

Delson Aguinaldo de Araujo Junior

**Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus  
de Matozinhos na Cidade do Serro**

Ouro Preto, MG  
UFOP / IFAC  
Abril de 2015

Delson Aguinaldo de Araujo Junior

## **Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na Cidade do Serro**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação *lato sensu* do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como cumprimento de requisito parcial à obtenção do título de especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Myriam A. Ribeiro de Oliveira

Ouro Preto, MG  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
Abril de 2015

## Ficha Catalográfica

A663a Araújo Júnior, Delson Aguinaldo de

Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro [manuscrito] / Delson Aguinaldo de Araújo Júnior. -

2015.

97p. : il. color.

Orientadora: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura.

1. Miranda, Caetano Luiz, 1774?-1837 - Crítica e interpretação. 2. Arte barroca – História e crítica. 3. Arte sacra. 4. Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos – Serro (MG). I. Título

CDU: 7.034(815.1)

## **Agradecimentos**

O trabalho intelectual, como qualquer outra atividade humana, é fruto do esforço coletivo. Dessa forma, começo agradecendo a Deus por ter me rodeado de pessoas ilustres, às quais contribuíram de forma direta ou indireta para a produção deste trabalho.

Agradeço, principalmente, a minha orientadora Professora Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, por ter aceitado orientar esta pesquisa e por ter me aconselhado a estudar a pintura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na Cidade do Serro.

Igualmente sou grato pelo carinho e atenção do professor Doutor Magno Morais Mello, que foi o meu primeiro professor de História da Arte na Faculdade Asa de Brumadinho e que, desde então, vem me acolhendo no meio acadêmico.

Nesta caminhada estendo especial agradecimento à querida Professora Doutora Adalgisa Arantes Campos, ao Professor Doutor Marcos Hill e à pesquisadora Mônica Farias, da UFBA (Universidade Federal da Bahia) – primeira a me acompanhar nos templos religiosos de Ouro Preto e cuja visita foi inspiradora.

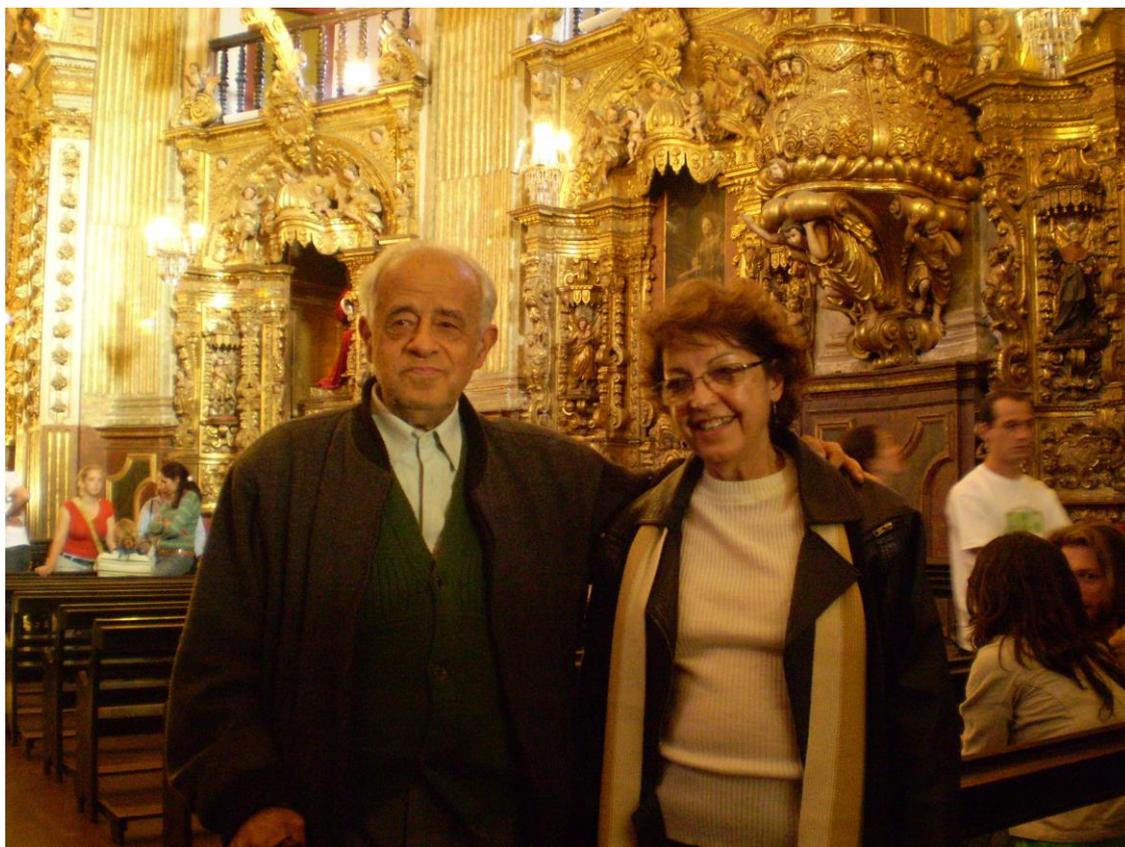
Agradeço ao restaurador e conservador Gilson da empresa Anima Restauração e Conservação, que me acolheu e foi muito atencioso com minhas indagações. Também aos professores Doutor Rodrigo Bastos, Doutor Antônio Fernando (Toninho), Doutora Selma Melo Miranda, Luciana Secretaria da Pós Graduação, a qual sempre foi muito atenciosa, as pesquisadoras Tania, Mônica e Adriana da Clio Gestão Cultural e Editora, ao querido amigo Rogério (Rogerinho), pelo qual tenho grande dívida, respeito e gratidão. Companheiro de visitas a todas as Igrejas do Serro e discorreu animadamente sobre a história da Comarca do Serro Frio, enfocando sua sede, Vila do Príncipe;

Não poderia deixar de mencionar com muito carinho a revisora de meus textos, a atenciosa Joana Wild, Rodrigo Santos, Rogério Fallaci, Fernando vice-diretor da Escola da Roseira de Igarapé e a todos os amigos da pós-graduação em Cultura e Arte Barroca, especialmente a Gisele, Vanessa, Iaci Iara de Belém do Pará e ao amigo Pedro. Ao amigo Padre Carlos Russo de Portugal, ao Padre Wiver, pároco de Inhá e professor do Seminário de Diamantina e Douglas Heitor. Finalmente, sou eternamente grato àqueles que, diretamente nas linhas de pesquisa ou indiretamente nos bastidores, contribuíram para a concretização dessa etapa acadêmica.

Agradeço a Deus pelos pais que tenho.

## Dedicatória

Dedico esta monografia a dois grandes guardiões do “Barroco Mineiro”, a Professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, quem fez de sua vida uma imersão na Cultura Artística do Brasil Colonial, e ao Padre Simões *in memoriam* protetor do patrimônio Histórico Colonial.



**FIG 1** – Matriz do Pilar, P.e. Simões e Professora Doutora Myriam Ribeiro  
**Fonte:** Delson A. A. Junior, 2009

## RESUMO

A Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, localizada na antiga Comarca do Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe (atual Cidade do Serro) faz parte do conjunto artístico-cultural do circuito dos diamantes na região Norte de Minas Gerais. Uma vez que esta região entrou em estagnação econômico-social, seu conjunto arquitetônico permaneceu praticamente inalterado. A pintura desta Igreja é de autoria de Caetano Luiz de Miranda, o qual se inspirou em estampas modelos europeus. A produção pictórica da capela-mor é de fato uma composição erudita, que se posiciona entre as mais belas e importantes pinturas do estilo rococó já realizada no Norte de Minas. Há escassez de estudos aprofundados sobre esta produção. O objetivo central e fundamental da presente monografia é realizar uma análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas parietais (cujos temas são a Adoração dos Pastores ou Natividade e a Adoração dos Reis Magos ou Epifania), da pintura do teto (composta pelo tema da tradição lendária da Imagem de Nicodemos e aclimatada com anjos de caráter muito peculiar) e do nicho do altar da capela-mor (composta pelo altar da capela-mor, do nicho do Pai Eterno, da pintura deste nicho e, por fim, da Imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos).

Palavras-chave: Capela-mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos; Rococó; Caetano Luiz de Miranda; Estampas-modelo; Análise Iconográfica; Análise Estilística; Cidade do Serro.

## ABSTRACT

The Chapel of the Good Lord Jesus of Matozinhos, located in the ancient County of Serro Frio, whose seat was Vila do Príncipe (current Serro City), is part of the cultural and artistic collection of the gold and diamond circuit in Northern Minas Gerais State. Once this region entered a state of social-economic stagnation, its architectural complex remains practically unchanged. Using modeling pictures, the authorship of this painting is credited to Caetano Luiz de Miranda, made in 1787. The pictorial production of the Chapel-mor is indeed an erudite composition, which might be placed among the most beautiful and important Rococó-style paintings ever made in Northern Minas. In contradiction, specific and deep studies about it are rare and scarce. The main and fundamental objective of this scientific paper is to make an artistic-pictorial and iconographic analysis of the parietal paintings (whose theme is the Adoration of the Shepherds or Nativity and the Adoration of the Magi or Epiphany), roof paintings (composed of Joseph of Arimathea's image and acclimatized by peculiar little angels) and the Altar Niche of the Chapel-mor (composed of the Chapel-mor Altar, Eternal Father's Niche and its painting and at last the Image of the Good Lord Jesus of Matozinhos).

**Key-words:** Chapel-mor of the Good Lord Jesus of Matozinhos; Rococó; Caetano Luiz de Miranda; Modeling Pictures; Iconographic Analysis; Stylistic Analysis; Serro City.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Matriz do Pilar, P.e. Simões e Professora Doutora Myriam Ribeiro.....	5
Figura 2 - Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina.....	22
Figura 3 - Pintura do Forro da Nave.....	22
Figura 4 - Pintura do Forro da Capela-mor .....	22
Figura 5 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina .....	23
Figura 6 - Pintura do Forro da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina .....	24
Figura 7 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto .....	29
Figura 8 - Igreja da Ordem Terceira de Francisco de Assis de Ouro Preto.....	31
Figura 9 – Por Menor da Fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.....	31
Figura 10 - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição na cidade do Serro .....	33
Figura 11 - Por menor do coroamento do retábulo-mor.....	33
Figura 12 - Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro.....	34
Figura 13 - Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro .....	34
Figura 14 – Vista geral da Cidade do Serro.....	35
Figura 15 – Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos (vista frontal).....	37
Figura 16 – Reprodução de um quadro de A. Schirmer, 1870 .....	37
Figura 17 – Por menor da pintura do forro da capela-mor .....	40
Figura 18 – Pintura do Forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro.....	41
Figura 19 - Adoração dos Pastores / Itália.....	43
Figura 20 - Adoração dos Pastores Estampa de Antuérpia (1744).....	43
Figura 21 - Adoração dos Pastores ou Natividade .....	43
Figura 22 – Matriz de São José de Itapanhoacanga (1787).....	44
Figura 23 – Adoração dos Pastores Igreja da Santíssima Trindade .....	44

Figura 24 - Capela de Belo Vale em Minas Gerais .....	44
Figura 25 - Igreja do Matozinho / Serro MG .....	44
Figura 26 - Capela-mor / Lado direito de quem entra - Adoração dos Pastores .....	45
Figura 27 - Detalhe de São Lucas na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus do Matozinhos .....	46
Figura 28 - Detalhe de São João na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus de Matozinhos .....	49
Figura 29 - Detalhe do Boi e do Asno na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus de Matozinhos .....	52
Figura 30 – Exemplo de deterioração da Matriz de São José de Itapanhoacanga.....	54
Figura 31 - Adoração dos Reis Magos - Igreja do Bom Jesus de Matozinhos.....	55
Figura 32 - Adoração dos Reis Magos - Registro de Santo.....	55
Figura 33 - Detalhe da pilastra de sustentação sem camadas de repintura.....	57
Figura 34 - Retábulo da Capela-Mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos.....	60
Figura 35 - Capela Mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos .....	61
Figura 36 - Por menor do Pai Eterno e visão geral do Delta Místico.....	61
Figura 37 - Teto da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Diamantina .....	63
Figura 38 - Teto da capela-mor .....	63

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DPHAN - Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

## **ANEXOS**

7.1 - Inventário de Caetano Luís de Miranda.....	65
7.2 - Requerimento de Caetano Luís de Miranda, capitão da 7ª Companhia do 2º Regimento da Cavalaria.....	88

## SUMÁRIO

<b>1 - A PRODUÇÃO PICTORICA NAS MINAS COLOIAIS.....</b>	<b>8</b>
<b>2 - A PRODUÇÃO PICTORICA NAS MINAS COLONIAIS.....</b>	<b>9</b>
2.1 - As Estampas como Recurso Metodológico para a Produção das Pinturas em Minas Gerais.....	9
2.1.1- A Utilização de Estampas na Arte Colonial Mineira.....	11
2.2- Métodos de Produção das Estampas.....	14
2.3- Os Artistas Mineiros e as Estampas Européias.....	15
<b>3- HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DA COMARCA DO SERRO FRIO: DOCUMENTAÇÃO ARQUIVISTICA.....</b>	<b>19</b>
3.1- A Pintura Colonial na Antiga Comarca do Serro Frio.....	20
3.1.1- Pintura Barroca na Comarca do Serro Frio.....	24
3.1.2- Pintura Rococó na Comarca do Serro Frio.....	27
3.1.3- Historiografia do Rococó.....	29
<b>4- A IGREJA DO SENHOR DO BOM JESUS DE MATOZINHOS: ARQUITETURA.....</b>	<b>35</b>
4.1- Pintura do Forro da Capela-mor.....	38
4.1.1- Análise Iconográfica e Estilística da Adoração dos Pastores ou Natividade.....	42
4.1.2- Análise Iconográfica e Estilística da Adoração dos Reis Magos ou Epifania.....	55
4.2- Altar da Capela-Mor.....	59
<b>5- AUTORIA E ATRIBUIÇÕES DA PINTURA DA CAPELA-MOR.....</b>	<b>62</b>
<b>6- CONCLUSÃO.....</b>	<b>64</b>
<b>7- ANEXOS.....</b>	<b>65</b>
7.1 - Inventário de Caetano Luís de Miranda.....	65
7.2 - Requerimento de Caetano Luís de Miranda, capitão da 7ª Companhia do 2ª Regimento da Cavalaria.....	88
<b>8- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>92</b>

<b>9- PARECER.....</b>	<b>97</b>
------------------------	-----------

## 1- INTRODUÇÃO

Localizada na antiga Comarca do Serro Frio, na sede em Vila do Príncipe (atual Cidade do Serro), a Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos exibe uma pintura de alto nível técnico do estilo rococó, trata-se de composição erudita que se posiciona entre as mais belas e importantes pinturas já realizadas no Norte de Minas Gerais.

O objetivo central da presente monografia é realizar uma análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas parietais (cujos temas são a Adoração dos Pastores ou Natividade e a Adoração dos Reis Magos ou Epifania), da pintura do teto (composta pelo tema da tradição lendária da Imagem entalhada por Nicodemos e aclimatada com anjos de caráter muito peculiar) e do nicho do altar da capela-mor (composta pelo altar da capela-mor, do nicho do Pai Eterno, da pintura deste nicho e, por fim, da Imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos).

Para a consecução desse objetivo, o estudo requer duas etapas predecessoras: a pesquisa do significado ritual e discursivo da utilização das imagens no culto e pedagogia católicos e o desvendamento do método empregado pelos artistas coloniais para sua produção.

Em relação à investigação do uso da imagem, como conceito e prática na Igreja Católica Apostólica Romana, discutir-se-á sua aplicação eclesiástica tradicional, cuja filosofia de uso visa a facilitar didaticamente a instrução dos princípios morais e de fé aos membros das congregações. De igual forma, será demonstrado como, de maneira prática, a imagem cristaliza os ensinamentos cristãos e os episódios da história eclesiástica que juntos perfazem o ideário da tradição católica. É importante ressaltar que está presente nesta seção um estudo de como a Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica interferir estilística e ideologicamente na iconografia artística da Igreja.

Quanto ao método de produção empregado pelos artistas coloniais, será demonstrado que os artífices lançaram mão de estampas e gravuras-modelo contidas em Missais, Bíblias ilustradas e outras fontes europeias. Dentro desta seção, serão demonstradas as metodologias aplicadas para a produção desses compêndios de modelos das pinturas sacras europeias e, de igual forma, os intercâmbios comerciais que permitiram sua vinda para a Colônia Portuguesa.

Após essa contextualização histórica, o estudo abordará seu objetivo principal: a análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos. O conteúdo da investigação divide-se da seguinte forma: a

contextualização histórico-geográfica da antiga Comarca do Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe atual Cidade do Serro; uma breve análise da arquitetura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos; e por fim, uma discussão técnica da autoria das pinturas da capela-mor.

## **2- A PRODUÇÃO PICTÓRICA NAS MINAS COLONIAIS**

O conceito e a prática de elaboração e culto às imagens, na Igreja Católica, se originaram na tradição que remonta aos seus primórdios, cuja importância foi reafirmada em momentos diversos da História da Igreja.

Com a Reforma Católica, esse tema teve um papel fundamental: consolidar os dogmas e as crenças da instituição, uma vez que o trabalho com as imagens artísticas sempre foram utilizados pelos padres como material didático. Segundo Magno Moraes Mello (2006, p. 207-208):

“A Igreja Católica assume a pregação como ponto central de comunicação entre o fiel e o contexto divino. O aspecto visual não será ignorado e certas representações pictóricas serão desenvolvidas até ao extremo, pois as cenas religiosas comunicadas com tal realismo tornaram-se potentes e mais eficazes do que qualquer sermão. As imagens transformam o que é concebível no imediatamente fácil: a imagem como discurso. Contudo, esta relação ou este encontro da imagem com a palavra não surge de modo inédito no século XVII. Se voltarmos a nossa atenção ao período medieval encontramos o texto do monge franciscano Roger Bacon (1214/15-1294?) a chamar a atenção para o papel da imagem enquanto instrumento útil à conversão dos fiéis. Lembre-se que durante a Idade Média refletia-se muito sobre a dinâmica da visão e sobre as suas implicações teológicas”

A imagem pintada exercia um teor de persuasão de sentido moral<sup>1</sup>. Durante a missa, todos os detalhes arquitetônicos e decorativos tinham a função de oferecer plena compreensão ocorrendo diálogo entre a talha, a pintura, a escultura, a música e a liturgia, sendo que todos esses elementos juntos eram responsáveis pela celebração e pelo ensino religioso, convivendo harmonicamente<sup>2</sup>.

### **2.1- As Estampas como Recurso Metodológico para a Produção da Pintura em Minas Gerais**

Este tópico tem por objetivo tratar das fontes utilizadas pelos artistas mineiros na produção pictórica do Período Colonial.

---

<sup>1</sup> ARGAN, 2004. 567 p.

<sup>2</sup> MELLO, 2006, p. 208.

As estampas e gravuras encontradas em Bíblias, Missais e outros livros ilustrados foram uma das principais fontes dos artistas coloniais<sup>3</sup>. Estudá-las é de fundamental importância para o entendimento das pinturas desse período.

As gravuras vinham encadernadas dentro destes livros, no caso dos Missais estas ilustrações, eram folhas de rosto dos capítulos, e o tema iconográfico da estampa condizia com o tema do capítulo, nas Bíblias, estavam ligadas as histórias dos Livros sagrados, em muitos casos encontramos livros ilustrados do século XVIII com resquílios de tinta e pingos de vela, demonstrando sua dupla funcionalidade, em uso pelo artista e pelo pároco.

Junto à análise dessas fontes, o pesquisador deve preocupar-se com as leituras iconográficas e cruzar informações técnicas. Para este fim, é necessário que primeiramente se volte o olhar para a Reforma Protestante, uma vez que esta influenciou de forma fundamental a arte Católica, em voga na contrarreforma.

Em resposta à “heresia” protestante, a partir do século XVI a Igreja seguiu novos padrões iconográficos, tais como a representação da Virgem, das almas e do purgatório, a hierarquia da celeste, os sacramentos, entre tantos outros temas, os quais passaram a ser fundamentais para consolidar as bases do Catolicismo da Contrarreforma.

No Velho Mundo a Igreja estava passando por readaptações de suas bases, entrando em choque com a “heresia” protestante, na América tudo estava por fazer, os artistas que vieram para o território luso-brasileiro, tinham a missão de auxiliar na ornamentação dos templos, eles e os religiosos trouxeram as primeiras estampas as quais eram diferentes entre si: encontram-se representações impressas feitas antes e após a Contrarreforma, com temas iconográficos distintos<sup>4</sup>.

Luiz Jardim<sup>5</sup> elaborou trabalho significativo com relação a um Missal encontrado por ele nos arquivos de Diamantina, no qual o pesquisador foi pioneiro ao estudá-lo. Hannah Levy<sup>6</sup>, a convite do Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, desenvolveu trabalho extenso de forma clara, sistematizou pesquisa relacionando à pintura colonial e seus modelos europeus. Sua metodologia de estudo documental foi bem superior à empregadas por Luiz Jardim<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> PEREIRA, 2006, p. 311.

<sup>4</sup> SANTIAGO, 2009, p. 182.

<sup>5</sup> JARDIM, 1939, p. 62-102.

<sup>6</sup> LEVY, 1944, p. 7-66.

<sup>7</sup> Deve-se ressaltar que, nesse período, a instituição para a qual Jardim e Levy prestavam serviço procurava consolidar o Barroco como uma arte puramente brasileira, sem interferências estrangeiras. A título de exemplo desta preocupação institucional, Jardim, em seu artigo, chega a afirmar que os Missais foram apenas inspiração, para os artistas os quais eram autônomos e originais.

Como afirmam Sílvia B. G. Borges e Jorge V. A. Souza (2006, p. 681), Levy estava preocupada em “*não macular a aura de originalidade dos artistas coloniais*”. A busca pela originalidade colonial nesse período era um dos projetos mais caros ao Estado Novo; o governo brasileiro de então via no Barroco a primeira forma de manifestação artística puramente brasileira, um pensamento que era fruto do ideário nacionalista dos Modernistas<sup>8</sup>.

Os primeiros estudos de Levy são da década de 1930 e, a partir de então, não houve nenhum trabalho do nível da autora, em Minas Gerais. Porém nos últimos quatro anos surgiram pesquisas relevantes de Mestrado e Doutorado sobre o assunto, principalmente filiadas à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Na UFMG há uma dissertação, produzida no Mestrado por Alex Fernandes Bohrer<sup>9</sup>. Há também a tese de Doutorado de Camila Fernanda Guimarães Santiago<sup>10</sup>. Os pesquisadores da UFRJ, Sílvia B. G. Borges e Jorge V. A. Souza, supracitados nesta seção, apresentaram e publicaram em parceria o trabalho registrado nas *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, com as reflexões sobre o tema das fontes iconográficas coloniais, fazendo relatos sobre as estampas e gravuras em outros territórios<sup>11</sup>.

Equipes de pesquisadores acadêmicos e governamentais, em países da Europa como Portugal, já fizeram inventários e triagem das estampas e das pinturas correspondentes. Entre estes estudos, podem-se citar os trabalhos do português Ernesto Soares, que publicou o grandioso *Inventário da Coleção de Estampas*<sup>12</sup>. De igual forma, há pesquisas na América Latina em países como o Peru, a Bolívia, o México e a Argentina. Estas são fundamentais para o aprofundamento das raízes da História da Arte, pois assim podem estabelecer relações entre os artistas europeus, os gravadores e as produções ocorridas nas Colônias.

### **2.1.1 - A Utilização de Estampas na Arte Colonial Mineira**

Em Minas Gerais durante o Período Colonial, não houve a presença das Ordens Religiosas, proibidas pela coroa portuguesa de lá se estabelecerem, as igrejas e capelas eram

---

<sup>8</sup> Os Modernistas buscavam a identidade nacional no Barroco diferente que viram em Minas Gerais, porém as diferenças encontradas na produção artística, não se tratava de um barroco diferente ou do classificado por eles de “Barroco Mineiro”, o diferente tratava-se de outro estilo, no caso o Rococó, nascido na França. Para melhor entendimento ver: OLIVEIRA, 2003.

<sup>9</sup> BOHRER, 2007. 158 f.

<sup>10</sup> SANTIAGO, 2009, 182 f.

<sup>11</sup> BORGES, Sílvia B. G.; SOUZA, Jorge V., 2006, p. 675-690.

<sup>12</sup> SOARES, 1975. 382 p. (Série Preta, 1).

construídas a partir do interesse dos fiéis leigos, chamadas de Igrejas de Ordem Terceira, ou Irmandades, diferentes das existentes na região litorânea de Belém do Pará a São Vicente<sup>13</sup>.

A arte era patrocinada, no território mineiro, pelas irmandades; já no território litorâneo, pelas suas respectivas ordens e pelo padroado régio. Estas ordens ornavam seus colégios, conventos e mosteiros com obras cuja manifestação artística era de cunho erudito. Além disso, muitos dos artistas que trabalharam nessa região eram religiosos e tinham grande experiência no campo da arte, uma vez que a vida religiosa proporcionava intercâmbios através de viagens para diversas partes do mundo. Segundo dados de Marcos Hill (2007, p. 2):

“Ainda hoje, as cidades de Salvador e Recife, principais centros coloniais do Nordeste brasileiro, possuem igrejas repletas de pinturas dos séculos XVII e XVIII que, em alguns casos, aproximam-se do grau de erudição de escolas européias do período.”

As colônias portuguesas seguiam os mesmos padrões artísticos pré-existentes na metrópole e, portanto, quando o artista produzia na colônia imitava os moldes existissem em Portugal. Conforme Hill (2007, p. 4):

“Sempre que possível, os artistas portugueses tentaram adaptar o requintado gosto italiano à tradicional e popular estética de seu país. Neste mesmo período, os mestres de menos renome no reino sentiram-se fortemente atraídos pelas ricas minas de ouro do Brasil. E, alimentando a esperança de um dia voltarem ricos para Portugal, cruzaram o oceano em busca de oportunidade que lhes proporcionassem mais sorte e dignidade. Dentre eles estavam os primeiros autores da pintura colonial mineira. Todos traziam, além das tintas e dos pincéis, cadernos de modelos desenhados, coleções de imagens reproduzidas tanto em xilogravura quanto em metal, assim como bíblias e livros sagrados igualmente ilustrados por gravuras. Destas principais fontes saíram os modelos para suas pinturas, na grande maioria, religiosas.”

É possível encontrar pinturas parecidas, feitas por artistas distintos, eles usavam os mesmos modelos pré-existentes e aprovados pela Igreja. É muito provável a ocorrência de pinturas copiadas de estampas, facilmente constatado em todas as colônias portuguesas<sup>14</sup>.

Como se percebe, as colônias tiveram contato com essas gravuras. A esse respeito, Borher<sup>15</sup> aponta sobre um comércio entre colônias portuguesas e a Antuérpia, na Bélgica. Diz o autor que o Brasil comercializou a compra dessas pinturas com aquele país

<sup>13</sup> Em Minas Gerais não havia as Ordens primeiras, (não havia mosteiros) nem Ordens segundas das freiras e monjas. A coroa portuguesa proibia estas instituições nas Minas.

<sup>14</sup> BORGES; SOUZA, 2006, p. 675-690.

<sup>15</sup> BOHRER, 2006.

sem passar pelo crivo da Coroa Portuguesa, citando o registro complementar de 113 pinturas que vieram para o Brasil a mando dos comerciantes da Família Schtz, por volta de 1579, destinadas às igrejas de São Vicente<sup>16</sup>.

O monarca português, D João V era confesso amante das artes religiosas do núcleo de Roma, ele proporcionou e incentivou a integração cultura entre Portugal e a Itália, e esta influenciaram do centro católico do mundo ocidental chegou ao Brasil e disseminou pela colônia manifestando na produção artística de Minas Gerais<sup>17</sup>.

Para compreender a produção do período colonial, é importante estudar as estampas contidas nos livros de Missais, Bíblias antigas e gravuras avulsas, uma vez que essas estampas serviram de modelo para artistas em Minas Gerais e por todo o Brasil. Elas foram fundamentais para o desenvolvimento da arte colonial, por servirem de fonte de orientação para os pintores, escultores e arquitetos.

Fator muito importante a ser estudado é a data de sua produção, tendo em mente, que, a partir da Reforma Católica, a arte cristã caminha por, pelo menos, dois rumos diferentes e, na colônia não era preocupação da Igreja Católica combater a heresia protestante, mas sim catequizar a população, mais especificamente a indígena<sup>18</sup>.

As primeiras Igrejas do Brasil colônia foram edificadas por artistas e artífices europeus, eles foram transmitindo os saberes para aos artistas que foram nascendo no território luso-brasileiro, a partir dos métodos da metrópole, sempre se valendo das estampas e tratados de arte<sup>19</sup>.

Os clientes de obras de arte eram os leigos ou religiosos. Os executores, deveriam obedecer aos critérios estabelecidos pelos sacerdotes, irmandades, e ordem terceiras, que eram os mecenas que patrocinavam o trabalho do artista e de sua oficina.

Quando se estuda o patrimônio das irmandades, observa-se que muitas eram proprietárias de bibliotecas de tamanhos variados, onde se encontravam livros repletos de estampas.

---

<sup>16</sup> Ibidem, 2006, p. 324.

<sup>17</sup> HILL, 2007, p. 4.

<sup>18</sup> Portanto, certas disparidades da mesma representação iconográfica podem assim ser explicadas.

<sup>19</sup> Inclusive se submetendo ao ditame católico em se evitar ao máximo as inovações artísticas.

## 2.2- Métodos de Produção das Estampas

As gravuras impressas são representações visuais muito antigas, foram difundidas a partir da invenção (1439) do alemão Johannes Gutenberg, o qual é autor dos tipos mecânicos, móvel para imprensa, e das prensas móveis. As gravuras eram encomendadas pela Igreja Católica e distribuídas para os peregrinos fiéis, com o objetivo de ensiná-los; nesse primeiro momento, estas gravuras, eram chamadas de xilogravura. A forma de confeccioná-las é bem curiosa: passava-se tinta no relevo de uma placa de madeira esculpida e transferia-se a tinta para o papel através de sistema de prensa<sup>20</sup>.

Esse método mudou a partir do século XV, passando a utilizar placas de cobre com cavidades feitas pelo buril; essas placas passavam por tórculo em forma de engenhos, ocorrendo à gravação, chamada de calcogravura<sup>21</sup>.

Contudo, antes da Calcogravura, Bohrer, afirma que havia a Litografia: devido ao fácil desgaste da madeira, passaram a esculpir na pedra; não satisfeitos com esses métodos. No norte europeu, especificamente Bélgica, Alemanha e Holanda e na Itália, por volta da metade do século XV, passaram a produzir gravuras de altíssima qualidade através de técnicas especializadas<sup>22</sup>. Com relação à Itália, Santiago (2006, p. 353-354) esclarece que:

“Na Itália, a arte floresceu de maneira espetacular, acompanhando os desenvolvimentos estéticos da região. Aliou-se mais imediata e intimamente às outras artes, servindo para multiplicar os modelos usados nos ensinamentos de aprendizes de pintura, escultura e ourivesaria. Os pintores italianos logo se cercaram de exímios gravadores que reproduziam e difundiam suas obras.”

Antuérpia, na Bélgica, foi o principal centro difusor e divulgador dessas estampas, uma vez que era um importante pólo comercial e possuía um sistema portuário invejável<sup>23</sup>. Desde a época do descobrimento do Novo Mundo havia nessa cidade cartógrafos, cujos mapas eram conhecidos para a orientação dos navegadores, e não se passou muito tempo para que esta região passasse a fazer estampas que reproduziam pinturas sacras.

Os artistas-gravadores se inspiraram para copiar os modelos da renascença. Rafael Sanzio, por exemplo, teve muitas de suas obras copiadas e impressas, um de seus gravadores, Marcantonio Raimondi, natural de Bolonha nascido por volta de 1480, fez significativas

---

<sup>20</sup> SANTIAGO, 2006, p. 352-363.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 352-363.

<sup>22</sup> Bohrer, 2006, p. 321-336

<sup>23</sup> BORGES; SOUZA, 2006, p. 675-690.

quantidades de gravuras as quais foram utilizadas por diversos artistas, acompanhando a expansão européia<sup>24</sup>.

### 2.3 - Os Artistas Mineiros e as Estampas Europeias

Os artistas mineiros utilizaram-se das estampas, exemplos disso são algumas obras do Mestre Ataíde. As cenas das pinturas parietais da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica atual Ouro Preto, pintadas por Ataíde, têm fiel correspondência em estampas. A pesquisadora Hanna Levy, encontrou em uma Bíblia, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, as respectivas estampas e figuras que Ataíde teria claramente copiado para produzir as pinturas da capela-mor<sup>25</sup>.

Essas gravuras fazem parte de seis estampas impressas em uma Bíblia ilustrada, as cenas dos *Anjos na casa de Abraão* e *A promessa de Abraão* são gravuras contidas na “famosa Bíblia de Rafael, na segunda loja do Vaticano”<sup>26</sup>. Neste ponto, deve-se lembrar que as pinturas feitas por Rafael foram copiadas várias vezes, durante muitos séculos, por artífices-gravadores e igualmente foram reeditadas em diversos momentos.

Provavelmente, Ataíde teve acesso a Bíblia de Demarne, uma vez que esta contém as duas estampas copiadas de Rafael e mais quatro estampas de autoria diferente, as quais completam as cenas da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto<sup>27</sup>. Conforme dados de Bohrer (2007, p. 14-15), pode-se constatar que:

“Ao criar Ataíde dialoga solitariamente com a gravura (e, através dela, contacta mestres europeus), dialoga coletivamente com os comitentes (planejando a obra final), “conversa” com o público, comunica-se eternamente conosco. Se há um ímã capaz de aglutinar todos estes diálogos e torná-los inteligíveis, decifrando seus caminhos compositivos, este ímã é o processo criativo. Este processo traça um elo entre artistas-comitentes-público, fazendo-os intercambiarem entre si, conosco e, especialmente, com as fontes e modelos iconográficos, fundamentais neste estudo.”

<sup>24</sup> SANTIAGO, 2006, p. 352-363. Nesta mesma obra, a autora revela dados importantes sobre a influência dessas estampas nas obras feitas em Minas Gerais, que podem ser verificadas nas pinturas dos artistas mineiros. Dentre todos estes artistas, um exemplo muito relevante é o Mestre Ataíde.

<sup>25</sup> Cf. LEVY, 1944, v. 8, Esta Bíblia é chamada de Bíblia de Demarne, datada de 1728 e editada em Paris. A pesquisadora conclui afirmando que algumas das gravuras encontradas nesse livro têm sua origem na Bíblia de Rafael de 1519. Encontrada por ela na Real Biblioteca, nos dias atuais faz parte do Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

Ataíde, ao produzir suas pinturas, seguiu fielmente às estampas, fazendo pequenas modificações com alterações insignificantes no fundo da cena, eliminando a paisagem, mas em tudo obedecendo aos padrões do modelo. Segundo Levy (1944, p. 21):

“Passemos a confrontar as estampas com as pinturas do artista mineiro. Note-se que Manuel da Costa Ataíde, em todas estas pinturas, observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária.”

Levy enfatizou que a “obra de Demarne serviu de modelo não apenas ao mestre Ataíde, mas, também, àqueles artistas desconhecidos (provavelmente portugueses<sup>28</sup>) que executaram os azulejos da Capela da Jaqueira, no Recife” (LEVY, 1944, p. 23).

A utilização dessas estampas foi decisiva na produção artística de todas as colônias de reinos católicos; e isto pode ser observado não apenas nas colônias portuguesas, mas de igual forma na configuração artística das produções no reino espanhol, que delas lançou mão para a consolidação de sua arte. De acordo com Santiago (2006, p. 354):

“Conquistando e colonizando porções da África, Ásia e da América, os ibéricos “exportavam” sua língua, suas crenças, instituições políticas e a arte do Velho Mundo. As estampas seguiam a reboque e inundavam as terras apropriadas com suas formas, concepções estéticas e valores, geralmente religiosos. Atuavam não apenas como subsídios da fé cristã, mas como insinadoras das formas artísticas ocidentais, contribuindo para delinear o universo visual e artístico no Novo Mundo.”

Essas estampas foram muito difundidas a partir do século XVI, onde novas técnicas foram aplicadas, fazendo com que fossem produzidas em maior quantidade e com melhor qualidade, quando comparadas às xilogravuras e às calcogravuras.

Com as novas técnicas e o advento de um mercado promissor<sup>29</sup>, surgiram profissionais interessados nesse tipo de arte, que eram chamados impressores comerciais ou *print-sellers*; estes compravam as pranchas já gravadas e as imprimiam a partir das demandas do comércio.

Esta atividade tomou grandes proporções, alguns desses impressores tinham filiais e chegavam a contratar gravadores para fazer retoques em suas pranchas de metal. Santiago<sup>30</sup> explica que os reparos surgiram a partir do excessivo número de impressões, o que fazia com

<sup>28</sup> Hoje se sabe que estes azulejos procedem da Metrópole Portuguesa.

<sup>29</sup> Estas estampas apresentavam diferentes funções poderiam ser utilizadas pelos fiéis como quadros devocionais; esses impressos avulsos poderiam ser comprados facilmente e seu valor era razoável e acessível aos interessados.

<sup>30</sup> SANTIAGO, 2006, p. 353-363

que as pranchas se desgastassem muito ao passar várias vezes sob o tórculo. A autora<sup>31</sup> ainda revela importantes dados sobre essas empresas:

“A maioria desses profissionais era dos Países Baixos, como os membros das famílias Cock, Galle e Passe, e mantinham filiais das suas empresas em vários locais da Europa. A família Sadeler, por exemplo, tinha ramificações de seus negócios em Praga e Veneza. A firma de Crispin van de Passe possuía representantes em Paris, Londres e Dinamarca.

Alguns impressores-comerciantes também gravavam como Hieronymus Cock, provável escultor de pranchas não assinadas de sua casa. Outros célebres abridores de estampas da região foram Cornelis Cort, pupilo de Cock, Hendrik Goltzius, exímio na representação de tons e qualidades de superfície, e os componentes das famílias Wierixes e Van de Passes (SANTIAGO, 2006, p. 355).”

O circuito de influência dessas empresas de impressores era de grandes proporções, o pintor Rubens, por exemplo, tinha sob sua supervisão um número considerável de hábeis gravadores, que produziam a partir de suas pinturas. Ele próprio treinou gravadores, fazendo com que sua influência se estendesse, muitos outros passaram a produzir a partir dos desenhos de Rubens. A esse respeito, Santiago (2006, p. 355) diz que:

“Cornelis Galle, o velho, Willem Swanenburg e vários integrantes da escola de Goltzius decalcaram pinturas de Rubens, mas os primeiros treinados pessoalmente pelo mestre foram Lucas Vorsterman e Paulo Pontius. Trabalhavam, por vezes, no estúdio do pintor sob sua supervisão direta. Houve várias outras gerações de gravadores de Rubens, como a representada pelos irmãos Bolswerts.”

Rubens estudou na Itália e entrou em contato com pinturas importantes, recebendo influência direta dessas em seu estilo; ele bebera na fonte de Michelangelo, Caravaggio e Ticiano. Esse mestre flamengo se valeu de intensos coloridos, em que se constata a grande qualidade empregada, dando à mesma um ilusionismo de sensações de superfície e texturas através do bom conhecimento e habilidade de emprego dos pigmentos<sup>32</sup>.

As pinturas de Rubens foram copiadas em estampas que chegaram à América através da circularidade do mercado gravador de Flandres, entrando em contato com os pintores e escultores atuantes na Colônia.

Os gravadores, para reproduzir tamanha técnica, precisavam ser hábeis nesse ofício. Deveriam reproduzir a pintura para uma prancha de cobre, feita em alto relevo, que

---

<sup>31</sup> Ibidem

<sup>32</sup> Ibidem, 2006, p. 355.

receberia tinta para transferir o desenho para o papel durante a impressão, dando origem à gravura. Diferentemente da pintura, as gravuras eram em preto e branco; havia técnica de produzi-las coloridas, porém o tempo gasto e o valor eram altos, necessitando de reparos. Conforme explica Santiago (2006, p. 355):

“Reproduzir uma pintura em gravura não significa copiá-la, mas traduzi-la mediante técnicas e materiais muito distintos dos pictóricos. O resultado é uma criação iconograficamente semelhante à matriz, mas, geralmente, em dimensões menores e sem cor. Os valores plásticos da pintura são transpostos para a estampa por meio do traçado do buril ou das linhas mordidas pela água-forte. A composição gráfica “desmonumentaliza” a temática da pintura original não só por ser bem menor do que ela, mas por desconectá-la do local em que ficava exposta, possivelmente, no período moderno, um grande palácio ou igreja. Para contrabalançar esse efeito, o gravador deveria zelar pela exatidão das proporções e das escalas dimensionais endógenas. Seu trabalho é ainda mais delicado no que se refere à tradução das cores para branco, preto e diversos matizes de cinza.”

Dessa forma, percebe-se o nível de habilidade que os artífices-gravadores possuíam, estes dominavam a escala dos traços atingindo um equilíbrio entre as distâncias dos mesmos, tomando cuidado para que fossem paralelos com cruzamentos entre si na diagonal sendo que os pontos serviam para intercalá-los, entre outros pormenores.

Quando se compara estampas feitas em tempos distintos ou por gravadores diferentes, ou ainda retocadas, observa-se variações de umas para as outras, devido aos pequenos traços empregados que funcionavam como uma digital única, a qual não confere com outras.

Através deste estudo observa-se que cada artista apresentou peculiaridade técnica. O pintor ao dar vida às suas imaginações foi único, expressivo e ímpar na sua história; o gravador, longe de ser mero copista era hábil nos pormenores. Nas colônias os artistas deveriam dar vida às suas obras a partir das estampas, utilizando-se delas para reproduzi-las nas igrejas; isto não impedia que as obras expressassem personalidade própria. Os artistas luso-brasileiros produziram suas peças a partir de suas habilidades.

O gravador tinha o desafio de transformar um desenho de proporção maior em um de escalas menores; por sua vez, o artista da Colônia tinha a complicada tarefa de transformar esta peça de pequena escala em uma de escala maior, conforme seu interesse (tendo que dar luz, sombras, perspectiva e forma para à pintura <sup>33</sup>). Fato é que ambos, em suas produções, empregaram talento pessoal e individualidade própria. Segundo dados do pesquisador Bohrer (2006, p. 322):

---

<sup>33</sup> Conforme o objetivo e maestria do artista.

“Nas Gerais as gravuras eram (re)coloridas, (re)dimensionadas, (re)apreendidas, (re)interpretadas, (re)locadas, enfim, (re)inventadas. A paleta colorida e alegre de Ataíde é nosso ‘liquidificador tupiniquim’, misturando, além de tintas, mundos; a pedra-sabão de Aleijadinho é maleável e – como o atilamento português aludido por Gilberto Freyre – por isso mesmo adaptável e miscível.”

Observar-se que os historiadores da arte têm se interessado progressivamente pelo tema das estampas e pelas consideráveis influências européias na constituição da arte colonial luso-brasileira, o que vem enriquecer a historiografia da História da Arte nacional.

### **3-HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DA COMARCA DO SERRO FRIO: DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA**

A antiga Comarca do Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe (atual Cidade do Serro) foi um território de grande riqueza, expoente máximo da mineração de metais preciosos e dos diamantes.

O Serro está localizado no Alto do Jequitinhonha, na região mineradora de Diamantina, em Minas Gerais. Em primeiro momento, a região ganhou o nome de Serro Frio ou Serro do Frio, devido ao fato de seu clima sofrer influência das montanhas. A extração do ouro nesta região ocorreu no início do século XVIII.

Antes de se chamar Serro, chamava-se Arraial das Lavras Velhas do Ivituruí. No início da formação dessa cidade, ergueu-se a primeira capelinha para devoção de Santo Antônio. Por volta de 1714, tornou-se Vila e, seis anos depois, foi instituída como a Comarca do Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe. Em 26 de fevereiro de 1724, a Matriz é elevada à condição de Paróquia.

A região do Serro Frio é possuidora de documentação de grande qualidade e importância para a história do Brasil, composta por registros que descrevem elementos da vida da Comarca desde seus primórdios, por volta do fim do século XVII, e século XIX, perpassando pela história colonial-provincial de Minas Gerais.

O escritório regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no Serro, contém parte da documentação do Senado da Câmara, inventariado e catalogado de acordo com as normas técnicas de arquivamento. No escritório regional do IPHAN em Diamantina, no anexo da Biblioteca Antônio Torres, há também alguns documentos referentes aos séculos XVIII e XIX, catalogados e inventariados seguindo as normas técnicas. Na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina esta o Inventário de Caetano

Luiz de Miranda, o qual consta nos Anexos deste trabalho, a transcrição paleográfica e a tabela foram feitas pelo pesquisador Mateus Alves Silva. Em ambos os escritórios, os documentos estão protegidos sob os cuidados do IPHAN, sendo que os documentos referentes ao Poder Judiciário não tiveram a mesma sorte.

A documentação da Comarca do Serro Frio, que se encontra em posse do IPHAN da Cidade do Serro e de Diamantina, não é considerada de preocupação para gozar de cuidados em nível técnico<sup>34</sup>. Contudo, os documentos que se encontram no Arquivo do Poder Judiciário, no Foro da Cidade do Serro, geram grande preocupação por conterem registros muito importantes<sup>35</sup>.

O descaso do Poder Judiciário com este arquivo é lastimável, deixando esta documentação a mercê da própria sorte, documentos procedentes deste arquivo estão desaparecendo, sendo extraviados para fazer parte de acervo particular de indivíduos inescrupulosos, o roubo desses documentos a inacessibilidade, e a falta de organização deste arquivo sob crivo de historiadores e bibliotecários tem prejudicado o progresso da ciência. Dessa forma, essa documentação vem sendo tratada como “arquivo-morto”, não estando disposta a nenhuma organização técnica e cujo estado físico é precário (estando mesmo a se dissolver no tempo e no espaço, o que reflete a perda da identidade de um povo e de uma época junto com sua história particular).

### **3.1- A Pintura Colonial na Comarca do Serro Frio**

Devido ao declínio e estagnação econômica, a Cidade do Serro, antiga sede da Comarca, manteve sua constituição arquitetônica intacta, chegando aos dias atuais bem próximos à originalidade do Período Colonial. O acervo arquitetônico serrano está situado entre os mais importantes do circuito dos diamantes, na pintura religiosa alcançou qualidades invejáveis, com tramas de rebuscada perspectiva de grande qualidade e perfeição.

Na região da Comarca de Serro Frio, a pintura de perspectiva segue caminhos e modelos distintos, independentes do resto da Capitania. Após a atuação do guarda-mor José Soares de Araújo, as pinturas seguem um novo estilo o rococó, na região do diamante este

---

<sup>34</sup> Porém há de se ressaltar que os documentos que se encontram no IPHAN de Diamantina estão em sérios riscos de degradação, mas acredita-se estarem “seguros” uma vez que estão sob a responsabilidade desse renomado órgão. A biblioteca Antônio Torres não sabe onde está o inventário de Caetano Luiz de Miranda, provavelmente desapareceu, como também o livro da Capa Verde.

<sup>35</sup> Nesta referida documentação, pode-se encontrar partes dos documentos judiciais, que dizem respeito ao período colonial, uma grande quantidade de inventários, testamentos, autos civis e autos criminais e cartas de alforria entre outros documentos de importância histórica. Inclusive fora encontrado neste arquivo o testamento de Chica da Silva, que provavelmente faria parte do acervo antes de ser desviado e se perder. Cf. FURTADO, 2003. p. 403.

estilo, assemelha-se com o de Francisco Xavier Carneiro, contemporâneo de Ataíde, natural de Mariana; este artista realizou trabalhos no ciclo do ouro, influenciando a produção de pintura de perspectiva, em diversas partes de Minas Gerais, possivelmente seu estilo chegou à Comarca do Serro Frio.

Tendo o estilo de Francisco Xavier Carneiro chegado à Vila do Príncipe, tão longe de Vila Rica, e o de Ataíde não, este fator poderia estar ligado à facilidade de produção dos modelos do primeiro artista; esta dedução pode ser feita porque a pintura do segundo artista necessitava de grandes técnicas e habilidades para sua confecção. No parecer de Oliveira (1982-83, p. 175):

“O partido simplificador de composição de forros que analisamos na obra de Francisco Xavier Carneiro, foi também adotado em outras regiões da antiga capitania das Minas, tendo inclusive conhecimento vago de popularidade bem maior do que o esquema de Manoel da Costa Athaide, provavelmente devido à sua facilidade de execução, dispensando conhecimentos aprofundados de perspectiva arquitetônica. Foi esse partido que prevaleceu nas regiões de São João Del-Rei, Sabará e Diamantina, que juntamente com Ouro Preto perfazem o panorama do ciclo rococó da pintura de perspectiva em Minas.”

O modelo de Francisco Xavier era mais simples, as pinturas de forro de perspectiva eram compostas por apenas um muro-parapeito, com um medalhão no centro. Encontra-se nas Igrejas do Serro trabalhos semelhantes aos desse artista, em que a perspectiva se resume ao muro-parapeito que ladeia todo o teto da nave da Igreja, deixando grande espaço na cúpula central da nave (normalmente preenchida com medalhão); isto difere do trabalho do pintor José Soares de Araújo, em cujo estilo predominou o intenso barroco da primeira fase da pintura na antiga Comarca do Serro Frio. A este respeito, Oliveira (2003, p. 259) afirma:

“Observe-se que foi naturalmente o modelo reduzido de pintura de perspectiva que conheceu maior popularidade em Minas Gerais, possivelmente por ser de menor custo financeiro e maior facilidade de execução, dispensando conhecimentos aprofundados de perspectiva arquitetônica.”

A região do ouro e do diamante seguiram caminhos distintos, causando grandes variações estilísticas, com relação à pintura de forro. O artista português José Soares de Araújo atuou e exerceu influência direta na região, sua presença é notada na Comarca a partir 1765, este pintor desempenhou amplo trabalho em Diamantina e adjacências.

Na Igreja da Ordem Terceira do Carmo (**FIG. 2**), o guarda-mor foi responsável pela pintura do teto da Capela-mor (**FIG.3**) e também desempenhou grande obra no forro da nave (**FIG.4**) dessa Igreja no período de 1766 a 1784.



**FIG 2** - Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, edificada entre 1760 e 1765 com recursos próprios do comendador dos diamantes João Fernandes de Oliveira, que viveu no Arraial do Tijuco com a negra forra Chica da Silva.

Fonte: Delson Junior / Janeiro 2015



**FIG 3** – Pintura do Forro da Nave

**Autor:** Guarda-mor José Soares de Araújo

**Fonte:** Delson Junior / março 2015



**FIG 4** – Pintura do Forro da Capela-mor

**Autor:** Guarda-mor José Soares de Araújo

**Fonte:** Delson Junior / março 2015

Ao artista igualmente credita-se o forro (**FIG.6**) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, (**FIG. 5**) que data do período de 1779 a 1780, e o forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis.

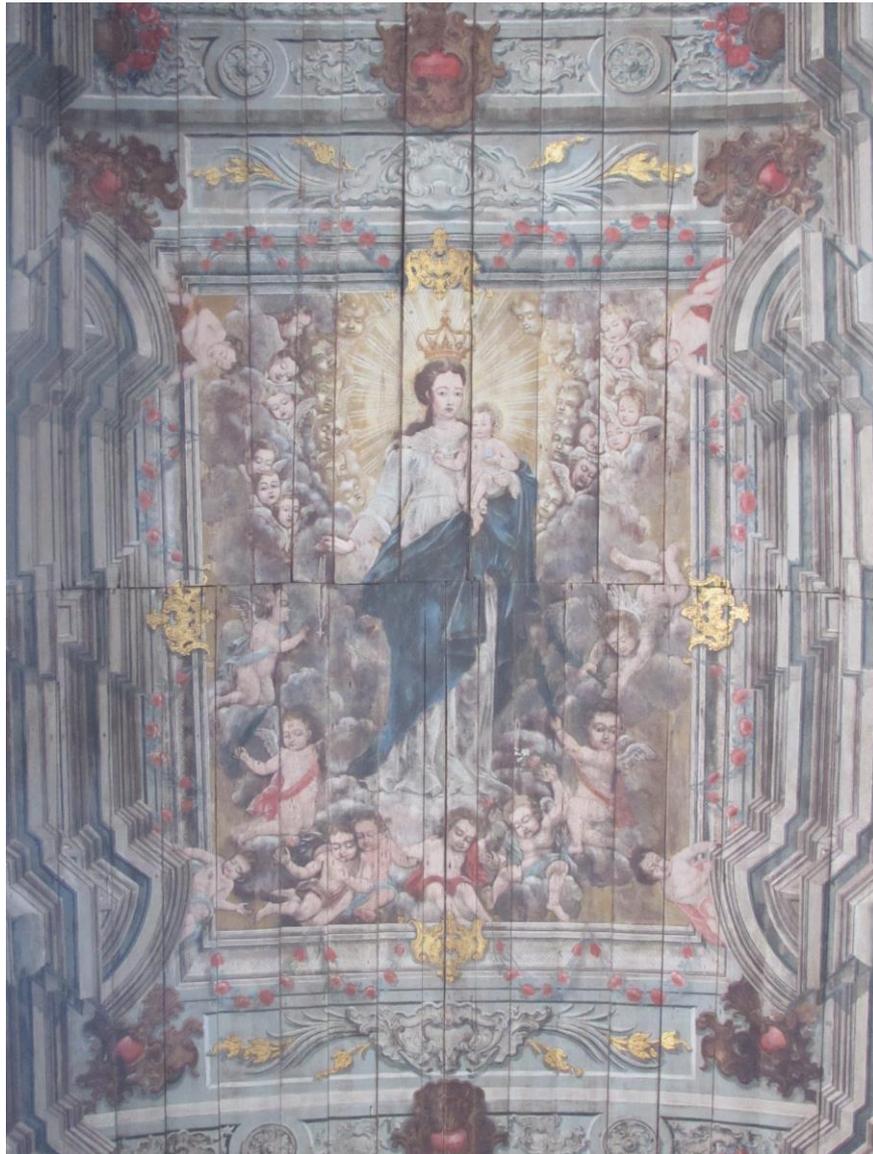


**FIG 5** - Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina

**Fonte:** Delson Junior / Janeiro 2014

Ao analisar a estilística do pintor, percebe-se que ele trabalhou na linha da perspectiva arquitetônica do Barroco: os tetos de José Soares de Araújo, ou pintados a partir da influência de suas obras, são de densas tramas de pintura com fortes coloridos típicos do barroco ; os espaços desses tetos são todos bem preenchidos, sem nenhuma lacuna<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Na posição de Oliveira, com relação a esse preenchimento, ela chama-o de “o principio do *horror vacui*”. O estilo barroco tem horror ao vazio, por sua vez as imagens estão inseridas em espaços minuciosamente preenchidos, já no estilo rococó, que não é o caso das pinturas do Guarda-mor, a imagem é representada com leveza, com tonalidades claras e neutras, deixando grandes espaços vazios. (OLIVEIRA, Myriam A. R. **Barroco e Rococó na formação da cultura mineira**. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2009. Palestra realizada dentro do ciclo de palestras “Arte em 10 tempos”, s/d. Palestra).



**FIG 6** - Pintura do Forro da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina

**Autor:** Guarda-mor José Soares de Araújo

**Fonte:** Delson Junior / Janeiro 2014

A influência de José Soares de Araújo é de fato, extensa. Isto se constata pelo fato de ter atuado como pintor de destaque e de grande *status* social e econômico. Araújo igualmente desenvolveu outras funções profissionais ocupando importantes cargos nessa região: foi nomeado guarda-mor das terras do Tijuco e, posteriormente, em 1769, guarda-mor da Comarca do Serro Frio.

### **3.1.1- Pinturas Barroco na Comarca do Serro Frio**

O período barroco é entendido como um conjunto de normas e eventos culturais, artísticos, de hábitos de se viver, agir e pensar que se desenrolou na Europa do século XVII fora do continente europeu, o barroco se estendeu pelo século XVIII. Segundo Oliveira (2014, p.26):

“Na arquitetura religiosa luso-brasileira, tanto o barroco quanto o rococó são fenômenos tardios, tanto em virtude da situação periférica de Portugal com relação aos centros europeus produtores desses estilos como pelo tradicional apego lusitano às plantas retangulares de tradição medieval e às fachadas desornamentadas do chamado “estilo chão.”

O barroco originou-se em Roma em um período ligado ao movimento da reforma Católica<sup>37</sup>, iniciado com a Reforma protestante. Oliveira (2014,p.13):

“O barroco religioso é também conhecido como “Arte da Contrarreforma”, tendo em vista sua total adequação aos ideais desse extraordinário movimento de renovação da Igreja Católica, enquadrado pelo Concílio de Trento (1545-1563), cujas grandes metas foram, simultaneamente, a oposição à Reforma Protestante e a conquista missionária dos novos continentes, desvendados aos europeus pela aventura marítima portuguesa e espanhola.”

A característica do barroco no campo das artes está ligado á ousadia ótica do ilusionismo, linhas curvas, (haja vista as pinturas de perspectiva de Andrea Pozzo) a expressividade teatral e o movimento bizarro das formas. Borromini, Rubens, Bernini, são exemplos de expoentes determinantes deste estilo.

Reunindo estes efeitos de grandes expressões, o barroco se vale de soluções distintas, concretizando em pinturas como de Caravaggio, Carracci, Poussin, Rembrandt, Rubens, nas obras intimistas de Vermeer, e em fabulosas tramas como de Velázquez.

Originário na Itália, ligado às solicitações da Igreja Católica, e de influentes famílias, transpondo os muros de seus territórios, achou terreno fértil na Espanha, Holanda, França, Portugal e outras partes da Europa e em terras além-mar.

O Barroco tem características de uma arte do convencimento e da persuasão<sup>38</sup>, sendo um reflexo dos acontecimentos políticos, sociais, culturais, científicos e religiosos que agitavam o continente europeu, sendo recebido de bom grado pelos emergentes mecenas, indo ao encontro da literatura, do teatro e da música, conforme Oliveira (2014,p.13-16):

---

<sup>37</sup> Ou Contrarreforma Católica.

<sup>38</sup> ARGAN, 2004. 567 p.

“Suas Características mais evidentes são as formas grandiosas das construções, com ornamentação abundante e desenho variado das plantas e fachadas, com emprego de paredes curvilíneas. Nas decorações internas das igrejas italianas a regra é a opulência, com revestimentos integral das superfícies e uso de materiais nobres e preciosos, como os mármore policromados e o bronze dourado. Nos países ibéricos e na Europa Central são habituais os relevos de madeiras ou estuque recobertos com folhas de ouro ou prata.”

Estas edificações tinham objetivo de passar uma mensagem clara, atingir o fiel mostrando as “*manifestações sensíveis do poder da Igreja Católica triunfante, que vencera os protestantes na Europa e tivera sua fé reconhecida em escala planetária nos três outros continentes, a América, a Ásia e a África.*” Oliveira (2014,p.16). No Brasil as Igrejas deste período congregam efeitos de brilhos resplandecentes na talha dourada, com paredes revestindo com azulejaria azuis e brancos<sup>39</sup> Isso no caso litorâneo, pois no interior tornava-se inviável carregar em lombos de burros materiais tão sensíveis<sup>40</sup>. E quando pintadas utilizava-se cores fortes e quentes, e os tetos na maioria das vezes eram pintados.

No período barroco a talha dourada das igrejas de Portugal e do Brasil são classificadas a partir de duas tipologias distintas, a primeira chamada de “*Barroco Nacional Português*” assim classificada por ter suas origens em Portugal, e na segunda fase é chamado de barroco “*D. João V ou Barroco Joanino*”, surgido durante o reinado desse monarca de mesmo nome, entre 1725 e 1765<sup>41</sup>. Segundo Oliveira (2014,p.20,21):

“As deslumbrantes decorações barrocas dos dois estilos descritos identificam as igrejas portuguesas e brasileiras no cenário internacional do barroco religioso, constituindo, sem dúvida, sua principal marca de originalidade. Quanto aos aspectos arquitetônicos típicos do barroco italiano e europeu, como as plantas de desenho poligonal ou curvilíneo e as fachadas ornamentadas, tais características são excepcionais no contexto luso-brasileiro. Mantiveram-se na maioria das igrejas as plantas retangulares e as fachadas sóbrias da tradição lusitana, fato que determina surpreendente contraste com a opulência das decorações internas.”

---

<sup>39</sup> OLIVEIRA, 2014.

<sup>40</sup> A Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, tem as paredes laterais revestidas de azulejaria. Lembrando que esta Igreja faz parte do estilo rococó. Em Minas Gerais esta igreja é exceção que foge a regra da utilização dos azulejos.

<sup>41</sup> OLIVEIRA, 2014, p.17.

O Brasil era uma rica colônia portuguesa, em Minas Gerais foi encontrado ouro e diamantes em abundância, favorecendo o surgimento de vilas, arraiais e cidades, ornadas com arquiteturas coloniais e igrejas suntuosas de estilo barroco e rococó. Minas Gerais ocupava centro de destaque, sua arquitetura estava ligada ao “*ciclo do ouro*”.

Importantes artistas atuaram em igrejas de estilo barroco no circuito dos diamantes, como o guarda-mor José Soares de Araújo, nessa Comarca este estilo se manifesta de maior forma nas pinturas, exemplo são os tetos (**FIG.3,4**) da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, (**FIG.2**) de autoria do guarda-mor, o qual produziu pinturas de forro de falsa arquitetura ou quadratura<sup>42</sup>. Segundo Miranda (2009 p. 70):

“Excelentes retábulos do estilo dom João V, de meados do século XVIII, são os conjuntos das matrizes de Conceição do Mato dentro e de Santana, em Congonhas do norte, aqui, com talha joanina vigorosa nos colaterais, já pontuada por rocalhas no altar-mor. o estilo aparece também com qualidade na talha do altar-mor de santo Antônio do Itambé, aparentado com o modelo diamantinense, e nos retábulos do arco cruzeiro da capela do bom Jesus de Matozinhos do antigo arraial do rio Manso.”

### 3.1.2 – Pintura Rococó na Comarca do Serro Frio

No início do século XVIII surge na França o rococó, estilo palaciano de Luiz XV, este se expandiu por toda a Europa, de traços estilísticos com ornamentos em rocalhas, arabescos, formas ligeiras, cores leves e claras, a pintura, escultura e a arquitetura, utiliza-se de temas levianos, de hábitos aristocráticos, tonalidades alegres, despojados e frívolos, contrastando com o barroco, de temas quase que unicamente religiosos, ou épicos, com tonalidades pesadas, tocando a alma de forma persuasiva.

Na pintura rococó pode-se citar Fragonard, Canaletto, Watteau, Boucher, Belloto. O rococó como o barroco adentrou nas áreas de expansão dos países colonizadores. O primeiro estilo não contou com as doutrinas teóricas sistematizadas, como no barroco da Reforma Católica.

Nos países em que o rococó floresceu, observam-se estilos variados de múltiplos sistemas representativos culturais. Ocorrendo neste caso separações entre os pesquisadores: alguns incorporando o rococó a outros estilos, ou classificando-o como desdobramento final do barroco.

---

<sup>42</sup> MAGNANI, v. 28, p. 83, 2013.

Os aspectos teóricos do barroco são bastante conhecidos, contrapondo ao rococó de cunho pouco estudado, segundo Oliveira (2003:12):

“Uma das dificuldades do estudo do rococó religioso é a variedade de aspectos que assumem suas manifestações, pois até mesmo na Alemanha há diferenças marcantes entre o rococó das regiões da Baviera e da Suábia, geograficamente próximas. As diferenças são ainda mais acentuadas em Portugal e no Brasil onde, repetindo o fenômeno centro-europeu, o estilo apresenta-se diversificado em escolas regionais, resultantes da adaptação de modelos europeus franceses ou germânicos a tradições arquitetônicas e artísticas locais. Algumas destas escolas alcançaram desenvolvimento abrangente, notadamente a portuguesa do Minho e a brasileira de Minas Gerais, favorecendo o desenvolvimento pleno de artistas excepcionais como André Soares e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que atuaram também como arquitetos amadores. Em outras como as de Lisboa e a do Rio de Janeiro o desenvolvimento do rococó sofreu entraves pela concorrência de outros estilos, notadamente o barroco tardio italiano, na versão pombalina, aclimatada em Portugal.”

No território luso-brasileiro, as identificações formais dos estilos, tanto na parte arquitetônica quanto na decorativa do interior das igrejas, a partir da segunda metade do século XVIII, são de difícil análise. Este fator está ligado à influência do Barroco Italiano, sob incentivo oficial do Monarca D. João V (1706-1750) prolongando por tempos posteriores, ocorrendo concomitante com os modelos do rococó francês e germânicos. Na França o rococó estava ligado ao estilo palaciano, no Brasil, estava ligado à Igreja Católica Tridentina, o período histórico próximo um do outro também contribuiu para o predomínio destes dois estilos no território luso-brasileiro, o barroco joanino predominou entre 1720 à 1760 e o rococó a partir de 1760<sup>43</sup>.

O rococó na arquitetura mineira se mostra mais singelo, exceto em casos específicos onde ocorre movimentação poligonal ou curvilínea, se mostrando soberano na arquitetura movimentando as fachadas das Igrejas, como se nota na Igreja de Nossa Senhora do Carmo e de Nossa Senhora do Rosário, (**FIG. 7**) em Ouro Preto. Com relação ao conjunto do monumento, conforme Oliveira (2003;13):

---

<sup>43</sup> Oliveira, 2003

“A leitura estética de uma igreja do rococó religioso luso-brasileiro faz-se portanto de dentro para fora, repetindo fenômeno recorrente na fase barroca (...) Em um ambiente de luxo refinado no qual as cintilações douradas dos ornatos são postas em evidência pelos fundos claros ou em tonalidades suaves, os efeitos pictóricos se unem aos da talha e azulejos configurando uma decoração suntuosa, simultaneamente e graciosa, destinada a produzir uma sensação básica de bem estar que predispõe à oração na esperança e na alegria, mensagem de serenidade que caracteriza o rococó religioso em oposição ao barroco, dominado pelos efeitos, dramáticos e um sentimento trágico da existência.”



**FIG 7** - Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto

Fonte: Delson Junior / 2014

### 3.1.3- Historiografia do Rococó

A Historiografia, por bom tempo observou o rococó como fase final ou variante do barroco. A partir dos anos de 1950 observa-se revisões bibliográficas situando o rococó na França parisiense, distinguindo os dois estilos, sendo o barroco de origem italiana, vigente em uma sociedade seiscentista. O rococó estava ligado a uma sociedade do Antigo Regime situado historicamente na primeira metade do século XVIII<sup>44</sup>. No Brasil a revisão

---

<sup>44</sup> BAZIN, 2ª. 2010

historiográfica do rococó foi minuciosamente estudada pela professora Myriam Ribeiro de Oliveira<sup>45</sup>. Com relação ao termo rococó Oliveira (2003 p. 23) diz que:

“Os termos franceses rocaille (rocalhas) e rococó tem a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizada do primeiro, provavelmente por analogia com o termo italiano barocco. Ambos derivam de roc pela origem comum em um tipo usual de decoração de jardins no século XVIII, baseado no uso de conchas inseridas em amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes. (...) Embora nenhuma acepção pejorativa pareça tê-lo marcado em suas origens, o mesmo não aconteceu a seu sucedâneo rococó, que já qualificava em 1796, no início da era neoclássica, o “gosto ultrapassado” do reino de Luís XV. O uso depreciativo do termo rococó fixou-se no século XIX, com conotações de “mau gosto” ou indicativo, na linguagem corrente “o que era considerado velho e fora de moda nas artes, na literatura, no vestuário e nas maneiras”.

Os pesquisadores alemães foram os pioneiros a empregar o termo rococó a este estilo artístico, conforme Oliveira (2003 p.25):

“Os historiadores alemães foram os primeiros a empregar o termo rokoko na acepção moderna de estilo histórico das artes figurativas e ornamentais. Em fins do século XIX, já era corrente seu uso na Alemanha para designar formalmente o estilo, tanto em suas manifestações originais na França, quanto nas dos países germânicos incluídos em sua área de expansão. Os historiadores franceses por seu turno continuaram a repudiar o termo até meados do século XX, preferindo a expressão nacional de “estilo Luís XV”, ainda hoje empregado com frequência naquele país.”

Definidos os termos estilísticos do rococó, e sua origem francesa, surgem as indagações dos motivos que levaram ao surgimento deste estilo. As mudanças de gosto do barroco para o rococó, deram-se ao longo da regência do duque de Orleans (1715-1723) estabelecido no reino de Luiz XV, incentivado pelo próprio monarca, com relação aos motivos funcionais deste novo gosto, Oliveira (2003 p.25) enfatiza que:

“A base social do processo de mudança foram a reação contra o excessivo peso ornamental das opulentas decorações barrocas e as novas exigências de conforto e funcionalidade da nobreza e da alta burguesia, para a edificação e a decoração

---

<sup>45</sup> Oliveira, 2003

interna de seus castelos e residências nobres urbanas, chamados na França de hotéis. As novas construções ou reformas dos hotéis parisienses a partir dos primeiros anos do século XVIII, passam a ser regidas por novos conceitos de dimensionamentos dos espaços internos em função do uso cotidiano. Os amplos ambientes com utilizações múltiplas que eram norma até então, são substituídos por uma infinidade de peças de dimensões menores e funções específicas, leve e graciosa, aspectos que todavia não excluía os requintes do luxo essencial á vida quotidiana da aristocracia do Antigo Regime.”

Fica claro que o rococó surgiu como um estilo das “artes decorativas e ornamentais”<sup>46</sup> após consolidado nestes, ampliou-se para a arquitetura externa, (FIG.8,9) este repertório estilístico ultrapassou as fronteiras francesas, atingindo regiões longínquas, como a Baviera chegando a Minas Gerais<sup>47</sup>, ornamentando edificações religiosas como a Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro na região Norte de Minas Gerais, importante polo diamantífero, nesse período. Com relação à ornamentação interna das Igrejas, segundo Miranda (2009 p. 69):



**FIG 8** - Igreja da Ordem Terceira de Francisco de Assis de Ouro Preto **Fonte:** Delson Junior / 2014  
**Autor:** Antônio Francisco Lisboa



**FIG 9** – Por Menor da Fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco / **Autoria:**  
**Fonte:** Delson Junior 2014 / **Autor:**  
Antônio Francisco Lisboa

<sup>46</sup> Ibidem

<sup>47</sup> OLIVEIRA, 2003

“As capelas e matrizes abrigam, por vezes, excepcionais conjuntos de retábulos e de pintura de forros em perspectiva que contrastam com o acabamento singelo “das igrejas exteriormente pobres, mas encantadoras com os frisos carmim sobre a taipa caiada, exterior modesto que encerra, como um cofre, um interior de deslumbrante riqueza”. Marcante é também o fato de, habitualmente, a decoração interna ter sido executada em fases contínuas com unidade estilística da talha e da pintura”.

No segundo momento da produção pictórica no circuito do diamante, vai-se abandonando o estilo barroco de José Soares de Araújo, para seguir um novo estilo, o rococó, que predominou nesta região até o século XIX.

Sucedendo a tradição barroca, a pintura de estilo rococó, na região do Serro, é baseada em expressões artísticas de grande qualidade. Este estudo tem como escopo principal analisar estilisticamente as pinturas da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, localizada na atual cidade do Serro, que é fruto do estilo rococó; essa investigação será feita sob a ótica da História da Arte. Segundo Miranda (2009 p.71):

“Conjuntos significativos filiados ao rococó encontram-se na matriz de nossa senhora da conceição do serro, cujo altar-mor, elaborado nos anos 1790 pelo entalhador Bartolomeu Pereira Diniz, apresenta boa qualidade e evidente parentesco formal com o modelo do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Ouro Preto. Trabalharam também na talha da igreja, Bento André Pires e Francisco Pereira Diniz, irmão de Bartolomeu, conhecido como Chico entalhador. Na mesma cidade, distinguem-se os retábulos das igrejas de nossa senhora do Carmo e do Senhor bom Jesus de Matozinhos. (...) sua talha não tem autoria conhecida e o altar-mor é de fatura mais simples do que os laterais, cujo desenho se aproxima dos retábulos das igrejas carmelitas de Sabará e Ouro Preto.”

“Na capela do bom Jesus, destaca-se o elegante altar-mor rococó de elaborada fatura, datado das últimas décadas do século XVIII. estruturado em quartelões e colunas e ornado com elementos entalhados de excelente qualidade, é enriquecido, ainda mais, pelo apurado trabalho de policromia e douramento e pelo tratamento monumental do camarim, com bela composição em pintura e escultura em meio-relevo.”

O tio do Aleijadinho, Francisco Antônio Lisboa atuou em Diamantina por volta de 1771, e foi o responsável por ajustar a execução dos altares colaterais da Igreja do Carmo, em 1740 ele “*trabalhou em catas altas no altar de São Gonçalo do Amarante e no extraordinário retábulo de São Miguel da matriz, neste recebendo, inclusive, por “risco da planta da obra de*

*talha*” (MIRANDA 2009 p. 73)”. Provavelmente Francisco António Lisboa, tenha atuado também no Serro, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, (FIG.10,11) e na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, (FIG.12,13) possivelmente tenha formado discípulos difusores do rococó<sup>48</sup>.



**FIG 10** - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição no cidade do Serro

**Autor:** Na produção do altar-mor trabalharam os irmãos Francisco Pereira Diniz e Bartolomeu Pereira Diniz, e tiveram o auxílio do entalhador Bento André Pires

**Fonte:** Delson Junior 2014 / Janeiro



**FIG 11** - Por menor do coroamento do retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Serro

**Fonte:** Delson Junior 2014 / Janeiro

---

<sup>48</sup> MIRANDA, 2009 p.73



**FIG 12** - Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro

**Fonte:** Delson Junior 2014 / Janeiro



**FIG 13** - Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro

**Fonte:** Delson Junior 2014 / Janeiro

#### 4- A Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos: Arquitetura

A Igreja do Bom Jesus de Matozinhos (**FIG. 15**) foi edificada na segunda metade do século XVIII e, possivelmente, pertenceu à irmandade de Nossa Senhora das Mercês<sup>49</sup>, de São Benedito, e do Senhor do Bom Jesus do Matozinhos, irmandades de negros e mulatos, necessitando de estudos aprofundados<sup>50</sup>.

A Igreja foi edificada em pau a pique, está localizada (**FIG.14**) em uma região elevada, de frente a uma antiga lavra de ouro e diamante situa-se em frente à Matriz de Nossa Senhora da Conceição (**FIG. 10**) e o adro é um pouco mais elevado em relação ao nível da rua. Mesmo sendo de pau a pique, é composta de elevado pé direito.



**FIG 14** – Vista geral da Cidade do Serro, observando todas as igrejas, exceto a Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Em primeiro plano observa-se a Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, em linha reta a partir da Igreja de Matozinhos, na área central da Foto à esquerda, a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, no caminho sinuoso entre Matozinhos e a Matriz observa-se um passadiço, a direita esta localizado a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, e a Igreja de Santa Rita, na parte mais alta da foto vê-se O muro do cemitério e a Capela de São Miguel. **Fotografia:** S/D **Fonte:** Maria das Graças Soto Queiroz<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Encontrei no Arquivo da Arquidiocese de Mariana o Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos.

<sup>50</sup> A suposição de que pudera pertencer a uma dessas irmandades não pode ser completamente comprovada, mas nasce da observação dos retábulos colaterais do arco cruzeiro, onde estes são dedicados a São Benedito e Nossa Senhora das Mercês. A documentação necessária para a corroboração destas hipóteses não foi ainda encontrada.

<sup>51</sup> QUEIROZ, 2010.p. 8.

A igreja está implantada na confluência das ruas General Pedra e Matozinhos, em frente à Praça Cristiano Otoni. À direita do adro, na rua Matozinhos, localiza-se o sobrado da antiga Casa da família Otoni, atualmente museu da Casa dos Otoni.

Para chegar à igreja, utiliza-se escadaria de cantaria, ladeada de um muro médio de pedras sobrepostas, (muro de arrimo) ornamentos de cantaria, atualmente encoberto por “hera unha de gato” (*Ficus pumila*). Provavelmente em tempos remotos, o muro era provido de guarda-corpo. Observados antigas fotografias há ainda menção de duas palmeiras imperiais e um cruzeiro de madeira.

O piso do adro é de calçamento pé-de-moleque, a arquitetura da Igreja é simplificada de estilo tradicional segue o modelo das edificações religiosas dos arraiais e vilas coloniais mineiras. Laterais ao frontispício existem duas torres, provavelmente edificadas posteriormente (**FIG. 15,16**). Estas torres são simples, quadrangulares, com telhadinho arqueado de quatro águas, cobertas com telhas de barro.

O frontão triangular é composto por óculo redondo em madeira, em forma de rosácea; com vidros transparente o que permite maior iluminação ao ambiente. Em cada torre há uma sacada com balaústre em madeira, que é composto por mais duas sacadas no mesmo estilo das que compõem a torre.

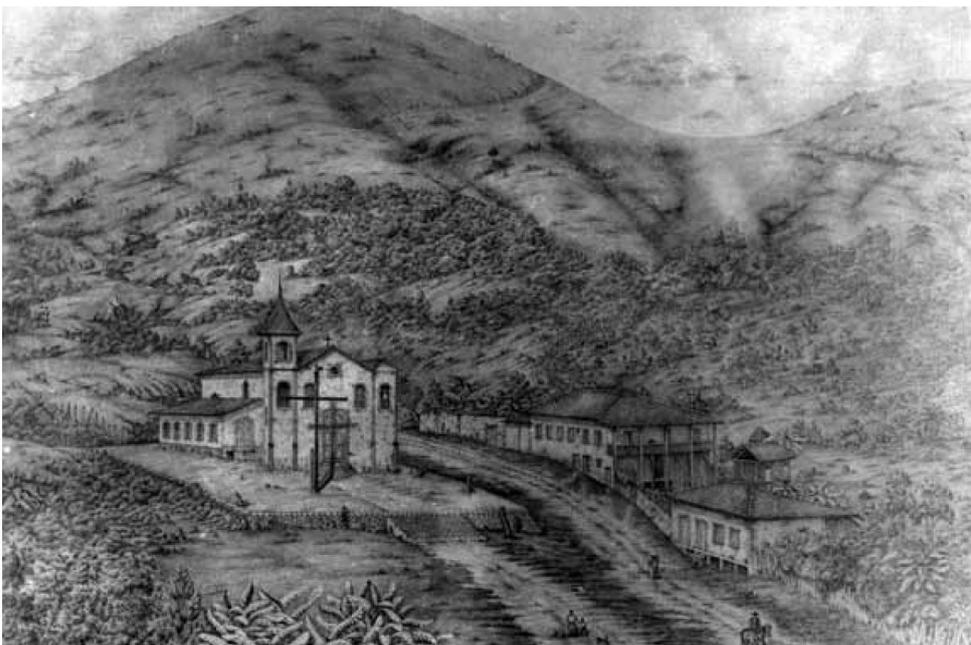
A porta de acesso à nave central da Igreja é simples, com o recurso do estilo almofadado, sendo que o telhado da nave é de duas águas. Há uma Cruz com resplendor coroando o frontão. O arremate do telhado é em beiral de cachorros. Conforme dados de Miranda (2009 p.65):

“A larga difusão de templos com torre única é característica regional, em especial a torre lateral que particulariza a área diamantina pela concentração de seis templos, dois deles já inexistentes – a matriz de diamantina e a torre da capela do rosário, do serro. Raro na arquitetura religiosa mineira, o campanário lateral também não é comum na região, prevalecendo à centralidade nas edificações de torre única.

A torre central difundiu-se em Minas gerais a partir de fins do século XVIII, quando,(...) as capelas se tornaram “mais enfeitadas” por terem um campanário sobre a fachada, conforme “método em voga na arte palladianist inglesa”.



**FIG 15** – Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos (vista frontal)  
 Fonte: Delson A. A. Junior, 2009



**FIG 16** – Reprodução de um quadro de A. Schirmer, 1870 / Casa de Teófilo Ottoni e a Igreja do Bom Jesus de Matozinhos / onde se observa a igreja com torre única  
**Fonte:** Maria da Graça Soto Queiroz<sup>52</sup>  
**Foto:** s/d

<sup>52</sup> QUEIROZ, 2010.p.78.

#### 4.1. - Pintura do Forro da Capela-mor

A pintura de perspectiva tem origem na Itália e logo foram incorporadas em Portugal, que recebera muitos artistas italianos, os quais levaram inovações no campo da arquitetura, escultura e pintura. Neste intercâmbio entre a cultura lusitana e italiana, chegou à Portugal a pintura de perspectiva.

Esta nova técnica floresceu a partir do período joanino, por volta do início do Século XVIII, sendo que o pioneiro dessa arte em Portugal foi o artista italiano de Florença, Vinceno Baccarelli. Com relação às origens da pintura em perspectiva, Oliveira (1982-83, p. 180) diz que:

“Os princípios da perspectiva vertical foram elaborados na Itália, onde, desde o século XVI, praticavam-se nos tetos das igrejas e palácios as duas modalidades fundamentais de visão “sottinsu” isto é, de baixo para cima: a da perspectiva geométrica, expressada pelo desenho arquitetônico e também chamada de “quadratura” e a da perspectiva aérea, baseada apenas nas figuras esvoaçando em pleno céu.”

A pintura de perspectiva foi implantada na maioria das igrejas portuguesas e nos palácios, cobrindo os antigos tetos de caixotões, grande parte desses trabalhos teve fim com o terremoto ocorrido em 1755. Após este terremoto, ocorreu a reconstrução das igrejas, que seguiram outro rumo, em direção ao estilo pombalino. A técnica de perspectiva chegou ao Brasil, ramificando-se pela Colônia portuguesa e atingindo as terras mineiras. As pinturas de teto em perspectiva, em Minas Gerais, surgiram a partir de meados do Século XVIII, ganhando grande impulso em muitas Igrejas no circuito do ouro e do diamante.

Por volta de 1778, usava-se o termo “Arquitetura com perspectiva” para falar da técnica de representação de um objeto sobre um plano, de forma que, ao observá-lo, ter-se-ia a ideia de espessura e profundidade. Para realizar este tipo de obra, as capelas e matrizes contratavam profissionais, habilidosos na arte de perspectiva, para pintar os forros e outras partes desejadas do templo. Os historiadores de arte contemporâneos dão continuidade à nomenclatura deste tipo de pintura, chamando-a pelo mesmo nome de origem: pintura de perspectiva. Segundo Myriam Ribeiro (2003, v. 1, p. 94):

“Complemento essencial da talha, nas decorações mineiras, as pinturas de perspectiva dos forros das igrejas constituem ainda campo relativamente pouco explorado pelos pesquisadores, com exceção de Manoel da Costa Athaide, cuja notoriedade liga-se ao fato de ter sido colaborador do Aleijadinho na Igreja de São

Francisco de Assis de Ouro Preto e nos Passos de Congonhas do Campo, continuam em relativo ostracismo nomes de pintores importantes.”

Em relação ao Norte de Minas Gerais, na região do diamante, as pinturas coloniais ainda necessitam de decisivas pesquisas. Ressalta-se que ocorreram significativos trabalhos de investigação por parte de pesquisadores, ligados ao IPHAN, tais como Myriam A. R. Oliveira<sup>53</sup>, Carlos Del Negro em *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas, pintura dos tetos de igrejas*<sup>54</sup>; Luiz Jardim, na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*<sup>55</sup>; Aires da Mata Machado<sup>56</sup>, entre outros. Como visto, foram feitos importantes trabalhos, mas ainda há muito que fazer nesta região.

O forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos (FIG-18), é de grande qualidade e beleza, esta pintura foi realizada no final do século XVIII, em 1797, com um medalhão central em que é representada a trama do recolhimento da imagem do Cristo Crucificado da praia de Portugal (FIG. 17). Este medalhão é acompanhado por quatro belíssimos anjos do mais puro rococó e o teto é todo ladeado por um muro parapeito de falsa arquitetura.

A trama da pintura deste tema alude à imagem esculpida por Nicodemos, tendo sido esta encontrada nas orlas da praia ao norte de Portugal, na região do Porto, por pescadores; a narrativa plástica no teto da capela-mor representa pictoricamente esse episódio<sup>57</sup> (FIG. 17).

Nesta pintura de perspectiva de estilo rococó, o quadro central não se acha numa perspectiva pura, uma vez que se parece com um “painel de altar posto no teto” (FIG. 17) (OLIVEIRA, 2003, p. 275). A pintura de falsa arquitetura reduz-se ao muro-parapeito, com acentuadas curvas e contracurvas, enfatizando seis belos anjos do mesmo estilo do medalhão central, assentados sobre púlpitos em posições variadas. A pintura do teto da capela-mor de Matozinhos é composta por um conjunto de anjos<sup>58</sup> de aspecto muito peculiar e por um episódio advindo da tradição religiosa popular.

<sup>53</sup> ÁVILA, Afonso. Introdução. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 16, p. 522, 1995. Toda a parte ligada a Histórica da Arte e de autoria da Professora Myriam Ribeiro.

<sup>54</sup> DEL NEGRO, Carlos, 1978. 431 p.

<sup>55</sup> JARDIM, Luiz. 1939, p. 62-102.

<sup>56</sup> MACHADO FILHO, Aries M, 1957. 306 p.

<sup>57</sup> (...) Depois disto, José de Arimateia (pois que era discípulo de Jesus, ainda que por oculto, por medo dos judeus ),(...) rogou a Pilatos que lhe deixasse levar o corpo de Jesus. E Pilatos permitiu. Foi, pois, e tomou o corpo de Jesus. Nicodemos, o que tinha ido primeiramente de noite ter com Jesus, foi também, levando uma composição de quase cem libras de mirra e de aloés. Tomaram, pois, o corpo de Jesus e envolveram-no em lençóis com aromas (...). Evangelho de S. João, XIX, 30-40

<sup>58</sup> Os anjos são adotados na Igreja Católica, sendo fundamental o Concílio de Niceia em 325, o qual passa a ter crença nestes seres celestiais. Eles têm a função de serem mensageiros. No Século V o pseudo Dionísio escreveu



**FIG 17** – Por menor da pintura do forro da capela-mor, representação do momento em que a imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos é encontrada por pescadores na praia em Portugal.

Autor: Pintura de Caetano Luiz de Miranda

Fonte: Delson Junior / janeiro 2015

A doçura e o caráter insinuante dos anjinhos do forro (**FIG. 18**) da capela-mor de corpos roliços, de trejeitos brincalhões, fizeram com que todas as feições de rigidez do anterior estilo Barroco, desaparecessem por completo no estilo rococó, nos movimentos galanteadores. De forma descontraída, que nada prejudica ou interfere na santidade da trama,

---

a Hierarquia celeste, regimentando em nove hierarquias angelicais, divididas em três ordens, cada qual formada por três coros. Ordem superior são os serafins (Isaías 6:2-3) querubins (Gênesis3:23-24) e Tronos (Ezequiel 1:13-19 e Apocalipse 4:6-8) as dominações, virtudes e potestades estão nas ordens intermediárias. Por fim a terceira ordem fazendo o elo entre o humano e o celestial, os principados, vistos como protetores das cidades, dos povos e da religião, são os anjos e arcanjos. Os anjos foram muito representados em Igrejas, no período barroco é rococó, sua iconografia os mostra como figuras humanas, jovens e alados, os serafins e querubins aparecem com pequenas cabeças aladas, os serafins têm três pares de asas e os serafins duas. CAMPOS, Adalgisa Arantes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: Monumenta / IPHAN, 211.

as articulações dos corpos dos anjos são acentuadas; o artista, em sua maestria, legou em sua obra os traços musculosos e rechonchudos de anjos gordinhos, que se movem sob sua pele macia, em plena graça e beleza.



**FIG 18** – Pintura do Forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro

**Autor:** Pintura de Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson Junior / janeiro 2015

Nestes anjinhos foram representados aspectos da vida, idealizados na beleza angelical e juvenil. As expressões artísticas, na região da antiga Comarca do Serro Frio, atingiram ápice de perfeição e qualidade nos traços da pintura da Capela-mor do Senhor do

Bom Jesus de Matozinhos, entrando no novo e delicado equilíbrio da arte do puro estilo rococó.

#### 4.1.1 - Análise Iconográfica e Estilística da Adoração dos Pastores ou Natividade

A pintura parietal da Adoração dos Pastores ou Natividade produzida do lado esquerdo da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos é de boa fatura (**FIG. 21**). Para efetuá-la, Caetano Luiz de Miranda utilizou-se de gravura/estampa do referido tema, contida em Missal de origem Belga impresso na cidade de Antuérpia na Bélgica em 1744(**FIG.20**). Confrontando a pintura (**FIG. 21**) com a estampa (**FIG. 20**), observa-se que o artista copiou a fielmente, o que não o impediu de atingir estilo próprio de caráter erudito.

A estampa Belga foi produzida a partir da pintura de Sebastiano Conca / Itália (**FIG. 19**), o artista seguiu a fielmente no que se refere à trama geral da cena, no que diz respeito à distribuição das luzes e sombras e a representação dos personagens e suas devidas posições e vestes. A erudição de Caetano se percebe na perfeição da cópia com pequenas eliminações de traços e linhas e singelas intervenções, mantendo-se ligado ao tema central da gravura.

Esta estampa foi utilizada por diversos artistas em Minas Gerais, sendo tema de pintura na Matriz de São José no distrito de Itaponhoacanga (**FIG. 22**), na cidade de Alvorada de Minas, de autoria de Manoel Antônio da Fonseca, patrocinada pelo Capitão José Pereira Bom Jardim. A estampa também serviu para outra cena da Natividade, atribuída ao Mestre Ataíde<sup>59</sup>, na Capela da Boa Esperança na cidade de Belo Vale (**FIG.24**), em Minas Gerais e da Igreja da Santíssima Trindade em Tiradentes (**FIG. 23**). O tema desta cena é típico dos Evangelhos e está presente em muitas igrejas mineiras.

---

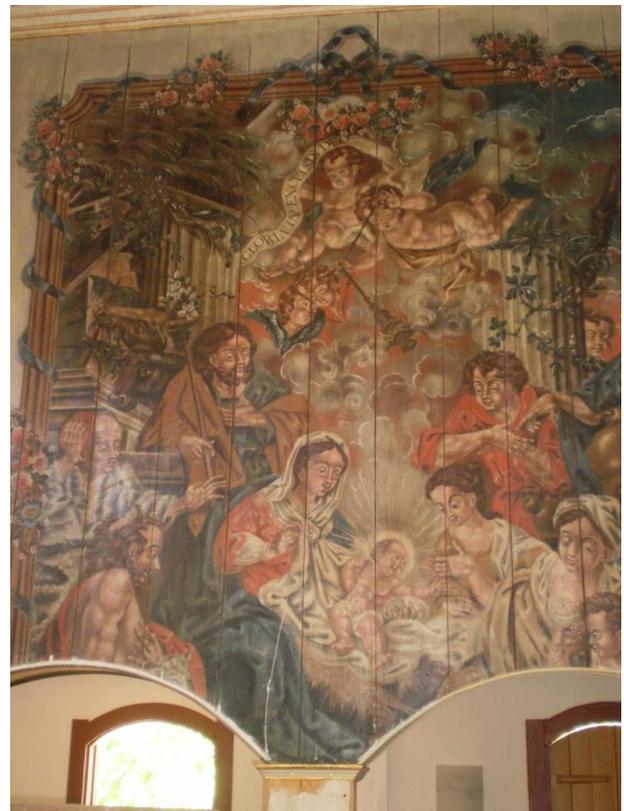
<sup>59</sup> Necessita-se de maiores estudos da comprovação da autoria desta pintura em Boa Esperança.



**FIG. 19** - Adoração dos Pastores / Itália  
**Autor:** Sebastiano Conca  
**Fonte:** Internet



**FIG. 20** Estampa/ Gravura da Adoração dos Pastores ou Natividade Antuérpia Bélgica (1744)  
**Fonte:** Adalgisa Arantes Campos UFMG



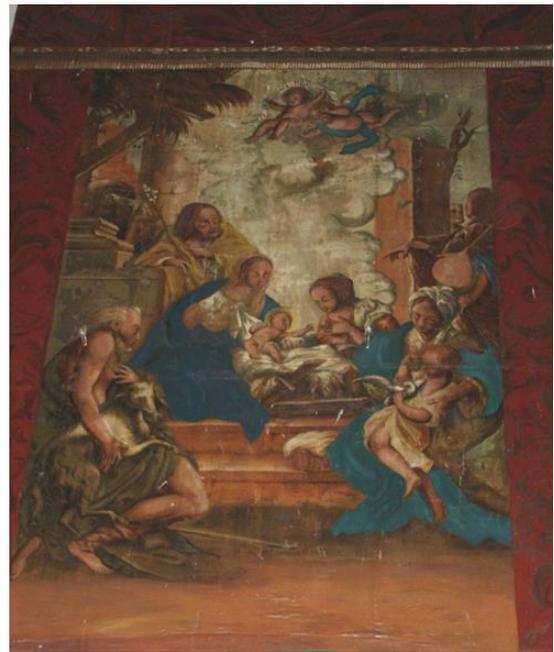
**FIG.21** Adoração dos Pastores ou Natividade Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos  
**Autor:** Caetano Luiz de Miranda  
**Fonte:** Delson Junior / 2014



**FIG 22** – Matriz de São José de Itapanhoacanga (1787)

**Autor:** Manoel Antonio da Fonseca

**Fonte:** Delson Junior, 2008



**FIG 23** – Adoração dos Pastores Igreja da Santíssima

Trindade / Tiradentes **Autor:** Anônimo

**Fonte:** Camila Santiago<sup>60</sup>



**FIG 24** – Capela de Belo Vale em Minas Gerais

**Fonte:** Delson Junior, 2009

**Autor:** atribuída a Mestre Ataíde



**FIG 25** – Igreja do Matozinho / Serro MG

**Fonte:** Delson A.A. Junior, 2009

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

<sup>60</sup> SANTIAGO, 2009, p. 270.

A pintura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos impressiona por sua beleza e naturalidade, com ar de movimento, em que todos os componentes são direcionados a observar o Menino Jesus nos braços amáveis de sua Mãe Maria; todos, ao mesmo tempo e com muita atenção, procuram o melhor ângulo para apreciar o Menino-Deus.

O painel (**FIG.26**) tem nas duas bordas a representação dos Apóstolos: São Lucas, que está à direita, e São João, à esquerda da trama da pintura; o Apóstolo São Lucas (**Fig. 27**) está representado com uma aquarela na mão esquerda e na direita ele segura o pincel. São Lucas observa atentamente a cena da Adoração dos Pastores, e com pinceladas leves e precisas, ele registra o tema central contido na cena: a Virgem e seu filho.



**FIG 26** – Capela-mor / Lado direito de quem entra – Adoração dos Pastores

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson Junior, 2015/Janeiro

São Lucas desenvolve uma pintura de cavalete e a Virgem Maria encontra-se com o Menino Jesus em seu colo, sendo que dois anjos atentos seguram a tela para o Evangelista (**FIG.27**). O anjo, que se encontra na parte superior, observa com admiração a tela em processo de composição e, acima desta imagem, encontra-se um óculo que traz iluminação para o espaço.

A história hagiográfica de São Lucas faz parte dos quatro evangelistas, ele era de origem pagã, provavelmente de Antioquia, onde atuava como médico. Convertido, foi o único evangelista que descreve os pormenores da vida de Maria, autor do texto bíblico dos Atos dos Apóstolos, seria o mais culto dos quatro, sempre narrando às injustiças sociais e os fatos históricos de forma atenta. Faleceu na Beócia e foi sepultado em Tebas, os restos mortais

deste evangelista foram trasladados para a basílica dos Santos Apóstolos, localizada em Constantinopla e por fim remanejados para Pádua. É comum a representação deste evangelistas nas igrejas do Brasil<sup>61</sup>.



**FIG 27** – Detalhe de São Lucas na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus do Matozinhos (1797)

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson Junior, 2009

Iconograficamente, São Lucas às vezes está ladeado por um touro, devido ao possível fato de iniciar seus escritos sagrados narrando a história do sacerdote Zacarias, que sacrificava animais no templo, nas leis Mosaicas o novilho e o boi eram vítimas oferecidas como expiação dos pecados, o que pode estar ligado à adoração do bezerro de ouro pelos judeus no deserto durante o momento que Moisés se retirou do acampamento para receber as tábuas da lei de Jeová<sup>62</sup>.

Com relação aos quatro Evangelistas, cada um tem características plásticas distintas, acompanhadas por simbologias próprias. Simbologias estas muito bem acentuadas pelos artistas do período Barroco e Rococó. Em conversa por e-mail com o *Padre Português*,

<sup>61</sup> MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos: Vidas e Milagres dos Santos Mais Venerados no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 153-154.

*Carlos Russo* da diocese de Setúbal/ Portugal, em relação aos quatro evangelistas, *P.e Russo* diz que: “São Lucas – Aparece-nos acompanhado por um boi. Referência à mansidão do seu evangelho, que nos relata o nascimento e a infância de Jesus”(Conversa por e-mail 2014).

Tradicionalmente este evangelista está ligado à autoria da primeira representação pictórica da Virgem Maria, por descrever detalhes sobre a vida de Nossa Senhora em seus livros. Foi-lhe atribuído o papel de ter sido ele o primeiro a representar a Virgem, sendo-lhe ainda atribuída à autoria da *Madonna del Populo*, na Itália e a de *Czentochowa*, na Polônia. No colégio Jesuíta de Salvador, há uma pintura de São Lucas Pintando Maria, cópia de uma pintura da basílica de Santa Maria Maior em Roma atribuída a São Lucas. É Padroeiro dos pintores e dos Médicos, festejado a 18 de outubro<sup>63</sup>.

A representação do Apóstolo São Lucas, na pintura da capela-mor de Matozinhos, com aquarela na mão e pintando sobre um quadro de cavalete, é muito curiosa e instiga a sensação de mistério e de indagações. A cena suscita uma aura de dúvidas e incertezas, levando o contemplador a uma profunda reflexão.

Sabe-se que a iconografia de São Lucas está tradicionalmente ligada a um pintor, pois diz esta tradição ser São Lucas o primeiro Apóstolo a representar a Virgem Maria, como já mencionado anteriormente, São Lucas é o Patrono dos Pintores. Contudo, a pintura de São Lucas vai além de uma simples iconografia: ela faz pensar o que levaria o pintor a representar São Lucas em tamanha opulência como pintor. Levando o espectador a se perguntar, qual seria a ligação entre o pintor e a pintura? O criador e a criatura se misturariam no meio de um intenso Rococó?

Há ainda outras perguntas a se fazer: poderia o pintor fazer um autorretrato em um local tão sagrado como a capela-Mor? Teria ele estudado na Corte ou em outras regiões do Velho Mundo e haveria visto algo parecido na Europa? Ou seria ele um artista mineiro colonial autodidata, que se inspirou em relatos e no seu próprio ego? Esta trama conduz o observador atento à produção de Velásquez, pintando o célebre quadro d’*As Meninas*.

Essas são perguntas para as quais talvez nunca se encontre uma resposta concreta, pois quem poderia respondê-las são personagens históricos, levando consigo para um profundo esquecimento pequenas respostas (tais como seus verdadeiros nomes), que seriam fundamentais para que se esclareça quem foram e o que fizeram. O fato que permanece é o grande mistério que percorre essa pintura.

---

<sup>63</sup> Ibidem,p. 153-154.

A história hagiográfica de São João relata que este era virgem, primo e discípulo de Cristo, seus pais eram Maria Salomé, prima de São José e Zebedeu, irmão de Tiago o maior, ambos chamados de Boanerges (Filhos do Trovão) por serem de temperamentos fortes, porém após o convívio com Cristo, tornaram-se os Apóstolos do Amor. São João estava presente na ressurreição da filha de Jairo, o único que se encontrava aos pés da cruz ao lado de Maria mãe de Jesus e Maria Madalena<sup>64</sup>.

Com a perseguição de Domiciano foi flagelado e preso, jogado em um caldeirão de óleo fervendo, saindo milagrosamente ileso, Domiciano impotente na tentativa de martirizá-lo, o exilou na ilha de Patmos, onde São João teve as visões apocalípticas do tempo do fim. Voltou para Éfeso após a morte de Domiciano, e escreveu os quatro Evangelhos e as Epístolas. Iconograficamente é representado com um livro e uma pena na mão, a águia símbolo deste Santo estaria ligada às visões longínquas que esta ave alcança, e São João abre seus escritos falando sobre o Verbo de Deus, o qual se fez carne tornando-se a luz para a humanidade<sup>65</sup>. Ainda Segundo P.e Russo(conversa por e-mail): “São João e o evangelista dos altos voos, das visões. O seu símbolo é a águia, ave das alturas. Referência às visões do Apocalipse e aos altos voos das suas visões que transparece dos escritos joanicos”. É festejado no dia 27 de dezembro, sendo muito cultuado no Brasil.

A representação do Apóstolo São João (**FIG. 28**) na capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus, possui elementos diferentes a serem analisados. O Apóstolo está pintado do lado esquerdo de quem entra na capela-mor, ladeado por uma águia.

Nesta pintura, a águia está em uma posição majestosa, de destacada estatura, de cor cinza claro, com asas semiabertas; o pássaro é de grande beleza e está ladeado pelo Apóstolo, que tem sobre a mão direita uma pena, cujo tinteiro a águia carrega no bico, e na mão esquerda de São João esta o livro sobre o qual escreverá. O rosto do Apóstolo é bem jovial e não possui barba, trajando uma túnica verde com um detalhe sobreposto vermelho.

Analisando o interior da Cartela da Adoração dos Pastores, (**FIG.26**) ladeada pelos dois Apóstolos descritos, observa-se que no alto da cena encontram-se dois anjos nus, que seguram um filactério com os seguintes dizeres em Latim: “*Gloria (sic) in Ex Celsis Deo*”, da qual se traduz *Glória a Deus nas Alturas* (texto do Evangelho de São Lucas, capítulo dois, versículo quatro).

---

<sup>64</sup>MEGALE, Nilza Botelho, 2003.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 153-154.



**FIG 28** – Detalhe de São João na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus de Matozinhos (1797)

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson Junior, 2009

Abaixo dos anjos, há dois delicados querubins de asas vermelhas e azuis. Um dos anjos da parte superior segura uma corrente, que tem presa em sua ponta um turbúlo que incensa todo o local, inundando-o de grossas nuvens de fumaça. Acima de todo esse enredo, há uma bela guirlanda de flores de um vermelho intenso.

No centro da cena, os olhos do observador são dirigidos ao Menino Jesus e a sua Mãe, que lhe apresenta aos espectadores. São José encontra-se no lado esquerdo da cena, e tem na sua mão direita um cajado com lírios. Em ambos os lados encontram-se animais que são representados como se estivesse em uma estrebaria, ambiente que remete à narração do nascimento de Cristo, descrito no Novo Testamento.

São José foi representado mais velho (**FIG. 29**), o que estaria em consonância com a tradição, já que, de acordo com ela, a Virgem Maria Santíssima seria muito nova em relação à idade do seu marido.

São José carrega um bastão, sobre o qual brota um pequeno ramo de flores de lírio. Os evangélicos apócrifos relatam a maturidade de José e fazem menção ao lírio. Deve-se lembrar que a iconografia deste personagem liga-o a essas ramagens, símbolo da castidade da

Virgem Maria e do próprio São José, “*Doze velhos conduziram para o templo doze bastões e o de São José se cobriu de lírios, símbolo de sua vida casta*”. (MEGALE, p. 2003-144). Segundo os Evangelhos, a Virgem e São José não haviam coabitado à época do nascimento do Menino Jesus, sendo ele fruto de uma concepção imaculada do Espírito Santo (nascido sem pecado original).

Confirmando os antigos profetas São José é de linhagem do Rei Davi. Pela intervenção de um anjo ele fugiu do rei Herodes que decretou a morte de todas as crianças do reino com objetivo de matar o Menino Deus. São José fugiu para o Egito, juntamente com Maria e o Menino Jesus, tema este corriqueiro nas representações pictóricas ou escultóricas no período colonial, (representação de “*Nossa Senhora do Desterro*”). O patriarca São José teria morrido na presença de Cristo e da Virgem Maria, antes de Jesus ter iniciado sua vida pública. O culto a este santo foi incrementado após o Concílio de Trento. O Papa Leão XIII o proclamou, patrono da Igreja Universal. Quando representado de botas, estaria ligado ao desterro para o Egito, viajante ou peregrino, é padroeiro dos carpinteiros, marceneiros, protetor dos caminhoneiros, Pio XII instituiu a festa de São José Operário, no dia do trabalhador dia 1 de maio, São José é festejado no dia 19 de março. Protetor dos Enfermos e dos lares católicos<sup>66</sup>.

Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo na cidade do Serro há uma imagem deste santo em um retábulo colateral do Arco-Cruzeiro, de ótima fatura que tem um ar de família as imagens de Aleijadinho, podendo ser de algum discípulo de seu tio que atuou na região do diamante.

Para completar a cena da capela-mor do Matozinhos, há também os pastores, que são os primeiros a visitar o Menino-Deus, expressando-se com olhares curiosos e amáveis. A cena é contextualizada em um belo cenário, cuja composição arquitetônica é envelhecida e está em ruínas, posicionando-se entre as nuvens (produzidas pelo turbúlo) e a luz (que irradia sobre o menino). Acima se observa duas colunas<sup>67</sup> e um telhado de traçado muito antigo (FIG. 29).

Todos os elementos contidos na cena estão vinculados à tradição da Igreja Católica Apostólica Romana e, entre eles, alguns remontam à *Bíblia Sagrada* e outros, a uma vertente dos evangelhos apócrifos.

---

<sup>66</sup> MEGALE, Nilza Botelho, 2003.

<sup>67</sup> Na antiguidade Greco-Romana, as divindades “pagãs” eram entronadas em colunas, segundo a tradição na presença da Sagrada Família estas colunas se partiam, representando a vinda de uma nova era, onde o Cristo seria o regente do mundo.

Essa pintura mineira, feita por artista colonial, estava vinculada à discussão de vertentes europeia, da Reforma Protestante em voga na Europa; isto se percebe porque, apesar de ter sido produzida em terras coloniais, há muita fidelidade a algumas delimitações artísticas impostas pelo Clero e pelo Concílio de Trento. Há de se acrescentar que esta pintura está aprovada pelos cânones da Igreja, sob a fiscalização dos Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

A pintura da Natividade, em Minas Gerais, no período colonial, foi corriqueiramente aplicada em capelas e matrizes. Este tema, a exemplo de praticamente todos os outros nesse período, era de origem europeia e poderia ser encontrado tanto na Tipografia de Plantin quanto na Régia Oficina Tipográfica de Lisboa (ambas continham em seus Missais estampas da Natividade); de igual forma, as origens flamengas auxiliaram o artista João Nepomuceno Correia e Castro a produzir um “painel na nave da Basílica do Senhor do Bom Jesus do Matozinhos”, na cidade de Congonhas do Campo (SANTIAGO, 2006, p. 258).

A estampa-modelo que mais interessa a esta pesquisa é a de origem lusitana, que foi utilizada em larga escala em Minas Gerais, sendo que sua iconografia remonta à Idade Média. Em se tratando do tema d'A Adoração dos Pastores, a *Bíblia Sagrada*, nos Quatro Evangelhos, descreve a vinda do Cristo, mas o livro que faz a descrição mais detalhada da cena da Adoração é o Evangelho de São Lucas. Nele, o autor não revela qual foi o número de pastores que visitaram o Menino Jesus, ficando, portanto, tal iconografia a cargo da tradição da Igreja Católica.

Os pastores presenteiam o Menino Deus com um cordeiro, símbolo da tradição ritualística do Antigo Testamento, na qual este animal era oferecido no Templo de Salomão com o objetivo de expiar o pecado do povo, representando e simbolizando a morte do cordeiro imaculado de Deus que expiaria os pecados da humanidade<sup>68</sup>.

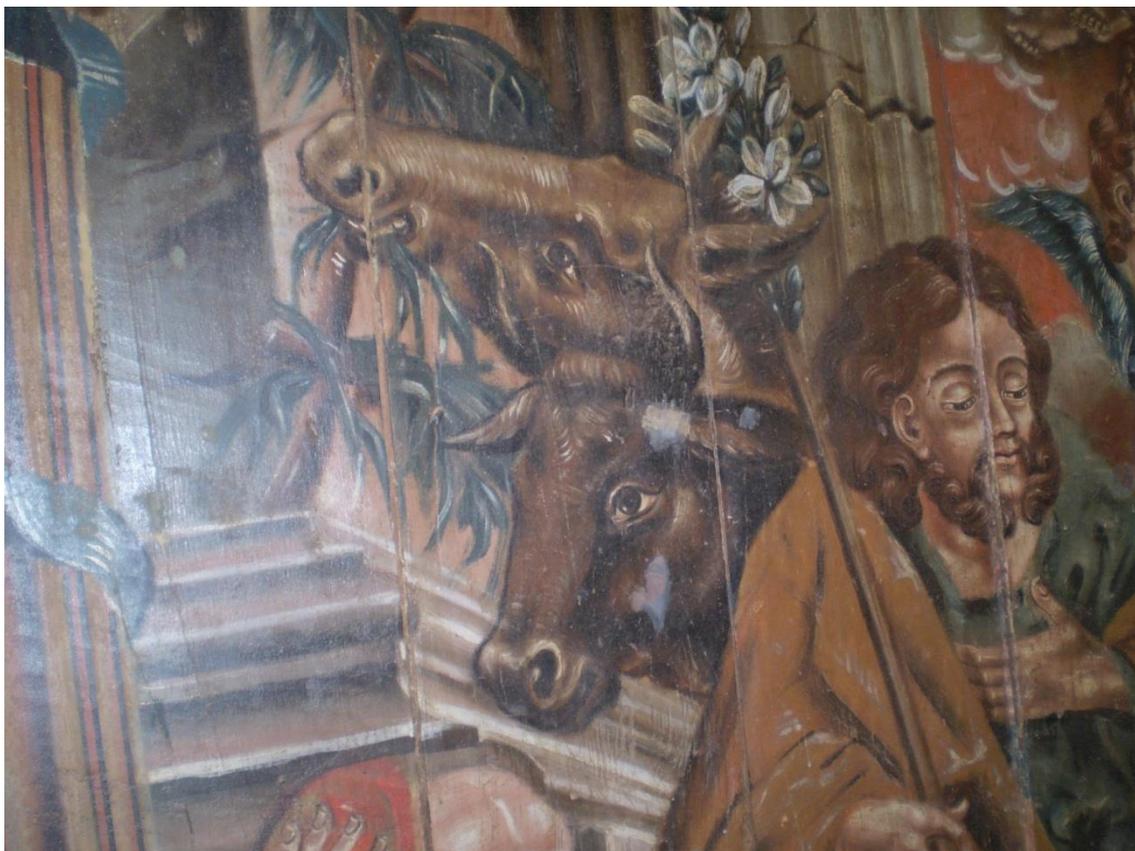
Na estampa, as mulheres pastoras presenteiam aves ao Menino-Deus. A pastora que tem uma criança sobre o colo é uma figura imponente, majestosa, e se sobressai aos outros personagens tanto na estampa quanto na pintura; sua mão direita gera a impressão de movimento e profundidade na cena, sendo que ela olha para o filho e mostra com essa mesma mão o Menino Jesus, ensinando seu filho os passos que deve seguir.

A trás de São José há um Boi e um Asno (**FIG. 29**), que são elementos geralmente presentes em presépios e natividades, representações essas que não constam no cânone bíblico

---

<sup>68</sup> A título de estudo complementar sobre a estampa da Figura, que fora utilizada por Caetano para pintar a Natividade na Capela do Serro, em outras versões da mesma cena, aos presentes oferecidos também se somam um cajado e uma lâmpada, cujo simbolismo está vinculado à salvação da alma. Cf. SANTIAGO, 2006, p. 261.

e sua existência é atribuída ao gosto popular. De acordo com Santiago (2009, p. 260), esses dois animais foram mal-vistos “*pelo concílio de Trento tanto por remeterem a escritos apócrifos, como os de Pseudo-Matheus, quanto por abalarem a nobreza e o decoro exigidos na visualização da Santa Noite*”. (SANTIAGO, 2009, p. 260).



**FIG 29** – Detalhe do Boi e do Asno na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus de Matozinhos (1797)

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson A. A. Junior, 2009

Esses dois animais ficam em um segundo plano tanto na estampa quanto na pintura, sendo que o motivo provável fosse à querela do Concílio de Trento. Na pintura da Natividade na Matriz de São José de Itapanhoacanga (**Fig. 22**), distrito de Alvorada de Minas, em que o artista Manoel Antonio da Fonseca utilizou a mesma estampa, o autor retira da trama da pintura tais animais e igualmente faz nela um desbaste, eliminando vários elementos contidos na estampa.

A trama da Virgem, mostrando o Menino-Deus aos pastores, também foi fruto do debate iconográfico do Concílio de Trento<sup>69</sup>. Santiago (2009, p. 260) reconstrói a iconografia

<sup>69</sup> Santiago, 2009, p.260.

da Natividade a partir da releitura desta trama, sob os olhares do Sonho de Santa Brígida, em 1370. Segundo a autora:

“Essa sugestão iconográfica formaliza-se a partir das técnicas de gravação correntes na época: as investidas do buril ou da água-forte sobre a placa de cobre eram planejadas com vistas à definição de gradações tonais e de iluminação; sulcos mais profundos e mais próximos aglomeram maior quantidade de tinta e, por conseguinte, após a passagem da prancha pelo tórculo, desdobravam-se em zonas mais escuras nas estampas. Já áreas pouco ou nada maculadas pelo buril resultam, no impresso, na manutenção do branco do papel, representante da claridade.”

A Natividade, em estudo nesta pesquisa, é uma ilustração da Impressão Régia, de autoria de Gaspar Frois Machado, o qual é citado no rodapé da estampa: "G. F. Machado Sculp. Olisip. In Typ. Reg. A MDCCLXXVII" (Cf. Fig. 2). Na estampa de Gaspar Frois Machado, feita a partir da pintura de Sebastiano Conca, o gravador retirou um pastor do lado esquerdo e uma pastora do lado direito. Ainda segundo análise de Santiago (2009, p. 266-267); o autor:

“Não se empenhou, por sua vez, em variar as tessituras das marcas de seu buril, mirando codificar, em outra técnica, o efeito luminoso presente na pintura. Sebastiano Conca representou com eloqüência a irradiação da criança, cujo efeito é potencializado pela fumaça de incenso, trazido pelos anjos, que preenche o centro da tela, onde estão o menino, a virgem e duas pastoras.”

A pintura de Sebastiano Conca está repleta de adoradores (**FIG.19**); a gravura (**FIG. 20**), por sua vez, eliminou alguns personagens; e, na reprodução dos pintores mineiros, ainda há nova eliminação de personagens. Isto pode ser observado claramente na Igreja da Santíssima Trindade, (**FIG. 23**) na cidade de Tiradentes, na Pintura da Capela da Boa Esperança, na cidade de Belo Vale (**FIG. 24**), e na Pintura da Matriz de São José de Itapanhoacanga (**Fig. 22**).

A pintura da Matriz de São José de Itapanhoacanga é de fatura simples, estando em precário estado de conservação e em ruína (**Fig. 30**). Esta Matriz é de grande beleza e de expressivo valor artístico religioso, o que, porém, não a isenta de estar correndo o risco de ruir (apesar de oficialmente ser uma edificação tombada e “protegida” pelo IPHAN). O que a deixa particularmente muito graciosa é ter todo o forro da nave em caixotões com passagens da vida de Cristo. De igual forma, havia pintura no teto da capela-mor que se perdeu, mas que pode ser contemplada através de fotos do livro de Carlos Del Negro (1978, p.163-164).

O artista da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, dentre os artistas mineiros, é o que copia com mais precisão a estampa. Resultado do fato de o autor deter maior técnica de desenho e colorido, o que se constata ao analisar sua pintura e comparar com as demais de mesmo tema. As pinturas de Itapanhoacanga (**FIG.22**) e de Tiradentes (**FIG.23**)

revelam traços mais provincianos, porém de grande qualidade, o que as diferem fundamentalmente da pintura da antiga Vila do Príncipe, de grande erudição.



**FIG 30** – Exemplo de deterioração da Matriz de São José de Itapanhoacanga  
Autor: Manoel Antonio da Fonseca  
Fonte: Delson A. A. Junior, 2008

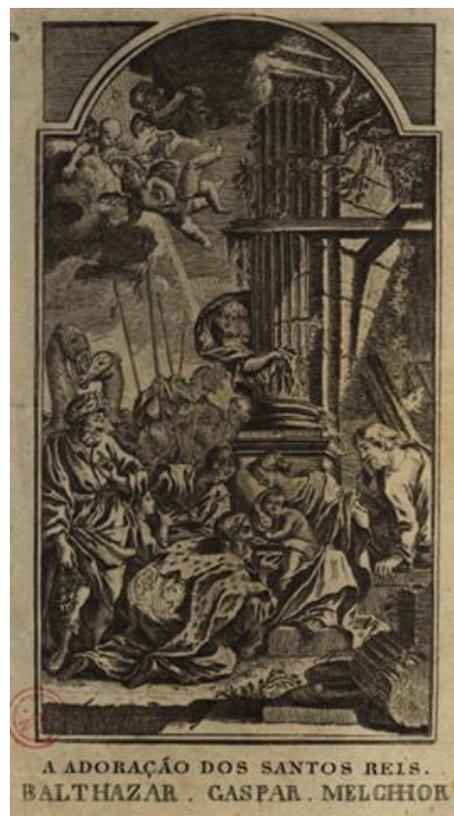
#### **4.1.2-Análise Iconográfica e Estilística da Adoração dos Reis Magos ou Epifania**

Esta seção se propõe analisar a pintura parietal da lateral direita de quem entra na capela-mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos. Intitulada Epifania ou popularmente

Adoração dos Reis Magos, a pintura é de graciosa beleza e rebuscada técnica (**FIG. 31**), também como a Adoração dos Pastores esta pintura foi feita a partir de estampa europeia (**FIG.32**).



**FIG 31** – Adoração dos Reis Magos  
Igreja do Bom Jesus de Matozinhos (1797)  
**Autor:** Caetano Luiz de Miranda  
**Fonte:** Delson Junior / 2014



**FIG 32** – Adoração dos Reis Magos  
Registro de Santo  
**Fonte:** Camila Santiago, Biblioteca Nacional / Portugal

A Epifania, e a Natividade<sup>70</sup>, dialogam harmoniosamente, mostrando ao fiel contemplador os momentos das primeiras horas de vida do Menino Jesus.

Na Adoração dos Reis Magos a Criança já está maior, quando comparado à Natividade, para esta produção o pintor utilizou de estampa, da qual se discorrerá nas linhas a seguir.

A tradição da visita dos Reis Magos ao Menino-Deus remonta aos textos dos Evangelhos no Novo testamento. De acordo com as Escrituras, dos presentes trazidos pelos reis magos constam o ouro, o incenso e a mirra, sendo que esses três presentes têm vínculo simbólico direto com a vida de Jesus Cristo: o ouro está ligado à sua condição de Rei soberano; a mirra, usada na Antigüidade para envolver os corpos dos cadáveres, profetiza a morte de Jesus; e o incenso estaria ligado aos poderes divinos do Menino-Deus.

<sup>70</sup> A pintura da Epifania e da Natividade foram produzidas uma a frente a outra.

Os presentes foram muito bem retratados nesta pintura: podem-se observar duas pequenas caixas nas mãos de dois Reis Magos, sendo que o terceiro Rei Mago, que se encontra mais afastado na cena, aparentemente não traz nenhuma prenda. Entretanto, analisando mais detidamente a estampa, observa-se que na mão direita do último Rei há algo que seria o presente do Menino-Deus; como a pintura de Matozinhos foi brutalmente mutilada para a abertura de arcos em fins do Século XIX, cortou-se parte da mão desse personagem, retirando, dessa forma, o presente da Criança que estaria aí representado.

Toda a pintura da igreja dialoga entre si, perfazendo uma narrativa plástica. Como no caso da Natividade, na Epifania, o artista lançou mão de uma estampa; no entanto, diferentemente da estampa da Natividade, essa gravura foi menos utilizada em Minas Gerais, sendo que a única outra representação artística que se conhece, inspirada nela, pode ser vista na Igreja da Santíssima Trindade, na cidade de Tiradentes.

A Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, como já mencionado, sofreu mutilações de suas pinturas. No caso da Epifania, a base da pintura foi cortada para dar origem às entradas laterais na capela-mor. Os Reis Magos, na Epifania, e os Pastores, na Natividade, foram cortados ao meio, sofrendo intervenções brutais e irreversíveis. Na imagem a seguir (**FIG.33**), pode-se perceber qual era a extensão da pintura original na pilastra, da qual foram retiradas camadas de repintura.

As tábuas que compunham esta pintura foram cortadas e utilizadas como forro do corredor ao lado da capela-mor. Quando se compara a pintura da Epifania com a estampa-modelo, observa-se que o artista copiou-a fielmente. Santiago esclarece que *“ao contrário do que era geralmente adotado pelos pintores da época, que se baseavam em estampas europeias, Almeida Lopes<sup>71</sup> não desobstruiu a composição e nem optou por cores e fundos claros para facilitar a leitura da passagem sagrada”*. (SANTIAGO2009, p. 310)

A plástica da pintura é rebuscada, engenhosa e de boa fatura. O artista deu vida à Epifania a partir de sua paleta firme e com traços precisos; o desenho é minucioso e a pintura, viva. Na linha de pesquisa Oliveira (2003, p. 205-284), afirma que tal pintura é do estilo rococó.

---

<sup>71</sup> Para maior esclarecimento desta citação, é necessário dizer que Camila Santiago permanece na linha de atribuições da pintura da Capela do Bom Jesus de Matozinhos a Silvestre de Almeida Lopes, vertente esta que o autor da presente pesquisa contesta. Esse posicionamento a favor de Caetano Luiz de Miranda foi estabelecido em seção posterior.



**FIG 33** – Detalhe da pilastra de sustentação sem camadas de repintura,  
Capela do Bom Jesus de Matozinhos  
Fonte: Delson A. A. Junior (2009)

Ao analisar a pintura, percebe-se que o artista consegue, com maestria e esmero, fazer o diálogo entre o gosto colorido e claro da plasticidade próprias do Rococó com a estampa-modelo, que é de trama e gosto barrocos. Munido de técnica de alto nível, o autor re-desenha a imagem da estampa em outro estilo.

Ao se fazer uma comparação entre a Epifania da Santíssima Trindade, na cidade de Tiradentes, e a Epifania da Capela do Bom Jesus de Matozinhos, na cidade do Serro, ambas feitas a partir da mesma estampa-modelo, mas por paletas distintas, nota-se que o conhecimento e a qualidade da técnica do pintor de Matozinhos se sobressaem em relação ao pintor de estilo provinciano de Tiradentes.

O artista de Matozinhos foi engenhoso ao integrar harmoniosamente todos os personagens da cena, retirando da penumbra os personagens que na estampa estavam apagados. Ao observar a pintura em questão, pode-se facilmente notar sua profundidade, leveza e harmonia magistralmente modeladas.

A pintura mostra uma escala de profundidade, em que a Virgem e o Menino Jesus estão em primeiro plano; a cena sai da parede e adentra o espaço do espectador na capela-mor. A obra não é uma pintura achatada, mas engenhosa, e de grande qualidade em seus pormenores: a plasticidade dos *putti* da Natividade e o Cavalo branco ofegante, com sua crina em movimento, legam a esse artista louvor pelo seu gracioso modelado. Do mesmo modo, o coro angelical é de grande perfeição e qualidade.

Nesta pintura o artista Caetano Luiz de Miranda corrobora o aspecto peculiar de sua gênese criativa: olhos amendoados, mãos flexíveis e em movimento, sobancelhas arqueadas e narizes afilados. Há uma nítida predileção por cores vivas e claras, sendo que a cena é dotada de profundidade, de grande sofisticação na plasticidade do corpo humano e planejamento harmonioso dos detalhes. Seguindo o método da cena da pintura da Natividade, na Epifania o artista utiliza-se fielmente da estampa-modelo, copiando seu desenho minuciosamente, sendo hábil no emprego de suas técnicas.

## 4.2 - Altar da Capela-Mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos

Esta seção tem por objetivo tratar a fatura do Altar da capela-mor (**FIG. 34**), do Nicho do Pai Eterno, da pintura deste Nicho (composta pelos putti e pelos anjos) e, por fim, da Imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos.

No altar-mor, esta representada a glória da Paixão de Cristo. Havendo muita devoção nos tempos atuais ao Divino Pai Eterno, ocorrendo anualmente festa para este orago (**FIG. 36**).

Este evento acontece uma vez por ano, durante uma semana, havendo grande festividade, culminando com a coroação do Imperador. A festa do Divino Pai Eterno tem suas origens no Período Colonial e é advinda da tradição de negros e mulatos.

A graciosidade desse altar está nos seus pormenores, demonstrando o engenho criativo na sua unidade. Isto é dito por que o pintor, o entalhador e o dourador dessa obra conseguiram formar uma unidade coesa, causando admiração por sua perícia (**FIG. 35**).

A Trindade Santa está representada neste Nicho: Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, em que dialogam a pintura, a escultura e o relevo: Deus Pai<sup>72</sup> foi representado na forma de um ancião, esculpido em relevo (**FIG. 36**), em madeira, ladeado por dois anjinhos à sua direita e um terceiro, à sua esquerda. Deus Espírito Santo está representado na forma de uma pomba, em madeira esculpida em relevo, abaixo do Pai Eterno e acima da Imagem do Bom Jesus de Matozinhos.

Este modo luxuoso de representação em relevo foi corriqueiro nas Capelas e Matrizes mineiras. Dessa forma constituiu a representação sacra da Trindade, sendo indiscutivelmente um trabalho artístico harmonioso e refinado: foram esculpidos em madeira em relevo, policromado e dourado, apresentando traços pomposos. Analisando particularmente a imagem do Pai Eterno, pode-se observar que ele é representado na figura de um ancião de barba e cabelos volumosos e traz sobre a cabeça um Delta Místico<sup>73</sup>. A pintura é original, contudo parece ter traços de retoque de repintura, sofreu intervenções de restauro e conservação<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> A imagem de Deus Pai e de ótima fatura, nada se sabe sobre a autoria desta obra, porém através de análise formal e estilística, podemos propor algumas direções, provavelmente feitas pelo mesmo entalhador que fez São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo do Serro.

<sup>73</sup> Triângulo em forma de Resplendor do Pai Eterno, símbolo da Trindade Santa.

<sup>74</sup> A fotografia do por menor do Pai Eterno da Capela-mor, foi cedida pelo restaurador Gilson da Empresa Anima, Conservação e Restauração, a foto foi realizada durante a restauração, onde se observa-se traços de repintura, principalmente nos lábios do Pai Eterno.



**FIG 34** – Retábulo da Capela-Mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos

**Autor:** Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Delson A. A. Junior, 2009

Já o relevo é de feições intermediárias e de pouco movimento; a túnica que veste o Pai Eterno é da cor de púrpura e imprime à personagem uma feição esvoaçante, sendo que toda a trama está sob uma nuvem dourada.



**FIG 35** – Capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos

**Autor:** Talha, autor desconhecido, pintura: Caetano Luiz de Miranda

**Fonte:** Gilson / Anima Restauração e Conservação



**FIG 36** – Por menor do Pai Eterno e visão geral do Delta Místico

**Autor:** Desconhecido

**Fonte:** Gilson / Anima Restauração e Conservação

## 5 - Autoria e Atribuições da Pintura da Igreja

Os trabalhos artístico-pictóricos da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos foram creditados, tradicionalmente, ora a Caetano Luiz de Miranda, artista mineiro que desenvolveu importantes obras na região do diamante, ora a Silvestre de Almeida Lopez, artista mineiro Colonial.

Nesta pesquisa, acredita-se que a autoria desta pintura é de Caetano, uma vez que se encontra em Diamantina um oratório<sup>75</sup> deste pintor cuja autoria se comprova pela assinatura da obra. Ao se comparar os anjos do oratório com os anjos da Capela de Matozinhos, pode-se observar uma grande semelhança entre ambos; isto faz crer que o autor das duas obras seja o mesmo, por seus traços peculiares inconfundíveis<sup>76</sup>.

A pintura do teto da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis (**FIG. 37**), em Diamantina, e a pintura da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, são ricas em detalhes e qualidade. Quando se observa a estrutura dos dois forros, os traços e linhas são muito semelhantes, e o que mais chama atenção são os anjos de estilo rococó com guirlandas de flores que se repetem em ambas as Capelas das cidades distintas.

O que os diferencia é o tema do medalhão central, na Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos (**FIG. 38**), o forro tem como tema o achado e recolhimento na praia de Portugal da imagem do Bom Jesus de Matozinhos que, segundo a tradição oral, foi feita por Nicodemos; já no forro da Capela de São Francisco de Assis, o tema do medalhão central é associado à história hagiográfica de São Francisco de Assis.

Caetano Luiz de Miranda adquiriu seu renome, como pintor, pelo singular trabalho realizado no forro da Capela do Bom Jesus de Matozinhos no Serro, trabalho de tamanha perfeição que nada deixa a desejar quando comparado ao teto da capela de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de autoria do Mestre Ataíde<sup>77</sup>.

No teto da Capela do Bom Jesus de Matozinhos, consta, no medalhão central, a narração do recolhimento da imagem do Cristo Crucificado, na praia em Portugal. A pintura da moldura, em que consta a cena do recolhimento, foi pintada com minuciosos detalhes, uma grandiosa composição ornamental: com quatro belíssimos anjos, de estilo lusitano, com

<sup>75</sup> O referido Oratório lembra uma maquete de Igreja ou altar, necessitando de maiores investigações.

<sup>76</sup> Silvestre de Almeida Lopes ficou durante muitos anos, inquestionavelmente, como autor da pintura de Matozinhos, porém recentemente Antônio Fernando, pesquisador e restaurador do IPHAN, e Selma Miranda, contestou esta autoria. Fato é que o mesmo pintor do forro de São Francisco de Assis, em Diamantina, trabalhou no forro do Serro; nesta presente pesquisa, segue a linha de interpretação de ambos pesquisadores. Cf. SANTOS, Antonio F. B; MIRANDA, Selma M, 1992, v. 1, p. 411-428.

<sup>77</sup> Ambas pinturas de estilo Rococó.

guirlandas de flores sobre a cabeça; em volta do medalhão central, há uma pintura balaustrada sinuosa, composta em perspectiva; em seu parapeito, encontram-se belos anjos entre graciosos arranjos florais com amplos detalhes decorativos.

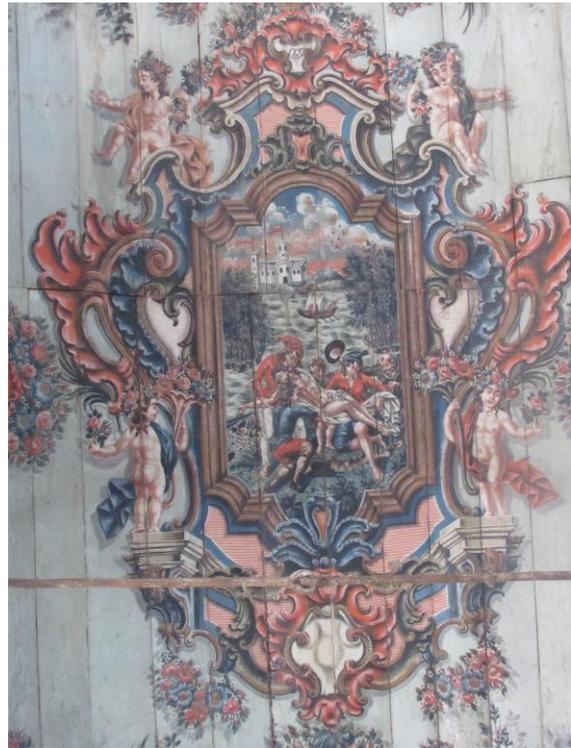
A propósito da cena deste teto, Myriam Ribeiro (1982-83, p. 178) a nomeia de pequena joia e, segundo a autora:

“Em Minas, uma das que mais se aproxima dos padrões eruditos em voga na época, o que pode ser verificado pela comparação com a azulejaria portuguesa do período rococó de anjinhos coroados de flores, cartelas e guirlandas.”

Vila do Príncipe seguiu o estilo da pintura rococó francesa. A pintura de perspectiva de origem rococó, ou mesmo barroca, em Minas Gerais, é de grande qualidade e beleza; esta pintura era o acabamento final das igrejas, essencial para acompanhar a talha.



**FIG 37** – Pintura do Forro da Sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina  
**Autor:** Caetano Luiz de Miranda  
**Fonte:** Gilson / Anima Restauração e Conservação



**FIG 38** -Teto da capela-mor da Igreja do Bom Jesus  
**Autor:** Caetano Luiz de Miranda  
**Fonte:** Delson Junior

## 6- CONCLUSÃO

Esta monografia, redigida para a conclusão do curso de Pós-Graduação *latu senso* do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, se propôs a tratar basicamente da análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas expressas na Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, situada na Cidade do Serro.

Na gênese da criação e das intenções acadêmicas originais desta pesquisa, projetou-se uma abordagem verticalizada sobre os conhecimentos adquiridos por estudos predecessores da obra da Capela-mor. Para tal fim, recorreu-se à escassa, porém fundamental, literatura especializada produzida sobre a historiografia e a iconografia específicas desse objeto de estudo.

Consciente de que qualquer estudo que fosse envidado sobre a obra de arte em questão faria surgir informações inéditas, devido à ausência de estudos mais aprofundados e lineares, foi necessário que o pesquisador empreendesse uma investigação de campo. Esta se concretizou em algumas visitas *in loco* à própria Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos (para registro fotográfico das pinturas e posterior digitalização e arquivamento), a arquivos públicos (em busca de fontes primárias e documentação histórico-administrativa) e a acadêmicos que versam na mesma área.

Para o maior esclarecimento do leitor e pleno entendimento do texto, aplicou-se uma redação cujos temas se subdividissem e se sucedessem didaticamente, sem interrupção da linha central de raciocínio. Isto é, antes de desenvolver propriamente a análise estilístico-pictórica e iconográfica das pinturas, que é o fim último da pesquisa, introduziu seções específicas para a contextualização histórico-geográfica e arquitetônica da antiga Comarca do Serro Frio, atual cidade do Serro, localizada no Norte de Minas.

Para a consecução dessa meta textual, o estudo necessitou de duas etapas introdutórias: a investigação do significado discursivo da utilização das imagens no culto e pedagogia católicos e o desvendamento do método empregado pelos artistas coloniais para a sua produção pictórica. Contudo, em nenhum momento se perdeu de vista a linha de pensamento desta pesquisa: a produção artístico-pictórica e iconográfica das pinturas parietais, da pintura do teto e do Nicho do Altar da Capela-mor.

Espera-se sinceramente que os principais objetivos deste texto acadêmico tenham sido cumpridos e, através do seu produto final, o conhecimento técnico-acadêmico sobre a pintura erudita e grandiosa da Capela-mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos.

## 7 – ANEXOS

### 7.1 - Inventário de Caetano Luis de Miranda<sup>78</sup>

**Arquivo:** Arquivo Histórico do Museu do Diamante – Bibl. Antônio Torres – Diamantina - MG

**Localização:** Cartório do 2º Ofício, maço nº 175

**Inventariado:** Caetano Luis de Miranda

**Inventariante:** Luiz Theodoro de Miranda

**Data:** 1837

**Número de fólhos:** 128

**Estado de Conservação:** Regular

[f. 1]

1837

Inventario dos bens que ficaraõ  
por falessimento do *Sargento* Mor  
Caetano Luis de Miranda de quem  
he *Testamenteiro* Inventariante Luis Theo  
doro de Miranda digo Inventarian  
te sua Viuva *Dona* Ritta Modesta *Pereira*  
da *Silva* *Testamenteiro* herdeiros os seguintes

Herdeiros

- 1 Luis Theodoro de Miranda
- 2 Estanislau Antonio de Miranda
- 3 Doutor Justiniano Luis de Miranda
- 4 D. [ ] casada com Vitor
- 5 Carlos Lis de Miranda de *idade* de 19

[f. 5]

Traslado do testamen  
to com que faleceo o *Sargento* Mor Cae  
tano Luis de Miranda cujo he do theor  
seguinte = *Sargento* Mor Caetano Luis  
de Miranda Cavalheiro professo na Or  
dem de Christo que foi exposto em casa  
de Antonio Pinto de Miranda e de sua  
mulher *Dona* Francisca Rosa dos  
Santos Soares nascido e baptizado  
na Capella do Arraial de Santo Anto  
nio do Tejuco ao presente denominado  
Villa Diamantina da Commarca  
do Serro Frio = Declaro que sou cazado  
com *Dona* Rita Modesta *Pereira* da  
*Silva* filha legitima do Doutor José  
Soares *Pereira* da *Silva* já falecido e de

<sup>78</sup> Transcrição paleográfica e tabela produzida pelo pesquisador Mateus Alves Silva.

Dona Anna Clara Freire, e por isso faço o meu testamento na forma seguinte = Declaro que tive seis filhos a saber Carlos Luis de Miranda filho legitimo da minha mulher = Estanislao filho de Francisca de tal morada nesta Villa = Luis Theodoro de Miranda cuja May por decencia não nomeio = Dona Catherina Adelaide de Miranda filha de Dona Anna Rosa da Cunha casada com Vitor Dumont = Justiniano Luis de Miranda formado em Direito na universidade de São Paulo filho de Constancia Lopes digo Justinianno Luis de Miranda formado em Direito na universidade de São Paulo e empregado na Thezouraria da Provincia de São Paulo filho de Constancia Lopes = Antonio

[f. 6]

Antonio [ ] de Miranda filho de Luiza filha de Valentina já falecida = Item declaro que este ultimo meu filho nomeado neste testamento fugio da minha Casa a dezesseis annos pouco mais ou menos para o Rio de Janeiro aonde ajuntou praça na Cavallaria e no espaço de seis meses desertou daquella Praça com outros e indo eu ao Rio de Janeiro a quatro para cinco annos consultei ao Secretario da Cavallaria o qual me deo a seguinte Resposta, que eu perdia o meu tempo em procurallo pois que tinha sido afogado no Rio Parahiba junto com outros desertores cujos nomes estavaõ lançados no Livro Mestre o qual se perdeu na Revolução do Sul, e que portanto o dava por morto, a vista de tantas provas = Item declaro que depois de pagar as minhas poucas dividas instituo a ditta minha mulher por herdeira digo que deixo a ditta minha mulher por herdeira da ametade da minha terça: por que me casei com ella por Amor e a outra ametade da minha terça devidida em duas partes será entregue ao meu filho

Luis Theodoro de Miranda e a outra parte a ditto inha filha Catharina Adelaide de Miranda = Item declaro que fora da minha terça ins tituo por meos univerçaes herdeiros aos dittos meos seis filhos acima

[f. 7]

asima nomeados, menos o morto que nao deve entrar no numero dos meos herdeiros pello motivo ja exposto = Item declaro que a hum anno e meio pouco mais ou menos dei o meu Pasto alem do Rio de Sam Francisco a ditto minha mulher, por escripto feito e assignado pello meu punho para ella com seu produto creditos comprar os seos alfinetes = Item declaro por meos Testamenteiros em primeiro lugar ao Referido meu filho Luis Theodoro de Miranda = He em segundo lugar a minha mulher Dona Rita Modesta Pereira da Silva = Hem terceiro lugar o seu irmão Ricardo Soares Pereira da Silva = Declaro que quero ser amortalhado em hum lençol e enterrado nas catacumbas da Senhora da Luz sem enterro; somente terão todos os sacerdotes desta Villa encomendar a minha alma; serao dittas por minha alma cinco missas em honra das Cinco Chagas de Nosso Senhor Jesus Christo. E por esta forma findo o meu testamento digo do Nosso Senhor Jesus Christo declaro mais que da tercinha da minha [ ] filha [ ] se haõ de tirar dusentod mil reis para o trabalho do dito meu filho e testamenteiro dicto Luis Theodoro de Miranda. E por esta forma findo este meu testamento que vai escripto ao meu Rogo pello Tabelliaõ Francisco Antonio de Ag

[f. 8]

de Aguillar e assignado por mim que passo as Justiças sem inteiro vigor nesta Villa Diamantina do Serro

aos quatorze dias do mes de março de mil oito centos e trinta e sette annos desimo sexto da Independencia do Império = Caetano Luis de Miranda = Francisco Antonio de Aguillar

[f. 13]

Descrição dos bens

Item	Peso	Valor unitário	Valor total
1º DIA			
Um cordão de ouro	oito oitavas	dois mil e quinhentos e sessenta reis cada oitava	20\$480
Um rosário com contas de ouro	sete oitavas meia e seis vintens	“	19\$680
Um colar de ouro	sete oitavas e quarto		18\$560
Um colar de ouro	nove oitavas e meia		24\$320
Um cordão de ouro	sete oitavas		17\$920
Uma corrente de relógio de ouro	doze oitavas		30\$720
Uns corais ingatados [sic] em ouro	tres oitavas e meia		8\$960
Uns corais azuis ingastados em ouro	quatro oitavas e meia		11\$520
Uma liganda de ouro	oitava e meia		3\$840
Um botão de ouro	tres quartos e quatro vintens		2\$240
Doze colheres de prata	duzentas e quarenta e seis oitavas	duzentos e quarenta reis cada oitava	59\$040
Quatro colheres de chá, uma de açucareiro, tudo de prata	vinte e seis oitavas		6\$240
Uma colher de sopa de prata	quarenta e oito oitavas		11\$520
Uma tesoura de [espevitado oillas?] com seu pratinho tudo de prata	noventa e quatro oitavas		22\$560
Dois castiçais de prata maiores	duas libras oito oitavas		63\$360
Dois castiçais de prata	duzentas e dezesseis oitavas		51\$840
um par de castiçais de prata	duzentas e uma oitavas		48\$240
um par de esporas de prata com correntes	cinquenta e tres oitavas		12\$720
um par de esporas de prata pequenas	vinte oitavas		4\$800
um par de esporas de prata	trinta e sete oitavas		8\$880
um pente de prata	quinze oitavas		3\$600
um palito de prata	uma oitava		\$240

uns arreios de prata	oitenta e oito oitavas		21\$120
duzentas e setenta e tres oitavas de prata velha		cento e sessenta reis cada oitava	43\$680
uns arreios de prata	oitenta e nove oitavas	duzentos e quarenta reis cada oitava	21\$360
um freio de prata	cento e setenta e seis oitavas		42\$360
um relógio com caixa de prata			24\$000
um relógio de repetição			30\$000
um relógio pequeno com caixa de ouro			16\$000
um relógio mais usado			16\$000
um alfinete de ouro com dezesseis brilhantes			150\$000
um anel de ouro esmaltado com um brilhante			40\$000
2º DIA 21/07/1837			
um relógio dentro de um quadro dourado que para dar horas toca uma música			70\$000
um relógio de parede, com caixa			30\$000
um relógio de mesa dourado com sua manga de vidro que tem música quando dá horas			60\$000
um oratório com treze imagens de gesso com seus resplendores de prata todo pintado e dourado			100\$000
uma imagem do Senhor Crucificado com seu resplendor, uma imagem de pedra branca da Senhora do Carmo ja dourada, uma dita de Santo Antonio com seu menino ja dourada			10\$000
um anel de ouro com nove diamantes rosas			12\$000
um anel de topazio com circulo de diamantes rosas, em ouro			16\$000
um anel de turquesa com circulo de dez brilhantes			20\$000
um alfinete de ouro com seis diamantes rosas			12\$000
uma alfine [sic] com ouro diamantes rosas cravados com prata			4\$000
um par de brincos de topazios com trinta e oito diamantes rosas			8\$000
um anel de esmeralda com dezesseis perolas no circulo cravadas com ouro			10\$000

um anel de esmeralda com vinte perolas no circulo			14\$000
um anel de água marinha com circulo de pérolas			4\$000
um anel de topázios ingastados em ouro			6\$000
uma abotoadeira de camisa de brilhantes em ouro esmaltado			24\$000
um anel de ouro com quinze [grizolitas?]			10\$000
um anel de ametista com circulo de grisolitas brancas			8\$000
um par de brincos de filigranas com quatro brilhantes lisos			40\$000
um anel de topázio do oriente liso			8\$000
um par de brincos de ouro, folhas de parreira			6\$000
dois corações de pedra ingastados em ouro			6\$000
um par de [bixas] de estrelas			3\$000
um anel com uma grisolita			4\$000
um par de brincos com sessenta e quatro grisolitas			10\$000
um par de brincos de [?]			4\$000
um par de brincos com pingentes de ametistas			4\$000
uma flor de ouro com quarenta e seis grisolitas e uma agua marinha			22\$000
uma flor de topázio cravado em prata			6\$000
quatro pentes de prata com pingos de agua			12\$000
um alfinete de cristal cravado em ouro			2\$000
um par de fivelinhas de grivolitas boas			6\$000
um par de fivelas de prata de grivolitas			16\$000
um par de pulseiras de grivolitas			24\$000
um coração com sua coroa de [marsa]			2\$000
uma compendente do habito de Cristo de pedras incarnadas cravadas em prata			8\$000
tres habitos de Cristo de ouro esmaltado			9\$000
cento e quarenta e nove oitavas de prata velha		cento e sessenta reis cada oitava	23\$840

um par de dragonas de prata com franjas de fios de prata			20\$000
uma redoma de vidro com sua pianha dourada, um Menino Jesus dentro com seu resplendor de prata			20\$000
duas redomas de vidro com raridades dentro como Fisão[sic] passaros, flores e bichos			16\$000
duas redomas de vidro com flores dentro		seis mil reis cada uma	12\$000
uma bengala de cana da Índia com seu gastão de ouro e ponteira de latão			4\$000
uma bengala de pau com seu gastão de prata			\$640
uma bacia de arame velha	três libras	trezentos e vinte reis cada libra	\$960
bacia de arame	duas libras e quarta		\$720
uma bacia velha pequena	uma libra		\$160
um defumador de latão			\$960
umas estribeiras de latão	três libras e três quartas	trezentos e vinte reis cada libra	1\$200
uma palmatória de latão usada			\$320
um almofariz de latão			\$960
um jarro e bacia de estanho	três libras e três quartos	trezentos e vinte reis cada libra	1\$200
um tacho de cobre com bom uso	quatro libras	quatrocentos e oitenta reis cada libra	1\$920
uma bacia de cobre	três libras		1\$440
um taichinho pequeno novo	uma libra e três quartos	seicentos reis a libra	1\$050
uma chaleira de cobre	três libras e meia	quatrocentos e oitenta reis cada libra	1\$680
um caldeirão de cobre	uma arroba vinte e seis libras	trezentos e vinte reis cada libra	23\$560
um caldeirão pequeno de cobre velho	três libras	“	\$960
outro caldeirão pequeno de cobre velho	três libras	“	\$960
um tacho de cobre velho	oito libras	“	2\$560
uma caçarola de ferro em bom uso			\$960
um côco de cobre velho			\$160
uma espumadeira de cobre velha			\$640

dois tachos de ferro muito velhos sem valor			-
um candeeiro de latão em bom uso			3\$000
oitenta oitavas de prata de galão		duzentos reis cada oitava	16\$000
um ferro de engomar com cinco cunhas			1\$800
uma para de viagem com aneis de prata			1\$920
uma dita para com aneis de prata			1\$600
um almofariz velho	duas libras		\$640
dez libras de cobre digo libra e meia de cobre muito velho			1\$680
uma [salva] de casquinha			2\$000
uma salva de casquinha			2\$000
doze colheres de chá de casquinha de prata			1\$000
3° DIA 22/07/1837			
trinta e quatro libras de ferro muito velho			2\$040
uma corrente de ferro com seu colar	vinte e seis libras	cento e sessenta reis cada libra	4\$160
duas foices		seiscentos e quarenta reis cada uma	1\$280
uma foice pequena			\$480
um machado pequeno usado			\$640
um facão de picar carne			\$320
uma pá de forno			\$640
uma dita pá de forno mais pequena			\$480
um serrote de cortar capim			\$400
duas enxadas muito velhas	três libras		\$300
um almocafre pequeno			\$200
uma enxada com sua ponta			\$320
uma [trinipe] de ferro velha	dez libras	cento e sessenta reis cada libra	1\$600
uma grelha pequena			\$640
uma ratoeira em bom uso			\$640
uma foice ordinaria			\$640
duas colheres um martelo de pedreiro, tudo usado			\$960
um almofariz de pau, com sua mão			\$320
um ralo de latão			\$160
uma alabama	vinte libras		3\$200
oito pratos de folha de flandres			\$320
dois espelhos grandes dourados de ornato de sala			30\$000

um tocador com gaveta e fechadura			1\$280
um espelho, uma redoma de madeira branca pintada de preto e com dois vidros um natural e outro de [armento]			1\$920
um quadro dourado com o retrato de uma velha pintado a oleo			14\$000
um quadro com retrato de um velho com molduras douradas			3\$000
um quadro com retrato de um moço com molduras douradas			3\$000
seis quadros de moças, moldura redonda e dourada			12\$000
dois quadros dourados da história de Viriato		tres mil reis cada um	6\$000
um quadro da aliança de Baco, Vênus			2\$000
um quadro Força do Amor			2\$000
um quadro da Estatura Equestre com frisos dourados			1\$600
um quadro de vista de paisagem			1\$600
duas figuras um velho uma velha um Bento			3\$000
seis quadros de meninas dourados			24\$000
um quadro mais pequeno, imprensa [?], vidro quebrado			\$960
um quadro de Santa Maria Madalena, dourado			2\$000
um quadro do Santo Sudario			2\$000
um quadro da Caridade dourado			3\$000
um quadro da Sacra Familia dourado			3\$000
um quadro pequeno da Senhora Santa Ana			2\$000
duas lâminas uma o Senhor dos Passos outra a Senhora da Piedade			\$640
um quadro redondo de [fumo?] que dis [retijo?] de Nosso Senhor no Monte das Oliveiras, marxetado[sic] de mareperola[sic]			\$640
um quadro do Senhor do Orto			\$640
quatro quadros de moças nunas, com seus frisos dourados		novecentos e sessenta reis cada um	3\$840
um quadro apresentando Glamar – frisos dourados			1\$280
um dito quadro de impressão de fumo			1\$280
um quadro dourado com o retrato de			6\$000

Dom Pedro primeiro			
um quadro dourado com o retrato de Napoleão			3\$000
dois quadros, um de Luis XVI e outro de sua mulher			3\$000
um quadro com frisos dourados representando Paulo Jonas			1\$500
um quadro representando Bonaparte retirando-se para a Ilha de Santa Helena			1\$500
quatro quadros grandes dourados		três mil reis cada um	12\$000
seis quadros de Historia Natural, com vidros		novecentos e sessenta reis cada um	5\$160
um quadro com o retrato do Padre Jerônimo			\$960
três estampas, uma de Santa Rita, outra do Bom Pastor, outra do Redentor do Mundo			\$960
cinco estampas representando a vida de Napoleão			2\$400
duas estampas grandes com vistas de Marinhas			\$960
oito estampas de países pequenos			2\$560
duas estampas de santos			\$640
tres estampas coloridas representando batalhas			2\$840
duas estampas já rotas sem valor			-
quatro estampas, de fumo			1\$920
três estampas representando a tarde, a aurora e a noite			1\$200
três estampas de Luis XVIII			1\$440
três estampas de fumo			1\$200
oito retratos de vários empregados			3\$200
quatro estampas pastoris			\$640
quatro estampas da História de Dom Quixote			1\$280
uma estampa de pescaria			\$160
cinco estampas pequenas velhas de Reis de Portugal			\$400
duas estampas de charlatões			\$160
tinta e seis exemplares de desenhos para pintores			3\$600
uma pedra de escrever			\$400
uma medalha de cobre com o retrato de Dona Maria primeira			\$480
uma agulha de [mariar?]			3\$000
um óculo de ver ao longe			10\$000

uma caixa de pintura com seus repartimentos instrumentos de pintura			2\$560
uma caixa de pintura mais pequena			\$960
uma campainha pequena			\$640
uma campainha mais pequena			\$480
um tinteiro de vidro com seu prato			\$960
uma pedra marmore de moer tinta			3\$000
tinta e seis ferrinhos de escultor com sua respectiva caixa e uma plana pequena			3\$500
um cofre pequeno de madeira branco com fechadura a chave			1\$920
um cofre de molduras com fechadura a chave			2\$000
seis conchas do mar sem valor algum			-
seis vidros brancos ordinários de por remedios		duzentos e quarenta reis cada um	1\$440
tres botilhas		cento e vinte reis cada uma	\$360
quatro vidros pequenos			\$320
quinze vidros mais pequenos		oitenta reis cada um	1\$200
seis folhas de flandes pequenas muito usadas		oitenta reis cada uma	\$480
sete folhas de flandes muito inferiores sem valor			-
4° DIA 24/07/1837			
um jogo de pistolas fulminantes e com basnetas			20\$000
um jogo de pistolas antigas			8\$000
dois castiçais de casquinha já usados			\$800
dois castiçais de casquinha mais pequenos velhos			\$640
um [Toluarinho Chumbuirá??] já usado			\$960
uma espada de [copas?] em bom uso			1\$600
um [ruotelão?]			1\$000
uma folha de ruotelão			\$400
uma cana da India velha com seu castão			\$320
um chapéu de sol coberto de tafetá roxo, já usado			1\$920
uma carteira usada			\$480
uma bandeja vermelha			1\$920
uma bandeja verde			1\$600
uma bandeja vermelha mais			\$960

pequena			
uma bandeja pintada de roxo muito usada			\$640
uma bandeja ordinária			1\$280
uma bandeja de pao pintada muito velha sem valor algum			-
duas bandejas pequenas em bom uso		quinhentos reis cada uma	1\$000
duas bandejas ainda mais pequenas			\$960
uma balança de quarta com seus pesos respectivos			1\$920
uma bandeja pequena redonda ja usada			\$640
um estojo com duas navalhas			2\$000
quatro navalhas velhas			\$640
uma torneira de bronze			\$480
um canivete pequeno com tres ferros e um saca rolhas			\$640
um canivete de aparar penas			\$240
um canivete já usado			\$160
um ferro de encrespar cabelos			\$300
uma carretilha de bronze			\$160
uma balança de folha usada com braço inglês			1\$600
quatro pesos de chumbo a saber um de duas libras, de uma libra, de meia e de quarta			1\$200
três pesos ferro, um oito libras outro de quatro outro de duas libras			2\$800
um espeto ordinario			\$480
um tinteiro [?] de chumbo			\$640
um oculos com armação de prata			1\$600
uma boceta de tartaruga velha e quebrada com aro de oito			2\$560
um espadim de cobre dourado			\$960
um palitino pequeno mareperola			1\$280
um canivete de aparar penas com quatro ferros			1\$600
um palitino de louça			\$640
uma redoma pequena para guardar enfeites de senhoras			\$960
sete vidros de meia folha		duzentos e quarenta reis cada um	1\$680
quarenta e um vidros de quarto			4\$920
um par de estribos pequenos de latão			\$960
um selim francês com sua manta bordada de assento de camurça			10\$000

um selim português com uma manta de tigre usada e outra de escribas			12\$000
uma sela de pagem já velha			3\$000
um par de alforjes em bom uso			\$960
um par de alforjes muito usados			\$480
um freio de casquinha usado			\$800
dois freios de ferro em bom uso			1\$200
uma cama de vento de lona em bom uso			3\$000
uma libra de palhinha da Índia			1\$280
um aparelho de chá com vinte e quatro xícaras de louça esmaltadas			16\$000
um jarro e bacia de louça esmaltada			3\$200
uma [cama?] de louça esmaltada			\$640
um aparelho de chá de louça da Índia com seus filetes dourados e vinte e quatro xícaras			30\$000
duas compoteiras de vidro		novecentos e sessenta reis cada uma	1\$920
uma compoteira lacrada			1\$280
um copo de vidro com seu prato			1\$280
seis copos de beber água lisos			1\$800
quarenta e dois cálices de beber vinho			6\$720
um prato de vidro			\$480
sete [sic] garrafas brancas lacradas		mil e duzentos reis cada uma	7\$200
um aparelho de vidro branco para azeite e vinagre			2\$000
doze xícaras com seus pires e um bule de louça azul			2\$400
sessenta e quatro botilhas		cento e sessenta reis cada uma	10\$240
um frasco de boca larga			\$400
dois frasquinhos		duzentos e quarenta reis cada um	\$480
um aparelho de chá de louça azul e xícaras pequenas			3\$600
cinquenta pratos de louça azul da Índia		quatrocentos reis cada um	20\$000
trinta e seis pratos de louça azul inglesa		duzentos e quarenta reis cada um	8\$640
uma sopeira de louça pó de pedra beiradas azuis			1\$600

uma sopeira pequena			1\$000
duas tigelas grandes com suas tampas de louça pó de pedra			1\$000
uma tigela grande de louça pó de pedra beira azul			1\$280
uma travessa de louça pó de pedra mais pequena			\$960
outra travessa mais pequena de dita louça			\$600
sete travessas de louça pó de pedra		quatrocentos e oitenta reis cada uma	3\$360
uma bacia e jarros pequenos de louça pó de pedra			1\$280
onze xícaras com seus pires um bule de louça pó de pedra			1\$600
cinco xícaras com seus pires de louça azul			\$800
uma tigela azul pequena			\$160
uma bacia de louça pó de pedra			\$320
oito xícaras		oitenta reis cada uma	\$640
nove xícaras com seus pires		cento e vinte reis cada uma	1\$080
dez pratos de louça pó de pedra usados			\$800
uma caneca pequena pintada			\$160
nove pratinhos pequenos de louça pó de pedra		quarenta reis cada um	\$360
tres tigelinhas com suas tampas louça pó de pedra		cento e quarenta reis cada uma	\$480
5° DIA 29/07/1837			
sete facas, sete garfos com cabo de marfim		trezentos e vinte reis cada par	2\$240
oito facas e oito garfos com cabo de marfim mais pequenos		duzentos e quarenta reis cada par	1\$920
sete garfos de ferro velhos sem valor algum			-
uma faca e um garfo de trinchar com cabo de marfim			\$480
uma lima com cabo de marfim de afiar as facas			\$320
um saca rolhas			\$240
um penico de louça pó de pedra			\$480
um boião grande pintado			\$960
uma folha de flandes de guardar			\$320

açúcar			
uma rede com varandas			8\$000
uma rede lisa já usada			3\$000
uma colcha de cetim lavado azul claro com ramos cor de rosa forrada de paninho			10\$000
uma colcha de seda e lã com borbados de tafetá cor de rosa, forrada de paninhos cor de rosa			6\$000
uma colcha de chita com babados forrada de paninho			3\$000
uma colcha de chita sem forro com bom uso			3\$000
uma colcha de chita sem forro nova			3\$000
uma colcha de chita bordada de cetim nova			3\$600
uma colcha de chita sem forro nova			2\$400
uma colcha de chita sem forro com babados nova			4\$000
uma colcha de algodão lavado com babados			2\$000
um colchão de cabelo velho			2\$000
um colchão pequeno de taina acolchoado			1\$280
uma colcha de chita pequena			\$800
uma banda de litros carmesim com bambolins de prata			7\$000
uma banda de litros com passadores de prata			8\$000
uma banda de litros carmesim usada			4\$000
uma banda de litros com presilhas de prata			5\$000
uma farda de pano azul forrada de casemira amarela em bom uso			8\$000
uma farda de pano azul já usada			2\$000
um par de calças de casemira branca			4\$000
uma casaca de pano preto em bom uso			10\$000
uma casaca de pano preto já usada			8\$000
um casacão de pano azul em bom uso			10\$000
um Robisson de sarja preta em bom uso			3\$000
um par de calções de meia de seda preta em bom uso			4\$000
um par de calças de meia de seda preta			5\$000
um par de calças de Duraque anil			3\$000
um colete de seda em bom uso			2\$000

um colete de lã preta			1\$000
um colete de veludo em bom uso			3\$500
um chapéu de pelo armado presilhado de prata em bom uso			8\$000
um colchão de riscadinho cheio de cabelo			4\$000
um colchão pequeno de algodão cheio de paina			\$800
uma colcha de algodão das Gerais com babado de riscadinho			1\$500
uma gravata de seda preta com fivela			1\$280
um boné de lontra com seu galão de ouro, usado			3\$000
um boné de pano azul com seu galão de prata muito usado			1\$000
um travesseiro cheio de paina			\$960
nove lenços vermelhos em bom uso		duzentos e quarenta reis cada um	2\$160
um garrafão			3\$000
outro garrafão mais pequeno			2\$000
sete lençois da Bretanha com babados com suas fronhas respectivas		tres mil reis cada um	21\$000
um lençol de pano de linho com babados			2\$000
doze lençois de algodão americano		mil duzentos e oitenta reis cada um	15\$360
quatro fronhas lisas			\$960
oito toalhas de mão		quatrocentos reis cada uma	3\$200
um lençol, seis fronhas, duas toalhas de pés, tres ditas de mesa todas muito velhas sem valor			-
quatro toalhas de mesa lavradas			6\$000
doze guardanapos lavrados		cento e sessenta reis cada um	1\$920
uma toalha de mesa de americano sanjado			4\$000
doze guardanapos de americano		trezentos e vinte reis cada um	3\$840
uma toalha de algodão americano liso			2\$000
duas toalhas de mesa pequenas			\$960
quatro toalhas de caça com renda		mil e	6\$000

		quinhentos reis cada uma	
quatro toalhas de caça com babados		mil reis cada uma	4\$000
uma toalha velha sem valor algum			-
tres toalhas pequenas de bandeja			\$960
um penteado de algodão americano			\$640
um penteador muito usado sem valor			-
doze camisas de morim		mil duzentos e oitenta reis cada uma	15\$360
duas camisas de morim firme		mil e seicentos reis cada uma	3\$200
seis camisas de morim firme somente cortadas		seicentos e quarenta reis cada uma	3\$840
oito camisas velhas sem valor			-
uma camisa de lã velha sem valor			-
nove lenços brancos de pescoço			1\$800
dezenove pares de [corpins?]		quarenta reis cada um	\$760
dois coletes de [festão?] branco		quatrocentos e oitenta reis cada um	\$960
dois pares de calças de brim		quatrocentos e oitenta reis cada um	\$960
um flagem de chita sem valor algum			-
um flagem de castor ja velho			\$480
tres ciroulas de americano		trezentos e vinte reis cada um	\$960
seis ciroulas de algodão velho sem valor			-
um suspensório velho			\$080
tres cortes de colete de fustão			1\$920
um chapéu branco sem valor			
sete pares de meia de seda usadas		seicentos e quarenta reis cada par	4\$480
dois pares de botas e dois ditos de sapatos sem valor			
uma capota de sarja azul muito velho sem valor algum			
<b>ESCRAVOS</b>			
uma escrava por nome Felizarda crioula que tem vinte e um anos com			520\$000

uma cria nascida ha tres dias			
uma escrava por nome Marciana crioula que tem quarenta anos de idade			400\$000
uma escrava por nome Maria de nação Angola que mostra ter quarenta anos está [prisada?]			480\$000
um escravo por nome Cesario crioulo oficial de sapateiro que tem vinte e tres anos de idade			550\$000
um escravo por nome Rafael crioulo que terá sete anos de idade			230\$000
6° DIA 31/07/1837			
uma comoda de madeira branca			20\$000
um armário pequeno			14\$000
dois armários grandes			60\$000
dois pares de caixas de viagem coberta de couro com sua ferragem			24\$000
dois baús cobertos			6\$000
uma estante grande			10\$000
uma estante mais pequena com gaveta			3\$000
um camapé			10\$000
quatro mesas de madeira branca		cinco mil reis cada uma	20\$000
uma mesa grande de jantar			4\$000
uma mesa de jacarandá cabiana, pés de cabra com gaveta e ferragem			10\$000
uma mesa de jacarandá cabiana, pés de cabra com gaveta e ferragem			10\$000
uma mesa de jacarandá com frisos brancos			10\$000
outra mesa de jacarandá com frisos brancos			10\$000
um par de caixas de grade cobertas de couro			8\$000
uma caixa ordinaria de madeira branca			2\$000
um catre de jacarandá pés torneados cabeceira de talha, e embutimentos			40\$000
um catre de jacarandá com sobrecéu			25\$000
doze cadeiras de jacarandá com assentos de sola lavrada		quatro mil reis cada uma	48\$000
seis tamboretas de jacarandá com pés de cabra e assentos acolchoados		tres mil reis cada um	18\$000
sete tamboretas de jacarandá torneados com assentos acolchoados		dois mil reis cada um	14\$000
cinco tamboretas torneados com assentos de sola		trezentos e sessenta reis	1\$600

um banco pequeno			1\$000
uma canoa quebrada sem valor			
uma banca de serventia sem valor algum			
quatro [tabollinos?]		duzentos e quarenta reis cada um	\$960
um caixão pequeno de guardar mantimentos			4\$800
um barco torneado			8\$000
uma gamela grande sem valor			
seis gamelas pequenas			1\$200
uma mesa grande muito usada			3\$200
tres espreguiceiros sem couro		dois mil reis cada um	6\$000
uma poltrona			6\$000
uma cadeirinha			30\$000
um banco pequeno estreito			\$600
um par de caixas de viagem inferiores			8\$000
quatro baldramos de sucupira		dois mil quinhentos e sessenta reis cada um	10\$240
um carretão muito usado			6\$000
uma morada de casas sitas na rua do Chafariz numero sete assoalhadas e pintadas com seu quintal e agua dentro			3:200\$000
outra propriedade de casas assoalhadas cobertas de telhas de numero seis sita na mesma rua unidas a primeira de numero sete			600\$000
uma chacara sita nos arredores desta vila da outra parte do Rio Grande na estrada velha que seguia para o Mendanha com casa de telha e cercados de pedras			300\$000
7° DIA 01/08/1837			
A história de Inglaterra por David Hume com vinte e dois volumes			12\$000
a História da América por Robertson, em quatro volumes			2\$400
A História Romana por Holdsmik traduzida em português em quatro volumes			3\$000
Manuel des braves por M. Lion Thiesse em seis volumes			3\$000
Ovidio traduzido por Martignac em			4\$500

nove volumes			
Estudos da natureza por Sao Pierre em seis volumes			1\$920
Obras completas de Cícero em dezesseis volumes			8\$000
História Ecclesiastica por Rousine em três volumes			4\$160
Tableau Chronologique por G. Bordes em dois volumes			\$800
Politica por J. B. Say em dois volumes			2\$560
Poemas de Bocage em sete volumes			4\$000
Obra de Cormille em cinco volumes formato pequeno em doze			2\$500
Vida dos mais celebres marinheiros em onze volumes			3\$200
Gil Boas de Santillane trancada em cinco volumes sem valor algum			
Recreações Pilosophicas [sic] pelo Padre Theodoro em sete volumes em oitavo pequeno			3\$280
Obra completa de Rousseau trinta e três volumes em oitavo			20\$000
Dicionario dos homens illustres por Plutarcho quatorze volumes			8\$000
Simeão o Filosofo em Francês sete volumes em oitavo pequeno			3\$000
Discursos gregos em francês dois volumes em oitavo grande			1\$280
Discursos de Sócrates, contos gregos em francês em três volumes			1\$920
Historia de Herodoto em sete volumes			6\$000
Obras de Demosthenes e Eschines em seis volumes			5\$000
Teluriano em francês dois volumes em oitavo grande			2\$400
Himensis Opera em Latim, seis volumes			1\$920
Obras morais de Plutarco em quinze volumes oitavo grande			8\$000
Historia dos Indios por Padre Jose em cinco volumes em oitavo			1\$800
Historia de Thucidides sobre o Peloponeso tres volumes em oitavo			1\$500
Themas em latim e francês um volume em oitavo			\$800
Cornelio Nepote em Latim um volume em oitavo			\$300

Historia de Carlos Doze por Voltaire			\$320
[Parito?] em latim			\$480
Tito Livio em Latim, um volume			\$480
Viagens de J. Gulivil [sic] em francês quatro volumes			2\$000
Dom Quichote em francês seis volumes em doze			3\$000
Maximas de Rochefocartt um volume			\$960
Etrennes a la junnesse um volume			\$500
Perigos da vacina por Chapon um volume em oitavo			\$960
Perfeito caçador com estampas um volume em oitavo			\$960
Obras de Moliere oito volumes em doze			2\$560
Discursos de Mosicar Thomar em quatro volumes em oitavo			2\$000
Alma sobre o calvário em francês um volume			\$320
[Hisas seralis ficaris] um volume			\$640
Apocalipse em francês um volume em oitavo			\$320
Rethorica de Quintiliano um volume em oitavo pequeno			\$640
Jerusalem de Tarso em prosa			\$480
Compendio das epocas por Antonio Pereira			\$320
Alma levada a Deos em francês			\$640
Pastoral sobre os [Cabeleireiros] em latim e francês, em duplicata		trezentos e vinte reis cada	\$640
Montesquieu trancado tres volumes sem valor			
Obra Completa de Tito Livio seis volumes			1\$920
Observaçoes filosoficas sobre os americanos por Paw, cinco volumes			1\$600
L'Abe Noir sobre a Authoridade Ecclesiastica poder temporal dois volumes em oitavo			\$640
Cartas de Felatise a Morenas um volume em oitavo			\$480
Crebillon três volumes em doze			\$960
Rapport du [poide] um volume em oitavo			1\$280
O estudante virtuoso, um volume			\$320
Resumo da Historia de Hispanha um volume			\$640

Homens dos campos em francês um volume em oitavo			\$640
Vida de João de Castro um volume em doze			\$640
Historia Universal dois volumes			\$960
Virgilio em latim francês dois volumes em oitavo			2\$000
Gramatica francesa um volume			\$320
Campanha de mil oitocentos e quinze ou cem dias			\$640
Gramatica francesa um volume em oitavo			\$100
Vida de Frei Bartolomeu dos Martires dois volumes em oitavo			1\$280
[Bareme] um volume em oitavo			\$640
Sessão de mil oitocentos e dezessete por Camillo Jordão um volume em oitavo			\$640
Memoria sobre a Campanha por Jordão um volume			\$640
Problemas para os medidores de terras dois volumes			1\$000
Proverbios de Salomão um volume			\$320
Goso de si mesmo por Caraciale um volume			\$480
Virtudes de Luis Desaseis um volume			\$320
Elogios de Luis Desaseis um volume			\$320
Aparato Rial um volume			2\$400
Atalas [sic] pequeno um volume			1\$280
Grados um volume			\$480
Calipino dois volumes em follio			6\$400
Um Lexicó			4\$800
Prespectivas dos pintores in follio dois volumes			10\$000
Um lexicó velho			1\$280
Obras de Ovidio truncada, sem valor			-
Dicionario Portugues por Morais			4\$800
Dicionario Portugues por Luis Maria			2\$400
Tentativa Theologica um volume			\$640
Arte da Tintura por Barthole dois volumes			\$640
Astronomia por Lalandi dois volumes em oitavo			1\$280
Obras completas de [Lirias]			1\$200
Dicionario Frances			3\$600
Historia de São Domingos in follio			4\$800

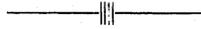
Observaçoes sobre a lingua latina in quarto			\$320
Compadre Matheos em tres volumes			1\$500
Resumo da Historia da França por Bodens			\$640
Epistolas e Evangelhos, um volume			\$100
Terencio um volume			\$100
Emblemas de Alciato um volume			\$320
Historia Romana por Floro um volume			\$100
Gramatica de Loubato um volume			\$500
[Sentonio] sem valor			
Obras de Nicolao Tolentino			1\$280
Contos de Marenantil truncados tres volumes sem valor algum			
Theatro de Voltaire sem valor algum			
Pequena Quaresma de Massilon dois exemplares			1\$280
Ethica de Morato um exemplar			\$200
Discursos de Cícero em Portugues um volume			\$320
Thezouro Carmelitano sem valor algum			
Idilios por Gesner			\$320
Lusiadas de Camões obra truncada sem valor nenhum			
Historia Natural de Buffon em trinta e quatro volumes			10\$000
Tre esferas celestes terrestres e [armilarja]arruinadas			16\$000
Um termometro de [farnheiu]			4\$000

7.2 - Requerimento de Caetano Luís de Miranda, capitão da 7ª Companhia do 2ª Regimento da Cavalaria



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO



MINAS GERAIS

ANT. 1806  
AGOSTO - 25

Caixa 181  
Doc. N.º 116

caixa: 181 doc: 46 código: 13374  
emissão: ano: A806 mês: 8 dia: 25 local:  
Requerimento de Caetano Luis de Miranda, capitao da 7a Companhia do 2 Regimento da Cavalaria de Milicias da Comarca do Serr  
do Frio, solicitando sua confirmacao no exercicio do respectivo posto.  
Em anexo: 1 carta patente.

Series of horizontal lines for additional information or notes.

*Opin.*  
*17 de Ago*  
*1806*

Informe o Vice-Rey e Cap.º G.º com o  
seus pareceres declarando de o.º off.º em layo lu-  
gar de licença o sup.º tenente general abig-  
nada pelo Real punto a qualidade da  
obediencia de foy intimado para de ser o  
ab.º deo deo deo e ultimam.º deo porque no  
servicio de deo deo deo deo deo deo deo deo  
do S.º deo deo deo deo deo deo deo deo deo  
gub.º deo deo deo deo deo deo deo deo deo

*Meinas Aguais*  
*17 de Ago 1806*  
*Agente 257*

*[Handwritten signature]*



em Caetano Luis de Alvarado que elle se acla-  
resendo o Porto de Loyola da 7.ª Com.º do 2.º Regim.º  
de Cavalarias de Melico, da Comarca do Serro Frio Vago  
por Aurencia de Moura Ventura Fernandes de Oliveira de  
que he Coronel Thomaz de Aquino Cesar de Azevedo como  
ten.º Com.º da m.º Patente do Governador de Minas Ge-  
neral junta porque he carta de confirmacao

*Paulo de Moraes*  
*me.º deo deo deo deo deo deo deo deo deo*  
*de confirmacao da m.º Patente*  
*Inclua*

*[Handwritten signature]*

*Agente por 5.º via*  
*em 13 de Agosto de 1806*

*Com.º deo deo*  
*João deo deo*

*17 de Ago*  
*1806*





## 7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo M. F. *A pintura colonial em Minas Gerais*. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n.18, p.11-74, 1978.

ARAUJO JUNIOR, Delson A de. *A pintura de perspectiva do forro das igrejas da Comarca de Vila do Príncipe*. In: IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 2008, Campinas. **Atas do IV Encontro de História da Arte da UNICAMP**. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, p. 275-286.

\_\_\_\_\_. *Estampas como inspiração para a pintura em Minas Gerais*. In: IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 2009, Campinas. **Atas do IV Encontro de História da Arte da UNICAMP**. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, p. 144-157.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 567 p.

ÁVILA, Afonso. *Introdução*. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 16, p. 522, 1995.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João M. M.; MACHADO, Reinaldo G. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1980. 220 p.

ÁVILA, Cristina; GOMES, Maria C. A. *A representação espacial das Minas Gerais no Século XVIII: relações entre a cartografia e a arte*. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 15, p. 441-446, 1990/2.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fonte, 1983.

BOHRER, Alex F. *Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens*. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 321-336.

\_\_\_\_\_. *Mecenato e fontes iconográficas na pintura colonial mineira: Ataíde e o Missal 34*. In: XXIV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco mineiro*. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira*. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 19, 2005.

BORGES, Silvia B. G.; SOUZA, Jorge V. A. *Escolas de papel no espaço luso-brasileiro: análise de pinturas, painéis azulejares e seus modelos*. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 681-690.

BOSCHI, Caio C. **Os leigos e o poder: irmandades leigas e políticas em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Adalgisa A. **A mentalidade religiosa dos setecentos: o Curral Del' Rei e as visitas diocesanas**. Belo Horizonte: Varia História, 1997, 18 v.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: Monumenta / IPHAN, 211.

CHARTIER, Roger. Introdução à cultura do objeto impresso. In: CHARTIER, Roger (Coord.). **As utilizações do objecto Impresso**. Algés: Difel, 1998. cap. 1, p. 9-21.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII**. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994.

DAMASCENO, Sueli (Org.). **Igrejas Mineiras: glossário de bens móveis**. Ouro Preto: Instituto de Arte e Cultura/UFOP, 1987.

DIAS, Maria O. Aspecto da ilustração no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 278, jan./mar. 1968.

DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas, pintura dos tetos de igrejas**, Rio de Janeiro: DPHAN, 1978. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 29).

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympos Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. **Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias**. Rio de Janeiro, SPHAN: 1937. 1 v.

FURTADO, Júnia F. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 403 p.

\_\_\_\_\_. **O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008. 234 p.

HANSEN, João A. **Notas Sobre o "Barroco"**. Revista do IFAC, Ouro Preto, v.4, dez. 1997.

\_\_\_\_\_. **A propósito de três teorias sobre o Barroco**, Rio de Janeiro: SPHAN, 1941. 5 v.

\_\_\_\_\_. **Valor artístico e valor histórico:** importante problema da História da Arte. Rio de Janeiro: SPHAN, 1940. 4 v.

HILL, Marcos. *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 3, p. 63-102, 1939.

\_\_\_\_\_. **Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JARDIM, Luiz. A pintura em algumas igrejas antigas em Minas. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 62-102, 1939.

\_\_\_\_\_. A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 155-177, 1940.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944.

MACHADO FILHO, Aries M. **Arraial do Tijuco: Cidade Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957. 306 p.

MARTINS, Gilberto A. **Manual para elaboração de monografias e dissertações**. 2 ed., São Paulo: Editora Atlas, 2000.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2 v.

MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos: Vidas e Milagres dos Santos Mais Venerados no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MELLO, Magno M. **O tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura**. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. **Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

MIRANDA, Selma M. **A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009. 300 p. (Série Grandes Obras e Intervenções, 3).

OLIVEIRA, Myriam A. R. A pintura em perspectiva em Minas Gerais Colonial. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 12, p. 171-180, 1982-83.

\_\_\_\_\_. A. Barroco e Rococó na arquitetura colonial mineira. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, v. 2, 1996.

\_\_\_\_\_. Barroco e rococó na arquitetura religiosa brasileira da segunda metade do século XVIII. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 29, p. 144-169, 2001.

\_\_\_\_\_. **Barroco e Rococó na formação da cultura mineira**. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2009. Palestra realizada dentro do ciclo de palestras “Arte em 10 tempos”, s/d. Palestra.

\_\_\_\_\_. Minas Gerais, monumentos históricos e artísticos: Circuito do Diamante. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 16, p. 171-179, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 1 v.

\_\_\_\_\_. Uma percepção estética do barroco e do rococó nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, v.3, dez. 1996.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Sônia G. Clássico e Barroco – Categorias Estéticas e Tradições Artísticas na Arte Colonial Brasileira. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. **Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 311-000.

SANTIAGO, Camila F. G. Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras: a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. **Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 311-320.

\_\_\_\_\_. **Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009. 182 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

QUEIROZ, Maria da Graça Soto. **Serro** – MG. DF: Iphan / programa Monumenta, 2010. 84 p.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. **A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo**. 2002. 214 f. Tese (Mestrado) – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

SANTOS, Antônio F.; MASSARA, Mônica. O jogo barroco em José Soares de Araújo – pintor Bracarense em Minas. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 15, p. 435-439, 1990/2.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos; MIRANDA, Selma Miranda. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições. In: IV COLÓQUIO LUSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 1992, Salvador. **Atas do IV Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte**. Salvador, BA: UFBA, 1992, v. 1, p. 411-428.

SANTOS, Joaquim F. **Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio: província de Minas Gerais**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1924. 405 p.

SERRÃO, Vitor. A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 15, 1990/92.

SILVA, Áurea P. Nota sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 17, 1978/79.

SOARES, Ernesto (Org.). **Inventário da Coleção de Estampas**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1975. 382 p. (Série Preta, 1).

SUBSECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Bens móveis e imóveis inscritos nos livros do tomo do patrimônio histórico e artístico nacional**. Brasília: Publicações da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 1982. n. 35. 195 p.

PARECER  
 Universidade Federal de Ouro Preto  
 Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

PARECER

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Professora Doutora orientadora da monografia intitulada 'Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na Cidade do Serro', de Delson Aguinaldo de Araujo Junior, confere ao trabalho a nota nove (9,0), à luz do seguinte parecer:

Trabalho de bom nível, baseado em extensa e exaustiva pesquisa de fontes e, consequentemente, a análise direta das obras, com a metodologia adequada da História de Arte - análise iconográfica e estilística -

Ouro Preto, 20 de maio de 2015

Myriam A. Ribeiro de Oliveira  
 Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira  
 Orientadora