO, 1996, p. 107-108.

⁷²⁰ São Jacinto da Polônia. Conhecido como o protetor dos dominicanos, veste hábito dominicano e traz consigo a custódia. Escapou de uma invasão dos Tártaros na Polônia carregando a imagem da Virgem Maria. Cf. CUNHA, 1993, p. 76.

Os santos dominicanos são importantes na devoção à hierarquia da Igreja e às grandes figuras que formaram seu pensamento. Alguns deles eram nobres de nascimento e são representados vestindo hábito dominicano, preto e branco. Podem trazer como atributos uma coroa de espinhos sobre a cabeça, um livro, uma pena, o barrete doutoral, o crucifixo e o rosário. Entre seus personagens principais, temos Santa Catarina de Siena e São Tomás de Aquino.

Santa Catarina de Siena nasceu em Siena em 1347, entrou para o convento das Terciárias Dominicanas aos 16 anos. Foi conselheira e embaixadora de papas. Foi titulada doutora da igreja. Representada vestindo hábito dominicano, preto e branco, tem as mãos estigmatizadas. Traz como atributos uma coroa de espinhos sobre a cabeça, as cinco chagas em seu corpo, o lírio, um livro, um coração, açucena, o crucifixo e o rosário. Muitas vezes tem nas mãos a flor de lis, como símbolo da virgindade.



Figura 151: *Santa Catarina de Alexandria*, Tiradentes (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 226.

⁷²¹ Santa Catarina de Ricci foi dominicana desde cedo. Cultuava os símbolos da paixão de Cristo e chegava a ter êxtases. Usa o traje dominicano, tem suas mãos estigmatizadas e porta uma coroa de espinhos. Cf.CUNHA, 1993, p. 75.

⁷²² São Raimundo Penaforte era filho de nobres e foi frade dominicano. Veste o hábito da ordem, porta uma chave e um livro. Cf.CUNHA, 1993, p. 76.

Segundo Louis Réau, essa estigmatização foi criada pelos dominicanos para fazer frente à estigmatização de São Francisco, pelos franciscanos⁷²³. A suposta aparição de Cristo à santa, quando mostra a ferida em seu corpo, teria sido inspirada também em fatos da vida de Santa Catarina de Alexandria. Nesse momento, teria acontecido um casamento místico, pois Cristo lhe entrega um anel. A santa teria preferido a coroa de espinhos quando Cristo lhe teria oferecido uma coroa de ouro⁷²⁴. Fato esse que mostra a submissão do poder terreno ao poder religioso.

Segundo Critina Ávila, suas representações mais frequentes são: os recebimentos dos estigmas; Jesus Cristo lhe ofertando uma coroa de ouro ou espinhos; Cristo lhe dando a eucaristia; o casamento místico; trocando seu coração com Cristo; seu desmaio e a canonização⁷²⁵.

Reforçando esse discurso, temos São Tomás de Aquino, já citado no momento de análise dos doutores da Igreja, que era nobre e que foi declarado doutor da Igreja. Seus atributos são o livro da *Summa Theologica*, uma pena, o barrete doutoral, o sol ou uma pequena estrela no peito e a pomba do Espírito Santo. Traz o cinto sobre as vestes simbolizando a castidade. Com menor frequência, traz nas mãos uma igreja, um lírio e um par de asas, como alusão ao título de Doutor Seráfico⁷²⁶.

Por outro lado, temos ainda, em Minas Gerais uma pequena iconografia jesuítica, importante ordem religiosa que foi o braço direito da Santa Sé na catequização dos índios na América. As imagens dos santos jesuítas não são encontradas com facilidade na capitania, mas podemos encontrar algumas dispersas pelos seus templos e igrejas. Não podemos nos esquecer da ofensiva do Marquês de Pombal contra eles e sua expulsão do império português, em 1759. De qualquer forma, essa ordem tem um papel fundamental no crescimento da igreja de Roma, pois foi fruto da coincidência cronológica da descoberta do Mundo Novo e da Reforma Protestante. Esses religiosos viram como uma oportunidade providencial a tarefa de evangelizar esses americanos, que nunca tinham ouvido falar do evangelho. A Contrarreforma afirmou sua responsabilidade na conversão dos povos e, por isso, criou a Companhia de Jesus, comandada por Santo Inácio de Loyola. Para angariar novos fiéis, foi necessário reforçar a instituição e divulgar sua fé por meios das imagens e rituais. A importância dessa ordem foi tamanha na América colonial que o seu poder chegou a rivalizar com as monarquias ibéricas.

⁷²³ RÉAU, 1959, s.n.

⁷²⁴ ÁVILA, *op. cit.*, p. 39.

⁷²⁵ ÁVILA, *op. cit.*, p. 38.

⁷²⁶ LODI, 2001, p. 71-74.

Assim como as devoções anteriores, suas imagens reforçam a autoridade, o poder e o espírito de seriedade da Igreja. Aqui estão os grandes desbravadores da fé em terras coloniais. Todos eles trazem uma biografia importante e um compromisso direto com a burocracia da Igreja. Essa ordem conta com alguns santos ilustres, todos eles membros de seu quadro de religiosos e missionários. Geralmente, tinham tido um bom nascimento e são representados em paramentos sacerdotais ou vestidos com sotaina, com capa negra e faixa da Sociedade de Jesus. Podemos encontrar Santo Inácio de Loyola; São Francisco de Borja; São Francisco Xavier⁷²⁷; e São Luis Gonzaga⁷²⁸. As relações entre religião e poder podem ser dadas pelos interesses do Estado monárquico, pelas biografias e pela iconografia de, principalmente, dois santos jesuítas: Santo Inácio de Loyola e São Francisco de Borja⁷²⁹.

Santo Inácio era nascido no castelo de Loyola, servia como militar ao Vice-Rei de Navarra. Fundou a sociedade de Jesus, também conhecida como Companhia de Jesus, com objetivo evangelizador e que foi a instituição determinante na Contrarreforma⁷³⁰. É geralmente representado em paramentos sacerdotais ou vestido com sotaina, capa negra e faixa da Sociedade de Jesus. Traz, como atributos, o monograma da instituição que fundou – JHS – sobre o peito ou à mão; o Livro das Constituições, no qual, às vezes, estão escritas as iniciais *A.M.D.G.*, ou *Ad Majorem Dei Gloriam* (Para Maior Glória de Deus); ou ainda o Livro da Regra dos Jesuítas e um coração flamejante⁷³¹.

Santo Inácio é um verdadeiro pensador sobre os limites do comportamento humano⁷³². Por meio dos seus exercícios espirituais, pede o controle dos sentidos:

⁷²⁷ Outro membro importante é São Francisco Xavier (1506-1552), que é nascido no castelo de Xavier, em Navarra, foi um dos fundadores da Companhia de Jesus. Geralmente, é retratado em atitude contemplativa, tendo o peito descoberto, no qual se vê um coração em chamas. Noutras representações, em que aparece como pregador, usa sobrepeliz e estola. Menos frequente é sua representação como peregrino. Tem como atributos um crucifixo, um coração alado e em chamas, sobre o qual pode também trazer uma cruz. Cf. MARINO, 1996, p. 105.

⁷²⁸ São Luis Gonzaga (1568-1591) tinha ascendência nobre, é representado como noviço jesuíta, usando sobrepeliz sem estola e contemplando um crucifixo. Seus atributos são um livro, um cilício, coroa ducal, crucifixo e uma caveira. Cf. LODI, 2001, p. 212-215.

⁷²⁹ “Os personagens retratados com maior frequência foram o fundador, Santo Inácio de Loyola, e o Grande missionário da Ordem, São Francisco Xavier, apóstolo da Índia e do Japão. Em seguida, São Francisco de Borja, modelo de secular a serviço da Igreja, pois se tornou jesuíta depois de enviuvar. Finalmente, dois jovens santos mártires, Santo Inácio e Santo Estanislau Kostka, propostos como exemplos aos noviços” (OLIVEIRA, 2005, p.16).

⁷³⁰ GLANTZ, p. 196.

⁷³¹ MARINO, 1996, p. 115.

⁷³² HOCHE ainda coloca: “[...] na meditação sobre o inferno (‘quinto exercício da primeira semana’) Inácio de Loyola (1492-1556) escreve: ‘Com os olhos da imaginação, veja-se o comprimento, a largura e a profundidade do inferno... as imensas chamas de fogo que encobrem as almas, como se fossem corpos que estão sendo cremados. (Ouça-se): os choros, os urros, os gritos, as blasfêmias... (Cheire-se): a fumaça, o enxofre e as coisas em estado de putrefação... (Experimente-se com o paladar): as lágrimas, a tristeza, o verme da consciência... (Toque-se) as lavas de fogo que envolvem as almas e que as queimam’”(LOYOLA apud. HOCHE, 1974, p. 103).

“El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. El segundo punto oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra nuestro Señor y contra todos sus santos. El tercero oler com el olfato humo, piedra, azufre, sentina y cosas pútridas. El cuarto gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. El quinto tocar con el tacto, es a saber, como los fuegos tocan y abrasan las ánimas” (LOYOLA, 1991, p. 241).

Na Capitania de Minas Gerais, esses exercícios vão ser extensamente utilizados, principalmente no Seminário de Mariana ⁷³³.

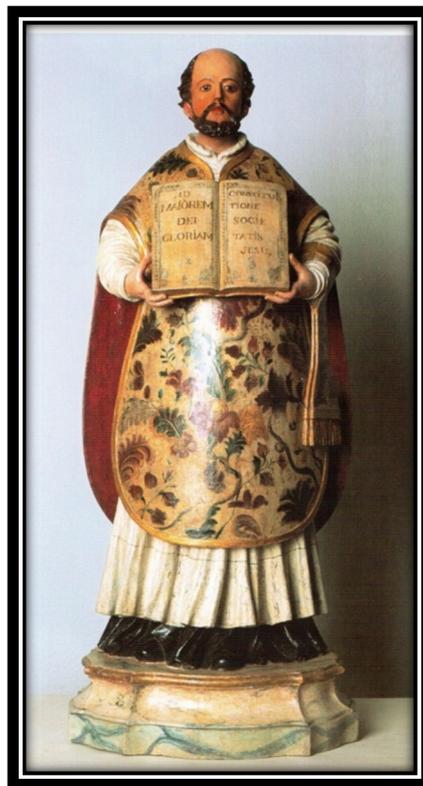


Figura 152: *Santo Inácio de Loyola*, Mariana (séc. XVIII/XIX).

Fonte: COELHO, 2005, p. 117.

Importante papel vai ser também de São Francisco de Borja (1510-1572), que era o Terceiro geral da Companhia de Jesus. São Francisco de Borja vai ser instituído como uma devoção importante no império português, depois do terremoto de Lisboa, em 1755. Era protetor contra os tremores de terra, protetor de Portugal e de seus domínios⁷³⁴. Sua festa foi instituída pelo rei D. José I. As imagens que existem, em Minas, foram confeccionadas após o

⁷³³ CAMPOS, 1998.

⁷³⁴ TRINDADE, s.d. p. 13.

terremoto de Lisboa, mas, mesmo assim, não penetrou fundo na fé mineira da época⁷³⁵. Pode ser representado vestindo a batina da Companhia de Jesus ou paramentos sacerdotais. Traz como atributos uma caveira, uma cruz, uma coroa ducal, chapéu de cardeal e um ostensório, diante do qual São Francisco se apresenta em adoração.

Podemos ver uma clara relação entre o poder monárquico e as devoções do mundo cristão quando, segundo Célio Macedo Alves:

“[...] estes exemplos demonstram como uma certa devoção pode ser incluída à ‘força’, no rol de santos e festejos celebrados no reino. Fato que pode ser analisado a partir de dois: a introdução da devoção logo depois do Terremoto, quando o Rei ordena que se entrone em todas as Matrizes uma imagem do santo jesuíta, instituindo sua festa. [...] Depois, um total abandono desse culto, estimulado, talvez, pela expulsão da Companhia dos domínios portugueses em 1773 [...]” (ALVES, 1997, s.n.).



Figura 153: *São Francisco de Borja*, Igreja Matriz de Sabará (séc. XVIII).

Fonte: COELHO, 2005, p. 101.

⁷³⁵ ALVES, 2005, p. 78.

Temos, ainda, São Pedro Claver, São Francisco Regis⁷³⁶ e São Estanislau de Kostka⁷³⁷. Todos eles estão, de alguma forma, ligados ao poder. São Estanislau de Kostka pertencia a uma família nobre polonesa. São Pedro Claver, por exemplo, traz como atributo um navio negreiro ou um negro convertido, resultado de sua atuação na América Latina e da necessidade de membros das ordens serem retratados como portadores da fé para os povos submetidos na América. Assim como aquelas devoções das irmandades de Nossa Senhora do Rosário, já analisadas anteriormente, sua iconografia define bem o papel dos subalternos na sociedade colonial do período⁷³⁸. Todos esses santos são representados em paramentos sacerdotais ou vestidos com sotaina, capa negra e faixa da Sociedade de Jesus.

Como este universo iconográfico mineiro é vasto, outras importantes invocações também estão presentes. São santos diversos que ajudam a compor esta narrativa que une política real monárquica e o catolicismo proveniente de Roma. Esses santos são importantes nesse cenário criado por esta pesquisa porque foram nobres, militares, fundadores de congregações ou confessores de rainhas. Não pertencem, necessariamente, às ordens arroladas acima, mas apresentam um importante papel no discurso monárquico-religioso. Suas biografias e iconografias reforçam o discurso dos poderes dominantes. Aqui, temos São Caetano, que era nobre, nascido em Vicência, e foi fundador da Instituição dos Clérigos Regulares, conhecida por teatinos⁷³⁹; São Camilo de Lélis que era militar e fundou um instituto religioso⁷⁴⁰; São João de Deus, que foi o fundador da congregação dos Irmãos da Caridade e de um hospital em Granada⁷⁴¹; São João Nepomuceno que era confessor da Rainha Joana, esposa do rei Wenceslau da Boêmia e São Felipe de Néri que fundou a Irmandade da Santíssima Trindade e a Congregação dos Oratorianos⁷⁴². Dentre eles, há um importante

⁷³⁶ São Francisco Regis era um jesuíta francês sempre representado vestido com uma túnica preta abotoada, capa negra e faixa da Sociedade de Jesus. Porta um crucifixo e um terço. Cf. CUNHA, 1993, p. 95.

⁷³⁷ São Estanislau de Kostka nasceu em uma família nobre da Polônia. Muito devoto de Nossa Senhora do Rosário, traz como atributo um lírio como símbolo da pureza. Pode ser representado ajoelhado em louvor ao Santíssimo Sacramento, recebendo a comunhão ou com o Menino Jesus nos braços. Cf. CUNHA, 1993, p. 95.

⁷³⁸ CUNHA, 1993, p. 96.

⁷³⁹ São Caetano (1480-1547). Nobre, nascido em Vicência, fundou a Instituição dos Clérigos Regulares, denominada teatinos. É representado vestido de batina preta e meia branca, trazendo aos braços o Menino Jesus. Pode também aparecer apenas com um livro e uma pena nas mãos. Seus atributos são um lírio, um coração alado, um livro e uma pena. Teve uma matriz dedicada à sua devoção em Monsenhor Horta, distrito de Mariana. Cf. LODI, 2001, p. 299-302.

⁷⁴⁰ São Camilo de Lélis (1550 – 1614). Era militar. Fundou um instituto religioso, dos clérigos regulares, para serviço dos enfermos. É, geralmente, representado assistindo um enfermo. Seu atributo é uma cruz encarnada que traz ao lado direito, sobre a sotaina e o mantel. Cf. LODI, 2001, p.256-258.

⁷⁴¹ São João de Deus (1495-1550). Fundador da congregação dos Irmãos da Caridade e de um hospital, em Granada. É representado em trajes da congregação que fundou: túnica e escapulário negros. Seus atributos são uma caveira, um crucifixo e uma coroa de espinhos sobre a cabeça ou nas mãos. Cf. LODI, 2001, p. 112-113.

⁷⁴² São Felipe de Néri (1515-1595). Fundou a Irmandade da Santíssima Trindade e a Congregação dos Oratorianos. É representado em vestes sacerdotais. Traz um rosário e, perto, um anjo lhe apresenta um livro

personagem a ressaltar: São João Nepomuceno.

São João Nepomuceno (1340-1393) nasceu em Nepomuck, em 1330, e morreu em 1383. Era confessor da Rainha Joana, esposa do rei Wenceslau da Boêmia. Por conta disso, foi persuadido pelo rei para que contasse os segredos de confissão da rainha, já que estava desconfiado de sua fidelidade. Por ter se negado a contar o conteúdo de tais confissões, mesmo sob tortura, foi jogado ao rio Moldaw, onde apareceu, dias depois, todo iluminado.

Por conta de sua história, é um santo invocado pela virtude do silêncio. É representado vestindo sotaina negra e esclavina forrada de arminho. São seus atributos uma palma, o crucifixo – que ele contempla – e uma ponte sobre os pés. Tem, ao lado, um pequeno anjo sobre um bloco de nuvens, com o dedo indicador rente aos lábios. Algumas vezes, é representado com uma faixa na boca ou com uma caixa de joias a mão, na qual guarda e ostenta sua língua⁷⁴³.



Figura 154: *São João Nepomuceno*, Igreja Matriz de Tiradentes (séc.XVIII)

Fonte: Fonte: COELHO, 2005, p. 101.

aberto sobre o qual se vê a inscrição latina – *Dilatasti Cor Meum*. Seus atributos são uma cruz, um coração flamejante, mitra e um capelo aos seus pés. Cf. CUNHA, 1993, p. 117.

⁷⁴³ CUNHA, 1993, p. 117.

Seu culto se populariza no reino português após o casamento de D. João V e D. Mariana de Habsburgo, em 1708, pois era um santo de grande devoção na região de onde provinha a rainha⁷⁴⁴. Sua imagem serve como referência a um ato político e a um casamento real. Em Sabará, na matriz de Nossa Senhora da Conceição, podemos encontrar sua imagem pintada no teto da sacristia e uma imagem em escultura, em um dos altares laterais. Segundo Fátima Sonki Cordeiro:

“No teto da sacristia, em pintura sobre madeira feita por artista desconhecido a sua representação é feita de maneira esplêndida. São João Nepomuceno sobe aos céus de forma elegante e triunfante. Vestido de bispo e uma pele de carneiro que simboliza o seu martírio. Suas vestes são cuidadosamente trabalhadas com o mesmo movimento em que é feito a ponte onde foi feito o martírio. As águas do rio são manchadas de sangue. Em uma das mãos carrega a língua santificada. À esquerda, um anjo, assim como Harpócrates, como o dedo recomenda silêncio. Outro anjo à direita carrega na mão a palma do martírio” (CORDEIRO, 1986, p. 12).

Vemos que a iconografia desses santos pertence a um universo muito amplo, que abrange todas as outras devoções já levantadas neste trabalho. Sua presença está visualmente marcada e relacionada às imagens das irmandades e ordem terceiras da capitania. Em meio a altares e decorações suntuosas, esses santos e santas apresentam-se também com gestos nobres e graciosos, com um vestuário típico da sua iconografia ou condição na hierarquia da igreja. As obras eliminam todo o aspecto do homem comum que encontramos na realidade colonial. Esses personagens podem ser identificados aos membros da corte celeste, sendo o símbolo máximo de uma classe de santos que têm, em suas biografias, a história da construção dos poderes dentro da Igreja e tiveram, nas suas vidas terrenas, relações muito próximas com a nobreza real.

⁷⁴⁴ ALVES, 2005, p. 76.

CAPÍTULO VII: A NOBREZA E SEUS LIMITES: vaidade, tempo, e morte.

A iconografia referente à morte e ao apocalipse encara, de maneira frágil e moralista, todo o esforço para a construção de uma imagem de poder para a monarquia e para a Igreja. O poder é visto de maneira passageira, no qual, reis, imperadores e governantes sucumbem à morte e à ação do tempo⁷⁴⁵. Segundo esse discurso, a relação entre o poder temporal e o poder espiritual, sua efemeridade e sua constituição são reveladores quando são explicitados pelas cenas de julgamento, inspiradas no livro do Apocalipse e na justiça feita pelas espadas dos anjos. Os únicos caminhos para os fiéis e para os governantes seriam a redenção, a prudência e a resignação, assim poderiam perpetuar seus nomes e zelar pela genealogia de que são herdeiros.

Temos, aqui, as pinturas de Vânicas que apresentam uma grande quantidade de alegorias a respeito da morte e retratam um conteúdo moralizante com partituras, caveiras, ampulhetas e velas. Esses elementos alertam o fiel a guiar e a proteger sua alma em sua viagem até o final da vida. A mentalidade barroca acreditava que o conhecimento dessas imagens permitiria a alma a repelir os demônios que tentavam impedir seu progresso. Essas imagens ensinavam o fiel a passar nos testes fixados por Deus durante sua vida na terra⁷⁴⁶.

Essas pinturas eram inspiradas no Eclesiastes, livro do Antigo Testamento. Esse livro é composto por doze capítulos que contêm uma série de reflexões, geralmente pessimistas, sobre o propósito e a natureza da vida. A conclusão, declarada no texto, desde o início, é que “tudo é vaidade” (Ecl 1:2). Mesmo que o indivíduo procure a sabedoria e a riqueza, cultive o prazer, trabalhe fielmente, lamente a injustiça e a maldade, o fim sempre será o mesmo (Ecl 4:4): a morte. O Eclesiastes faz parte de um conjunto de livros do Antigo Testamento, que inclui o livro da Sabedoria e dos Provérbios, que fazem uma reflexão sobre o mundo e a condição da vida.

Yaci Ara, quando pesquisa esse tema na capitania de Minas Gerais, diz:

“O século XVIII vivencia o apogeu da fascinação pela decomposição da natureza e da matéria, onde o sentimento da morte dilui-se no discurso da abrangência da totalidade da vida e desemboca em um sentimento melancólico de brevidade, efemeridade, passagem. Enquanto no século XVI, Chronos e Thanatos unem-se para abreviar o curso da ampulheta que controla a vida humana (...), no XVIII, parece associar-se a Eros: o êxito

⁷⁴⁵ WOODFORD, 1983, p. 42.

⁷⁴⁶ SEBASTIÁN, 1989, p. 96.

quase mundano da anatomia das representações barrocas, responde por uma atração pelas coisas mal definidas, entre os limites da vida e da morte, da sexualidade e do sofrimento” (FRONER, 1994, p. 99).

Podemos encontrar essas imagens em diversos templos de Minas Gerais. Elas estão na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, e na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Quadros referentes à morte podem ser encontrados na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, onde podemos vê-la representada por um caveira acompanhada por uma ampulheta e uma ceifadeira. Num segundo quadro, vemos o juízo final. Num terceiro, encontramos o paraíso representado por uma jovem entre flores. Na igreja matriz de Cachoeira do Campo temos, logo na entrada, a pintura de uma caveira com barbas brancas.

Na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, na tela de Santa Isabel de Portugal, que se encontra na sacristia, podemos ver uma caveira coroada, sinal da submissão do poder temporal àquilo que é passageiro. O valor espiritual é dado por si só, na referência à morte que essa caveira faz⁷⁴⁷. Podemos ver, ainda, a seguinte inscrição na pintura de Vânicas, que se encontra logo abaixo do coro da referida igreja:

“Memento Mori”

“Quid Quia Agis, Prudenter Agas, et Respice Finem. Sir 7 Cap”.

Respectivamente:

“Lembre-se que morrerás”.

“Tudo o que fizeres, faça-o prudentemente, e destinado a um fim”.

O discurso de que os impulsos humanos, e a sede pelo poder, podem ser mais fortes do que a fé é uma constante. Essa narrativa era, geralmente, apresentada por pinturas que retratavam os cinco sentidos, os vícios e as vaidades. No momento em que os fiéis conseguirem deixá-los, um mundo de harmonia e de paz celestial tomará forma e a paz e a ordem serão estabelecidas na Terra. Essas obras também indicavam que a salvação viria, ou não, na vida após a morte, e sua condição era dependente do defunto e da maneira como teria conduzido sua vida. Podemos ver, por exemplo, imagens do purgatório ou do inferno,

⁷⁴⁷ HILL, s.d., p. 87.

retratando os momentos de calamidades vividos pelas almas dos homens, como aqueles que se encontram esculpidos por Aleijadinho na antiga igreja de São Miguel e Almas, em Ouro Preto. A marcação desse tema, com a suposição de que os fenômenos são cíclicos e preordenados, conduz a ideia do julgamento final das ações. Esse tema foi caro à iconografia mineira, que reproduziu diversos símbolos e alegorias a partir do livro bíblico do Apocalipse⁷⁴⁸.

Em Minas Gerais, num mundo marcado pela distância do poder central, pela fome, pelos conflitos e pela peste, o livro do Apocalipse traria uma série de correspondências plausíveis e verossimilhantes⁷⁴⁹. Segundo Emile Male, é exatamente após os séculos XV e XVI, que o tema do apocalipse torna-se uma grande preocupação para os indivíduos⁷⁵⁰. Geralmente, é representado na arte mineira com alguns de seus elementos principais: o cordeiro⁷⁵¹, o livro dos sete selos e a própria imagem da Imaculada Conceição de Maria sobre uma serpente e uma lua. Um exemplo da sobrevivência desse tema, na arte de Minas Gerais, são as quatro pinturas parietais que se encontram na igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, que representam determinadas cenas do Apocalipse. Segundo Célio Macedo Alves, são obras que dialogam e resgatam a série do mesmo tema de Albrecht Dürer⁷⁵². Nessa

⁷⁴⁸ Segundo a tradição, João Evangelista teria escrito o Apocalipse. Último livro do Novo Testamento, é rico em alegorias sobre o poder e sujeito a numerosas interpretações. Sua tradução do grego significaria “revelação”. O livro às vezes é chamado de Apocalipse de São João por ser atribuída a ele sua escrita. É um gênero literário e religioso que tem a função de apresentar uma série de revelações e visões de forma oculta e simbólica. O Apocalipse foi escrito para preparar os cristãos para a última intervenção de Deus na vida dos humanos. Após esses acontecimentos uma nova era começaria e Cristo e a Igreja seriam triunfantes. Porém, enquanto isso, os males e os terrores da ordem mundial existente aumentariam e se intensificariam. A sua própria forma literária é caracterizada por um elaborado jogo de símbolos e uma predição de eventos. Os símbolos apocalípticos são derivados dos livros proféticos do Antigo Testamento e da tradição cristã comum. É um livro que oferece uma sublime possibilidade de dramatização da luta contra mal e possibilidades para as visões de Deus, característica que cai muito bem ao gosto alegórico do Barroco. Cf. HILL, s.d., p 81.

⁷⁴⁹ O autor do Apocalipse parece ter considerado a agravação das condições para os cristãos no Império Romano sob o reinado de Domiciano. O texto significaria que aquele período catastrófico teria começado. Aparentemente, ele escreveu para encorajar os cristãos a suportarem a crise na expectativa, confiantes do começo de uma nova era.

⁷⁵⁰ MALE, 1932, p. 440..

⁷⁵¹ A imagem do cordeiro é uma constante na iconografia religiosa mineira, pois lembra a todo momento que, segundo João Batista, Cristo é o cordeiro de Deus que veio tirar os pecados do mundo. O cordeiro é a própria imagem de Cristo, é o *Agnus Dei*. *Agnus* se relaciona com *agni* que significa “fogo”. É o próprio sacrifício. Cf. BRUCE-MITFORD, 2001, p. 18.

⁷⁵² ALVES diz: “O ‘apocalipse’ de Dürer foi impresso em Nuremberg nas oficinas de Anton Koberger, o maior impressor alemão do período. A série é composta por 15 xilografuras – acompanhadas de um texto com versão em latim e alemão – onde o artista procurou reproduzir com impressionante vigor as passagens mais tocantes do texto apocalíptico de São João. [...] São, portanto, 15 gravuras onde o artista procurou penetrar profundamente no hermético texto apocalíptico, traduzindo de uma maneira visual as experiências reveladoras que teve São João, na ilha de Patmos, sobre os acontecimentos no fim dos tempos. Mais do que qualquer outro modelo iconográfico proposto, a série de Dürer tornou-se um marco importante no que diz respeito à representação deste tema. Neste sentido, Louis Reau chega a referir-se à temática sobre o apocalipse em ‘antes e depois de Dürer’ e Emile Male fala que ‘Dürer se apoderou do apocalipse como Dante do inferno’” (1991, p. 02-03).

igreja, o discurso da brevidade dos governos está colocado pela própria disposição dos painéis, pois podemos ver no teto em caixotão os símbolos da corte e da realeza e, nos altares laterais, o discurso da morte, do juízo final e da brevidade da vida e dos governos.



Figura 155: Pannel da Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII/XIX).

Fonte: Foto do autor

Essas pinturas são datadas do início do século XIX e suas formas já estão caminhando para a arte neoclássica, com contornos mais rígidos e pouca movimentação dos personagens. Dentre os temas do Apocalipse, a iconografia de Sabará escolheu os quatro cavaleiros (Ap. 6: 1-8), o crisma dos filhos de Deus⁷⁵³, a abertura do quinto e sexto selos⁷⁵⁴ e

⁷⁵³ No pannel sobre o crisma dos filhos de Deus (Ap. 7: 1-4), vemos um anjo sobre as nuvens carregando uma cruz e quatro cabeças de anjos soprando numa alusão e simbolização do vento. Dois pares de anjos aparecem em dois planos da pintura e outro deles marca os rostos daqueles que são tementes a Deus. Essa passagem bíblica corresponde ao momento em que os anjos estão dispostos nos quatro cantos da Terra, esperando para executar uma série de danos, enquanto outros deles vêm carregando o selo de Deus para marcar os servos fiéis e, assim, não sofrerem nenhuma devastação. Esses anjos seguram o vento para que não sopre sobre a terra, o mar ou as árvores. Cf. ALVES, 1991, p. 10.

⁷⁵⁴ No segundo pannel, no qual está representada a abertura do quinto e sexto selos, vemos um anjo, atrás de um altar, ladeado por outros anjos, distribuindo vestes brancas para os fiéis. Podemos ver ainda duas almas em frente

a abertura do sétimo selo⁷⁵⁵. Na pintura que representa a abertura do quinto e sexto selos, podemos ver diversos aflígios caindo do céu e, entre os humanos que sofrem, vemos um rei. Essa obra mostra que até o poder temporal máximo da época não está livre da justiça divina.



Figura 156: *A abertura do quinto e sexto selos* (séc.XVIII/XIX)

Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará

Fonte: Foto do Autor

Numa das pinturas mais significativas, montados a cavalo, os quatro cavaleiros estão juntos e usam coroas, espadas e arcos. Um deles porta uma balança que simboliza a justiça. Suas indumentárias são inspiradas em modelos orientais. Segundo o texto bíblico, a eles foi dada a missão de espalhar a guerra, a fome e a morte. Podemos identificar que a morte é representada por um esqueleto e, sobre as nuvens, vemos um anjo segurando uma coroa (Ap.

ao altar. Segundo o texto bíblico (Ap. 6: 9-11), quando da abertura desses selos, uma série de almas receberiam vestes brancas e aguardariam os acontecimentos que sucedessem. Na parte inferior, vemos um grupo de cinco almas. Ao centro, vemos a queda de algumas estrelas e a subida de algumas almas para o céu. Esse momento corresponde à passagem bíblica (Ap. 6: 12-15) que diz que na abertura do sexto selo ocorreria um terremoto, as estrelas do céu cairiam sobre a terra e os homens se esconderiam nas montanhas e nos rochedos. Cf. ALVES, 1991, p. 09.

⁷⁵⁵ A abertura do sétimo selo vem pintada com dois anjos ao centro, entre nuvens, com suas respectivas trombetas. Mais acima, vemos dois anjos segurando suas trombetas, dividindo o plano com uma estrela cadente à direita. Na parte superior, vemos um altar com um anjo segurando um turíbulo, que na pintura tem o formato de uma taça ou um copo, tendo ao seu lado outro anjo ajoelhado. Essa cena corresponde à passagem bíblica (Ap. 7: 2-13) no qual sete anjos, que estão com sete trombetas e postados frente ao altar, atiram o turíbulo de ouro sobre a terra causando terremotos, relâmpagos e trovões. Cf. ALVES, 1991, p. 02-03.

6:2). Por detrás deles vemos uma chama como a representação do inferno e um corpo contorcido ao chão como se tivesse sido pisoteado⁷⁵⁶.



Figura 157: *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (séc.XVIII/XIX).

Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará

Fonte: Foto do autor.

Quando olhamos para essas imagens da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, podemos relacioná-las e compará-las com as pinturas que se referem ao poder que está no forro em caixotão da sacristia do mesmo templo. Nas imagens que estão sobre o altar podemos encontrar as insígnias do bispo e do cardeal. Na parte central, encontra-se a coroa do rei, a da rainha e a tríplice coroa papal. No fundo, podemos ver a representação das insígnias da nobreza de armas. Esses símbolos, que se encontram no forro, estão envoltos em caveiras, folhas de acanto, teias de aranha e pela fênix. Essas obras datam da primeira metade do século XVIII.

Yacy Ara Froner fez um estudo a respeito das inscrições que aparecem com esses símbolos e nos traz os seguintes elementos⁷⁵⁷:

Junto ao altar, com as insígnias de bispo e cardeal, podemos ler:

⁷⁵⁶ ALVES, 1991, p. 07.

⁷⁵⁷ FRONER, 1994, p. 186-190.

1 - *Ut quid diligitis vanitatem, et quaeritis...(p.Salm)*

“Porque vós amais a vaidade e buscareis a mentira...”⁷⁵⁸

2 – *Irritaverunt in vanitatibus suis (cap.32)*

“Excitaram-se em suas vaidades...”⁷⁵⁹



Figuras 158: Painéis na Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Na parte central, junto à coroa de rei e rainha, podemos ler:

3 – *Florens in Palatio meo vidi (Daniel 4.4)*

“Muito feliz, tive uma visão em meu palácio...”

Essa passagem bíblica corresponde aos sonhos de Nabucodonosor e sua interpretação feita por Daniel: Eu, Nabucodonosor, estava tranquilo em minha casa, e feliz no meu palácio.

⁷⁵⁸ *Ut quid...* corresponde ao Salmo 4, 3. Trata-se de uma pergunta de Davi: “Por que amais a vaidade e buscais a mentira?”

⁷⁵⁹ *Irritaverunt in vanitatibus suis (Deut 32,21)* se completa com “Provocaram-me com um ídolo que não é deus...”

Tive um sonho, que me espantou; e, quando estava no meu leito, os pensamentos e as visões da minha cabeça me turbaram. Por isso expedi um decreto, pelo qual fossem introduzidos à minha presença, todos os sábios de Babilônia, para que fizessem saber a interpretação do sonho (Dan 4:4-6).

O tempo e o poder passageiro dos reis ficam claros nesta passagem: Portanto, ó rei, aceita o meu conselho, e põe termo em teus pecados pela justiça, e às tuas iniquidades usando de misericórdia para com os pobres; e talvez se prolongue a tranquilidade (Dan 4:27).

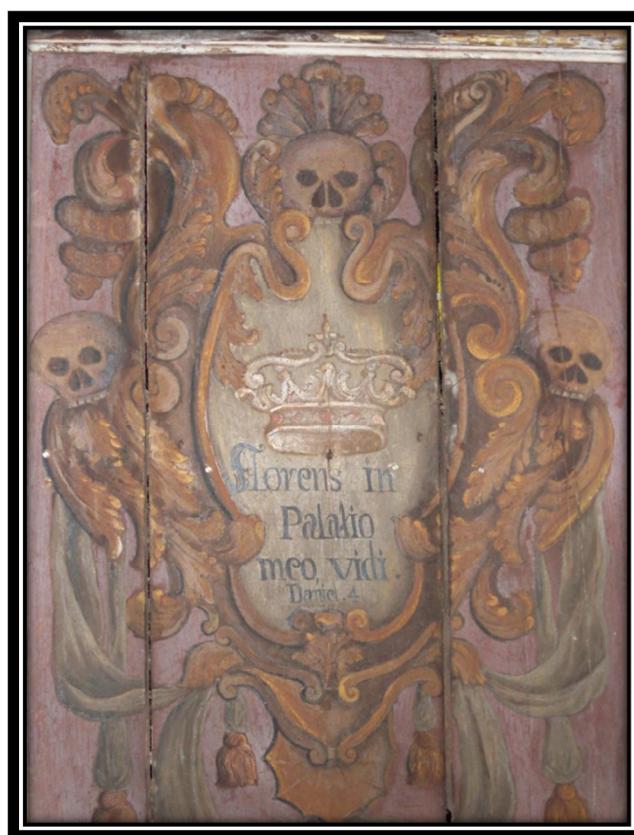


Figura 159: Painel na Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII).

Fonte: Foto do autor.

4 – *Vanitas vanitatum est omnia vanitas (Eclesiastes 1.1)*

“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade...”

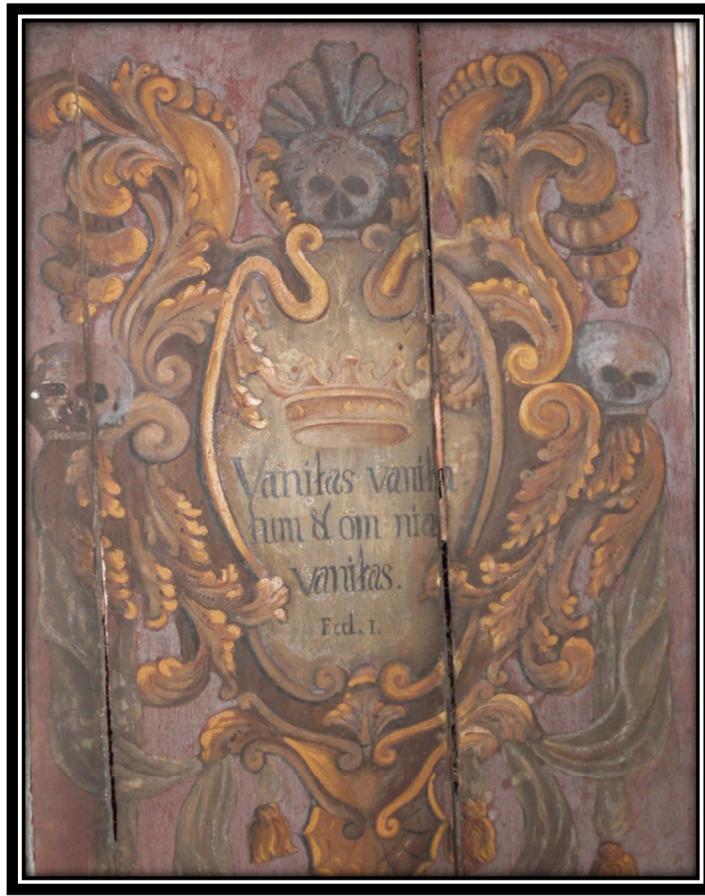


Figura 160: Painel na Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII).

Fonte: Foto do autor.

Na parte central, junto à tríplice coroa papal, lemos:

5 – *Averte oculos meos ne videant vanitatem (P. Salm 119:37)*

“Fazei-me convergir os olhos, a fim de que não vejam a vaidade (Sl 118, 37)”

Neste quadro encontramos: Desviam meus olhos para que não vejam a vaidade e vivifica-me no teu caminho. Confirma ao teu servo a tua promessa, feita aos que te temem (Sl 119: 37-38).

Ainda, nesse salmo, podemos ler: Assentaram-se príncipes e falaram contra mim, mas o teu servo considerou nos teus decretos. Com efeito, os teus testemunhos são o meu prazer, São os meus conselheiros (Sl 119: 23-24).



Figura 161: Painel na Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII)

Fonte: Foto do autor.

Com a representação da nobreza de armas podemos ver:

6 – *Si ambulavi in vanitate e festinavit in dolo pes meus (Jo 31:5).*

“Se palmilhei os caminhos da vaidade (falsidade), e meu pé apressou-se em direção da fraude...” (Jo 31,5).

Aqui, refere-se à seguinte passagem de Jó: Se andei em falsidade e se meu pé apressou-se para o engano; pese-me Deus em balanças fiéis e conhecerá a minha integridade (Jo 31:5-6).



Figura 162: Painel na Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Sabará (séc.XVIII).

Fonte: Foto do autor

Conjuntamente com essas produções, ainda na iconografia mineira, podemos ver obras que representam a disputa pela alma dos fiéis, entre demônios e seres celestes⁷⁶⁰. A justiça de Deus e dos homens está sendo testada nesse momento. Nesse tipo de imagem, vemos um doente, quase moribundo, sendo tentado pelos demônios com toda a sorte de prazeres. Em outras imagens, podemos ver figuras celestes que esperam o homem santo ao redor de sua cama. No Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, temos duas dessas produções. Uma conhecida como *A Morte do Justo* e a outra como *A Morte do Injusto*⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ “A disputa entre as forças do Bem e as forças do Mal pelas almas dos doentes e moribundos em seu leito de morte era motivo freqüente nos missais, catecismos, estampas, gravuras e pinturas do século XVI ao XVIII, mais tradicional na Itália, Portugal e Espanha, raramente é encontrada nas reproduções executadas nos Países Baixos. Esta temática remonta sua origem ao *Ars Moriendi* produzidos durante o final da Idade Média” (FRONER, 1994, p. 144).

⁷⁶¹ Pela forma e pelas pinceladas a obra pode ser datada entre os finais do século XVIII ou início do século XIX. De qualquer forma, faltam documentos precisos que atestem sua datação e autoria.



Figura 163: *A Morte do Justo*, Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc.XIX)

Fonte: MUSEU DA INCONFIDENCIA, 1995, p. 290.

No quadro que se refere *A Morte do Justo*, vemos um homem idoso na cama, com um semblante calmo, rodeado por toda a hierarquia da igreja (bispos, padres e cardeais) e anjos. O único demônio existente está sendo expulso por um anjo que empunha uma espada. Essa figura é São Miguel Arcanjo, que traz consigo todos os seus atributos: a armadura romana e a balança. O homem encontra-se numa cama simples, de madeira, sinal de pobreza e austeridade. Está recebendo a extrema-unção de um sacerdote vestido de preto, conforme o costume da época. Os homens que rodeam o justo são: São Gregório, Santo Ambrósio e Santo Agostinho. São Jerônimo está atrás do Arcanjo Rafael. Podemos ver, ainda, São José, São Francisco, São Domingos e São Simão Stock. Cada personagem traz seu atributo específico, geralmente báculos, mitras, cruz tríplice, coroas papais, capas e indumentárias episcopais: símbolos do poder eclesial. O artista fez questão de ressaltar importantes personagens da hierarquia celeste. A qualidade do homem que morre é definida pela qualidade dos homens santos que o recebem. O status é definido pelas roupas, chapéus e adereços. As cores do quadro são claras e suaves⁷⁶².

⁷⁶² Cf. FRONER, 1994, p. 146.



Figura 164: *A Morte do Injusto*, Museu da Inconfidência, Ouro Preto (séc.XIX).

Fonte: Fonte: MUSEU DA INCONFIDENCIA, 1995, p. 291.

No segundo quadro, vemos uma mulher moribunda em uma cama rica e luxuosa, com dossel e tecidos vermelhos. Está rodeada por vários demônios e apenas um anjo, o arcanjo Rafael, que está fazendo um gesto de resignação. Um dos demônios tem em suas mãos um espelho que reflete o rosto da moribunda quando jovem, deixando bem claro o contraste com sua atual condição. Aos pés de sua cama, vemos instrumentos musicais e máscaras de teatro. Abaixo, temos sacos de dinheiro envoltos com serpentes. Aos pés, ainda observamos um dragão que devora a própria cama. Pelos objetos mostrados vemos que estão bem representados o pecado da avareza, da luxúria e da vaidade. Acima, no canto esquerdo, como se fosse uma cena paralela, vemos essa mulher suplicando ajoelhada aos pés de Cristo, mas tem seu vestido enganchado por um anzol que é puxado por um demônio que pretende levá-la para o inferno. As cores do quadro são quentes e, na sua maioria, predomina os tons de vermelho⁷⁶³.

A vida frívola do tempo das monarquias e das cortes aparece aqui: os instrumentos musicais, o dinheiro, o mobiliário, as vestimentas e o espelho. Vemos que existe uma relação

⁷⁶³ FRONER assim descreve essa pequena cena com o dragão: “O destino final deste momento derradeiro está representado por um monstro alado, uma mistura de dragão e serpente, que, de acordo com o bestiário medieval, engole a alma dos homens, descarregando-a nos infernos. Já não há como fugir e, enquanto o dragão inicia o processo de captura dessa alma, uma orda de demônios a espera ansiosa no reino dos infernos para o comprimento dos castigos pelos seus pecados” (1994, p. 151).

ambígua com esses elementos, bem ao gosto do imaginário religioso católico. Aquilo que traz prazer ou acúmulo de riqueza é visto como pecado, ao mesmo tempo em que é exigido pela sociedade como prova da boa educação de um indivíduo respeitável. Podemos observar que esses quadros retratam que uma boa ação tem a necessidade de caminhar junto com os preceitos religiosos. Nesse sentido, os símbolos da corte e da monarquia são bem aceitos na medida em que demonstram um sentimento comedido e espiritual. A própria presença dos papas e dos doutores da igreja, com todo o seu rico aparato no quadro *A Morte do Justo*, já denuncia isso. O que se condena é o uso dos elementos que possam trazer poder social, ou político, com um apelo que seja apenas mundano. O quadro *A Morte do Injusto* reflete essa última colocação.

Todas as obras elencadas até agora servem como uma exortação aos poderes terrenos e uma fonte de inspiração e de admoestação diante da morte. Nesse contexto, as obras conhecidas como naturezas-mortas, ou *Vânitas*, são aquelas de maior expressão sobre o tema. Elas reforçam, a todo momento, a transitoriedade da vida humana na terra. A vaidade é entendida como algo supérfluo e sem sentido, pois, além do tempo, passariam o poder, a riqueza, a glória, a fortuna, a beleza e a saúde.

Esses símbolos podem ser encontrados ainda em diversos suportes. Nos retábulos das igrejas barrocas mineiras, as flores de acanto são colocadas em profusão, pois são a decoração tumular preferida dos antigos romanos. Junto a elas, nos altares, podemos encontrar a fênix (ave que segundo a mitologia teria ressuscitado das cinzas); caveiras, serpentes, pelicanos e uma série de símbolos que tratam da força, da vida ou da beleza frente à morte.

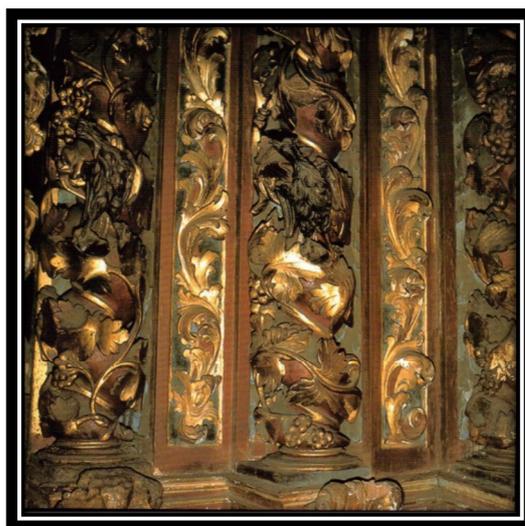


Figura 165: *Folhas de acanto e uvas* (séc.XVIII) - Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Ó - Sabará

Fonte: TIRAPELI, 1999, p. 206.

Essas imagens podem ser encomendadas também para cerimônias fúnebres e rituais que envolvem a morte de indivíduos ligados à nobreza ou ao clero. Podem ser túmulos cenográficos ou esculturas alegóricas que lembram a fama, a vaidade e o triunfo. Nesse momento, o culto aos mortos permite a lembrança não só de pessoas ligadas à burocracia de Estado, como permite a invocação de santos ou de entes queridos. Essas cerimônias incorporavam os mortos ao mundo dos vivos:

“[...] Os mortos emergem individualmente do esquecimento e, na sua inefável condição de entes da memória, passam a povoar o imaginário cotidiano dos fiéis. São surpreendidos à distância, recordados pela sua conduta viciosa e, presos à terra, pela incessante força de favores que recebem dos vivos [...]” (ARAÚJO in. KANTOR e JANCSÓ, 2001, p. 18).

Essas cerimônias garantiam a construção de uma memória comum pelo culto que se fazia as pessoas que já se foram. No caso de reis e nobres, servia como momento de fazer valer sua honra, sua herança e sua ascendência. “Na veneração dos ausentes, a exaltação da dignidade e da honra reforçava a necessidade de dominação dos vivos que se reclamavam herdeiros da celebração comemorativa e reparadora da memória dos seus antepassados (...)”⁷⁶⁴. A isso somava-se a grande preocupação que os indivíduos daquela época tinham com a própria memória e o que fazer com seus restos mortais. Grandes somas eram gastas com missas e na escolha de um lugar apropriado para abrigar seu próprio corpo dentro da igreja.

A função laudatória desses rituais possibilitava a descrição e a busca das genealogias e dos feitos notáveis desses homens. As cerimônias fúnebres eram ótimos momentos para a rememoração da honra dos mortos e dos vivos a eles ligados⁷⁶⁵. O elogio fúnebre é um importante elemento dentro dessas cerimônias:

⁷⁶⁴ Cf. ARAÚJO in. KANTOR e JANCSÓ, 2001, p. 27.

⁷⁶⁵ “No caso do General Gomes Freire de Andrade, governador e capitão-general do Maranhão e Grão-Pará, no início do século XVIII, o cenário dos seus mais ilustres feitos é descolado para o Brasil. Na biografia desse governador, redigida por Fr. Domingos Gomes Teixeira e publicada em Lisboa, entre 1724 e 1727, merecem relevo as provas de sua antiga nobreza, as façanhas militares que obra durante as guerras da Restauração, a sua fervorosa piedade, diretamente instigada por Frei Antônio das Chagas (...). Nesta narrativa de adulação servil ao regime absolutista e ao sistema colonial, o interlocutor ausente cristaliza um figurino espiritual, social e político pleno de autalidade. Para melhor assinalar a sensibilidade tanatalógica subjacente ao retrato biográfico, acrescente-se que o funeral do governador ‘igualou aos grandes na solenidade [...] e não se esquecendo El Rei na morte do que honrou na vida, [...] mandou oferecer a Deos repetidas Missas por sua alma’, cumulando assim, os sufrágios que o próprio instituíra para sempre em seu benefício”. [...]” (ARAÚJO in. KANTOR e JANCSÓ, 2001, p. 29).

“A retórica do obséquio fúnebre, de acento fatalista, decalca da sociedade o retrato estereotipado de ser digno de eterna memória – virtuoso, nobre, de sangue limpo, caritativo e despojado. Estes traços repetem-se até a exaustão [...]” (ARAÚJO in. KANTOR e JANCSÓ, 2001, p. 30).

Nesse momento, tivemos inúmeras celebrações, como as exéquias de D. João V, celebrações em nome das almas dos reis etc.⁷⁶⁶. A todo instante era enfatizado o caráter religioso e real dessas ocasiões. A morte de um rei seria um ótimo momento para reforçar os laços entre os indivíduos e consolidar a sensação de pertencimento a uma nação⁷⁶⁷. O Estado ficaria preservado na figura do sucessor do rei morto e pela cristandade representada pelo conjunto de seu povo. A morte se firmava como um motivo de preocupação e reflexão⁷⁶⁸. A arte do período vai tê-la como um dos elementos fundamentais do seu discurso. Aquilo que era ausente se fazia presente por meio de sua invocação.



Figura 166: *Caveira coroada* - detalhe do quadro *Santa Isabel de Portugal* (séc.XVIII).

Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

⁷⁶⁶ Nas referências às exéquias de D. Dona Maria Francisca Dorotéia, infanta de Portugal e filha de D. José I, levantada por MELLO e SOUZA, vemos a perfeita imagem e descrição de um rei-pai, que sofre a morte da filha, mas, mesmo no sofrimento, rei e representante de Deus na terra: “De que tudo resulta ser o monarca no amor pai, no zelo tutor, e pastor na vigilância... Da hora em que cinge a coroa e empunha o cetro, deixa de ser rei e principia a ser pai, a majestade com que, entre tantas glórias, ocupa o trono, é o maior incentivo ao cuidadoso desvelo com que deve conservar em paz e justiça aos seus vassallos, sendo, à imitação de Deus, um para todos e nada para si” (2001, p. 190). Laura de Mello e Souza atenta para o fato que a descrição do Padre João de Souza Tavares levanta com esmero à distribuição das pessoas no evento e caracteriza com cuidado as diferenças e posições sociais. As armas de Portugal encontram-se nesse dia postas e, ao mesmo tempo cobertas, na capela onde se realizava a cerimônia.

⁷⁶⁷ Segundo escritos da época:

“Não choramos um rei desaparecido
Mas o vemos restituído ao céu.
O Augustíssimo Rei D. João V
Não perdeu seu Poder, nem a Coroa.
Agora reina
Mais soberanamente ainda sobre nós,
Pois reina no céu.
Conserva ainda sua coroa,
Pois a lança diante do trono de Deus.”

Cf. ÁVILA in. KANTOR e JANCSÓ, 2001, p. 279-82.

⁷⁶⁸ Interessante notar que um sinal importante de santidade é a existência de um corpo incorrupto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do projeto proposto, a pesquisa foi realizada de forma a entender a arte como um produto específico, dentro do processo de construção da cultura. Por meio dela, o pesquisador se depara com uma série de sinais que o transporta para uma realidade anterior e que lhe fornece uma série de informações a respeito das pessoas que a produziram. Como é produto de toda coletividade, e não apenas uma produção individual, a arte não é feita apenas pelos grandes nomes ou pelas grandes obras, mas, se refere, principalmente, às pequenas produções e aos saberes populares. Como interfere na maneira como os indivíduos observam a própria realidade, a relevância desses achados refere-se ao fato de que:

“[...] a história da arte tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história: ela é, portanto, uma história especial (como a história da filosofia ou da economia ou da ciência), que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas, como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e construída pela arte” (ARGAN, 1992, p. 18).

A área de História Social da Arte é interessante na medida em que a análise de uma obra compreende um papel ativo do pesquisador que tenta reconstruir um período histórico por meio de questionamentos próprios e de trabalhos de pesquisas já produzidos anteriormente. A classificação dessas imagens nos revela símbolos e alegorias que nos convidam à interpretação e esperam o momento para serem revelados em seu contexto original. Podemos encontrar regularidades que podem oferecer certa sistematização dos significados e um sentido que carregam, quando colocadas em todo o seu conjunto. São inúmeras obras que nos observam nos altares, nos forros e nos oratórios. A partir dessa realidade, e a partir do olhar lançado pela orientação, a arte religiosa em Minas Gerais pode ser vista então como um documento e um produto do passado. A arte pode ser entendida como uma área do conhecimento humano que revela a história dos homens que a produziram. Por meio dela, podemos ter outra relação com a historiografia mineira do século XVIII. O pesquisador monta, assim, um arcabouço teórico que é base de seu conhecimento, e a explicação possível para o objeto que estuda. Não pode ter a pretensão de alcançar todas as possibilidades oferecidas pelo objeto, já que a própria pesquisa norteia aquilo que é investigado. A realidade demonstra que seu trabalho de investigação é conduzido por questões vivenciadas no presente e, assim, diferentes abordagens acarretam diferentes resultados e pontos de vista.

O objetivo do projeto delineado neste trabalho foi, justamente, focar uma problemática relevante nesse campo, ou seja, a relação entre a arte e os sistemas dominantes de poder (Estado monárquico e Igreja), nas Minas Gerais do século XVIII. Para tanto, a estrutura teórica que o fundamentou foi aquela que pensa a produção da imagem e, mais especificamente, os textos clássicos, que permitiram sua construção e sua representação. Outro alicerce teórico importante foi o debate a respeito da arte barroca e rococó feito pela bibliografia especializada.

O presente trabalho possui algumas limitações. A primeira delas é a quantidade de devoções que eram cultuadas em Minas Gerais no período estudado. Mas, para além dos dados quantitativos, da projeção e a notoriedade conseguida por algumas dessas obras, podemos entender o discurso do poder instituído pelo Estado Absolutista Português e pela Igreja de Roma na arte mineira apenas quando comparamos essas devoções, em sua totalidade. Um corpus menor e menos variado poderia alterar os resultados, na medida em que não permitiria a realização de um trabalho comparativo e, por isso, dificultaria a percepção da existência e da constância de determinados símbolos, naquela realidade.

Estamos em um universo em que existe uma associação de interesses entre os homens que vivem na capitania e a metrópole, caracterizando-se por uma relação entre a coroa e seus súditos. Em Minas Gerais, a sociedade estabelecida assiste à ascensão dos emergentes da economia do ouro. Nesse momento, uma ordem estamental tradicional precisava ser reafirmada e garantida. A sociedade mineira, representada pelas suas irmandades e ordens terceiras, zelava pela sua aparência e, por isso, as imagens do poder real, e da sede do governo em Lisboa, seriam os elementos perfeitos para estabelecer uma ordem em terrenos coloniais e expressar as regras para uma sociedade submissa.

A arte religiosa foi, assim, o resultado de um esforço coletivo que envolvia a população e as associações leigas. Por estar desprovida de ordens religiosas que normalmente cuidavam das construções das igrejas, as irmandades tomavam para si a responsabilidade com as edificações dos templos e a realização dos cultos⁷⁶⁹. Do ponto de vista artístico, significou a distância dos padrões estilísticos e arquitetônicos que geralmente eram impostos pelos conventos e mosteiros dessas ordens. Foi exatamente a relação entre os membros das diversas irmandades e os artistas que deu o tom para a constituição da arte da capitania. De acordo com a necessidade de cada um, vemos que riscos de igrejas trazidos da metrópole eram

⁷⁶⁹ BOSCHI, 1986, p. 23.

modificados, escolhia-se a iconografia a ser registrada e definia-se a decoração de altares e retábulos.

Segundo a bibliografia especializada, essa iconografia apresenta características próximas ao mundo galante rococó, seguindo “o melhor do gosto francês”, mesmo que sua origem e sua mentalidade ainda estejam ligadas a uma herança barroca. Durante esse momento, vemos o incremento das relações comerciais em Minas Gerais, a expansão das ideias iluministas francesas e a tradição mais conservadora da arte religiosa se encontrando com ideias artísticas novas. A tradição religiosa cristã se encontrava em Minas Gerais com os temas leves e graciosos do século XVIII. Não foi difícil conciliar imagens de tradição medieval com texturas ricas, cores brilhantes e figuras belamente trabalhadas. Em alguns momentos, podemos ver detalhes que remetem aos temas da antiguidade e que se transformam em figuras idealizadas. A tarefa desses artistas era prover modelos para os homens do tempo de uma maneira que pudessem combinar o próprio interesse empírico de uma vida colonial hierarquizada, que combinava aspectos da vida econômica mineradora, às ideias iluministas e aos aspectos mais tradicionais e conservadores da mentalidade religiosa católica.

Levando em consideração que as igrejas das ordens terceiras e das irmandades são aquelas de maior vulto arquitetônico e artístico, percebemos que arquitetos, músicos, pintores, escultores e poetas tomavam parte de uma grande missão na elaboração da imagem da monarquia e da Igreja, em solo mineiro. Para que obtivessem um bom resultado artístico, foi preciso um discurso lógico de palavras e imagens que se mesclava a rezas e orações, cujo conteúdo constituía uma forma e um modo de conhecimento sobre o mundo. O discurso religioso precisava ter características que o distinguisse, como tal, e o discurso político precisava apresentar características que o definisse também como tal⁷⁷⁰. Para isso, o uso do decoro foi essencial, pois implicava na possibilidade de se utilizar padrões coletivos já cristalizados pelos tratados e pelos costumes. Segundo Alcir Pécora:

“Nesse lugar aparentemente paradoxal, [...] de forma misteriosa, em que o divino sinaliza-se ao mesmo tempo em que se esconde na matéria, nesse preciso lugar constroem-se e multiplicam-se as operações básicas a que a retórica [...] vai, mobilizando-as conferir eficácia” (PÉCORA, 1994, p. 98).

⁷⁷⁰ Na regulação dos sermões sacros podemos citar Pallavicino (Cardeal Sforza), *Arte dello Stile Insegnativo* (1644) e Pe. Vieira com o *Sermão da Sexagésima* (1655).

A pintura e a escultura precisavam representar, por meio da imagem, aquilo que estava sendo dito nos textos sagrados e nas hagiografias⁷⁷¹. Nos discursos históricos, narrativos e sacros evitavam-se as agudezas jocosas e os comentários banais. O exagero existia na medida em que permitia o entendimento da história e a colocação da grandeza no momento oportuno. Para os grandes vultos, santos e personagens históricos, os exageros existiam combinados aos seus grandes feitos. Nas histórias de santos e anjos vemos efeitos fantásticos que condiziam com sua ligação com o sagrado e com Deus. Nesse momento, santos escapam de raios, levitam até o céu, são transpassados por inúmeras lanças e têm seus seios arrancados. No meio da dor e do tormento, eles mantêm sua postura nobre e seu olhar de complacência. No geral, as cenas em que se encontravam estavam carregadas de expressão mística, de forma a mostrar a santidade e a importância daqueles indivíduos. A narrativa, já codificada e cristalizada pelo discurso, apresentava comportamentos adequados e esperados, que eram constantes e formatados pelas regras.

O decoro adequava a obra ao público, garantia o exercício e a percepção de algo que era dito como verdadeiro, mostrava que aquilo era real, pois era algo que realmente ocorreu e existiu. O verossímil tornava-se natural. Aquilo que era visto como tradição, passado e memória se impunha como verdadeiro. O cenário da História, as roupas usadas e os objetos apresentados asseguravam essa veracidade e, por isso, apresentavam uma gama de referências e vários conteúdos dogmáticos: objetos, instrumentos musicais, seres naturais, monstros etc. O santo no altar, seja como pintura ou escultura, era assim definido enquanto imagem sagrada e diferenciada. Seus gestos eram codificados e o uso da etiqueta era percebido nas suas posturas e quando portava suas roupas e seus objetos. Os santos aparecem elegantes, com trajes adequados, mesmo quando tinham sido prostitutas ou mendigos. Portam, com pompa e circunstância, os atributos de sua posição na hierarquia celeste. Nas roupas, o vermelho e o azul são cores relacionadas ao bem e à realeza e, quando são reis ou nobres, trazem consigo mantos proporcionados à altura de sua posição⁷⁷². Geralmente, levam à cabeça coroas, diademas ou véus. No pescoço, podemos encontrar colares e, em suas orelhas, brincos. Esses

⁷⁷¹ Podemos pensar no modelo linguístico estrutural que é construído no trabalho dos linguistas Ferdinand de Saussure, um suíço, Jakobson, um russo-americano, e o folclorista americano o Stith Thompson. Eles pensam no significado total do idioma como um sistema lógico interno. Em particular, examinam a relação entre dois níveis no idioma: as palavras e conteúdo que são falados de fato; a estrutura da gramática, sua sistemática subjacente, a sintaxe e outras regras do idioma. Um dos pesquisadores mais importantes, nesse sentido, foi o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Para ele, o mito representa um caso especial de uso linguístico, um terceiro nível além daquela narrativa superficial. Ele pesquisou certos agrupamentos e relações nos mitos que, embora expressados no conteúdo narrativo e dramático, obedecem à ordem sistemática da estrutura do idioma. Ele percebeu que a mesma forma lógica pode ser encontrada em todos os idiomas e culturas, em trabalhos científicos e mitos tribais semelhantes.

⁷⁷² PIGNATARO, 1983, p. 77.

personagens estão, geralmente, em posições altivas, segurando cetros, bastões, cajados ou algum outro objeto⁷⁷³. Quando o fiel percorre a igreja percebe que esses personagens portam ainda símbolos de justiça (balanças), louros, estandartes, bandeiras, missais, escudos, armas e espadas e toda a sorte de insígnias que representam a monarquia. Trazem ainda consigo uma série de atributos que fazem referência às suas biografias: palmas, cajados, instrumentos de martírio, livros, penas etc. Muitas vezes, seguram pela mão uma criança ou um cativo, demonstrando segurança e defendendo-os dos perigos⁷⁷⁴. Outras vezes, repetem o gestual de silêncio ou benção. A posição das mãos, a elevação dos olhos e a abertura da boca dão conta de sua descrição. Na relação entre a mão e o olho, podemos identificar uma série de sentidos de beatitude, graça, paciência, martírio, modéstia, sacrifício e piedade⁷⁷⁵. O clima de santidade e realeza é manifestado pelo caráter da gravidade e da seriedade do estar entregue a uma causa maior. Poucos são os personagens que exprimem um ar de humanidade, pois estão sempre em posição nobre e manifestam atitudes de fidelidade e resignação. Geralmente estão sérios, exibem gestos maduros, estão compenetrados e resignados perante o seu destino.

O elemento principal do culto, em Minas Gerais, é sua centralidade nas pessoas de Jesus Cristo, na Virgem Maria e nos santos de devoção das irmandades e ordens terceiras. Pela fé cristã, Jesus é o pastor supremo de suas ovelhas e exemplar na sua vida moral; Maria é a mãe de todos e a rainha dos céus⁷⁷⁶. Os santos são pessoas próximas, que souberam ultrapassar sua condição humana e chegaram mais próximos de Deus, são fidalgos que olham pelos seus devotos na terra. Esses personagens constituiriam aquilo que, aos nossos olhos, poderia ser visto e entendido como uma corte celeste. Neles, podemos ter exemplos de condutas, de hierarquias e respeito a determinadas posições. Suas vidas são os modelos dos ensinamentos sobre o amor e a compaixão, além de serem encarados como as bases para as relações humanas em si. Muitos de seus ensinamentos têm sua contrapartida na hierarquia política do Absolutismo Monárquico, nas divisões de poderes do clero, nos sacramentos e nas pregações dos padres e dos irmãos. Santidade e realeza estão assim confundidas, uma se sobrepondo a outra, refletindo um jogo no qual o caráter da distinção da sua posição se faz presente.

⁷⁷³ RIPA, 1992.

⁷⁷⁴ Nossa Senhora das Mercês, Santana Mestra e o Anjo da Guarda são algumas dessas devoções que cuidam e pegam pela mão seus fiéis.

⁷⁷⁵ Estas relações podem ser encontradas em vários tratados da época. Um dos mais utilizados é *Iconologia* de Cesare Ripa.

⁷⁷⁶ GALDIERI, 1990, p. 76 e 121.

Todos esses elementos simbólicos eram tecidos juntos a um labirinto iconográfico cristão de raízes medievais. Essas imagens faziam composição ainda com pinturas com temas de corte⁷⁷⁷, os continentes⁷⁷⁸ e os cinco sentidos⁷⁷⁹, temas típicos da arte rococó e da literatura árcade⁷⁸⁰. Esse teatro das imagens tentava fortalecer algo que era adverso. Essas imagens pretendiam distanciar a Capitania de Minas Gerais da ideia de uma colônia anárquica e inculta, conceitos comuns aos espaços não europeus. Por meio dessas obras temos a imagem pretendida de uma colônia hierarquizada, de controle persistente, com uma sociedade e uma economia estruturada. Por isso, a necessidade de obras iconográficas que reforçam a cultura europeia e a feição monárquica dessa sociedade, aparentada ao caráter moralizante de sua religião. A distância da velha Europa traria uma real necessidade de distinção e reafirmação de valores. A colônia era o espaço da miscigenação, da escravidão e da falta de costumes adequados. Não havia, portanto, outra maneira melhor de representação.

Nesse sentido, a igreja poderia ser um local de estabilização, de controle das rivalidades e também da expressão de uma cultura política que se utilizava dos templos para rituais de Estado. A decoração interna e externa desses edifícios apresentava-se como um teatro para o drama religioso e como uma marca da respeitabilidade de seus frequentadores. De acordo com Mircea Eliade e Geroge Duby, entrar num templo significava deixar o mundo para trás, significava estar mais perto dos deuses, deixar o profano. As tribunas, os balcões, as balaustradas, os adros, as pinturas dos forros e das paredes criavam a sensação de um palco concebido para a contemplação de um espetáculo. Os templos religiosos mineiros fantasiavam-se de salões da corte. O mesmo se pode dizer das esferas armilares e dos globos que apareciam em torres e sineiras. A contradição aqui já estava estampada: o espaço de fuga do mundo representava o mundano e o profano de forma transfigurada. Em algumas igrejas encontra-se um luxo realmente espantoso para uma realidade limitada e de vida difícil. A qualidade do ritual ali representado era indiscutível para os indivíduos da época. Na igreja concentravam-se todas as atenções locais, era o local do respeito e do amaneiramento dos hábitos. Lá as pessoas podiam ver e serem vistas, local propício à regulamentação de uma

⁷⁷⁷ Podemos encontrar estas pinturas na casa do Intendente Câmara em Diamantina e no colégio São Joaquim em Conceição do Mato Dentro. Estas pinturas são datadas de 1790.

⁷⁷⁸ Em relação às pinturas alusivas aos quatro continentes do Museu do Ouro, em Sabará, procurar *Atlas dos monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais*, 1979.

⁷⁷⁹ Podemos encontrar esse tipo de repertório estilístico na decoração das casas abastadas da capitania. As pinturas do forro da casa do Pe. Toledo em Tiradentes demonstram um sentimento para a luz e a cor que oferece uma sensualidade delicada e a graça dos poemas líricos do arcadismo que tinham estado até então inexploradas. Cf. SOUZA, 1984, p.422.

⁷⁸⁰ Mesmo não tendo a profundidade que alcançou em Minas Gerais, podemos encontrar temas de gosto pastoril em toda a arte sacra do período colonial. Cf. NIGRA, 1944, p. 348.

vida social mais intensa. A diferença entre as irmandades e as ordens terceiras dava um dinamismo à sociedade mineira de então. As festas, os dias santos e as diversas comemorações ocorreriam a partir da especificidade do calendário de cada uma delas. A religião era o árbitro da vida cotidiana, seja como espaço das elites ou reinterpretada pela crença popular. Por meio de uma religiosidade baseada no culto aos santos, podiam se esforçar para traduzir valores políticos monárquicos distantes que poderiam preconizar a ordem social colonial⁷⁸¹.

Assim, negando a realidade colonial, procurava-se, pela arte, exprimir seus laços longínquos com o centro do poder em Portugal e com a Igreja de Roma. Tomando para si imagens da tradição secular e religiosa ocidental, a capitania de Minas Gerais criava um ar de civilidade e respeitabilidade. A coroa, a espada, o cetro e o manto garantiam a força dos seus santos e do espaço onde repousavam. Esses personagens serviam como uma forma simbólica para referendar o poder de reis e príncipes, além de exaltar as realizações da igreja pelo mundo. Temos aqui uma galeria de heróis que serviam de modelos de conduta, religião e cultura. O mundo religioso transfiguraria a imagem do rei e da nobreza em algo sagrado, assim as regras sociais e políticas poderiam se apresentar como um dos aspectos da lei divina. Segundo Émile Durkheim: “Se o homem adora a sociedade transfigurada, adora de fato uma realidade autêntica” (DURKHEIM, s.d., p.295). Segundo o autor, o que seria mais real do que cultivar a própria sociedade em que se vive quando esta se vê transformada numa realidade sagrada? Lembrando Raymond Aron:

“A religião é uma experiência por demais permanente e profunda para não corresponder a uma realidade autêntica. Se esta realidade autêntica não é Deus, é preciso que seja o que está situado, por assim dizer, imediatamente abaixo de Deus, a saber, a sociedade. [...] Só a sociedade é uma realidade sagrada por si mesma. Ela pertence à ordem da natureza, mas a ultrapassa.” (ARON, 1984, p. 323-324).

Podemos citar Durkheim quando diz:

“[...] não há dúvida de que a sociedade tem tudo o que é preciso para despertar nos espíritos a sensação do divino, exclusivamente pela ação que exerce sobre eles; para os seus membros, o que é uma divindade para seus fiéis. De fato, uma divindade é, antes de mais nada, um ser representado pelo homem sob certos aspectos como superior a si mesmo, e do qual ele crê depender. Trata-se de uma personalidade consciente, como Zeus ou Jeová, ou de forças abstratas, como as que estão em jogo no totemismo, o fiel se crê

⁷⁸¹DEL PRIORE, 1994, p. 13.

sempre obrigado a certas maneiras de agir, que lhe são impostas pela natureza do princípio sagrado com o qual se sente em comunhão. Ora, a sociedade provoca também em nós a sensação de uma eterna dependência. Como tem uma natureza que lhe é própria, diferente de nossa natureza de indivíduos, persegue fins que também lhe são particulares; porém, como só os pode atingir por meio de nós, exige imperiosamente nossa participação. Exige que, esquecendo nossos próprios interesses, sejamos seus servidores, impondo-nos todos os tipos de privações, trabalhos e sacrifícios sem os quais a vida se tornaria impossível. É assim que somos obrigados, a cada momento, a nos submeter a regras de conduta e de pensamento que nem fizemos nem quisemos, e as normas de pensamento que nem formulamos nem pretendemos, e que as vezes são mesmo contrárias a nossos instintos e inclinações mais fundamentais” (DURKHEIM, s.d., p. 295).

As festas e os rituais no período estudado tentavam garantir este estado de exaltação e o sentimento de um poder extraterreno que é superior a vida cotidiana. Aqui os indivíduos eram arrastados a um momento no qual agiam como seres diferenciados, onde usavam roupas, adornos e acessórios próprios a cada cerimônia. O indivíduo deveria sentir-se transformado em seu interior a partir do momento que ele via seus semelhantes participando da mesma transformação. Estamos diante de representações coletivas que pretendiam se impor às singularidades de cada um. Podemos perceber esta atmosfera na própria narrativa que a sociedade mineira apresentava sobre si mesma⁷⁸². Assim, segundo Lília Moritz Swarcz:

“Havia uma certa circularidade cultural na compreensão cultural da monarquia [...]. Na verdade, o que interessa reconhecer, é a existência de um universo de significados comum que possibilitou que grupos diversos se reconhecessem, de maneiras variadas, mas de formas semelhantes. As festas populares seriam o outro lado dos manuais de etiqueta, porém em ambos os espaços a realeza tinha o seu lugar, representava uma referência” (SCWARCZ, 1998, p. 519).

Assim, assistimos à movimentação e à troca simbólica entre as diversas esferas de poder da sociedade. Uma série de atributos reais foi introduzida nos ritos e nas cerimônias religiosas. A legitimação do poder real pela religião apresentava uma espécie de programa com um conjunto próprio de símbolos e rituais que atualizavam e adaptavam os mitos a cada cerimônia e concretizavam os mistérios presentes na terra. Eram exemplos de ordem coletiva, de salvação e um antídoto à corrupção da natureza e à queda do paraíso. Por meio das figuras reais, de suas relações com Deus e os santos, pela meditação, pela reza e pelas orações, relacionavam todos os indivíduos participantes a uma sociedade particular.

⁷⁸² A união entre poder temporal e poder espiritual, por exemplo, pode ser vista por toda a história política brasileira após a colônia.

Os rituais garantiam que a história seria contada para e por aqueles que tinham na religião católica do período a justificativa para as suas ações e para a sua sociabilidade. Os eventos lembrados nestas celebrações diziam que o tempo era linear: o Antigo Testamento era entrelaçado ao Novo Testamento que, por sua vez, se confundia com a história da Igreja, dos santos e da monarquia portuguesa. Por essa narrativa, o maior feito de Jesus Cristo teria sido sua própria ressurreição e isso já teria sido previsto enquanto caminhava com os habitantes da antiga Palestina e teria sido planejado por Deus antes mesmo que ele nascesse de Maria. O início dessa história podia ser representado em pinturas de altares e forros que retratavam os primeiros cumpridores do que Deus tinha prometido: Abraão, Isaac e Moisés. Nessa narrativa estava embutida uma concepção de poder político que começaria com Deus e se espalharia pelo clero e pelos reis, herdeiros legítimos de sua tradição. Os apóstolos reais de Cristo, aqueles da antiguidade, seriam os homens que se tornaram os primeiros cristãos e os responsáveis por guardar e divulgar suas palavras. Os reis e os membros do clero eram seus seguidores e, por isso, zelavam pela imagem de pertencimento a mesma linhagem⁷⁸³. O monarca aparece como o herdeiro de Rei Davi e divide a realeza com os santos quando é invocado nas festas e cerimônias religiosas. Deixava-se, assim, para a religião a tarefa de representar e escrever a história da capitania.

Por isso, a iconografia mineira conseguia contar a história da Igreja e de vários períodos da realeza portuguesa. As imagens deixavam claro o papel do clero e da importância dos papas, bispos e cardeais; representavam os doutores da Igreja grega ou oriental e contavam a história de diversas ordens religiosas. Dentre os santos que pertenciam a essas ordens, vemos acontecimentos que relembavam a história política do Império Romano, de batalhas medievais e cruzadas contra os infiéis mouros, da santidade de reis durante a formação dos Estados da Europa, de negros convertidos ao cristianismo e a história da colonização da África. As invocações à Maria lembravam os fiéis de batalhas que ocorreram em seu nome e que ajudaram a expandir o cristianismo e a fundar o Estado português. Quando esses santos eram invocados, uma série de locais, personagens históricos e fatos memoráveis eram lembrados. Os detalhes e as especificidades de cada imagem eram tratados dentro de uma hierarquização celeste e de uma generalização social e política. O próprio carisma que o culto lhes auferia encontrava-se com um solo fértil de caráter popular, respondendo às diversas questões dos indivíduos em questão. A permanência dessas manifestações na cultura mineira garantiria a interiorização de certos conceitos e garantiria uma autoridade ordenativa

⁷⁸³ BLOCH, 1993, p. 68-81.

que era reflexo da própria necessidade daquele grupo. Na medida em que essas imagens eram sagradas e investidas por Deus, representavam a própria ordenação do mundo e de sua continuidade. Os reis poderiam ser mortais, mas a instituição monárquica que representavam era imortal⁷⁸⁴. A mística do sangue era a certeza da continuidade da ordem por meio da herança que recebia o sucessor⁷⁸⁵. A garantia dessa imortalidade estava fundamentada pelos rituais constantes e pelas expectativas que isso gerava. O fiel entendia, por essas devoções, que o cristianismo era parte constituinte da política portuguesa e que a fé andava de mãos dadas com qualquer política real. Dessa maneira, a justiça e a soberania estavam garantidas⁷⁸⁶.

Dependendo da maneira como observamos essa sociedade, ao reforçar essas imagens, vemos como são evidentes a fragilidade da ordem social e política na geografia da capitania e como deixam expostas as contradições do momento (riqueza/pobreza; civilização/costumes populares, religião oficial/religião realmente vivida). Temos que levar em consideração que, mesmo com todo o esforço, a religião e o Estado não proporcionam um contexto próximo e seguro ao indivíduo, basta olharmos toda a bibliografia recente que ressalta a falta de normatização da população e os vários meios de fuga do poder religioso e estatal. A diferença entre a norma do catolicismo romano e o real catolicismo vivenciado pelo povo pode ser sentido pelas palavras de Jéri Roberto Marin:

“O catolicismo popular mantém uma relação dialética com o oficial (pois tem nesse seu sistema de referência) e ao mesmo tempo apresenta uma dicotomia (religiosidade popular x catolicismo ortodoxo). Existem várias formas de catolicismo popular, várias estruturas organizadas pelo País. Por outro lado, o catolicismo ortodoxo, oficial, definido pela teologia nunca existiu e nem mesmo os clérigos o vivem” (MARIN, 1994, p. 10).

A própria produção iconográfica mineira não consegue estabelecer um discurso totalmente europeizado. O diálogo entre o novo e o velho mundo pode ser visto com a presença dos santos negros, anjos e Nossas Senhoras mulatas e algumas poucas imagens de

⁷⁸⁴Muitas vezes, no espaço exterior à igreja, o cortejo religioso era realizado em homenagem ao próprio rei. Outras vezes, o rei aparecia em papel subalterno, sendo um coadjuvante dentro da corte celestial onde a figura maior era o próprio Deus.

⁷⁸⁵Cf. MARIN, 1994, p. 10.

⁷⁸⁶ Segundo Ladurie é a idéia de “um corpo civil ou místico de todo o reino, corpo ao qual pertence a monarquia, e do qual ela depende. O século XVI, mais terra-a-terra, evoca as bodas do monarca com o reino; o dote trazido por este (em outras palavras, o domínio real) é inalienável, o quer que queira ou faça o soberano reinante, assim como o dote de uma mulher é sagrado para seu esposo. O modo eclesiástico, nesses diversos casos, é essencial, quer se trate do corpo místico do reino, análogo ao da igreja, quer das bodas místicas do rei com seus súditos, comparados aos esponsais de um bispo com sua igreja diocesana.” A legalidade e a legitimidade das instituições do reino era tal, em seu aspecto sacro, que nem o rei poderia tocar. Cf. LADURIE, 1994, p. 13.

índios⁷⁸⁷. A igreja compactua com uma cultura que, ao mesmo tempo, quer europeizar os indivíduos com sua presença, emprestando elementos da cultura negra escrava. Na dinâmica interna desses elementos, cria e elabora uma nova composição cênica. As igrejas eram ilhas, com pretensões civilizatórias à moda europeia, rodeadas por um universo negro, mestiço e de brancos pobres. Testemunhos de época narram a própria improvisação e a simplicidade dos costumes de seus habitantes. O rei de Portugal era, portanto, rei, representante dos brancos, pretenso representante de negros e índios, que se investia de um caráter sagrado ao aparecer em meio a outros santos e santas. Todos eles tinham direito ao beija-mão e a um tratamento especial como bem demonstra as festas do tempo.

Mas, mesmo que a historiografia clássica aponte para essa frouxidão das regras sociais em solo mineiro⁷⁸⁸, temos a etiqueta como algo normatizador e importante meio de ordenação social. Os conflitos apontados pelos seus usos, a sofisticação dos gestos nas festas e na iconografia artística apontam para isso. Pode-se dizer que a aprendizagem dos comportamentos, as deferências e as ordens de preferência em determinados eventos significavam um reconhecimento do elo que unia metrópole e colônia. No conjunto dessas ações temos a distribuição de títulos e cargos, o uso da língua, a prática da religião e o convívio dentro das normas religiosas e administrativas. A teatralidade da vida social definia as posições e deixava a vida suportável. O trabalho diário e constante era deixado em suspenso durante essas manifestações.

A arte, nesse caso, pretendia motivar as disposições e suprimir as diferenças. Essas imagens tinham como missão clarificar os sentidos sobre a interpretação da mensagem cristã e sobre a autoridade do Estado na figura do rei, evitando divergências das normas. Qualquer interpretação fora desse contexto podia ser declarada como heresia. O discurso iconográfico teria legitimidade se seus ensinamentos fossem uma preleção dos ensinamentos da política vigente e dos apóstolos, conforme o Novo Testamento, tornando-se, assim, um veículo importante que transmitiria a fé e a educação civil pelas igrejas da região. Todos os símbolos usados pelas instituições religiosas e pelo Estado estavam atentos em contemplar a solidariedade e a lealdade ao sistema instituído, visando a desencorajar os conflitos e os desvios. Em outros termos, o discurso estatal e religioso contemplava aquilo que agregava e

⁷⁸⁷ Podemos encontrar duas imagens de índios na igreja de N. S. da Conceição de Antonio Dias em Ouro Preto.

⁷⁸⁸ MELLO e SOUZA diz que “textos literários, como as Cartas Chilenas – escritas provavelmente por Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa no meado da década de 80 do século XVIII -, criticavam o ‘descrédito do formalismo’ expresso no abandono das cabeleiras, no hábito das mulheres de cruzarem as pernas em público, na tendência dos homens de saírem à rua sem florete na cinta ou, ainda, das autoridades de permitirem que peças musicais européias fossem ‘estropiadas por bocas de mulatos’” (2001, p. 185).

que reunia, apresentava uma narrativa normatizadora a partir da iconografia religiosa.

Nesse caso, vemos um duplo processo de ação. De um lado existia uma diferenciação iconográfica pelo qual as irmandades e as ordens terceiras afirmavam sua singularidade e a sua relativa autonomia. Por outro lado, na medida em que essa diferenciação era produzida, ocorria um processo de integração que ligava os elementos diferenciados uns com os outros, de maneira que se estabelecia uma relação mútua entre eles e que formava uma única iconografia religiosa e cristã no qual todos os elementos estavam coordenados. Assim, a história de Deus e dos homens se fazia presente por essas imagens de santos e santas, passagens do evangelho, trechos bíblicos, quadros de bispos e papas e cenas galantes que aparecem aos olhos do pesquisador contemporâneo como um fenômeno cultural complexo e que pode ser observado de vários pontos de vista.

Dentro de uma leitura superficial, essa iconografia não seria algo muito diferente daquela utilizada no litoral do Brasil, ou mesmo daquela utilizada pela América Espanhola. Mas, a realidade única dessa capitania no contexto colonizador da época; a escolha e a hierarquização dos santos que promove e a centralidade da religiosidade mineira nas devoções das associações leigas deixam claro o caráter especial da arte e do catolicismo em Minas Gerais. Essa realidade faz com que seus habitantes encarem de maneira diferenciada esse jogo de símbolos e alegorias religiosas. Pierre Bourdieu tece um importante comentário a respeito dos irmãos leigos que nos ajuda a clarificar a situação em Minas Gerais:

“Se a religião cumpre funções sociais, [...] tal se deve ao fato de que os leigos não esperam da religião apenas justificações de existir capazes de livrá-los da angústia existencial da contingência e da solidão, da miséria biológica, da doença, do sofrimento ou da morte. Contam com ela para que lhes forneça justificações de existir em uma posição social determinada, em suma, de existir como de fato existem, ou seja, com todas as propriedades que lhes são socialmente inerentes” (BOURDIEU, 1998, p. 48).

A própria literatura árcade mostra o caráter diferenciador da capitania na época. O Arcadismo teve uma grande expressão e um importante papel na diferenciação entre as várias camadas sociais, mesmo que o gosto galante desse tipo de literatura tenha sido construído na capitania com preocupação em relação à tendência humana para pecado e em entender os desafios de Deus. Os personagens retratados mostravam o leve gosto da vida pastoril e da elegância rococó do período.

Nesse contexto, a iconografia religiosa mineira tem um papel privilegiado e torna-se uma grande referência para o conhecimento do catolicismo e do Estado português. O aspecto

rococó da arte mineira privilegia de maneira especial a representação do céu como uma corte celeste e a sistematização de formas cortesãs de vida. Para o pesquisador, a associação entre a monarquia e a religião torna-se possível por meio dessas imagens. Sob esse aspecto, entende que essas obras são executadas para persuadir os crentes e não apenas para satisfazer um gosto decorativo. Seu conteúdo nega as transformações burguesas na Europa e a decadência do poder divino dos reis naquele continente, harmonizando com sucesso e de forma coerente uma cronologia da fé e do poder temporal resultante dela ⁷⁸⁹. As formas da arte do período representam a interpretação dada pelos homens a sua realidade e se confundem com suas necessidades imediatas e suas intenções políticas. Essa iconografia mostra aquilo que os habitantes de Minas Gerais gostariam de ver e, ao mesmo tempo, não mostra aquilo que se quer esquecer. A escravidão e a ignorância de seus habitantes estão ausentes. Essas imagens são aquelas selecionadas para mostrar certo tipo de civilização e são necessárias para compor um determinado tipo de memória. A ausência da corte na colônia era compensada pelas imagens de santos e santas coroados, pelos simulacros da realeza, como aquelas dos reisados e das congadas, e pela hierarquia das procissões. A realidade apresentada por essa iconografia religiosa é uma realidade ideal, é o sonho coletivo que está imperfeitamente realizado no mundo real. Como as obras eram realizadas por encomenda, os artistas, por meio de suas interpretações, tornavam-se os porta-vozes desse universo.

⁷⁸⁹ Segundo WILLIAMS: o historiador tem que estar atendo a "[...] aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser 'revivido' de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo 'residual' é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente"(1979, p. 125).

FONTES

Fontes impressas:

ALVES, C. M. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. Dissertação de mestrado.

_____. “Um estudo iconográfico”. In. Beatriz Coelho (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

ARAÚJO, A. C. “Despedidas triunfais – celebração da morte e cultos de memória no século XVIII”. In. KANTOR, Íris; JANCÓS, István (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.

ARAÚJO, E. (org.). *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.

ARENAS, J. F.; BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.). *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

ÁVILLA, A.; MACHADO, R. e GONTIJO, J. M. M. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

ATIENZA, J. *Os santos pagãos: deuses ontem, santos hoje*. São Paulo: Ícone, 1995.

BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BAZIN, G. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BECKETT, W. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 1997.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.

BRÉSIL BAROQUE: entre ciel et terre. Paris: Union Latine/Petit Palais, 1999/2000.

BRUCE-MITFORD, M. *O Livro Ilustrado dos Símbolos*. São Paulo: Publifolha, 2001.

CARRAZONI, M. E. *Guia dos bens tombados*. Rio de Janeiro: Exped, 1980.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

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

CUNHA, M. J. A. da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

- CUNNINGHAM, L. S. *Uma breve história dos santos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- CURTO, D. R.. *O discurso político em Portugal: 1600-1650*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1998. (Coleção Temas de Cultura Portuguesa, nº 12).
- DEL NEGRO, C. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1958.
- DE VARAZZE, J. *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIAS, M. H. G. *Entre a cristã e a estética cortesã: a pintura de corte em Minas colonial*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. Dissertação de mestrado.
- FRONER, Y. A. *Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira*. São Paulo: USP – FFLCH, 1994. Dissertação de mestrado.
- FROTA, L. C. *Tiradentes: retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1993.
- GALDIERI, M. C. C. C. *A pintura do barroco mineiro do ciclo do ouro: mitos e história*. São Paulo: FFLCH-USP, 1990. Tese de Doutorado.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- KITSON, M. *O Barroco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- LIMA JR. A. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica e PUC Minas, 2008.
- LODI, E. *Os santos do calendário romano*. São Paulo: Paulus, 2001.
- MAIA, P. M. *Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no convento de São Francisco, em Salvador, Bahia*. Salvador: 1990.
- MALE, E. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- _____. *L'Art religieux apres le concile de Trente*. Paris, 1932. (4 vols.)
- _____. *L'art religieux de le fin du Moyen Age*. Paris: Press France, 1932.
- MARINO, J. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.
- MENEZES, I. P. *Mestre Atayde*. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1989.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

NIGRA, D. C. M. da S. “Temas pastoris na arte tradicional brasileira”. In: *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1944.

OLIVEIRA, M. A. R.. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

_____. Catálogo da mostra do redescobrimto: arte barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, M. A. R.; SANTOS FILHO, O. R. dos; SANTOS, A. F. B dos. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo de esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. São Paulo: Banco Safra, 1995.

PEREIRA, J. F. P. *Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PRAZ, M. P. *Imágenes del Barroco: Estudios de Emblemática*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

_____. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

RIPA, C. *Nova Iconologia*. Milano: Editori Associati, 1992.

SOUZA, W. A. de (coord.). *Guia dos bens tombados: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

TIRAPELI, P. (Org.). *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. *Arte sacra: gênese da fé no novo mundo: coleção arte no acervo dos palácios de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Casa Civil, 2007.

_____. *As mais belas igrejas do Brasil: the most beautiful churches of Brazil*. São Paulo: Metalivros, 1999.

ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Insituições de Pesquisa e Fontes Visuais:

Airuoca

Igreja Matriz N. Sra. da Conceição.

Baependi

Igreja Matriz Nossa Senhora de Mont Serrat.

Barão de Cocais

Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja de Santana; Igreja Nossa Senhora das Dores; Museu Histórico Fernando Toco; Santuário de São João Batista; Sobrado do Cartório.

Barbacena

Capela da Baronesa; Capela Imaculada Conceição; Igreja da Boa Morte; Igreja do Rosario; Igreja Matriz de São Sebastião; Igreja Matriz Nossa Senhora da Piedade; Igreja Nossa Senhora do Carmo.

Belo Horizonte

Arquivo Público Mineiro; Museu de Artes e Ofícios; Museu Histórico Abílio Barreto; Museu Mineiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais:IEPHA/MG; Fundação João Pinheiro, IPHAN-MG.

Cachoeira do Campo

Colégio Dom Bosco; Igreja de Nossa Senhora das Dores; Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré.

Caeté

Capela Nossa Senhora do Rosário; Capela Santa Frutuosa; Igreja de Nossa Senhora da Piedade; Igreja de Nossa Senhora de Nazaré; Igreja de São Francisco de Assis; Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Igreja Nossa Senhora Mãe de Deus; Museu Casa João Pinheiro; Museu Regional de Arte Sacra; Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade.

Carandaí

Capela de Nossa Senhora da Glória.

Carrancas

Capela de Nossa Senhora da Conceição do Porto do Saco; Capela São Sebastião; Igreja de Nossa Senhora do Carmo; Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Passos de Cristo.

Catas Altas

Capela do Senhor do Bonfim; Capela Santa Quitéria; Casarão da Prefeitura; Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição; Igreja Senhor do Bonfim.

Catas Altas da Noruega

Capela de São Vicente Ferrer; Igreja Matriz São Gonçalo do Amarante; Igreja Nossa Senhora dos Remédios.

Cocais

Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja de Santana.

Conceição do Mato Dentro

Antiga Casa da Câmara e Cadeia; Capela Córregos; Capela de Sant'Ana; Capela Santana da Tapera; Capela São Judas Tadeu; Casa de Cultura; Colégio Dom Joaquim; Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja de Santo Antônio; Igreja de São José; Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição; Santuário do Bom Jesus de Matozinhos.

Congonhas

Basílica do Senhor Bom Jesus Do Matozinhos; Capela de Nossa Senhora da Ajuda (Alto Maranhão); Capela de Nossa Senhora da Soledade; Igreja Matriz de São José; Igreja Nossa Senhora da Conceição; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Museu de Artes Sacras.

Coronel Xavier Chaves

Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Diamantina

Capela Imperial de Nossa Senhora do Amparo; Capela Pão de Santo Antônio; Casa da Chica da Silva; Casa da Intendência; Casa de Cultura; Casa do Intendente Câmara (Forro Pintado); Casa do Muxarabiê; Casarão do Fórum; Catedral Metropolitana Santo Antônio da Sé; Igreja da Luz; Igreja de Bom Jesus; Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Igreja de São Francisco de Assis; Igreja do Bonfim; Igreja do Rosário (Curalinho); Igreja Nossa Senhora da Consolação; Igreja Nossa Senhora das Dores; Igreja Nossa Senhora das Mercês (Mendanha); Igreja Nossa Senhora do Carmo; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Igreja Nosso Senhor do Bonfim; Igreja Sagrado Coração de Jesus; Igreja Senhor dos Passos; Museu da Memória do Pão de Santo Antônio; Museu do Diamante; Santa Casa de Caridade.

Glaura

Capela de Nossa Senhora da Conceição; Capela de Nossa Senhora das Mercês; Igreja de Santo Antônio.

Lagoa Dourada

Capela do Bom Jesus; Igreja Matriz de Santo Antônio Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Lavras

Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Mariana

Antigo Palácio dos Bispos; Capela de Sant'Anna; Capela de Santa Teresa de Ávila; Capela de Santo Antônio (Mon. Horta); Capela Nossa Senhora da Glória; Capela Senhor dos Passos; Casa de Cadeia e Câmara; Casa Setecentista; Catedral da Sé; Igreja da Arquiconfraria de São Francisco dos Cordões; Igreja de Nossa Senhora da Glória; Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja de São Pedro dos Clérigos; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição; Igreja Matriz de São Caetano; Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Igreja N. S. da Boa Morte; Igreja Nossa Senhora das Mercês; Igreja Nossa Senhora do Carmo; Igreja São Bento; Igreja São Francisco de Assis; Igreja São Pedro dos Clérigos; Museu Arquidiocesano - Antiga Casa Capitular.

Milho Verde

Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres; Igreja do Rosário.

Nova Era

Igreja Matriz São José da Lagoa.

Ouro Branco

Capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens; Igreja de Santo Antônio em Itatiaia; Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.

Ouro Preto

Capela Bom Jesus dos Passos; Capela de Nossa Senhora da Conceição; Capela de Nossa Senhora da Piedade; Capela de Nossa Senhora das Dores do Monte Calvário; Capela de Nossa Senhora das Mercês; Capela de Nossa Senhora do Bonfim; Capela de Santana; Capela de São João Batista; Capela de São José; Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral; Capela do Padre Faria ou de Nossa Senhora do Rosário dos Pardos do Padre Faria; Capela São José; Casa da Baronesa; Casa da Câmara; Casa da Ópera (Teatro Municipal); Casa de Bernardo Guimarães; Casa de Cláudio Manuel da Costa; Casa de Thomaz Antonio Gonzaga; Casa dos Contos; Casa dos Irmãos Cotta; Clube XV de Novembro; Igreja Bom Jesus do Matozinhos ou São Miguel; Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias; Igreja de Nossa Senhora das Dores; Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões; Igreja de Nossa Senhora do Carmo; Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres; Igreja de Santa Efigênia; Igreja de Santo Antônio; Igreja de São Francisco de Paula; Igreja de São José; Igreja Nossa Senhora da Conceição; Igreja Nossa Senhora das Mercês; Igreja Nossa Senhora do Pilar; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Igreja Nossa Sra. das Mercês e Misericórdia; Igreja São Francisco de Assis; Museu Aleijadinho; Museu da Inconfidência; Museu de Arte Sacra de Ouro Preto e Museu do Oratório.

Passa Tempo

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Glória

Prados

Camara Municipal; Capela N. S. do Rosário; Capela Santo Antonio; Casa da Antiga Camara; Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição; Igreja Nossa Senhora da Penha de França; Igreja Santo Antonio.

Queluzito

Igreja de Nosso Senhor do Passos; Igreja Matriz de Santo Amaro.

Raposos

Capela de N.S. do Rosário; Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Resende Costa

Capela Nossa Senhora da Soledade; Capela Nossa Senhora do Carmo; Capela São Geraldo; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha de França; Igreja Nossa Senhora da Conceição.

São Bartolomeu

Igreja Matriz de São Bartolomeu; Igreja Nossa Senhora das Mercês.

São Brás do Suaçuí

Capela Senhor dos Passos; Igreja Matriz São Brás do Suaçuí.

São Gonçalo do Rio das Pedras

Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja Matriz de São Gonçalo.

Sabará

Capela de Nossa Senhora da Soledade; Capela de Santo Antônio (Pompéu); Capela do Senhor Bom Jesus; Capela Nossa Senhora do Pilar; Casa Borba Gato; Igreja das Mercês; Igreja de Nossa Senhora do Carmo; Igreja Nossa Senhora da Conceição; Igreja Nossa Senhora do Ó; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Igreja Santana; Igreja São Francisco de Assis; Museu do ouro; Solar Padre Correa - Prédio da Prefeitura.

Santa Bárbara

Capela da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco; Igreja de Nossa Senhora das Mercês; Igreja de Santo Amaro (Brumal); Igreja Matriz de Santo Antonio; Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Santa Luzia

Acervo Histórico da Rua da Direita; Câmara Municipal de Santa Luzia; Capela Nossa Senhora do Bonfim; Casa de Cultura / Museu Histórico Aurélio Dolabela; Igreja do Rosário; Igreja Matriz; Museu Sacro do Santuário de Santa Luzia.

Santa Rita Durão

Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Santana dos Montes

Igreja Matriz de Santana dos Montes.

São João Del Rei

Capela de Nossa Senhora das Dores; Capela de Santo Antônio de Pádua; Capela do Senhor do Bonfim; Capela do Senhor dos Montes; Capela Nossa Senhora da Piedade; Capela Nossa Senhora da Saúde; Casa de Bárbara Heliadora; Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar; Cemitério da Igreja de São Francisco de Assis; Cemitério de Nossa Senhora do Carmo; Cemitérios do Rosário e da Matriz do Pilar; Igreja de Nossa Senhora das Mercês; Igreja de São Francisco de Assis; Igreja Nossa Senhora do Carmo; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Igreja São Gonçalo Garcia; Igreja São José; Igreja São Sebastião; Museu de Arte Sacra; Museu Regional de São João Del Rei; Palácio Episcopal; Passo da Rua da Prata Passo da Rua Direita; Passo da Via Sacra; Passo da Via Sacra; Passo Largo da Cruz.

São Tomé das Letras

Igreja Matriz de São Tomé; Igreja Nossa Senhora do Rosário; Passos e Casarões.

Serro

Antiga Casa de General Carneiro; Capela da Santa Casa; Capela de São Miguel das Almas; Capela Senhor da Boa Vida; Casa de João Pinheiro; Casa de Lafayette da Costa Coelho; Casa do Barão de Diamantina; Casarão de Pedro Lessa; Casarão Histórico; Casarão Tombado; Chácara Barão do Serro; Colégio Nossa Senhora da Conceição; Fórum Ministro Edmundo Lins; Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja de Nossa Senhora do Rosário (São Gonçalo); Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres; Igreja de Santa Rita; Igreja de Santo Antônio; Igreja de São Geraldo; Igreja do Bom Jesus do Matozinhos; Igreja do Rosário; Igreja Matriz de São Gonçalo; Igreja Matriz N. S. da Conceição; Igreja Nossa Senhora do Carmo; Museu Casa dos Otoni; Prédio Prefeitura; Sobrado da Prefeitura Municipal.

Tiradentes

Antiga Cadeia Pública de Tiradentes; Capela de São Francisco de Paula; Capela Senhor Bom Jesus da Pobreza; Casa da Câmara; Casa do Forro Pintado; Igreja de São João Evangelista; Igreja Matriz de Santo Antônio; Igreja Nossa Senhora das Merces dos Pretos Crioulos; Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja Santo Antônio do Canjica; Museu Padre Toledo; Santuário da Santíssima Trindade.

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, D. *Chinoiserie no barroco mineiro*. São Paulo: ECA/USP, 1992. Dissertação de mestrado.

A CRIAÇÃO E O DILÚVIO: segundo os textos do Oriente Médio antigo. São Paulo: Paulinas, 1990.

ADORNO, S. A. “Nos limites do direito, nas armadilhas da tradição: a revolução descolonizadora na América Latina”. In: Oswaldo Coggiola (org.). *A Revolução Francesa e seu impacto na América Latina*. São Paulo: Nova Estela: Edusp/Brasília: CNPQ, 1990.

AGUIAR, M. M. de. “Capelães e vida associativa na Capitania de Minas Gerais”. In: *Varia História: Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. n° 17.

_____. *Vila Rica dos Confrades: a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII*. São Paulo: FFLCH/USP, 1993. Dissertação de mestrado.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

ALBERTI, L. B. (trat.) *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ALCÂNTARA, A. S. *Paulistinhas: imagens sacras, singelas e seculares*. São Paulo: UNESP, 2008. Dissertação de mestrado.

ALFÖLDY, G. *A história social de Roma*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ALVES, C. M. A. *A Sobrevivência de Dürer na Matriz de Sabará*. 1991.

_____. *Iconografia e mentalidade Religiosa na antiga Vila Real do Sabará*. Belo Horizonte: UFMG, 1988. Monografia de bacharelado.

_____. “Pequeno relato sobre o culto de um santo jesuíta em Minas Gerais”. In: *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, dezembro-1997. Ano I. Número V.

_____. “Em estudo iconográfico”. In: COELHO, B. (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, S. A. P. do. *Estes penhascos: Cláudio Manoel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*. Rio de Janeiro: Departamento de História/PUC-RJ, 1996. Dissertação de mestrado.

ANDERSON, P. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987

ANDRADE, M. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

ANDRADE, O. “A Arcádia e a Inconfidência”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. vol. VI.

ANDRADE, R. M. F. de. “A pintura colonial em Minas Gerais”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC, 1978. p. 11-74.

_____. *Artistas coloniais*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

ANTAL, F. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.

ANTONIL, A. J. *Cultura e Opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1982.

_____. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. São Paulo: Livraria Progresso, 1955.

ARAGÃO, I. R. A. “Santa Ifigênia: história, singularidade e atributos de uma santa negra”. In: *Boletim do CEI*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, março – 2003. vol. 07. n. 24.

ARAÚJO, E. (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARENAS, J. F. *Renacimiento y barroco em España: fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

ARENAS, J. *Teoria y metodologia de la historia del arte*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1986. Col. Palabra Plástica.

ARIÉS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARIÉS, P. *Images de l’homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 2 vols.

_____. “Por uma história da vida privada”. In: *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. vol. 3.

ARINOS, A. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. Coleção documentos brasileiros. nº 7.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. *La europa de las capitales (1600 – 1700)*. Roma: Skira, 1964.

_____. “Il valore critico della ‘stampa di traduzione’”. In: *Immagine e persuasione: saggi sul barocco*. Milano: Feltrinelle, 1986. p. 3-9.

_____. *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIN, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1991.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

ARON, R. *Etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ARRUDA, J. J. de A. *A revolução industrial*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

ATLAS dos monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1979, vol. I.

ATLAS dos monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais: circuito de Santa Bárbara e Sabará. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1979. vol.I.

ATTWATER, D. *Dicionário de santos*. São Paulo: Art Editora, 1991.

AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.

AUTOS da devassa da Inconfidência Mineira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação/Biblioteca Nacional, 1936-1938. (7 v.).

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

ÁVILLA, A. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Barroco*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994/5. nº 16.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de estudos mineiros, 1967. (2 vol.).

ÁVILA, C. *O negro e a religiosidade na capitania das Minas: o caso da irmandade do Rosário de Ouro Preto, um estudo iconográfico*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, s/d.

AZEVEDO, C. *Enciclopédia da arte portuguesa*. Lisboa: Livraria Solivros de Portugal, 1976. 2 vols.

BANDEIRA, M. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1938.

BARBOSA, W. de A. *As irmandades do ouro*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1976.

_____. *A decadência das minas e a fuga da mineração*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1971.

_____. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial/Arquivo Público Mineiro, 1985.

BARILLI, R.. *Retórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

BARK, W. C. *Origens da Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BAROCCO E ROCOCÒ: *Architettura, scultura, pittura*. Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1991.

BARRETO, P. T. *Casas de câmara e cadeia*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MES, 1947.

BARTHES, R. “O efeito de real”, In. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. “Retórica da Imagem”. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1971.

BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUMGARTEN, J. “Perspectiva polifocal e iconografia pós-tridentina segundo o exemplo de Conceição da Praia em Salvador da Bahia”. In. *La Revista Chilena de Antropología Visual*. La Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, julio 2004, 300/316 pp. n. 04. Disponível em: http://www.academia.cl/rev_antrop_visual/revista4/Jens_Baumgarten.htm. Acesso em 03/08/2011.

BAXANDALL, M. *Modelos de intencion: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blume.

_____. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAYON, D. *Reflexiones para la comprensión del fenómeno barroco*. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. (nº 12)

_____. *Historia del arte colonial sudamericano*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1989.

- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- _____. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 vols.
- _____. *Barroco e rococó*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- _____. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEBIANO, R. D. *João V poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.
- BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Magia/técnica: arte/política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BERGER, J. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BERMIGHAM, A. *Landscape and ideology: the english rustic tradition (1740- 1860)*. Los Angeles: Berkeley, 1984.
- BERNARDES, Pe. M. *Os últimos fins do homem, salvação, e condenação eterna*. Tratado Espiritual, dividido em dous livros, no primeiro se trata da singular providencia de Deos na salvação das almas. Lisboa: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, MDCCXXVIII - Reprodução fac-similada da edição de 1728. São Paulo: Anchieta, 1946. vol. 1.
- BERSIER, J. E. *La gravure*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1963.
- BESANÇON, A. “A Iconoclastia: o ciclo antigo”. In. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia..* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BETHENCOURT, F.; CURTO, D. R. *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1991.
- BETHENCOURT, F. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografia: contribución a uma ciência de las artes*. Barcelona: Barral, 1973.
- BIANCARDI, C. S. C. *A importância dos arcazes no mobiliário brasileiro*. São Paulo: ECA-USP, 1981. (Dissertação de mestrado).
- BLOCH, M. *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio na França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOHRER, A. F. “Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira: Ataíde e o Missal 34”. In.: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, 2004.

BORGES, N. C.. *João de Ruão: escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. (Ensaio; 116.)

_____. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1988. (Tudo é História; 123).

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. *Reflexão sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos; 08).

_____. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

BOSSY, J. *A cristandade no ocidente 1400-1700*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

BOTTÉRO, J. *Nascimento de Deus: a Bíblia e o historiador*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 47.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.

BOXER, C. R. *A idade de ouro no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1969.

_____. *Igreja e expansão ibérica: 1440-1770*. Lisboa: Edições 70, 1981. (Lugar na História; 11).

_____. *O império colonial português*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BRAGA, T. *A Arcádia Lusitana: Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*. Porto: Chardron, 1899.

_____. *História da literatura portuguesa: os arcades*. Açores: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

BROWN, Christopher Brown; VLIEGHE, Hans. *Van Dick: 1599-1641*, London: Royal Academy of Arts, 1999.

BRANDÃO, A. L. "Arquitetura residencial no barroco mineiro", In: *Revista AP*, Belo Horizonte: AP Cultural, 1997.

BRITO, Ê. J. da C. “OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial”. In. *Revista de Estudos da Religião*. março / 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1977.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro: Dept. da Imprensa Nacional, 1952-1953. 2 v.

_____. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

BUESCU, A. I. *Memória e Poder: Ensaio de História Cultural*. Lisboa: Cosmos, 2000.

BUCKHARDT, J. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de cultura, 1983.

BURKE, P. *A fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.

BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALMON, P. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d.

CAMINADA, M. G. C. “Considerações sobre alguns aspectos iconográficos na obra de Ataíde”. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/3. nº 12.

CAMPELLO, G. de O. “Construções franciscanas no Nordeste”. In. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Departamento Nacional do Livro, 2001.

CAMPBELL, J. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPORESI, P. *Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das luzes*. São Paulo: Unesp, 1996.

CAMPOS, A. A. “A portada da Capela de São Miguel e a veneração às Almas do Purgatório: Vila Rica – Brasil (século XVIII)”. In. SCHUMM P. (Org). *Barrocos y modernos*. Madrid: Vervuert, 1998.

_____. *Cultura barroca e manifestações do rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

_____. “Irmandades mineiras e missas”. In. *Varia História: Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte, UFMG, 1996. (nº 16)

_____. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Tratos Culturais/ Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.

_____. *As ordens Terceiras de São Francisco da Penitência nas Minas Coloniais: cultura artística e procissão de Cinzas*. In. *Imagem Brasileira*, 2001. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm>. Acesso em 08 /03/2010.

_____. *São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna*. Memorandum, 2004. n. 7.

CÂNDIDO, A. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade: estudo de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. 2 vols.

CANTI, T. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Paula Machado, 1980.

CARNAXIDE, (Visc.) de. *O Brasil na administração pombalina: economia e política externa*. São Paulo: Editora Nacional, 1979. (Brasiliana, 192).

CARRARA, Â. A. *As estruturas agrárias da Capitania de Minas Gerais (1674-1807)*. Rio de Janeiro: UFF, 1997. Tese de doutorado.

CARRARA, E. *La poesia pastorale*. Milano: Casa Editrice Dottore Francesco Vallardi, s/d. (Storia dei Generi Litterari Italiani)

CARRATO, J. F. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Nacional, 1968.

CARVALHO, J. G. V. (côn.). “A Igreja e a escravidão: as Irmandades de N. S. do Rosário dos Pretos”. In. *Revista IHGB*. Rio de Janeiro: out./dez. 1988. n. 149(361): 371-617.

CARVALHO, L. R. de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo: Saraiva/Edusp, 1979.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial/Edusp/Fapesp, 2007.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

CASTELO, J. A. *Manifestações literárias do período colonial: 1500-1808/1836*. São Paulo: Cultrix, 1981.

CASTORIADIS, C. *Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, M. de M. *Ex-votos mineiros: As tábuas votivas no ciclo do ouro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994.

CERTAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *A invenção do cotidiano*. Petropolis-Rj: Vozes, 1994.

CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, R; ARIÉS, P. (org.). *História da vida privada: da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. nº 3.

CHARTIER, R. *Lês usages de l'imprimé: XV – XIX siècle*. Paris: Fayard, 1987.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

CHECA, F.; MORÁN, J. M. *El barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1985. (Col. Fundamentos, 77).

CHOURAQUI, A. *Os homens da Bíblia*. São Paulo: Companhia da Letras/Círculo do Livro, 1990.

CIANTI, J. *Storia della religione*. Milano: Editrice, 1936.

CIDADE, H. *Lições de cultura e literatura portuguesa: séculos XV, XVI, XVII*. Coimbra: Coimbra Ed. Ltda, 1975.

_____. *Lições de cultura luso-brasileira: épocas e estilos na literatura e nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

COELHO, B. C. “Demônio ou rei branco”. In. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, março-1998. Ano 2. Número VI.

COELHO, B.; HILL, M. Francisco Vieira Servas: anjos, arcanjos e querubins. In. *Imagem Brasileira*. 2001.

COELHO, J. J. T. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/ Fundação João Pinheiro, 1994.

COGGIOLA, O. (org.). *A Revolução Francesa e seu impacto na América Latina*. São Paulo: Nova Estela; Edusp/Brasília: CNPQ, 1990.

COLE, A. *Colour*. London: Dorling Kindersley Ltda., 1993.

“CONCÍLIO de Trento: decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e sobre as imagens sagradas”. In: LICHTENSTEIN, J (Dir.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2. (A teologia da imagem e o estatuto da pintura)

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. São Paulo: Typ. 2 de Dezembro, 1853.

CONTI, F. *A arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes /Edart, 1972.

_____. *Como reconhecer a arte rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

CORDEIRO, F. S. *As representações iconográficas do mineiro e a sua concepção de mundo*. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 1986. Monografia.

CORONA, E.; LEMOS, Carlos. *Dicionário de arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.

COSTA, C. M. da. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

COSTA, I. de N. da; LUNA, F. V. *Minas colonial: economia e sociedade*. São Paulo: Pioneira, 1982.

COSTA, I. Del N. “Fundamentos econômicos da ocupação e povoamento de Minas Gerais”. In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB, 1982.

_____. *Minas Gerais: estruturas populacionais típicas*. São Paulo: EDEC, 1982.

_____. *Vila Rica: populações (1719-1826)*. São Paulo: IPE/USP, 1979.

COSTA, J. S. da. *Tomás de Aquino: a razão a serviço da fé*. São Paulo: Moderna, 1993.

COSTA, L. M. “Talha, imaginária, pintura e mobiliário (século XVIII)”. In: *História da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1976. vol. 2.

COSTA, M. C. C. *Sociologia: introdução à ciência da sociedade*. São Paulo: Moderna: 1987.

COSTA, V. F. da. “A arte e a História da Arte: caminhos e descaminhos na pós-modernidade”. In: *Duplipensar.net.2007*. Disponível em <<http://www.duplipensar.net/artigos/2007s1/arte-historia-da-arte-caminhos-descaminhos-pos-modernidade.html>> Acesso em 03 jun. 2008.

CRISTOVÃO, F. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga ou a poesia como imitação da pintura*. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981. (Temas portugueses)

CROCE, B. *Breviário de Estética*. São Paulo: Atena, 1947.

_____. *Storia dell'eta barroca in Itália*. Bari: Laterza & Figli, 1967.

CURTO, D. R. *O discurso político em Portugal: 1600-1650*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1998. (Coleção Temas de Cultura Portuguesa, 12).

- DAMASCENO, S. *Glossário de bens móveis: igrejas mineiras*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1987.
- D'ARAÚJO, A. C. “Morte, Memória e Piedade Barroca”. In: *Revista de História das Idéias*. 1989. n. 11.
- DARNTON, R. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DAVIS, N. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DEL NEGRO, C. *Do ornamento*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1961.
- _____. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: Norte de Minas*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978. n° 29.
- _____. *Escultura ornamental barroca no Brasil: portada das igrejas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 1967.
- DEL PRIORE, M. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____(org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. “O império dos sonhos: Portugal e Sião na rota das especiarias”. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, 1996. n° 31.
- _____. *Religião e religiosidade no Brasil colonial*. São Paulo: Ática, 1995.
- DELUMEAU, J. *Confissão e perdão: a confissão católica nos séc. XIII e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *História do medo no ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1967. Coleção Novo Clio n° 30.
- _____. *Un chemin d'histoire: chrétienté et christianisation*. Paris: Libraire Arthème Fayard. 1981.
- DESROCHE, H. *O homem e suas religiões*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- DIAS, E. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Jan./June 2006. vol.14. no.1. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142006000100008&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em 03 jun. 2008.
- DIAS, F. C. D. “A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista”. In: *Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1972.
- _____. “Para uma sociologia do barroco mineiro”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1969.

DIAS, P.; GONÇALVES, A. N. *O Patrimônio Artístico da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1990.

D'ORS, E. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 1968.

DOSSE, F. *A História à prova do tempo: da História em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

DOSSIÊ Cultura e Sociedade na América Portuguesa Colonial. out./nov.2004. v.5, n. 12. Disponível em <http://www.seol.com.br/mneme>. Acesso em 03 jun. 2008.

DUBOIS, J. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DUBY, G. *As três ordens do imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *O ano mil*. Lisboa: Edições 70, 1986.

DUFRENNE, M. *A estética e as ciências da arte*. Lisboa: Bertrand, 1982.

_____. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DURÃO, Fr. J. de S. R. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Rio de Janeiro: Agir, 1977. (Nossos Clássicos)

DURKHEIM, É. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

_____. *Regras do método sociológico*. São Paulo: Nacional, 1973.

DUVIGNAUD, J. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

_____. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. *A obra aberta: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates; 4)

_____. *Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates; 12)

_____. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1992.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. 2 vols.

- ELTON, G. *La Europa de la Reforma 1517-1559*. Madri: Siglo Veintiuno, 1963.
- ETZEL, E. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- _____. *Nossa Senhora da Expectação ou do Ó*. São Paulo: Bovesa, 1985.
- _____. “O pássaro de Nossa Senhora do Pilar”. In. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, setembro-1999. vol. 3. n. 12.
- _____. “Três imagens populares de Sant’ana”. In. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, setembro-2000. vol. 4. n. 17.
- FABRIS, A. “Redefinindo o conceito de imagem”. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 1998. v. 18. n. 35.
- FALCÃO, E. de C. *Relíquias da terra do ouro*. São Paulo: 1946.
- FALCON, F. J. C. *A época pombalina*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaio, 83)
- FAORO, R. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- FARACO e MOURA. *Gramática*. São Paulo: Ática, 1996.
- FARIA, A. *Marília de Dirceu: seleção das líras autênticas*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
- FARIA, J. de F. “Simbologia de Maria e Jesus nos Apócrifos e na Torá”. In. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, março – 2003. vol. 07. n. 24.
- FARIA, J. A. de A. “O “Monumento Eterno” da Restauração de Portugal (1640-1668): a aclamação da Virgem de Imaculada Conceição como Padroeira de Portugal”. In. XIII Encontro de História Anpuh – Rio. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213103076_ARQUIVO_EnsaioANPUH-RJ2008.pdf. Acesso em 03 jun. 2008.
- FEBRE, L. *O problema da descrença no século XVI*. Lisboa: Início, 1970. (Biblioteca Evolução da Humanidade)
- FERREIRA, D. *O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- _____. *Cartas Chilenas*. Belo Horizonte: Lenri, 1982.
- FERREIRA, S. *A talha: esplendor de um passado ainda presente*. Lisboa: Nova Terra, 2008.
- FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Campinas: Papyrus, 1988.
- FIGUEIREDO, L. *Boa ventura: a corrida do ouro no Brasil (1697-1810)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FIGUEIREDO, L. R.. de A. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: FFLCH/USP, 1989. Dissertação de mestrado.

FLEXOR, M. H. O.. “A imagem do Cristo crucificado na Bahia setecentista”. In. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, junho – 1997. Ano I. Número III.

FOCILLON, H. *Arte do ocidente: Idade Média e gótico*. Lisboa: Estampa, 1980.

_____. *Via das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONTENELLE, B. Le B. de. *Poésie pastorales: avec um traité sur la nature de l'églogue & une digression sur les anciens & les modernes*. Paris: Chez Michel Brunet, 1708.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *A microfísica do poder*. 10. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRANÇA, J. A. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. Vol. 1.

FRANÇA, M. T. M. “La politique artistique européenne du roi Jean V de Portugal en direction de Paris”. In: *Histoire du Portugal*. Paris: Centre Culturel Portuguais, 1987.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Historia de la pintura francesa: desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Aliaza Editorial, s/d.

_____. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCO JR., H. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *As cruzadas: guerra santa entre Ocidente e Oriente*. São Paulo: Ed. Moderna, 1999.

_____. In. DEL PRIORE, M. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

FRANGIOTTI, R. *História da teologia: período patrístico*, São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

FREIRE, F. J. (Cândido Lusitano). *Arte Poética, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*. Lisboa: Na oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

FRIEIRO, E. *O diabo na livraria do cônego*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981.

_____. *Feijão, angu e couve*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

FRONER, Y. *Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. Dissertação de mestrado.

FROTA, L. C. *Ataíde: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Tiradentes: retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro: Campos Gerais/Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1993.

FUNARI, P. P. F. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2001,

FURTADO, C. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1989.

FURTADO, J. F. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. “O labirinto da fortuna; ou os revezes na trajetória de um contratador de diamantes”. In. *História: Fronteiras*. Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1999. Vol. II.

_____. “Saberes e negócios: os diamantes e o artífice da memória, Caetano Costa Matoso”. In. *Varia Historia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. vol. 21.

_____. “Pérolas Negras: mulheres livres de cor no Distrito Diamantino”. In. *Diálogos Oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. “Honrados e úteis vassalos: os contratadores dos diamantes e a burguesia pombalina”. In: MENEZES, L. M. (org). *Olhares sobre o político: novos ângulos, novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

_____. “Entre becos e vielas: o arraial do Tejuco e a sociedade setecentista”. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver - séculos XVI e XIX*. São Paulo: Anna Blume, 2002.

_____. COSTA, A.; RENGER, F. E., SANTOS, M. M. D. *Cartografia das Minas Gerais: da Capitania à Província*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

GAMA, J. B. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1941.

GIBBON, E. *Declínio e Queda do Império Romano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, C. *A micro história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GLANTZ, M. “El corpo monacal y sus vestiduras. In: *Barroco y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuert: Iberoamericana, 1998.

GODINHO, V. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia, s/d.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.

_____. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. (Alianza Forma; 34)

_____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, F. *A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa*. s/l, s/d. (texto cedido pelo Instituto de Artes e Cultura de Ouro Preto)

_____. “Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares”. In. *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, 1959. n° 6.

GONZAGA, T. A. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

GONZÁLEZ, J. J. M. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Cátedra. 1993.

GORENDER, J. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1988.

GOUGH, M. *Os primitivos cristãos*. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

GRABAR, A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne: antiquité et moyen âge*. Paris: Flammarion, 1994.

GRAMMONT, G. de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRASSI, E. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

GRAVATÁ, Hélio. “Iconografia mineira do período colonial”. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1985/5. n° 13.

GREEN, V. H. H. *Renascimento e Reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

GUIMARÃES, C. M.; REIS, L. M.. “Agricultura e escravidão em Minas Gerais (1700-1750)”. In. *Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte: UFMG, 1986. n° 2.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GUIMARÃES e REIS. “Agricultura e mineração no século XVIII”. In. RESENDE e VILLALTA. *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. vol. 1.

GUTIÉRREZ, R. (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

HADJINICOLAOU, N. *Historia del arte y lucha de classes*. México D. F.: Siglo XXI, 1986.

_____. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI, 1981.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALLEY, H. *Manual bíblico: um comentário abreviado da Bíblia*. São Luiz: Ed. Evangélica, 1963.

HAMMAN, A. G. *Santo Agostinho e seu tempo*. São Paulo: Paulinas, 1989.

HANSEN, J. A. *Barroco-estilo*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1999. (Texto cedido pelo Instituto de Arte e Cultura de Ouro Preto).

_____. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/FFLCH-USP. n.2.

_____. “Colonial e barroco”. In: *América: descoberta ou invenção*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (4° Colóquio UERJ)

_____. *Notas 7 – Pós-Graduação Lato Sensu*. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 1999 (Apostila n° 07).

_____. *Notas 8 – Pós-Graduação Lato Sensu*. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 1999. (Apostila n° 08).

HANSON, C. *Economia e sociedade no Portugal barroco: 1668-1703*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

HASKEL, F. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

HATHERLY, A. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

HAUSER, A. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1973.

_____. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Fundamentos da la sociologia del arte*. Madrid: Guadalama, 1975.

_____. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Col. Stylus, 2)

HAZARD, P. *La crisis de la consciencia europea: 1680 –1715*. Madrid: Pégaso, 1941. (Ciencias del espíritu; 5).

_____. *Pensamento europeu no século XVIII*. Lisboa: Presença, 1983.

HELLER, A. *O homem do renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

HELLER, H. *Teoria do Estado*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

HESPANHA, Antônio Manuel. “As estruturas políticas em Portugal na época moderna”. In: TENGARRINHA, J. (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc/São Paulo: Unesp/ Portugal: Instituto Camões, 2001.

_____. “A representação da sociedade e do poder”. In: *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

HIGUET, E. “Devoção e Romaria à Santíssima Trindade: Um Olhar Simpático na Perspectiva de Paul Tillich”. In. *Revista Eletrônica Correlatio*. Junho de 2004. n.5. Disponível em (<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/viewFile/1780/1765> Acesso em 03 jun. 2008).

HIGHET, G. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. (2 vols.)

HILL, M. “As ilusões do céu na pintura de Manuel da Costa Ataíde”. In: *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuet: iberoamericana, 1998.

_____. *Características tipológicas da pintura colonial mineira: uma releitura*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1999. (Texto cedido pelo IFAC/UFOP).

_____. “Pic-história: o que a tinta diz (reflexões sobre o fazer da pintura até o século XIX). In: *Caderno de filosofia e ciências humanas*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. n° 08.

_____. *Projeções simbólicas em um templo de Minas e Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Ouro Preto: IFAC-UFOP, s.d. Monografia.

HITCHCOCK, H. R. *Rococo architecture in Southern Germany*. Phaidon, 1968.

- HOBBS, T. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. nº 14.
- HOBBSAWN, E. *A era das revoluções: Europa 1789 – 1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HOCKE, G. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HÖFFNER, J. *Colonização e evangelho: ética da colonização espanhola no século do ouro*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.
- HOLANDA, S. B. de. “Metais e pedras preciosas”. In: *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1960.
- HOONAERT, E. *História da igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *A igreja no Brasil colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verba, 1978.
- IGLÉSIAS, F. *Três séculos de Minas*. Belo Horizonte: Biblioteca Estadual Luiz Bressa, 1985.
- IPAC/MG: Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais. Belo Horizonte: SPTD-IEPHA, 1985.
- ISRAEL e JUDÁ: textos do antigo Oriente Médio. São Paulo: Paulinas, 1985.
- KALNEIN, W. G.; LEVEY, M. *Art and architecture of the eighteenth century in France*. Penguin, 1972.
- KANTOR, Í. “Entradas episcopais na Capitania de Minas Gerais”. In: KANTOR, Í.; JANCÓS, I. (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.
- KANTOR, Í.; JANCÓS, I. (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.
- KANTOROVICZ, E. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KELEMAN, P. *Baroque and rococó in Latin América*. New York: Dover Publications, 1967.
- KOCH, R. *O livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Renes, s/d.
- KRITSCH, R.. “Rumo ao Estado moderno: as raízes medievais de alguns de seus elementos formadores”. In: *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba: Novembro - 2004. volume 0. número 23.

JARDIM, L. “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

JARDIM, M. *A Inconfidência Mineira: uma síntese factual*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1989.

JORGE, F. *Lutero e a Igreja do pecado*, São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O Aleijadinho: sua vida, sua obra, seu gênio*. São Paulo: Difel, 1984.

JUSTINIANO, F. “São Miguel Arcanjo”. In: *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, setembro-1997. Ano I. Número IV.

“LA DAME À LA LICORNE: a reinterpretation”. In: *Gazette des beaux-arts*. Paris: 1997.

LACLOS, C. *Relações Perigosas*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

LACOMBE, A. “A igreja no Brasil colonial”. In: *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1960. v. 2.

LADURIE, E. R. *O estado monárquico: França 1460-1610*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LANGE, F. C. *História da música nas irmandades de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

LANGHANS, F. P. *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943.

LAPA, M. R. *As cartas chilenas: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

LARIVAILLE, P. *A Itália no tempo de Maquiavel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*: São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Em busca da Idade Média*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. *Nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985. (Ensayistas; 251)

- _____. *O Deus da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LÉFÈVRE, R.; VASCONCELOS, S. *Minas: cidades barrocas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- LEITE, J. R. T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LEVY, H. “Modelos europeus na pintura colonial”. In: *Revista do IPHAN*. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978. nº 07.
- _____. “A propósito de três teorias sobre o barroco”. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. (nº 05).
- LIMA, L. E. P. *Iconografia Mariana em Sergipe Del Rei: um estudo preliminar da imaginária sacra no século XVIII*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1994.
- LIMA JR., A. *A capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.
- _____. *Cláudio Manoel da Costa e seu poema Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1969.
- LOCKE, J. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. nº 18.
- LONDOÑO, F. T. “Las cartas pastorales del Brasil del siglo XVIII”. In: *Anuario de Historia de la Iglesia. Pamplona*. 2003. v. 12.
- _____. “Los estudios sobre lo religioso en Brasil: un balance historiográfico”. In: *ISTOR Revista de Historia Internacional*. México: 2002. n. 9.
- _____. “Sob a autoridade do pastor e a sujeição da escrita: os bispos do sudeste do Brasil do século XVIII na documentação pastoral”. In: *História Questões e Debates*. Curitiba: 2002. n. 36.
- _____. “Imaginária e devoções no catolicismo brasileiro: notas de uma pesquisa”. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, nº 21, pp. 247-263, nov. 2000.
- LOYOLA, I. *Obras*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1991.
- LUNA, F. V.; COSTA, I. N. *Minas colonial: economia e sociedade*. São Paulo: Pioneira, 1982.
- MACEDO, J. B. “Do ouro aos diamantes: Portugal no século XVIII, uma perspectiva”. In: *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Printer Portuguesa, 1991.

MACHADO, J. A. G. *André Gonçalves: pintura do barroco português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MACHADO, L. G. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Tomás Antônio Gonzaga e o Direito Natural*. São Paulo: Livraria Martins & Edusp, 1967.

MACHADO FILHO, A. M. *Arraial do Tejuco: cidade diamantina*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980.

_____. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1985.

MACHO, M. *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Casale Monferrato: Editrice Marietti, 1984. (Tomo IV, ciclo de Henoc)

MAGALHÃES, B. R. “A demanda do trivial: vestuário, alimentação e habitação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

MAGALHÃES, J. R. “As estruturas sociais de enquadramento da economia portuguesa de Antigo Regime: os conselhos”. In: *Notas Econômicas*. Lisboa: nov./1994. (Separata da revista, n. 4)

_____. “Panorama de l’historiographie portugaise recente, XV^o - XVIII^o siecles”. In: *La recherche em histoire du Portugal*. Paris: Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, 1989.

MAIA, P. M. *Alegoria das Quatro Partes do Mundo em Painéis de Azulejos*. Salvador: Estudos, 1992, nº 13.

_____. *Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no convento de São Francisco, em Salvador, Bahia*. Salvador: 1990

MAINSTONE, M. e R. *O barroco e o século XVII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

MAALOUF, A. *As cruzadas vistas pelos árabes*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MANDONNET, P. *Saint Dominique*, Paris: 1938.

MANHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MAQUIAVEL, N. *O príncipe*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MARAVALL, J. A. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

MARIN, J. R. *Ex-votos: no limiar do sagrado e do profano*. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 1994. monografia.

MARINO, J. “Notas sobre a prata e a mineração no Brasil”. In: *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.

MARTINDALE, A. *O mundo da arte: o renascimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

MARTINS, J. *Dicionário dos artistas e artífices de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1974. (2 vols.)

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira (1550-1794)*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978. vol. I.

MASSARA, M. *Santuário do Bom Jesus do Monte: fenômeno tardo barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988.

MATTOS, A. *As artes nas igrejas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1938.

MATTOSO, J. “A formação da nacionalidade”. In: TENGARRINHA, J. (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc/São Paulo: Unesp/Portugal: Instituto Camões, 2001.

_____(dir.) *História de Portugal: o Antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa: Editoria Presença. Vol. IV.

MAXWELL, K. *A devassa da devassa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MAYER, A. J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MEEKS, W. *As origens da moralidade cristã*. São Paulo: Paulus, 1997.

MELLO, J. J. P. M.; PIRATELLI, M. R.(org.). *O cristianismo na antiguidade: história filosofia e educação*. Maringá: Eduem, 2006.

MELLO, S. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “Pintura decorativa religiosa”. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. n° 12.

MELLO E SOUZA, L. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. “Festas barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais”. In: KANTOR, Íris; JANCÓS, István (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.

_____(org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (História da vida privada no Brasil; 1)

_____. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDONÇA, M. C. de. *O Marquês de Pombal e o Brasil*. São Paulo: 1960.

MENESES, J. N. C. M. “A terra de quem lavra e semeia: alimento e cotidiano em Minas Colonial”. In. RESENDE E VILLALTA. *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. vol. 1.

MENEZES, I. P. *Manoel da Costa Athaíde*. Belo Horizonte/UFMG, 1965.

MENEZES, J. F. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1975. (Publicações do IEPHA-MG; 1)

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. (Coleção Documentos Brasileiros, 182)

MESNARD, J.; MOUSNIER, R. (org.). *L'âge d'or du mécénat*. Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.

MESQUITA, A. M. “Azulejaria setecentista no Rio de Janeiro”. In: *Gávea: revista de história da arte e arquitetura*. Rio de Janeiro: PUC, s/d.

MILL, W. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

“MINAS GERAIS: monumentos históricos e artísticos: Circuito do diamante”. In. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. n° 16.

MINGUET, P. *Estética Del Rococó*. Madrid: Catedra, 1992.

_____. *Esthétique du rococo*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

MONTEIRO, R. B. *O rei no espelho: a monarquia portuguesa e a colonização da América 1640-1720*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2002.

MONTEIRO, R. R. “Entre festas e motins: afirmação do poder régio bragantino na América portuguesa (1690-1763)”. In. KANTOR, Íris; JANCSÓ, István (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.

MONTES, M. L. “Entre a vida comum e a arte: a festa barroca”. In: *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.

MONTESQUIEU. *Do espírito das leis*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

MORAES, F. de. “Athaíde e São Francisco de Assis”. In: *Minas Gerais*. Belo Horizonte: 15/07/67. (Suplemento Literário)

- MORENO, H. B. “O princípio da época moderna”. In: José Tengarrinha (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc/São Paulo: Unesp/ Portugal: Instituto Camões, 2001.
- MORSE, R. *O espelho do próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MOTT, L. *Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MOULIN, R. *Sociologie de l'art: la documentation française*. Paris: 1986.
- MOURÃO, P. K. *As igrejas setecentistas de Minas*. Belo horizonte: Itatiaia, 1964.
- MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2002.
- MUZZI, E. S. “A arcádia e as douradas Minas na obra de Cláudio Manuel da Costa”. In: *Barroco y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuert: Iberoamericana, 1998.
- NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NEVES, J. *Idéias filosóficas no Barroco mineiro*. São Paulo: EDUSP, 1986.
- NOVAIS, F. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial: 1777/1808*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- NOVINSKY, A. W. *A inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- NUNES, B. “O universo filosófico e ideológico do barroco”. In: *Revista barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. nº 12.
- OLIVEIRA, A. J. M. *Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008.
- OLIVEIRA, C. M. da S. “A glorificação dos santos franciscanos do convento de santo Antônio da Paraíba: algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Outubro/novembro/dezembro de 2006. Vol. 03, ano 03, nº 04. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em 03 jun. 2008.
- _____. *O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB/ IESP - Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003.
- OLIVEIRA, L.S. P. *Privilégios da nobreza e fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1806.
- OLIVEIRA, M. “Nossa Senhora na Devoção dos Reis e Governantes”. In: *A Virgem e Portugal*. Lisboa: Ed.Ouro, s/d.

OLIVEIRA, M. A. R. “A escola mineira de imaginária e suas particularidades”. In. COELHO, B. (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. “A originalidade do barroco no Brasil”, In: *Revista Galeria*. São Paulo: 1998. nº 33.

_____. “A imagem religiosa no Brasil”. In. *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. “A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo rococó”. In. *Barroco*. Belo Horizonte: 1982/83. nº 12.

_____. *Aleijadinho: passos e profetas*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1985.

_____. *Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar*. Barroco, 1984/5. Nº 13.

_____. “Esthétique du rococó luso-brésilien”. In: *Routes du baroque*. Lisboa: Conseil de L’Europe/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O Santuário de Congonhas e a arte do Aleijadinho*. Belo Horizonte: Dubolso, 1981.

OLIVEIRA, Pe. M. de. *História eclesiástica de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.

OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.

OSSANA, T. F. *A Ave Maria: história, conteúdo, controvérsias*. São Paulo: Loyola, 2006.

OTT, C. *A escola baiana de pintura: 1764-1850*. São Paulo: Raízes, 1982.

PAGELS, E. *Adão, Eva e a Serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PAIVA, J. P. “Etiqueta e cerimônias públicas na esfera da Igreja (séculos XVII-XVIII)”. In. KANTOR, Í.; JANCÓS, I. (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial/Hucitec, 2001. vol. 1.

PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PASCAL. *Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

PÉCORA, A. P. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Vieira, Antônio*. São Paulo: Edusp/Campinas: Unicamp, 1994.

PEREIRA, I. “As visitas paroquiais como fonte histórica: uma visita de 1760”. In. *Revista da Faculdade de Letras*. 1973. nº 15.

- PERICÃO, M. “Tratadística de arte dos séculos XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/1992. n° 15.
- PESTANA FILHO, M. *São Miguel Príncipe dos exércitos celestes*. Belo Horizonte: Editora da Divina Misericórdia, 1997.
- PETIT, P. *História antiga*. São Paulo: Difel, 1976.
- PIANZOLA, M. *Brésil Baroque*. Geneve: Bonvente, 1974.
- PIGNATARO, M. S. de M. *Athayde: as multifaces de um artista barroco mineiro (branco e preto, azul e vermelho)*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1983. Dissertação de mestrado.
- PIMENTEL, A. F. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da universidade de Coimbra”. In: *IV simpósio de luso-espanhol de história da arte: Portugal e Espanha entre a Europa e Além Mar*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.
- PINHO, E. G. *Poder e Razão: escultura monumental no Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IPPAR, 2002.
- PINTO, T. A construção de uma ancestralidade negra cristã e o culto aos santos católicos entre negros de Salvador no século XVIII. Salvador: UFBA, 200_? Disponível em: <http://bmgil.tripod.com/ptmj07.html>. Acesso em 03 jun. 2008.
- PINTO, V. N. *O ouro brasileiro e o comércio anglo-português*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- PISCHEL, G. “Seiscentismo e setecentismo”. In: *História universal da arte*. São Paulo: Mirador Internacional, s/d.
- PIXLEY, G. V. *Êxodo*. São Paulo: Paulinas, 1987.
- PONTUAL, R. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969.
- PRADO JR., C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAFOLS, J. F. *História universal del arte*. Barcelona: Ramon Sopera, 1974.
- RAMOS, D. “A luta pela alma: conflito espiritual nas Minas Gerais do século XVIII”. In: *Oficina da Inconfidência: revista de trabalho*, 2001.
- RAMOS FILHO, O. “Santo Elesbão – São Miguel: a iconografia subliminar”. In: *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, dezembro-1997. Ano I. Número V.
- RANKE-HEINEMANN, U. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a igreja católica*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

_____. *Iconografia de la Biblia: antiguo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. vol. 1.

REIS, C. B. *O Marquês de Pombal*. Rio de Janeiro: Altiwa Gráfica, 1982.

REIS FILHO, N. *Catálogo de iconografia das vilas e cidades do Brasil colonial: 1500/1720*. São Paulo: FAU/USP, 1964.

RENGER, F. “A origem histórica das estradas reais nas Minas Setecentistas”. In. RESENDE E VILLALTA. *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. vol. 1.

RESENDE, M. I. L.; VILLALTA. *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. 2 vols.

REVEL, J. “Os usos da civilidade”. In: *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. vol. 3.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografia*. Madrid: Cátedra, 1990.

RIBEIRO, R. J. *A etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A última razão dos reis: ensaio sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIOJA, J. P. *Diccionario de simbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971.

ROBINSON, P. “St. Anthony of Padua (verbete)”. In: *New Advent Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 2003. v. VI. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/01556a.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2009.

RODRIGUES, J. Cs. *Idéias filosóficas e políticas em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986.

ROIG, J. F. *Iconografia de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

ROGIER, L. *Nova história da igreja: Reforma e Contra-Reforma*. Petrópolis: Vozes, 1983.

ROMEIRO, A. R. *Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROUET, A. *A missa na história*. São Paulo: Paulinas, 1987.

ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Brasília: UNB/São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Do contrato social e discurso sobre a economia política*. São Paulo: Hemus, s/d.

- RÖWER, A. “O lavabo do Aleijadinho na sacristia da igreja de S. Francisco em Ouro Preto”. In. *Revista Eclesiástica Brasileira*. 1943. nº 3.
- RUEDAS DE LA SERNA, J. A. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- RUNCIMAN, S.. *História das cruzadas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.
- SAGARANA. Belo Horizonte: Ventura Comunicações e Cultura, 2000. nº 07.
- SAINT-EXUPÉRY, A. *Piloto de guerra*, Lisboa: Editoria Áster, 1959.
- SAINT-HILAIRE, A. *Viagens às Nascentes do Rio São Francisco*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1975.
- SAINT-HILAIRE, A. *Viagem pelo distrito diamantino e litoral do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.
- SALLES, F. T. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Associações religiosas e o ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963.
- _____. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.
- SANTAMARIA, F. A. *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora (1722)*. Salvador: Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 1949. 9º vol.
- SANTIAGO, S. *Contrarreforma y barroco*. MadrId: Alianza Editorial, 1989.
- _____. *El barroco ibero americano: message iconográfica*. Madrid: Encuentro, 1990.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- SANTOS, J. F. dos. *Ataide, azul e vermelho*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.
- _____. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.
- SANTOS, P. F. *Poder e Palavra: discursos, contendas e direito de padroado em Mariana (1748-1764)*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2011.
- SANTOS, P. F. *Arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.
- SANTOS FILHO, O. R. dos. “Manoel Victor de Jesus, Pintor Mineiro do ciclo rococó”. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/3. nº12.
- SARAIVA, J. H. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa- América, 1984.
- SAUNIER, C. *A Palestina no tempo de Jesus*. São Paulo: Paulina, 1983.

- SCARANO, J. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, s.d.
- SCHÖNBERGER, A.; HALLDOR, S. *El rococo y su época*. Salvat, s.d.
- SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCOTT, A. S. *Os portugueses*. São Paulo: Contexto, 2010.
- SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma e barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- _____. *El barroco Ibero Americano*. Madrid: Encontro Ediciones, s.d.
- SEED, P. *Cerimônias de posse na conquista européia do novo mundo*. São Paulo: UNESP, 2000.
- SEGURADO, J. E. S. *Acabamento das construções*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.
- SERRÃO, J. *Cronologia Geral da História de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- SERRÃO, V. *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação e das Universidades, 1982.
- SHEARMAN, J. *O maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SILVA ALVARENGA, M. I. *Glaura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1944.
- SILVA, Á. P. da. “Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1978/79. nº 10
- SILVA, J. H. P. da. *Estudos sobre o maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- SILVA, J. L. M. *Sagrado marfim: o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII: iconografias, interfaces e circulações*. São Paulo: PUC-SP, 2011. Dissertação de mestrado.
- SILVA, K. V.; SILVA, M. H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- SILVA, L. P. da. *Retratos da Lingüística Textual no Brasil: GEL e ABRALIN*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes/Universidade Federal do Paraná, 2005. Doutorado em Estudos Linguísticos.
- SILVA, M. C. da. *A Realeza Cristã na Idade Média*. São Paulo: Alameda, 2008

SILVA, M. B. N. da. *Vida privada e cotidiano no Brasil: na época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

SILVA NIGRA, D. C. M. da. “Temas pastoris na arte tradicional brasileira” In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MES, 1944. n° 08.

SILVEIRA, M. A. *O universo do indistinto: cultura e sociedade em Minas no século XVIII*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. Dissertação de mestrado.

SIMONSEN, R. C. *Histórica econômica do Brasil: 1500-1820*. São Paulo: Companhia da Editora Nacional/Brasília: INL, 1977.

SKINNER, Q. *Maquiavel*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SKRINE, P. *O Correio*. Rio de Janeiro: Unesco/Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SMITH, R. “Arquitetura civil no período colonial”. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro: MEC, 1969.

_____. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

SOUZA, B. V. (Dir.) *Ordens religiosas em Portugal: das origens a Trento (guia histórico)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

SOUZA, L. de M. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*, Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUZA, M. B. de M. “A Imaculada Conceição”. In: *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, março-1997. Ano I. Número II.

SOUZA, M. de M. *Reis Negros no Brasil Escravista: História da Festa de Coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SOUZA, W. A. de. *Guia dos bens tombados: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

SPHAN. *Bens móveis e imóveis inscritos nos livros do patrimônio histórico e artístico nacional*. Brasília: SPHAN/MEC/Pró-Memória, 1983.

STARK, R. *O crescimento do cristianismo: um sociólogo reconsidera a história*. São Paulo: Paulinas, 2006.

STAROBINSKI, J. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- STERLING, C. *La nature morte de l'antiquité a nos jour*. Paris: Pierre Tisne, 1952.
- STREFLING, S. R. *Igreja e poder: plenitude do poder e soberania popular em Marsílio de Pádua*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- SUMMERSON, J. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- TAPIÉ, V. L. *Barroco e classicismo*. Lisboa: Provença, 1972.
- TAUNAY, A. E. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TAWNEY, R. H. *A religião e o surgimento do capitalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- TEIXEIRA, I. T. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1999.
- TEIXEIRA, M. B. "Olhar sobre o traje joanino". In: *Claro escuro: barroco e neobarroco*. Lisboa: Quimera, 1989. nº 04.
- TELLES, Augusto S. "O barroco no Brasil: análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvidas". In: *O universo mágico do barroco brasileiro*, São Paulo: Fiesp-Sesi, 1998.
- _____. "A obra da talha em Minas Gerais". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Edusp, 1968. nº 5.
- _____. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1975.
- TENGARRINHA, J. (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc/São Paulo: Unesp/ Portugal: Instituto Camões, 2001.
- THEODORO, J. *América barroca: tema e variações*. São Paulo: Edusp/Nova Fronteira, 1992.
- _____. "O barroco como conceito". In: *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuet: Iberoamericana, 1998.
- THOMPSON, J. B. *A voz do passado: História Oral*, São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- _____. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era da comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TIRAPELI, P. *A construção religiosa no contexto urbano no Vale do Paraíba Estado de São Paulo*. São Paulo: ECA/USP, 1983.
- _____. *Festas de fé: Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- _____. *Igrejas paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

- TOSTES, V.L.B. *Princípios de heráldica*. Rio de Janeiro: Fundação Mundet, 1983.
- TREVISAN, A. *O Rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: Editora Age, 2003.
- TREVOR – ROPER, H. *Principes et artistes*. Paris: Thames & Hudson, 1990.
- TRINDADE, C. R. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.
- _____. *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.
- _____. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Rio de Janeiro: MES, 1951. (nº 17).
- _____. *Titulares de Igrejas e Patronos de Lugares*. Ouro Preto: Tipografia Malta, s/d, p. 13.
- VALADARES, C. do P. *Nordeste histórico e monumental*. Val Salvador, Editora/Odebrecht S.A., 1991.
- _____. “O ecumenismo na pintura religiosa brasileira do setecentos”. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1969. nº 17.
- VASCONCELLOS, D. de. *História antiga das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. 2 vols.
- VASCONCELOS, S. de. “Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o séc. XVIII”. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MES, 1940. nº 4.
- _____. *Mariana e seus templos: era colonial (1703/1797)*. Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner, 1938.
- VASCONCELLOS, S. de. “Construções coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura dois estudos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960.
- _____. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- _____. “A arquitetura colonial mineira”. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1978/9. (nº10)
- _____. “Construções coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura dois estudos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960.
- VERGUEIRO, L. *Opulência e miséria das Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- VERÍSSIMO, J. Estudos de literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1976/79. (Biblioteca de Estudos Brasileiros. vols. 11-17).

- VERNEY, L. A. *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1949-1950.
- VEYNE, P. *Quando o mundo se tornou cristão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- VIEIRA, A. Sermão das Chagas de S. Francisco, em Lisboa na Igreja da Natividade, anno de 1646. In. *Sermões do Padre António Vieira*. São Paulo: Anchieta, s.d. vol. 12.
- VILAR, P. *Iniciação ao vocabulário da análise histórica*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1985.
- VINHOLA, J. B. *Tratado prático elementar de architectura ou estudo das cinco ordens*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.
- VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- VOVELLE, M.; VOVELLE, G. *La mort et l'au: delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire*. Paris: Annales ESC, 1602-1634.
- _____. *Piété barroque et déchristianisation em Provence au XVIII siècle*. Paris: Seuil, 1978. Points Histoire, H 34.
- WEFFORT, F. (org.). *Os clássicos da política*. São Paulo: Ática, 1989. vol.1.
- WEISBACH, W. *El barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- WILHELM, J. *Paris no tempo do rei sol: 1660 – 1715*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WOODFORD, S. *A arte de ver a arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- WOLFF, H. W. *Antropologia do Antigo Testamento*. São Paulo: Loyola, 1975.
- WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.
- _____. *Renascimento e barroco: estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva. 1989b.
- WOLLHEIM, R. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ZAVALA, S. *America en el espíritu francés del siglo XVIII*. México: s.n., 1949.

ZEA, L. *Ideologia y filosofia de la cultura barroca latinoamericana*. Roma: Instituto Italo Latino Americano, 1982. (Atti Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano)

ZEMELLA, M. *O abastecimento na Capitania de Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1990.

ZERNER, H. “A arte”. In: *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

