

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI- UFSJ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS- DECIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA- PGHIS

Taína Camila Resende

**A FUGA PARA O EGITO E UMA PAISAGEM COLONIAL: Um estudo
iconográfico na Vila de São João del-Rei do século XIX.**

SÃO JOÃO DEL REI

2020

Taína Camila Resende

**A FUGA PARA O EGITO E UMA PAISAGEM COLONIAL: Um estudo
iconográfico na Vila de São João del-Rei do século XIX.**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História
da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História

Linha de Pesquisa: Cultura e Identidade

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

SÃO JOÃO DEL REI

PGHIS-UFSJ

2020

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C341f Camila Resende, Taína.
A fuga para o Egito e uma paisagem colonial: um estudo iconográfico na Vila de São João del-Rei do século XIX / Taína Camila Resende ; orientadora Letícia Martins de Andrade. -- São João del-Rei, 2020.

216 p.

Dissertação (Mestrado - História) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2020.

1. Arte. 2. Pintura. 3. Imaginária. 4. Iconografia. 5. Venâncio José do Espírito Santo. I. Martins de Andrade, Letícia , orient. II. Título.

Este exemplar da dissertação intitulada “A FUGA PARA O EGITO E UMA PAISAGEM COLONIAL: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO NA VILA DE SÃO JOÃO DEL-REI DO SÉCULO XIX”, da mestranda TAÍNA CAMILA R

Ao Pedro, que deixou meu mundo melhor desde o instante em que veio a ele.

Agradecimentos

Apesar de a escrita ser um trabalho solitário, hoje posso dizer que se não fosse por algumas pessoas que direta ou indiretamente deram sua contribuição, eu não teria conseguido. A vocês, já de antemão pedindo perdão por quaisquer esquecimentos, expresso minha gratidão.

Início pela minha maior inspiração do mundo acadêmico e sem a qual nada disso teria sido possível, minha orientadora desta pesquisa, a professora Letícia Martins de Andrade. Agradeço imensamente a ela pela paciência, ensinamentos e por ter me transmitido a História da Arte com tanto amor, carinho, elegância e leveza, que me tocou no íntimo da alma. Ainda que eu tente, palavra alguma conseguirá expressar o tamanho da minha gratidão. Sorte daqueles que convivem, ouvem-na e aprendem com ela.

Ainda caminhando pela minha “família acadêmica”, agradeço ao professor Orlando José de Almeida Filho, orientador dos tempos de graduação na UFSJ. A ele agradeço a insistência para que eu me aventurasse no mundo instigante que é a pesquisa e peço desculpas por não ter dado continuidade aos estudos sobre a educação.

Aos colegas que adquiri nas aulas presenciais no primeiro ano do mestrado, por deixarem mais leves os dias. Em especial agradeço ao Lucas, que se tornou um grande companheiro e amigo e que tanto contribuiu para esta dissertação com suas dicas, informações e ajuda.

Um agradecimento especial pelo tempo dedicado e contribuição com minha pesquisa dos professores Danilo J. Z. Ferretti e Kellen Cristina da Silva, membros da banca de qualificação e defesa.

Passando à minha família e aos amigos que se encontram longe dos muros da UFSJ, somado ao sentimento de gratidão, reforço um pedido de desculpas por tantas vezes que me fiz ausente em decorrência dos estudos.

Tomada por todo amor que posso sentir agradeço a minha mãe, Lúcia. Responsável pela maior lição que já aprendi, de que “o conhecimento é algo que ninguém rouba”, além de todo o apoio para que eu estudasse e força para me educar, ainda consegue ser em todos os momentos meu maior exemplo e do meu irmão, Pedro.

antes de ser conquistada. (...) – Mas fiz com que ela ficasse minha amiga e agora ela é única no mundo, disse o pequeno príncipe”¹.

Obrigada por terem-me “cativado” cada um a sua forma e terem se tornado meus amigos. Pode haver outros cem mil aparentemente iguais a vocês, mas para mim, vocês sempre serão únicos.

¹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução de Luiz Fernando Emediato. São Paulo: Editora Geração. 1900-1944, p. 100.

RESUMO

Nossa dissertação partiu de um oratório em madeira exposto no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG (MAS-SJDR). Nele encontramos uma pintura panorâmica da paisagem da Vila de São João del-Rei no século XIX e dois conjuntos escultóricos. No

Figura 11: Fachada da Igreja de Santo Antônio da Mouraria em Salvador (BA).

Final do século XVIII. Museu Regional de São João del-Rei. Fotografia: Letícia Martins de Andrade.

Figura 21: Anônimo. Regresso para o Egito. Terracota policromada em oratório de madeira policromada com florão frontal imitando mármore e protegido por vidro, pequena saia e pés em bolacha; 40 x 14 x 50 cm de altura. Minas Gerais - Mariana, séc. XVIII/XIX.

Figura 36: Oratório a Fuga para o Egito. Séculos XVIII e XIX. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: Site MAS-SJDR, 2006.

Figura 37: Oratório a Fuga para o Egito. Séculos XVIII e XIX. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: Site MAS-SJDR, 2019.

Figura 38: Pia batismal em pedra (calcário policromado). De Gotland, Fole, Suécia. c.1200.

Figura 39: Detalhe pia batismal, A Fuga para o Egito. De Gotland, Fole, Suécia. c.1200.

Figura 40: A Cruz de Moone, século VIII, Kildare, Irlanda. Foto: Ivan Vdovin / Alamy Stock Photo/ 2019.

Figura 41: Detalhe da Cruz de Moone, A Fuga para o Egito, século VIII, Kildare, Irlanda. Foto: Ivan Vdovin, 2009.

Figura 42: Nicolas de Verdun, Santuário da Virgem. A fuga para o Egito. Peça de prata e cobre dourados e esmalte, 1205, Tesouro da Catedral de Tournai, Bélgica.

Figura 43: Anônimo. A Fuga para o Egito, 1515, madeira, 42,5x 56,5cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

Figura 44: Bonanno Pisano (at. 1173-1186). Fuga para o Egito. c. 1180. Bronze. Porta de San Ranieri, lateral da Catedral de Santa Maria Assunta, Pisa. c. 1275-1200.

Figura 45: Anônimo espanhol. O milagre da palmeira na Fuga para o Egito. 1490-1510. Madeira policromada e dourada; 126.4 × 92.7 × 26.7 cm, 49.9 kg. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. Crédito: ©The Metropolitan Museum.

Figura 46: Doseua. c.21(e)4()7.(y)20()] TJETBT1 0 0 1 85(e)4(tr1 01)19(r)131 0 TJET.6(i)38(o)-19()-1

Figur

Figura 62: Anônimo. Fuga para o Egito. Século XIX. Museu de Arte Sacra de São Cristovão-

Senhora dos Remédios-Senhora dos Remédios-MG. Fotografia: Padre Rodrigo Alberti, 2017.

Figura 85: Valentim Correa Paes (?- 1817). Nossa Senhora da Assunção. Madeira policromada e tecido (roca), 130 x 135 cm, 1782. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei. Fotografia: COELHO, Beatriz. Devoção e Arte, p. 176.

Figura 86: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe Nossa Senhora da Piedade. MAS São João del-Rei- MG. Fotografia: Antônio Emílio da Costa.

Figura 87: Mestre Valentim (atribuição). São Sebastião. Museu de Arte Sacra de Resende Costa- MG. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 88: Mestre Valentim (atribuição). Coroação de Maria no céu. Terracota. Século XVIII. Igreja São Francisco de Assis. Fotografia: Banco de dados CEPHAP - UFSJ/Marcos Luan.

Figura 89: Mestre Valentim. São José de Botas. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de Resende Costa-MG. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 90: Mestre Valentim. Detalhe Nossa Senhora da Assunção, figura 85.

Figura 91: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São Sebastião, figura 87.

Figura 92: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São José de Botas, figura 89.

Figura 93: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe Nossa Senhora do Desterro, figura 77.

Figura 94: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São José, figura 80.

Figura 95: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São José de Botas, figura 89.

Figura 96: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São José de Botas, Fuga para o Egito, figura 77.

Figura 97: Mestre Valentim (atribuição). Nossa Senhora da Piedade. Madeira dourada e policromada, 100 x 52 cm. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: COELHO, Beatriz. Devoção e arte, p. 62.

Figura 98: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe Nossa Senhora do Desterro, Fuga para o Egito, figura 77.

Figura 99: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe Nossa Virgem Maria, presépio, figura 80.

Figura 100: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe Jesus Cristo, figura 88.

Figura 101: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe Senhor Morto, figura 86.

Figura 102: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe São José de Botas, figura 89.

Figura 103: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe São Sebastião, figura 87.

Figura 104: Mestre Valentim. Nossa Senhora da Assunção, figura 85.

Figura 105: Mestre Valentim (atribuição). Nossa Senhora da Piedade, figura 86.

Figura 106: Mestre Valentim (atribuição). Virgem Maria, figura 80.

Figura 107: Mestre Valentim (atribuição). Nossa Senhora do Desterro, figura 77.

Figura 108: Anônimo. O Jardim de Nebamun. c. 1400 a.C. Mural de um túmulo em Tebas, 64 x 74,2 cm. British Museum, Londres. Fotografia: GOMBRICH, E. A história da arte, p. 60.

Figura 109: Exekias. Aquiles e Ajax jogando damas. c. 540 a.C. 61 cm de altura; Museu Etrusco, Vaticano. Fotografia: GOMBRICH, E.H. A história da arte, p. 80.

Figura 110: Anônimo. Paisagem. Século I d. C. Pintura mural; Vila Albani, Roma. Fotografia: GOMBRICH. E. H. A história da arte, p. 114.

Figura 111: Giotto di Bondoni. São Francisco pregando aos pássaros. Afresco, século XIV. Igreja de São Francisco de Assis, Itália.

Figura 112: Pintor da corte de Urbino (atr.). Cida(i)18(gur.n)20(do)2-6(o)-19(s)9(3(.)-80M18(s)8)7(R)7

Figura 115: Albert Eckhout. A Mameluca. Óleo sobre tela; 61 x 88 cm. 1638. Musée du Louvre, Paris- França. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Figura 116: Conde de Clarac. Forêt vierge du Brèsil. Água forte e aquarela sobre papel; 64,5 x 85 cm. 1822. Biblioteca digital luso brasileira.

Figura 117: Nicolas-Antoine Taunay. Vista tirada do Morro da Glória, c. 1820. Óleo sobre tela; 47 x 57 cm. Rio de Janeiro. Museu Castro Maya/ Iphan.

Figura 118: Félix-Émile Taunay. Lagoa Rodrigo de Freitas. Óleo sobre cartão; 19 x 27 cm. 1828. Acervo Paulo Fontaiha Gayer.

Figura 119: Leandro Joaquim. Vista da Igreja e Praia da Glória. Óleo sobre tela; 83 X 113 cm. Século XVIII. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figuras 120: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe oratório, Vista do alto do bairro do Bonfim, Vila de São João del-Rei. Óleo sobre madeira. Século XIX. Acervo MAS-SJDR. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 121: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe oratório, Vista do alto do bairro do Bonfim, Vila de São João del-Rei. Óleo sobre madeira. Século XIX. Acervo MAS-SJDR. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 122: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe oratório, Vista do alto do bairro do Bonfim, Vila de São João del-Rei. Óleo sobre madeira. Século XIX. Acervo MAS-SJDR. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 123: Kiko Neto, fotografia. Vista panorâmica da cidade de São João Del Rei. Maio de 2016.

Figura 127: Mestre de Soriguerola. Santa Ceia uma das 13 cenas de A taula de Saint Miquel. Retábulo catalão; 93 x 234,5 cm, séc. XIII. Col•lecció Plandiura.

Figura 128: Leonardo Da Vinci. A última ceia. Afresco; 4,60 X 8,80 metros, 1494-1497. Convento de Santa Maria Delle Grazie, Milão, Itália.

Figura 129: Venâncio José do Espírito Santo. Vista do alto do morro do Bonfim (detalhe). Óleo sobre madeira. São João del-Rei; Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína Camila Resende.

Figura 130: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe da pintura Vista do alto do Morro do Bonfim. Óleo sobre madeira. Século XIX. São João del-Rei, Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 131: Venâncio José do Espírito Santo (pintura) e Valentim Correa Paes (esculturas- Fuga para o Egito- atribuição). Detalhe da peça. Século XIX. São João Del Rei, Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 132: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe do céu, a vista do alto do Bairro do Bonfim. Óleo sobre madeira. Século XIX. São João del-Rei; Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína Camila Resende.

Figura 133: Autoria desconhecida. Pôr do sol em São João del-Rei, 2019. Fotografia cedida por Larissa Sandim.

Figura 134: Venâncio José do Espírito Santo. A Virgem Maria com o Menino Jesus (forro da nave). Pintura sobre madeira; século XIX. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del- Rei- MG. Fotografia: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Figura 135: Venâncio José do Espírito Santo. A Virgem Maria com o Menino Jesus (forro da nave). Pintura sobre madeira; século XIX. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del- Rei- MG. Fotografia: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Figura 136: Jean-Honore Fragonard. O Balanço. Óleo sobre tela; 64,2 x 81 cm. 1766. Coleção Wallace; Londres, Reino Unido.

Figura 137: J.-L.David. Juramento dos Horácios. 1784. Óleo sobre tela; 330 x 425 cm. Paris, Museu do Louvre.

Figura 138: Félix Émile Taunay. Rua Direita, Rio de Janeiro. Aquarela sobre papel; 17.70 cm x 23.60 cm. 1823. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Figura 139: August Muller. Vista do Rio de Janeiro tomada da ilha das cobras. Óleo sobre tela 88.90 cm x 118.80 cm. 1804- 1845. Acervo Paulo Fontainha Geyer. Reprodução fotográfica Raul Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Figura 140: Venâncio José do Espírito Santo. Anjo com homem e coração em chamas. Pintura da nave, São João del-Rei, c. 1816. Fotografia: Kellen Cristina da Silva.

Figura 141: Manoel Victor de Jesus. A Peste e o perdão divino. Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG, 1782. Forro Bombé: têmpera sobre madeira Foto: Luciana G. Braga.

Figuras 142: Passinho da paixão. Manoel Victor de Jesus, c.séc. XIX. Fotografia: Kellen C. da Silva.

Figura 143: Passinho da paixão. Manoel Victor de Jesus, c.séc. XIX. Fotografia: Kellen C. da Silva.

Figura 144: Venâncio José do Espírito Santo. Anjo Gabriel. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, SJDR. Foto: Kellen C. Silva.

Figura 145: Venâncio José do Espírito Santo (atribuição pintura). A Fuga para o Egito. Museu de Arte Sacra de São João Del Rei. Disponível em: < <http://museudeartesacra.com.br/gallery/acervo-2/>>.

Figura 146: Manoel Victor de Jesus. Passinho da paixão. C.séc. XIX. Fotografia: Kellen C. da Silva.

Figura 147: Natividade. Missale Romanum. Mechliniae Typographia, 1846. Fonte: Museu da Liturgia de Tiradentes, MG. Foto: Luciana G. Braga (2015).

Figura 148: Valentim Correa Paes (atribuição). Sagrada Família. Século XIX, Tiradentes. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto Instituto Histórico de Tiradentes.

Figura 149: Gravura a partir de Franz Xaver Habermann, 1731-1775. Detalhe. Amsterdam, Rijksmuseum.

Figura 150: Venâncio José do Espírito Santo (pintura) e Valentim Correa Paes (esculturas); atribuídos. A Fuga para o Egito na Vila de São João del-Rei. Século XIX. MAS; São João del-Rei. Fotografia: Taína C. Resende.

Figura 151: Manoel da Costa Athaide. Detalhe da pintura Abraão oferece hospitalidade aos Três Anjos (pintura lateral da capela-mor). Pintura sobre madeira à maneira de azulejo. ece hospitalidade

Figura 159: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe retrato Irmão Manoel de Jesus Fortes. Santa Casa de Misericórdia, São João del-Rei, século XIX.

Imagem 160: Venâncio José do Espírito Santo. O irmão Joze Carneiro Vieira. Santa Casa de Misericórdia, São João del-Rei, século XIX. Foto: Taína C. Resende, 2019.

Figura 161: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe do retrato do Irmão Francisco Moreira da Rocha. Santa Casa de Misericórdia, São João Del Rei, século XIX.

Figura 162: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe retrato Irmão Manoel de Jesus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	27
CAPÍTULO I- “VIGIAI E ORAI”: A MATERIALIZAÇÃO DA FÉ.....	33
1.1. Celebremos o nascimento do Menino Jesus: a forma dos presépios.....	35
1.2. Da devoção individual à familiar: os oratórios.....	43
1.2.1. Os oratórios pelo mundo: breve contextualização histórica.....	44
1.2.2. Análise iconográfica de oratórios e comparações.....	51
1.3. As maquetes de presépio: recorrência e proximidade.....	61
CAPÍTULO II- A FUGA PARA O EGITO NA HISTÓRIA DA ARTE: UM OLHAR PARA A ICONOGRAFIA.....	69
2.1. Da narrativa às representações.....	73
2.1.1. A iconografia da fuga para o Egito em esculturas luso-brasileiras.....	93
2.2. Análise iconográfica dos conjuntos escultóricos deste estudo.....	104
2.2.1. Análise formal: técnica e estilística.....	112
2.2.2. Possibilidades de autoria e datação.....	119
CAPÍTULO III- UMA VISTA DE SÃO JOÃO DEL-REI NA HISTÓRIA DA PINTURA DE PAISAGEM.....	134
3.1. A pintura de paisagem na história da arte.....	135
3.2. A pintura de paisagem no Brasil.....	145
3.2.1. Um olhar sobre a pintura em Minas Gerais.....	153

3.2.2. O status do artista nas Minas Gerais.....	155
3.3. Uma paisagem em meio às representações de santos: a <i>Vista do Alto do Bairro Bonfim</i>	160
3.3.1. Análise da forma e estilo.....	163
3.3.2. Análise comparativa.....	173

CAPÍTULO IV- PAI, FILHO E ESPÍRITO SANTO: A TRAJETÓRIA DE UM PINTOR.....182

4.

INTRODUÇÃO

Os oratórios eram objetos religiosos das práticas portuguesas e com a vinda de numerosa população de Portugal para a colônia esse costume trasladou, impulsionado principalmente pela carência de igrejas e de um clero efetivo. Em Minas Gerais chegaram pelas mãos dos bandeirantes paulistas que em suas andanças sempre portavam um exemplar contendo alguma escultura sacra, tal como atestado no seguinte trecho: “Os bandeirantes paulistas eram os verdadeiros arautos da fé: desde o princípio de suas andanças, pelas Minas, portavam seus oratórios de cedro ou cabiúna e as imagens padroeiras”⁷.

Esses artefatos religiosos (oratórios) são encontrados ainda hoje em tão elevado número que nos levam a questionar sobre a possibilidade da existência de uma indústria de arte local fomentada por eles. Afinal, em uma sociedade predominantemente católica não seria de se estranhar que qualquer fiel quisesse ter para si um exemplar. Sobre isso ainda complementamos com as palavras de Honório:

Atualmente, basta contemplarmos em museus de arte sacra as diversificadas coleções de oratórios vindos de fora ou produzidos em Minas Gerais ao longo dos séculos XVIII e XIX, para percebermos que independente da proliferação de templos, capelas ou igrejas na capitania mineira, a posse de oratórios para devoção privada, singelos ou ricamente ornamentados, era usual. De fato, através de diversos estudos historiográficos sobre a religiosidade brasileira, ficamos sabendo que esses objetos eram comuns nas residências coloniais⁸.

Com tamanho interesse da população colonial mineira pelos oratórios, tal como atestado por Honório acima, não nos espanta o fato de nosso objeto ter sido possivelmente uma criação autoral cujo comitente fora o próprio executor, à exceção dos conjuntos escultóricos. Venâncio José do Espírito Santo, capitão, pintor e

sentido se pensar nessa relação não somente para quem vinha de Portugal para a colônia, como também para aqueles que internamente se deslocavam. SOUZA, Laura de Mello. Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações. In: NOVAIS, Fernando A. SOUZA, Laura de Mello. **História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 42.

⁵ Outra observação importante é de que Venâncio não era natural da Vila São João del-Rei, sendo ele um imigrante. Tal fato pode ter influenciado na escolha de Nossa Senhora do Desterro para a peça, uma vez que como já mencionado, ela pertencera ao acervo pessoal do pintor.

⁶ TAVARD, George H. **As múltiplas faces da V po I**

encarnador de imagens residente da Vila de São João del-Rei no final do século XVIII a meados do XIX era a única referência que tínhamos sobre a obra de arte que deu forma a esta dissertação⁹. A partir de seu inventário, constatamos que o objeto não só carrega uma de suas pinturas, como também pertencera a ele. Transcrevemos aqui o trecho que se trata: “Um presépio antigo com molduras de madeira, douradas (do Egito)...”¹⁰. O trecho nos forneceu informações importantes que mediram os rumos deste trabalho.

O escrivão responsável por inventariar os bens de Venâncio mencionou um presépio com molduras douradas e do Egito, provavelmente se referindo ao conjunto escultórico referente à *Fuga para o Egito*. O fato de

‘maquinetas’, um tipo específico de oratório cuja forma se aproxima do nosso objeto de pesquisa.

Partindo para os elementos que compõem nosso objeto, os conjuntos escultóricos e a pint

ter sido esta a intenção do pintor, que pode ter lido em algum jornal sobre eles e tentou replicar algo em escala menor, criando um mini panorama. Tentamos encontrar algum indício escrito disso, mas infelizmente não encontramos nenhuma informação que pudesse corroborar nossa hipótese.

No último capítulo desta dissertação trata

CAPÍTULO I

“VIGIAI E ORAI”: A MATERIALIZAÇÃO DA FÉ

E, quando orardes, não sereis como os hipócritas; porque gostam de orar em

Trataremos neste capítulo da imagem que forma o nosso objeto, a ‘caixinha’ que carrega a cena da *Fuga para o Egito* e traz a pintura de paisagem da Vila de São João del-Rei. Para tanto é necessário situá-la dentro de uma possível classificação quanto a seu uso, mas por não obtermos fontes escritas de seu comitente sobre isso, caminharemos pelo campo das hipóteses.

A definição da natureza de nosso objeto gira em torno de algumas possíveis classificações. Assim sendo, durante o desenvolvimento de todo trabalho elas giraram em torno de presépio, oratório ou um tipo específico deste último, as maquetinas. Faremos uma breve contextualização e discussão a respeito dos três citados e posteriormente iremos nos aprofundar no que julgarmos mais condizente com o que acreditamos. Lembrando que esta é uma interpretação nossa e, portanto, carregada de influências atuais sobre esses objetos na história da arte.

Antes de adentrarmos na discussão sobre as possíveis classificações mencionadas, um adendo é necessário: sendo ele um oratório, presépio ou maquetina, estamos diante de um artefato religioso destinado à devoção doméstica. Devoção aqui

Paulo¹⁷. Quanto à construção de uma história da arte destes objetos em território mineiro¹⁸, tentaremos contribuir, ainda que de forma pequena, para esse campo quase não explorado.

1.1. Celebremos o nascimento do Menino Jesus: a forma dos presépios

O processo de formação da religiosidade brasileira não pode ser desvinculado do período da colonização. Os costumes europeus, principalmente dos portugueses, transladaram para essas terras e, ainda que modificados pela realidade da colônia, foram perpetuados pelos viajantes portugueses em terras coloniais. Muitas das práticas reproduzidas por nós, ainda hoje, tiveram suas raízes nos costumes vividos do outro lado do Atlântico. A tradição dos presépios é um forte exemplo disso.

“A palavra presépio originou-se do latim *praesepe*, que significa concomitantemente estábulo e manjedoura, local no qual Cristo nasceu segundo o Evangelho de São Lucas”¹⁹

A cena do nascimento de Jesus ganhou ares ainda mais teatrais no período

Figura 2:

Natividade, como dito anteriormente essencial à classificação de um presépio, há outras passagens canônicas e apócrifas, além dos elementos populares que mencionamos como recorrentes no período Barroco, as figuras populares. Apesar da fotografia de que dispomos estar afastada, podemos ver que ao seu fundo e lados há uma paisagem retratada pelas montanhas e céu, tal como em um cenário. Além disso, segundo informações do museu, dentro das simulações das grutas, há a representação do *Massacre dos Inocentes*³² e a *Fuga para o Egito*³³ no canto direito (fig. 6).

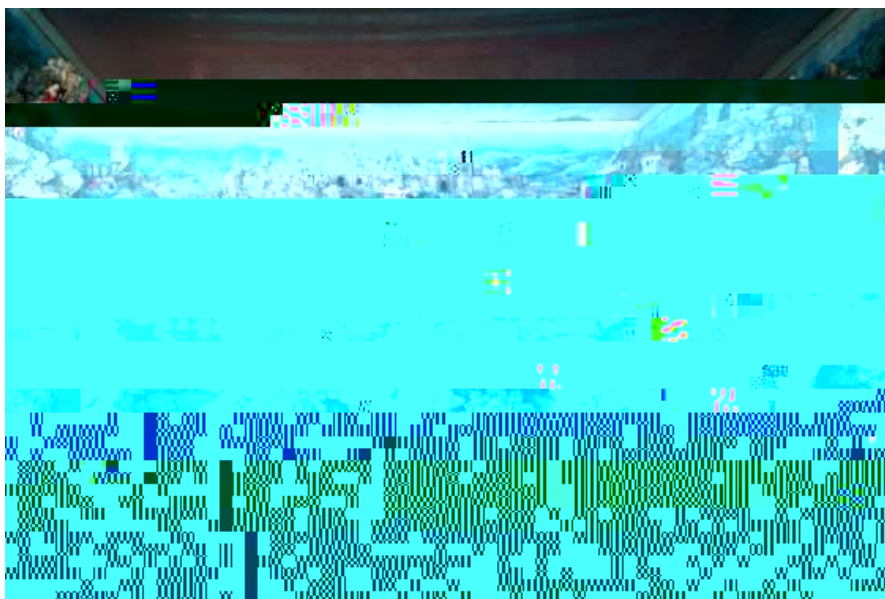


Figura 5: Clérigo de Setúbal desconhecido. *Presépio dito das Necessidades*. Barro, cortiça, madeira; 148 x 206 cm. 1775- 1800; Museu Nacional de Arte Sacra, Lisboa, Portugal.



Figura 6: Clérigo de Setúbal desconhecido. *Fuga para o Egito*. Detalhe do *Presépio dito das Necessidades*. Barro, cortiça, madeira. 1775- 1800; Museu Nacional de Arte Sacra, Lisboa, Portugal.

³² Mateus 2: 16-18.

³³ Mateus 2: 13-18.

passagem do apóstolo de Cristo nos fornece uma importante informação, a Fuga ocorre depois da vinda dos magos. Segundo a tradição católica, o presépio deve ser desmontado no dia seis de janeiro, dia em que os três reis magos já haviam retornado a seus respectivos locais de origem, portanto ela se distancia do dia do nascimento do Menino, que, de acordo com o calendário cristão, é celebrado no dia vinte e cinco de dezembro. A *fuga*, portanto, apesar de próxima, se configura no nascimento. Ela é um episódio independente dele.

Apesar do escrivão que inventariou os bens de Venâncio ter classificado nosso objeto como um presépio, acreditamos que não é este o caso. Não é este o caso, ao menos na atual formação em que ele se encontra, com a Sagrada Família, o músico e a moça ao lado. Levantamos a hipótese de as peças terem se perdido, ou sido vendidas em algum momento mesmo antes da 'caixinha' ter sido doada ao Museu de Arte Sacra de São João del-Rei, o que explicaria a sua classificação como presépio no inventário citado. Baseamo-nos para essa proposição também no fato de uma fonte escultórica colocada ao fundo aparecer em uma foto mais antiga disponibilizada pelo Museu e na data que nos foi permitido fotografar o objeto, não estar presente (figuras 7 e 8), o que indica a retirada e colocação de elementos.

Figuras 7 e 8:

Ambrosio, “é impossível abordar a História do presépio sem mencionar as primeiras manifestações da representação da Natividade e seu desdobramento iconográfico”³⁷.

Figura 9: Anônimo. Maquineta representando presépio em madeira policromada; esculturas em pedra sabão. 39 X 32 cm. Século XVIII. São Paulo. Acervo particular.

Sendo assim, na ausência de fontes escritas ou visuais do objeto no momento de sua execução, reiteramos nossa ideia de não compreendê-lo como um presépio, apesar de várias características, como tratamos, remeterem a isso, tais como a paisagem em panorama, como um cenário, a afirmação no inventário e a incorporação de outras passagens dos evangelistas nos presépios barrocos. Ainda que tivéssemos a confirmação de ter sido preparado com essa intenção, a imagem que se apresenta no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei atualmente não conta com a cena da *Natividade*, o que a

Figura 10: Desconhecido. *Lararium* da casa dos Vettii. Pompéia (cidade fundada por volta dos séculos VI e VII a.C. e destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C.). Fotografia: Museu de Arte Sacra de São Paulo/ catálogo BORGES, S. Expressões na arte sacra- oratórios: decorando um oratório de parede, 2015.

Algo de tipologia próxima a do *lararium* pode ser observado em nichos de igrejas (figuras 11 e 12) ou até mesmo alvenarias particulares. Eles são vãos inseridos em paredes ou muros, onde se colocam esculturas de santos. Podemos observá-los em construções bem posteriores às dos Antigos, o que pode nos indicar se não a recorrência de uma tipol

No que tange aos oratórios propriamente ditos, objetivo principal deste texto, tomaremos como ponto de partida a definição desse objeto tal como propõe Ferreres:

La palabra oratorio, en sentido lato, significa un lugar, relativamente pequeño, dedicado a la oración y culto de Dios. En este sentido [...] cualquiera puede tener en su casa un oratorio, destinando para ello una habitación, poniendo en ella cuadros, estatuas, altar sin ara, etc., donde podrá recogerse él y toda su familia a meditar, rezar el santo rosario, hacer alguna novena, etc. Para esto no se necesita ningún permiso especial de la autoridad eclesiástica⁴³.

Complementar à definição de Ferreres, Russo salienta que o oratório também pode receber o sentido de altar, cujo objetivo é o de orientar as celebrações domésticas religiosas. Neste sentido, ele nortearia celebrações familiares ou em grupos pequenos, o que o atribui o caráter de um altar, assumindo assim dupla função, a material, por se tratar de um lugar onde se realiza a ação religiosa, e espiritual, por ser o mediador da

assumindo o uso privado, era utilizado por uma pessoa ou família, podendo às vezes adquirir características dos semipúblicos. Neste caso, atuava como mecanismo de domínio dos senhores sobre seus membros da família ou daqueles que o serviam, ou seja, o oratório doméstico quando em área rural era recorrentemente partilhado mesmo que fizesse parte da categoria privada⁴⁶.

que também era carpinteiro havia feito para si a caixinha, talvez até como forma de experimentação de algo novo. Trataremos disso melhor nos capítulos que seguirão.

De elevado número e de variadas tipologias, os oratórios podem ser associados também a incrementadores econômicos da colônia. Por toda a extensão territorial colonial eles passaram de objetos religiosos cujas funções já foram discutidas para também fomentadores de uma indústria adaptada às necessidades locais⁵¹. Na Vila de São João del-Rei isso não foi diferente, além de atualmente contarmos com um acervo diverso e numeroso desse artefato religioso indicativo forte disso, apresentamos a informação dada por Azevedo no século XX em uma visita à cidade: “numa terra de tantos oratórios, e tão guarnecidos, que, pode-se dizer, as casas particulares são ali outros tantos prolongamentos das igrejas”⁵².

Segundo Mott, o Cristianismo, herdeiro da tradição judaica, ensina dois caminhos para se atingir a perfeição espiritual e conseqüentemente alcançar o Reino dos Céus. São eles, o exercício individual e privado, que se dá através de uma comunicação direta entre o suplicante o santo, e a prática pública e comunitária das cerimônias.

A oração comunitária se apresenta através da prática da *liturgia*, ou culto público⁵⁵. No evangelho de Mateus 18: 19-20 o evangelista apresenta uma passagem de Jesus que salienta a importância da reza em conjunto, tal como transcrito acima. Essa forma de orar caminha, segundo os preceitos cristãos, de ‘mãos dadas’ com a *contemplatio*, ou oração pessoal, privada, confirmada em Mateus 6: 5-13. Mott define as duas como uma “bipolaridade espiritual”, isso porque ao mesmo tempo em que é pregada a prática religiosa solitária, sem testemunhas, é indispensável a frequência do cristão nos cultos religiosos, e isso inclui todos os rituais a ele intrínsecos⁵⁶.

O ato de reunir fiéis em um templo adquire também um caráter social, exercendo um mecanismo de controle da Igreja recém-reformada sobre eles⁵⁷.

Assim, a missa obrigatória aos domingos e dias de santo de guarda- um total de 98 feriados! –; a obrigação da desobriga pascal (atestado assinado pelo vigário que o *freguês* confessou-se e comungou ao menos uma vez por ocasião da Páscoa da Ressurreição), a indispensabilidade da frequência aos

de poeira, outras vezes lama e a ameaça do aparecimento de animais selvagens, índios e negros que houvessem fugido, foram os fatores que, segundo Mott, levaram a população portuguesa à predileção das manifestações internas ou até mesmo domésticas⁵⁹.

Outra distinção importante entre as práticas religiosas portuguesas e as que se formaram na colônia foi a busca pelo distanciamento dos europeus, principalmente aqueles da elite, da população pobre e de cor. Assim sendo, os que não obtinham recursos para construir suas próprias capelas particulares se isolavam “por detrás de balaustradas e colunatas próximas ao altar-mor”. Aqueles mais abastados chegaram a

importante, a proibição da permanência dos jesuítas em terras mineiras em decorrência da exploração do ouro, favoreceu as heterodoxias⁶³. Observaremos isso adiante.

1.2.2. Análise iconográfica de oratórios e comparações

Figura 13: Oratório lapinha. *Cristo Crucificado, Santana Mestra, São José de Botas, Santo Antônio e São João Evangelista*. Madeira; pedra (calcita) / recortada, entalhada; esculpida, dourada e policromada. Segunda metade do século XVIII. Museu Regional de São João del-Rei. Fotografia: Letícia Martins de Andrade.

Esse modelo de oratório, denominado lapinha, está entre os mais recorrentes que encontramos no estado de Minas Gerais. Forma sua estrutura uma caixa de madeira recortada, entalhada e geralmente envidraçada em três frentes, pode apresentar douramento nas extremidades, como no exemplo trazido (fig. 13) ou não. Como mencionado, na maioria das vezes carrega consigo a crucificação, em outras, alguma das variações de Nossa Senhora e não é incomum a junção de santos, Cristo e a Mãe de Deus em uma mesma peça. Quanto à policromia, predominam os fundos estampados com pequenas rosas e flores, bem ao gosto do estilo rococó⁶⁵.

Outro exemplar de oratórios que circulavam pela colônia mineira eram os de esmolar (fig. 14), os veremos representados no capítulo quatro desta dissertação junto aos irmãos da Santa de Misericórdia de São João del-Rei que foram retratados pelo pincel do pintor Venâncio. Como o próprio nome sugere, exerciam a função de caixas para guardar esmola quando os pedintes saíam pelas ruas. No exemplo trazido chamamos atenção para a figura de Cristo crucificado, que como mencionamos aparece com frequência em oratórios. Alé[(Out)-19(r)160(a9(pe)49()-129(ET8(do)-19J48038()-129J2aJ-9()-111

pintura de São José acompanhado do Menino Jesus e do seu bastão de lírios, elemento recorrente⁶⁶ na iconografia do santo.

Figura 14: Oratório de esmolar. Madeira (Recorte, Entalhe, Policromia, Douramento) e vidro; 20,0 x 10,5 x 3,0 cm Aberto: 20,5 cm. Século XVIII. Minas Gerais. Museu do oratório de Ouro Preto.

Dentre as representações que mais são utilizadas, Santana Mestre ganha destaque⁶⁷. O exemplar que trouxemos, denominado co

Minas Jeje do Maranhão, ao identificar oratórios com elementos africanos presentes no local oriundos dos séculos XVIII e XIX, argumentou que estes objetos só fizeram parte da vivência dos negros para despistar os oficiais e para evitar castigos dos senhores de escravos e o que eles apreciavam de fato eram os voduns da África⁷⁰. Desse modo, o exemplo citado contribui para reafirmar a ideia de imposição que levantamos anteriormente e corrobora que não houve um processo natural na ‘mistura’ religiosa que ocorreu na colônia.

Não pretendemos adentrar sobre a iconologia que caminha junto aos oratórios com elementos africanos. Acreditamos que a ‘estrada’ para tais respostas por si só culminaria em um trabalho específico, portanto, por hora, apresentamos um objeto com tais características e chamamos atenção para a sua complexidade, tal como pudemos brevemente observar pelos exemplos dos debates expostos acima. Iconologicamente analisado, o oratório da figura 16 é uma peça muito rica, produzida em madeira e ostenta esculturas de dois santos não identificáveis pela depredação natural das peças. Apesar disso, observamos que foram policromadas e douradas, o que pode indicar que o comitente estava interessado em peças mais sofisticadas. Nesse ponto, fazemos uma observação em forma de hipótese. Uma vez que o comitente da peça se preocupou com tais detalhes é de se supor que não era de seu objetivo apenas despistar oficiais religiosos ou seus senhores.

Além dos elementos de policromia citados, outros da peça analisada nos levam a crer na preocupação do comitente para com sua peça e, portanto, nos leva a acreditar que esse teria sido um objeto de uso pessoal e de adaptação as imposições que a princípio foram feitas, mas que em ‘algum momento’ passaram a ser naturais e estabeleceram a ligação entre o dono e a fé. São eles, os pássaros, que segundo crença e mito presente na região dos yorubás é um dos aspectos de Iami Oxorongá. Se apresentam como “mulheres velhas que se transformavam em pássaros noturnos para fazer trabalhos mágicos maléficos. (...) Iami Oxorongá é Odudua que ‘recebe de Olodumarè, quando vem ao mundo, o poder sobre os òrisà, poder simbolizado por eye, o pássaro. Recebe também uma cabaça, imagem do mundo e repositório de seu

⁷⁰ PEREIRA, Nunes A. “A casa das Minas”, o culto dos voduns jeje no Maranhão

Dando continuidade às inúmeras formas que adquiriram os oratórios que encontramos em nossas buscas, trouxemos um exemplo de um oratório ermida datado do século XVIII (fig. 17). O exemplar chama atenção do observador com suas portas almofadadas e com pinturas de compoteiras com buquê de flores, gavetão inferior, além de um trabalho cauteloso de recortes, fundição para os puxadores, policromia e talha. Produzido em madeira, policromado e dourado, era usado em construções rurais, onde havia maior dificuldade para se chegar nos templos oficiais. Seu uso era possivelmente em celebrações comunitárias e coletivas⁷⁴. Como representação divina, Cristo crucificado foi o escolhido (fig. 18), tendo sido feita a carnação

Um exemplo de oratório itinerante, carregado durante as viagens e poderia ser aberto e feitas celebrações

Figura 20: Oratório bala. Madeira (cedro)/ recortada, torneada e entalhada. Portas abauladas, entalhadas portando bases. Interior côncavo. Frontão arrematado em pluma. Final do século XVIII. Museu Regional de São João del-Rei. Fotografia: Letícia Martins de Andrade.

Recorrendo ao que já de antemão mencionamos que faríamos, ‘atravessamos’ o Atlântico em busca de peças que tivessem como representação a da *Fuga para o Egito*, assim como nosso objeto de pesquisa. Encontramos duas peças, um oratório de embutir (fig. 22) e uma maquineta (fig. 23).

Sobre a figura 22 há a representação do *Regresso* e não da *Fuga*, tal como em nosso objeto. A peça rica em seus pormenores, como a policromia, o douramento, os recortes e entalhe nos levam a crer sobre um possível gosto para a representação da Sagrada Família em terras portuguesas, o que pode ter transladado para a colônia, influenciando a execução das peças que comporiam nosso objeto.

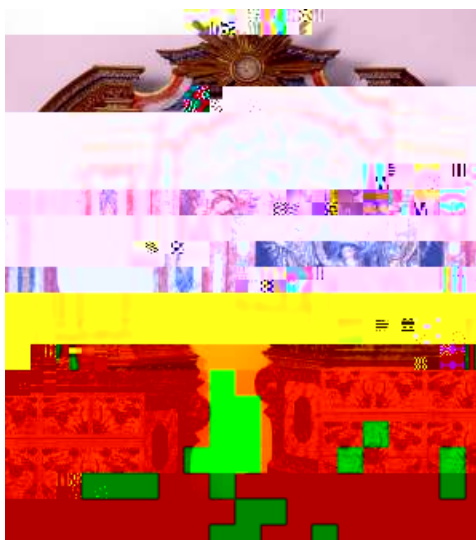


Figura 22: Oratório de embutir. Madeira dourada e policromada. Século XVIII. Capela do noviciado do antigo convento de S. João Evangelista de Aveiro, das Carmelitas descalças, Portugal.

A figura 23 nos apresenta a *Fuga para o Egito* tal como a identificamos iconograficamente. Viajam São José, portando um balaio, indicativo da viagem, e Maria sobre o animal, carregando o Menino Jesus. Essas peças encontradas no interior do oratório estão em madeira douradas e policromadas. A peça como um todo foi identificada como uma maquineta e recebeu entalhe, torneamento e recortes. Novamente a iconografia presente nos leva a pensar sobre a influência portuguesa em nosso objeto.

Figura 23: Anônimo. *Fuga para o Egito*. Madeira dourada e policromada. Maquineta estilo D. José, madeira recortada, torneada e entalhada. Portugal, século XIX.

Antes de caminharmos em direção à forma dos oratórios que muito nos interessam por se aproximarem do nosso objeto de pesquisa, um adendo é necessário. Inúmeras tipologias de oratórios podem ser encontradas em Minas Gerais e no restante do país, o que fizemos aqui foi uma breve contextualização a fim de demonstrar o quão rara é uma peça com as características que apresentam o objeto tratado nesta dissertação e principalmente com a iconografia que ele apresenta.

1.3. As maquiuetas de presépio: recorrência e proximidade

Caminhamos agora em direção à finalização deste primeiro capítulo. Antes de apresentarmos as peças que contribuíram para que chegássemos a uma hipótese sobre a verdadeira função do nosso objeto que ora chamamos de ‘caixinha’, ora de oratório e por várias vezes apenas objeto é necessário reforçar que estamos diante de uma peça carregada de influências e que, portanto, tende a confundir o observador sobre sua natureza, por isso oscilamos tanto em estabelecer uma ideia sobre do que estávamos tratando. Como demonstramos no início deste capítulo, os presépios requerem a cena da *Natividade* para serem denominados como tal, o que nos levou a ideia de oratório, mas apesar dele pender mais para essa suposição, quando fizemos a análise das maquiuetas, tanto mineiras quanto portuguesas, percebemos o quanto nel

Faremos a análise de oito peças espalhadas por museus, e ou coleções particulares, mineiras e portuguesas com o objetivo de demonstrar o que argumentamos acima: que a definição do nosso objeto é maleável e passível de reinterpretações e que podem, inclusive, adquirir novos rumos à medida que o tempo traga de arquivos empoeirados ou de fotografias antigas, que não tivemos conhecimento da existência, as respostas de que no momento não dispomos para designá-lo em sua função, seja como oratório ou presépio.

O termo maquineta, o qual usaremos com certa frequência, é diminutivo de

Figura 24: Oratório Maquineta ou de convento. Jesus crucificado. Acervo do Instituto Feminino da Bahia. Fotografia: SANTOS, Viviane da Silva. Santo de casa faz milagre: desenho e representação dos oratórios populares domésticos em Feira de Santana. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e

Figura 26:	Século XVIII;	Minas Gerais.
Figura 27:	Século XVIII;	Minas Gerais/ Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Figura 28:

Século XVIII (1750);

--	--	--

Figura 30:

--	--	--

Quadro 1: Oratórios maquineta contendo presépio ou maquineta de presépio. Séculos XVIII e XIX. Minas Gerais e Portugal.

Como pudemos observar, todas as peças representadas acima possuem em comum o fato de serem oratórios do tipo maquineta, estarem em Minas Gerais ou Portugal e ostentarem presépios em seus interiores. A proximidade estilística com nosso objeto de pesquisa nesses exemplos é muito maior do que com qualquer outro oratório

Figura 33: Maquineta de presépio. Madeira recortada, dourada e policromada. Século XVIII. Minas Gerais. **Figura 34:** Oratório maquineta *Fuga para o Egito*. Madeira recortada, dourada e policromada. Século XIX. Minas Gerais. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. **Figura 35:** Detalhe paisagem em oratório maquineta de presépio. Século XVIII (1750). Portugal. Museu de Aveiro.

Tamanha proximidade nos leva à compreensão de uma observação feita a propósito de nosso objeto de pesquisa por Eduardo Pires de Oliveira “o presépio que se guarda no pequeno museu de São João del-Rei tem um fundo com uma representação da cidade”⁷⁷. O historiador da arte não associou o objeto a um oratório tal como está contido na ficha informativa sobre a peça, ao invés disso el elinno 309(c)4(o)-19(ms)9(o)-19()18(us)9(-

CAPÍTULO II

**A FUGA PARA O EGITO NA HISTÓRIA DA ARTE: UM OLHAR PARA A
ICONOGRAFIA**

Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: “Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo”. Mateus 2:13-23

Este trabalho diz respeito a uma obra na qual está figurada uma cena da Fuga para o Egito, como já dissemos. Trataremos agora de uma breve revisão iconográfica desse tema, da forma como ele foi interpretado pela história da arte.

São três as vi(i)38(8(n)20(4(r)s)9()-69(v3á9()()-69(v4Dn)20(05JETBT1 0 0 ()-6zr)s)929(f)-32(e

Marcos 1:14 e João 4:1-3, respectivamente. Entre elas, a fuga para o Egito ganhou destaque no que diz respeito às representações elaboradas pela arte ao longo do tempo. Sua única referência literária canônica está no já citado evangelho de Mateus 2:13-23: “Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: ‘Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo’”. Além desse excerto, só voltamos a obter referência do episódio nos evangelhos apócrifos⁷⁸.

O apelo popular dessa cena, envolto no conceito de piedade popular⁷⁹, talvez pela dramaticidade dos fatos, onde havia a possibilidade de que Herodes encontrasse o menino e o matasse, fez com que ganhasse fama e passasse a ser uma das principais escolhas para compor pinturas, gravuras, esculturas, etc. A cena, por contar com a presença de Maria, fora elevada a um novo patamar somente a partir do Concílio de Éfeso⁸⁰, tendo a devoção mariana ganhado novos rumos, que partiram de uma aprovação formal estabelecida no Concílio para âmbitos informais, se espalhando ao popular e às suas manifestações, como as artísticas. Segundo Grau- Dieckmann:

(...) el obispo Nestorio, que sostenía que había dos personas separadas en Cristo encarnado, y negaba a María como madre de su parte divina (...) el Concilio de Éfeso había declarado que María no sólo era madre de Cristo, sino madre de Dios: era la Theotokos. La iconografía del ciclo mariano de Santa María Mayor es la reafirmación del dogma, la traslación a Roma de la omnisciente presencia doctrinaria del Concilio de Éfeso. María aparece en todas las escenas con las galas imperiales bizantinas y con ángeles custodios representados como los funcionarios que escoltaban a los emperadores; (...) A partir de este momento, la Virgen María cobrará cada vez mayor preponderancia en la devoción⁸¹.

Durante este capítulo pretendemos mapear o excerto bíblico narrado por Mateus 2:13-23 dentro da iconografia e iconologia sacras. Para tanto, usaremos o método

⁷⁸ Os evangelhos apócrifos são aqueles que não foram incluídos no cânon oficial, por esse motivo foram propagados via tradição oral e não são reconhecidos pela igreja. SANTOS, Aurelio. **Los evangelios apócrifos**. Madrid: BAC, 1993 (8ª ed.).

⁷⁹ O conceito de piedade popular é envolto na concepção de que o catolicismo não precisa ser somente de caráter litúrgico, com cultos oficiais. Ele pode operar também nas práticas simples dos fiéis no dia a dia, sendo mais espontâneo e informal. Diretório de piedade popular e liturgia, n° 9 e BOFF, C. **Mariologia Social**. Paulos editora: São Paulo. 2017, p. 551-552.

⁸⁰ No ano de 431, em Éfeso, na antiga Ásia menor, simbólica por ter sido morada de alguns apóstolos e conhecida por seguir o Evangelho, fora convocado o Concílio. Seu objetivo era o de decidir se Maria seria somente mãe de Jesus (homem), ou também mãe de Deus (espírito). Cerca de 200 bispos

proposto pelo historiador e crítico de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), que consiste na análise baseada em três passos, como se verá adiante.

Panofsky foi um dos primeiros teóricos a pensar sobre o mecanismo que se releva através da imagem e buscar desenvolver um método que desse conta de explicar seu conteúdo, já que os estudos desenvolvidos anteriormente por Émile Mâle (1862-1954) davam ênfase às construções artísticas da arte da Idade Média, feitos através da catalogação que devolvera voz a esses monumentos, mas não lhes atribuía a interpretação de significados. Para tanto, Panofsky desenvolvera

Nos séculos XIV e XV, por exemplo, o tipo da Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé, foi frequentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino. Do ponto de vista da composição, essa mudança significa, falando grosso modo, a substituição do esquema triangular por outro retangular; do ponto de vista iconográfico significa a introdução de um novo tema a ser reformulado na escrita. [...] **Mas ao mesmo tempo revela uma nova atitude emocional, característica do último período da Idade Média**

surgiu dentro da história da arte, buscando entender suas aproximações ou distanciamentos das fontes literárias, partindo da narrativa bíblica, e procurando reconstruir sua genealogia formal. Posteriormente passaremos à análise dos elementos formais e por fim gostaríamos de levantar possibilidades sobre autoria e datação da obra analisada.

2.1. Da narrativa às representações

A construção do imaginário em torno da *Fuga para o Egito* tem sua primeira aparição escrita na passagem bíblica de Mateus 2: 13-23⁹⁰, onde é mencionada pelo apóstolo a vinda de um anjo que viera alertar a José da intenção de Herodes⁹¹ em matar Jesus. José, na mesma noite do sonho, teria tomado o Menino e Maria, os colocado sobre o lombo de um burro e partido em direção ao Egito. Ficaram lá até a morte de Herodes, onde anos mais tarde, novamente por um sonho, um anjo avisara a José que “já estavam mortos os que procuravam a morte do menino”⁹². José tomara sua família para o regresso, mas fora contido pela notícia de que Arquelau, filho do antigo rei Herodes, reinava na Judeia e por isso mudara seu destino. O local, novamente guiado por um sonho de José, seria mais tarde conhecido por Nazaré⁹³.

A narrativa descrita acima está presente nos fragmentos que formam a atual bíblia cristã, nela podemos encontrar essa passagem da vida de Jesus e seus desdobramentos. Na história da arte, iconografias contendo a fuga da Sagrada Família para as terras egípcias ganharam um lugar de destaque e passaram a compor diversas obras. A cena, geralmente é retratada tal como nos evangelhos (canônicos e apócrifos), pela Virgem em cima de um burro, carregando o menino Jesus, ainda bebê, puxados por São José.

Os acréscimos às representações da cena ganharam novos rumos depois da *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze, no século XIII⁹⁴. O livro que reuniu as biografias de vários santos foi responsável por difundir os valores da igreja, arregimentar fiéis e edificar novas teorias. Por possuir uma linguagem simples e

⁹⁰ Citação do início deste capítulo.

⁹¹ Herodes, segundo os textos bíblicos e as tradições cristãs, fora um rei da Palestina extremamente tirano e que faria qualquer coisa para se manter no trono. O nascimento do “filho de Deus, vindo de um milagre”, representara a ele perigo e a partir de então, começa sua caçada em busca da morte de Jesus.

⁹² Mateus 2-20.

⁹³ Mateus 2- 22:23.

⁹⁴ DE VARAZZE, Jacopo. Arcebispo de Gênova, ca., 1229-1298, **Legenda Áurea: vidas de santos**. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

acessível, misturando os evangelhos canônicos e apócrifos, a fim de construir uma narrativa envolvente, conseguiu fornecer material que influenciou tanto o erudito,

Figura 38: *A Cruz de Moone*, século VIII, Kildare, Irlanda.

que por terem tantos exemplares contendo a cena, podemos estar diante de alguma tradição local e que merecem estudos individuais. Por hora, pelos limites que o mestrado nos coloca, deixamos apenas uma reflexão, a de que por algum motivo, ainda

Figura 42: Nicolas de Verdun, Santuário da Virgem. *A fuga para o Egito*. Peça de prata e cobre dourados e esmalte, 1205, Tesouro da Catedral de Tournai, Bélgica. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/item/2058612/object_maeyaert_18983104>.

Os evangelhos apócrifos terão forte influência na iconografia, como já dito. No caso da representação da fuga, há alguns episódios não mencionados pelos textos canônicos que acabaram se tornando grandes conhecidos dos religiosos católicos, sendo viabilizados tanto através de textos, como o do já citado autor Varazze, quanto pela tradição oral. O milagre da palmeira, mencionado anteriormente, conta que em algum momento da viagem Maria quisera descansar sob uma palmeira que vira e enquanto estava ali sentada, vendo os frutos os desejou. José a alertara sobre a altura em que eles se encontravam e comentou sobre a falta de água, que assim como a eles, deveria afetar os animais, foi aí que:

Então erEnPepsps, qu epsada epsanSacoa a soasnuropsn

Quando eles viram as fontes de água, se regozijaram com grande júbilo, e eles e os animais de carga ficaram todos satisfeitos, e deram graças a Deus⁹⁹.

Outro exemplo da iconografia tratada se encontra na escultura abaixo (fig.43), presente na cidade de Amsterdã, na Holanda. São José é retratado com vestimentas que se adequam ao final da Idade Média, início de 500. Representado com botas, indicando a viagem, um pequeno embornal, um chapéu com um pingente ressaltando ainda mais a ideia de um viajante, diferentemente das imagens acima. Além disso, ele carrega uma cesta de alimentos presa a um graveto em uma das mãos, ela dá tons ainda mais

figura de José como um viajante é corroborada, representado com botas e carregando consigo um embornal e uma trouxa de roupas. Maria permanece sendo levada pelo animal e carregando o Menino em seu colo, dessa vez, tão envolvido em mantos que

Maria aparece sob a tradição de suas vestes azuis, quanto à policrô

criança nos braços de Maria, o ladrão acabara por desistir e os deixou partir. É ele o homem observado por todos na cena¹⁰¹.

Figura 46: Duccio di Buoninsegna (1255- 1318). *A Fuga para o Egito*. 1308. Têmpera - 42 x 44 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena, Itália. Disponível em: <
<https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y37UH>>

Concorrente de Duccio, outro artista italiano do período também pintou a mesma cena. Giotto di Bondone (1267- 1337), também pintor com características da pintura gótica, trouxe grande contribuição para a história da arte e para a iconografia tratada. Sua obra (fig.47) conta com vários elementos, incorporando tanto as representações canônicas como outras, que fogem ao evangelho de Mateus 2:13-23. Nela estão representadas a Família e o burro com José os guiando à frente e Maria com o Menino

otros, conviven con el Dios encarnado. La religión se acercó al hombre común y éste, a su vez, le incorporó su patrimonio popular¹⁰².

É uma pintura em perspectiva, assim como a de Duccio e no que se refere à natureza são representadas árvores e uma palmeira ao fundo. Além disso, dois anjos acompanham a viagem, se mostrando como guias protetores dos viajantes.

Figura 47: Giotto di Bondone (1267- 1337). *A Fuga para o Egito*. 1315-1320. Afresco. Igreja de São Francisco de Assis, Itália. Disponível em: < <https://pt.wahooart.com/@/8XY4ZJ-Giotto-Di-Bondone-Fuga-para-o-Egito>>.

Há outra pintura atribuída a Giotto da *Fuga para o Egito* (fid 1 256.6891.3 Tmbu

explicação se encontra nos apócrifos. É mencionado em Pseudo-Mateus que “Havia três rapazes viajando com José e uma menina com Maria”. A menina da cena é representada em vermelho, enquanto os rapazes se dividem um ao lado de José, como dito, o ajudando a puxar o burro, os outros dois caminham ao lado dela.

Figura 48: Giotto di Bondone (1267- 1337). *A Fuga para o Egito*. 1302-1306. afresco; 200 x 185cm. Capela Degli Scrovegni – Pádua (Itália).

A pintura a seguir possui diferenças pontuais em relação às demais apresentadas (fig. 49). Apesar de manter elementos comuns às outras, como o burro, José, o Menino e a Virgem, Maria é representada amamentando a criança enquanto José segue puxando



Figura 49: Anônimo. *Coroação da Virgem mestra*. Fragmento de livro de horas, 1395- 1415, Paris, França.

Na próxima pintura (fig.50) podemos observar um fato inédito e original na análise das representações que trouxemos até aqui. Em primeiro plano vemos Maria amamentando, o que por si só não configuraria a iconografia da *Fuga*, mas quando fazemos o esforço de olhar ao fundo da pintura, temos a Virgem com a criança montada no burro e José ao lado, com sua posição corporal indicando que corria em direção ao animal e à sua família (fig.51). Tal como as pinturas renascentistas, as perspectivas geométrica e atmosférica são bem representadas. Esses detalhes anedóticos, como o afastamento da Virgem em primeiro plano e a sensação de estarmos diante de dois momentos, são muito comuns na pintura flamenga, nórdica, europeia do Gótico internacional e também do Renascimento.

Península Itálica nos séculos XVI e XVII. Outro ponto importante é de que sua reprodução facilitou a incorporação de elementos de paisagem e de outros momentos mencionados nos textos apócrifos, como o milagre da palmeira¹⁰³.

Figura 52: Giovanni Andrea Ansaldo (1584- 1638). *A fuga para o Egito*. 1620. óleo sobre tela; 170 cm x 127 cm, Galleria Nazionale d'Art Antica, Roma (Itália). Disponível em: <
<https://pt.wahooart.com/@/9DH7F7-A-Fuga-para-o-Egito>>.

Incorporado à cena da fuga, temos o episódio do *Descanso durante a fuga para o Egito*, os elementos trazidos nessas representações foram dispostos de forma singular. Essa cena, que está na próxima imagem analisada (fig. 53), bem como a de Gerard David (fig. 50), se caracteriza quando os personagens, principalmente Maria com o

De acordo com a Lenda Dourada, (livro que contém diversas histórias sobre a vida de Cristo e dos Santos e que foi compilada no final do século XIII por Jacabus de Voragine) a inclusão do boi e do burro nos acontecimentos da Noite Santa possuiria a seguinte explicação: Maria teria ido a Belém no lombo do burro e José levaria o boi consigo para auxiliá-lo no pagamento de eventuais taxas. Outra interpretação para a presença dos animais na cena seria uma possível alusão aos que aceitaram a Igreja e ergueram a cabeça em direção a Cristo, como o boi, e aos que permaneceram na ignorância (remetendo ao judaísmo) e abaixaram suas cabeças como o burro¹⁰⁴.

A figura de Maria adormecida, com o Menino também adormecido no colo, revela ainda mais o descanso da viagem. A presença divina, marcada pelo anjo, que além de simbolizar o sonho de José, onde era avisado para que fugissem para o Egito, demonstra proteção para a viagem e preocupação com o descanso de mãe e filho, este até toca uma música que embala o sono de ambos. O burro aparece quase escondido no canto direito, atrás de José, é possível ver apenas seus olhos, uma orelha e parte do seu corpo, o restante fica quase camuflado pela vegetação presente na cena. José aparece

Figura 53: Caravaggio (1571-1610). *Descanso durante a Fuga para o Egito*. 1594-1596. Óleo sobre tela;

Figura 54: Annibale Carracci (1560-1609). *Paisagem com Fuga para o Egito*. 1603. Óleo sobre tela; 122 x 230 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Seguindo a mesma intenção de destinar a maior parte da obra para a paisagem, Adam Elsheimer (1578-1610) produziu em 1609 sua versão do *Descanso* (Fig. 55). Preocupou-se o pintor em retratar esse momento à noite, sendo esta a primeira representação de um céu com cunho naturalista, com todas as constelações em seus lugares. Ele esteve na Itália e se inteirou da descoberta do telescópio, o que provavelmente usou para pintar a cena. É uma pintura repleta de focos de luz: a lua, seu reflexo no lago, a fogueira dos que acampavam à esquerda e a lamparina de José. Os apócrifos e o evangelho canônico mencionam que a fuga se o(1(é)4(.)-9()-1p4()-8)-19-89(f)33(89(s10(c

A representação da Fuga para o Egito encontra-se também presente nas gravuras e vitrais. Tamanha amplitude nos comprova o quanto a cena era importante para a comunidade católica e, portanto, para a história da arte. As que tivemos acesso seguiam a tradição da Sagrada Família representada com o burro, em alguns exemplos com incorporação de elementos da natureza.

Nessa primeira gravura (fig. 56), podemos observar a permanência da disposição habitual, José à frente, guiando o burro com Maria e Jesus e a bagagem carregada pelo patriarca. Há incorporação de elementos de paisagem, como montanhas e árvores.

Figura 56



Figura 57: Martin Schongauer, *A Fuga para o Egito*. 1470-1490. Amsterdã, Rijksmuseum. Crédito: ©Rijksmuseum.

A próxima imagem se trata de um desenho e foge às iconografias apresentadas até o momento (fig. 58). Nela é retratada a passagem da família pelo deserto, que, segundo os textos apócrifos¹⁰⁸, era um local perigoso e de muitas mortes, tal afirmação é corroborada pela presença de esqueletos do lado esquerdo da imagem, em primeiro plano. Além disso, outras diferenças podem ser observadas, tais como Maria de pé, segurando uma das mãos do Menino e a outra por José.

¹⁰⁸ Pseudo-Mateus. *Evangelhos apócrifos*, p. 6.



Figura 58: Rodolph Bresdin (1822- 1885). *A fuga para o Egito*. 1830. Desenho. Nova York, Metropolitan Museum. Crédito: © Metropolitan Museum.

Os vitrais não fogem muito às representações mais recorrentes da fuga. Abaixo, como forma de exemplificação, há um vitral onde se perpetua a presença da Sagrada família e do animal (fig. 59). Em relação à posição de ambos, é mantido José à frente puxando o cabresto, Maria sentada de lado sobre o burro e amamentando a criança em seu colo. Nele há também elementos de paisagem, representados pelo vilarejo ao fundo. Nesse caso a sensação de profundidade se dá pela abrupta diferença nos tamanhos das representações dos personagens principais, em tamanho superior ao restante da cena.



Figura 59: Anônimo. *Fuga para o Egito*. 1485-1500. Vitral. Nova York, Metropolitan Museum. Crédito: © Metropolitan Museum.

2. 1. 1. A iconografia da fuga para o Egito em esculturas luso-brasileiras

Antes de trazermos os conjuntos de esculturas luso-brasileiras que contemplaram o tema da *Fuga para o Egito*, ilustraremos as esculturas que compõem a mesma cena mencionada e que se encontra em nosso objeto de pesquisa (fig. 60). Faremos isso para que possamos, no momento oportuno,

esgrafitos inseridos nas vestes. As cores parecem se repetir, estando o vermelho presente tanto no manto de Maria, quanto na veste de José, assim como o azul, presente na vestimenta da mãe de Jesus e em parte na de seu marido.

Figura 62: Anônimo. *Fuga para o Egito*. Século XIX. Museu de Arte Sacra de São Cristovão- SE.

Figura 64: Mestre Ambrósio Coelho e Manuel Gomes de Andrade (atribuições). Detalhe do manto de Maria/ *Fuga para o Egito*. Madeira estofada e policromada. Século XVIII. Museu de Alberto Sampaio-Portugal. Disponível em: <https://www.facebook.com/museu.sampaio/posts/1967492820006258>

Figura 65: Anônimo. Detalhe do manto de Maria/ *Fuga para o Egito*. Terracota policromada. Século XVIII, Museu de Arte sacra de São João del-Rei. Fotografia: Taína C. Resende

Figura 66: Anônimo. *Fuga para o Egito*. Madeira dourada e policromada. Século XVIII. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal. Fotografia: autor desconhecido.

brasileira, como dito, recebeu fortes influências em sua arte de sua metrópole, podendo esse ser mais um exemplo. Ainda sobre a forma com que a iconografia apresenta São José, Cavalcanti e Carmona apontaram:

(...) a escultura sacra acompanha a opulência característica desse movimento (Barroco) e as botas que se apresentam na imagem de São José, feita em madeira

Figura 70: Anônimo. *Regresso para o Egito*. Terracota policromada em oratório de madeira policromada com florão frontal imitando mármore e protegido por vidro, pequena saia e pés em bolacha; 40 x 14 x 50 cm de altura. Minas Gerais - Mariana, séc. XVIII/XIX. Disponível em: <<http://www.dutraleiloes.com.br/2017/1137/catalogo1.asp>>.

No que tange às pinturas brasileiras contendo a representação da *Fuga para o Egito*, selecionamos três. Um painel de madeira representando o momento do descanso, exposto no Museu da Liturgia em Tiradentes- MG (fig. 71), um painel do forro da Igreja da capela-mor de Nossa Senhora dos Remédios em Senhora dos Remédios - MG (fig. 72), ambas com atribuições de autoria e uma outra exposta no Museu de Arte Sacra do Rio Grande- RS (fig. 73) . A primeira (fig. 71

Figura 71: Manoel Victor de Jesus (?-1828/ atribuição). *Descanso durante a Fuga para o Egito*. Óleo sobre madeira, Vila de São José, 1788. Museu da Liturgia, Tiradentes- MG. Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseuDaLiturgia/photos/?ref=page_internal >

A capitania de Minas

Figura 72: Tenente Francisco Xavier Carneiro (1765- 1840). *Descanso durante a fuga para o Egito*. Detalhe do painel do forro da Capela Mor da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Têmpera sobre madeira, primeiro quartel do século XIX. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios-Senhora dos Remédios-MG. Fotografia: Padre Rodrigo Alberti, 2017.

A figura 73, também representando o descanso, nos chamou atenção pela proporção que a paisagem naturalista tomou na cena exposta. A Sagrada Família e o anjo são representados em tamanho bem menor do que o restante da cena, o que não ocorreu nas figuras 71 e 72.

Figura 73: Desconhecido. *Descanso durante a Fuga para o Egito*. o. Óleo sobre tela, 90 x 110 cm Museu de Arte Sacra do Rio grande- RS. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/>>

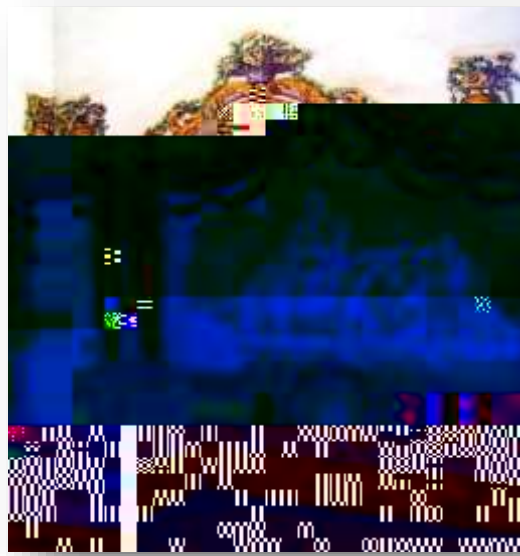


Figura 74: *A fuga para o Egito*. Painel de azulejos portugueses, século XVIII. Igreja de Nossa Senhora das Correntes, Penedo, Alagoas. Fotografia: autoria desconhecida.

Dadas às comparações feitas até aqui, no que diz respeito à análise estilística do objeto de nossa pesquisa, fizemos algumas considerações. No conjunto total, há características formais, estilísticas e iconográficas que são condizentes com as dos estilos barroco e rococó. Não podemos afirmar com exatidão nos dois a qual cada um pertence, principalmente o primário, pois o Brasil teve momentos de viver vários estilos ao mesmo tempo e como visto por toda extensão deste capítulo, a iconografia da *Fuga* não é única para ‘este ou aquele estilo’.

O grupo secundário que compõe o nosso objeto, nos indica uma proximidade com o estilo rococó, maior do que com o barroco. Isso não comprova que pertenceu ao primeiro estilo mencionado, ele pode ter surgido a partir de uma inspiração dele, as figuras de músicos eram recorrentes nessa iconografia, ou seja, a execução dessas peças só foi possível a partir dos protótipos europeus rococós.

Ainda sobre o conjunto secundário, há possibilidade, inclusive, que ele tenha pertencido a outro conjunto escultórico que possa fazer parte do acervo do museu que conta com um presépio de dimensões parecidas em suas peças. Próximo às botas do flautista observamos uma concha no chão, que se encontra com um fio fino enrolado por dentro, a presença dela ajuda a reiterar a hipótese de que se trate de uma peça rococó.

2.2. Análise iconográfica dos conjuntos escultóricos deste estudo

Uma vez que mostramos o desenvolvimento da iconografia da *Fuga para o Egito*, vamos agora analisar a representação que participa da obra que é objeto deste estudo (fig. 75). De tudo que nos foi apresentado até o momento, ele se diferencia, principalmente, por reunir em um só conjunto escultura e pintura. Nesse caso, a pintura¹¹³, contendo como foco a Vila de São João del-Rei durante o século XIX, é utilizada como pano de fundo para a viagem da Sagrada Família.

Figura 75: Anônimo. *A Fuga para o Egito*. Século XVIII. Terracota. São João del-Rei, Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína C. Resende.

O conjunto escultórico principal não foge muito ao que temos como referência, São José puxando o burro, que carrega Maria e que traz o Menino em seu colo. A bagagem, dessa vez vem junto ao animal, ao lado direito de Maria, indicando a viagem que faziam. O maior ponto de divergência se encontra nas outras esculturas no canto direito da obra (fig. 76). Não há menção nos textos bíblicos, canônicos ou apócrifos, sobre músicos que aparecem durante a viagem e nem tampouco nos trabalhos sobre a iconografia da fuga de Réau (1881- 1961) ou Schenone (1919-2014)¹¹⁴.

A iconografia da fuga, como observamos, é sempre composta por três personagens essenciais: Maria, José e o Menino. Como pudemos observar, a presença

do burro também é recorrente. Apesar de não constar em nenhum dos textos canônicos, ele ganhou adesão pelo entendimento que a distância que iriam percorrer era grande demais para ser feita a pé, por essa ser uma maneira comum para viagens na época, pela pressa que os movia a sair dos territórios governados por Herodes e pela Virgem ter acabado de dar à luz e ainda ter que carregar o Menino. Outros acréscimos também são postos a fim de indicar a viagem: são recorrentes embornais, trouxas de roupa, cantis de água e São José calçando botas ¹¹⁵.

No século XVI, com a Contrarreforma e a corrente revisionista que tomou conta da Europa católica, as representações relacionadas ao episódio da fuga receberam críticas. Entenderam os teólogos da Igreja que as representações até então apresentavam um grande problema, se baseavam muito mais em textos apócrifos do que nos canônicos. Por isso, em algumas obras de origem espanhola, por exemplo, apesar de não ser maioria na iconografia, a Virgem aparece a pé carregando o menino, sem a presença do burro, juntamente a São José. O argumento ainda se baseava no fato de que, sendo a mãe do filho de Deus, poderia Maria sim caminhar a pé da Palestina ao Egito ¹¹⁶.

Tal maneira transformou as relações dos fiéis para com eles (santos e a Virgem), que era reduzida às graças alcançadas, para uma mais humana, onde os temores, as alegrias e as aspirações eram compartilhados. Em troca, as esculturas recebiam roupas, vestimentas, joias, altares e festas¹¹⁹.

Pelo envolvimento direto na história da vida de Jesus, São José vai ser um dos santos mais recorrentes nas esculturas produzidas em Minas Gerais na época colonial. A Virgem em suas várias representações também tem grande aceitação, além do próprio Jesus Cristo. Em uma catalogação feita entre os anos de 1986 e 2002 das esculturas espalhadas pelo estado de Minas Gerais e tombadas pelo Instituto do Patrimônio

versão apoiada pela profecia de Isafás (Is. 11, 1-2) ¹²². Esse bastão florido, mais tarde se transforma em um ramo de açucenas, símbolo de seu casamento virginal¹²³. Na variante

27:55-61); *Maria observa o corpo do filho a ser depositado no Santo Sepulcro* (Lucas 23:55-56). Segundo Schenone:

De acuerdo con la devoción de los Siete Dolores de la Virgen, el segundo recuerda los temores de María y José por el peligro de muerte que se cernía sobre el Niño Jesús, las zozobras de la persecución, el desarraigoy la pérdida de lo poco que poseían. (...) Se representa este pasaje con la escena de la Huida a Egipto, pero la Virgen tiene una o dos espadas clavadas en el pecho¹³³.

Nossa Senhora das Dores foi a forma que mais repercutiu em torno de Maria em Minas Gerais, totalizando 71 esculturas apresentadas no levantamento do Iphan, já citado. A devoção em torno dela ainda inclui paróquias e rituais que procuram lembrar os sofrimentos da santa. Sua invocação se iniciou em 22 de agosto de 1727 através das palavras do Papa Benedito XIII, que mandou que se rezassem as “Dores de Nossa Senhora”. No Brasil ela adquiriu caráter de importância somente no século XVIII, o que não implicou em sua adesão pela comunidade cristã, tendo em Vila Rica (Ouro Preto) seu primeiro acolhimento em uma colônia mineira¹³⁴.

Além do grupo principal, representando a Sagrada Família em sua fuga para o Egito, o oratório do Museu Regional de São João del-Rei apresenta também um grupo secundário (fig. 76). Este é composto por um casal sentado disposto à direita da caixa: o rapaz toca uma flauta enquanto a moça o escuta atentamente, apoiando a cabeça numa das mãos, enquanto com a outra segura a ponta do avental. Os músicos compõem o tipo

Figura 76: Anônimo. *Casal com tocador de flauta*. São João del-Rei, Museu de Arte Sacra de SJDR.
Fotografia: Taína C. Resende.

Quanto aos dois conjuntos escultóricos presentes no objeto que deu origem a esta dissertação, (fuga e músico com a moça), travamos um impasse sobre pertencerem a um mesmo conjunto, o que indicaria uma mesma autoria. A princípio julgamos que os dois conjuntos não faziam parte do acervo de um mesmo escultor, avançamos, portanto, na hipótese de que originalmente não compunham o mesmo conjunto. Acreditamos que haviam sido esculpidos e colocados ali em momentos históricos diferentes. Também levantamos a ideia de que a reunião não foi aleatória e que pudesse ter sido feita por alguém que quisesse compor um presépio ou peça semelhante e que esta pessoa pudesse

ideia de que nosso objeto foi criado para ser um presépio, mas que algumas peças se perderam com o passar dos anos, tal como já mencionamos no capítulo anterior. Buscamos fazer uma análise tipológica a fim de maiores esclarecimentos sobre as peças e a faremos através de um quadro comparativo, mas antes disso, um adendo sobre os músicos é necessário.

A presença de músicos e o ar teatral que ela dá ao conjunto são mencionados por Giuseppe Morazzoni (1883- 1959)¹³⁷, que considerou esse recurso como essencial na formação desses objetos. Nesse cenário em específico, elas, assim como a paisagem naturalista ao fundo, compõem uma cena que o autor do arranjo quer que seja lida como cotidiana, próxima da realidade do espectador, que somos nós¹³⁸.

A possível intenção de representação do cotidiano de São João del-Rei nos leva a corroborar a hipótese de Ambrósio sobre a necessidade da aproximação com a realidade do espectador, e seguimos para duas saídas que podem explicar a presença do conjunto secundário. A primeira reitera o que, como já dissemos, afirma a autora sobre ser comum a presença de músicos na composição de presépios, o que não seria uma alusão estrita ao cotidiano são-joanense. A segunda sugere uma aproximação com a vida musical que se formou ali. Segundo Coelho:

São João del-Rei no século XIX foi uma cidade que teve uma vida musical muito intensa, com a formação de orquestras que disputavam a preferência do público e com o investimento de indivíduos e famílias nas atividades ligadas à música, como instrumentistas, cantores, regentes e compositores¹³⁹.

A partir de tal afirmação, somada à de que a prática da música em Minas desde sua colonização ocorreu com ampla proliferação, os músicos se incorporam à vivência são-joanense que tem no ano de 1717 sua primeira referência de atividades musicais.¹⁴⁰ Outro ponto importante, o local da realização fora também o topo do morro do bairro do

¹³⁷ MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe Napoletano*. Dedalo, 1921-22, anno II, p. 380-404, 462-484 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 140-152. Apud: AMBRÓSIO, 2012, p. 74.

¹³⁸ AMBRÓSIO, Eliane R. **Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de Coleções Internacionais: Cenografia e Expografia**. Tese de doutorado, Campinas, SP: [s. n.], 2012, p. 74.

¹³⁹ COELHO, Eduardo L. **Coalhadas e Rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros – São João del-Rei, século XIX**. Dissertação (Mestrado em História)- PGHIS/UFSJ- São João del-Rei, dezembro de 2011, p. 65.

¹⁴⁰ COELHO, Eduardo L. **Coalhadas e Rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros – São João del-Rei, século XIX**. Dissertação (Mestrado em História), PGHIS/UFSJ- São João del-Rei, dezembro de 2011, p.66.

Bonfim ¹⁴¹, retratado na pintura que temos ao fundo. A união entre sagrado e profano levantada na hipótese de Ambrósio ganha aqui um novo sabor. Mais do que figuras que saíram de um presépio e foram incorporadas a um oratório que continha a cena da fuga, estamos diante de um grupo que apesar de não ganhar o primeiro olhar quando nos deparamos com o conjunto todo, representa parte de uma tradição da cidade na qual se encontra. Entendemos que em São João del-Rei, especificamente no objeto dessa pesquisa, ambas as hipóteses se fundem. Sugerimos que a figura do músico possa

Figura 77: Anônimo. *A Fuga para o Egito*. Século XVIII. Terracota. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: Taína C. Resende.

Há movimento tanto no conjunto principal quanto no secundário. No primeiro, amparado na ideia de deslocamento, tais como São José, que caminb8362()18(de)-15(i)18(de)-15(i)-21

classifica-se pela imitação dos tecidos¹⁴⁷. As cores escolhidas para compor as vestes de Maria foram a cor laranja, usado para compor o véu, o marrom usado na roupa que estava por baixo do manto, e este, por sua vez, em verde escuro. Os tons se repetem na roupa de São José, que apresenta a cor laranja no manto, o verde na roupa e o marrom nas botas e chapéu.

São esculturas com acabamento brilhante, podendo indicar o uso de verniz ou brunimento com douramento aquoso, onde ao se fixar folhas de metal lhes conferia essa aparência. Tanto Maria como José apresentam douramento na execução da sua policromia observados nas extremidades das vestes, manto e capa e na ornamentação. Quanto a isso, acreditamos que o método usado seja o de esgrafito, técnica na qual, na fase da secagem, removiam-se as partes coloridas feitas sob a folha de metal com uma ferramenta em ponta fina, deixando assim aparecer o douramento ou, em casos mais raros, o prateamento¹⁴⁸.

Quanto ao conjunto secundário, observamos uma policromia menos requintada, apesar de ter sido feita a carnação dos dois personagens e o estofamento, não há ornamentação, as cores são opacas, portanto não se fez uso de verniz. O casal aparenta dois camponeses em um dia comum, onde um toca sua flauta, enquanto o outro ouve com ‘ares de suspiro’. As cores variam entre o branco, vermelho, marrom claro, azul e laranja. Chamamos atenção para a possibilidade do significado das cores mencionadas estar correlacionados à sociedade em que estavam inseridas. Nesse sentido, as cores representam, ainda que inconscientemente, emoções de uma época e lugar, portanto são carregadas de significados. Ou ainda nas palavras de Zavaglia:

(...) sensibiliza-

Os acessórios complementam ambos os conjuntos escultóricos. No grupo secundário há uma flauta esculpida, tocada pelo personagem masculino e uma concha à sua frente. Já no conjunto principal, o da *Fuga*, há um número maior de acessórios. A começar pela canequinha que São José carrega presa a uma de suas mãos. O material

			<p>formato de Y e finalizadas em gota no conjunto primário, enquanto no secundário é mais retilíneo.</p> <p>° O recorte das vestimentas próximo ao colo no conjunto primário seguem um mesmo padrão, com uma ‘onda’ no centro. Enquanto no conjunto secundário é quadrado na moça e no músico fora feita mais próximo ao pescoço.</p> <p>° Não há douramento no conjunto</p>
--	--	--	--

			secundário, enquanto no primário as peças o receberam.
		° O manto que envolve o Menino recorda a forma com que a moça segura um tecido.	° As dobras dos mantos apresentam estriamento distinto, estando o de Maria ‘contorcido’ e da camponesa retilíneo.

2.2.2. Possibilidades de autoria e datação

Como já foi levantado anteriormente, não conseguimos resolver o impasse acerca da autoria das imagens serem ou não do mesmo escultor, apesar de tendermos à hipótese de autoria distinta. Apesar de algumas diferenças estilísticas encontradas em ambos, como foi demonstrado acima, também existem proximidades e buscamos demonstrá-las. Mas para nossa análise de possibilidade de autoria partiremos do conjunto primário por se tratarem de peças mais complexas em sua produção, afinal receberam douramento e ornamentação, o que não ocorreu no conjunto secundário,

- Figura 78**(esquerda): Anônimo. *Fuga para o Egito*. Séc. XVIII. Presépio do Palácio das Necessidades, Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Disponível em: https://www.snpcultura.org/o_presepio_barroco_portugues.html
- Figura 79** (direita): Anônimo. *Fuga para o Egito*. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei, São João del-Rei, MG. Fotografia: Taína Camila Resende.

Como nosso trabalho se concentra na iconografia da *Fuga para o Egito*, nossas considerações sobre autoria serão feitas a partir do conjunto escultórico principal. Com

Figura 80: *Presépio Sagrada Família*. Século XVIII. Tiradentes- MG. Acervo MAS: Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fotografia do catálogo **Arte Barroca. Mostra do descobrimento**. Disponível em: <<http://ihgt.blogspot.com/2013/09/presepios->

Figura 81: Anônimo. Detalhe *Nossa Senhora do Desterro*, figura 77; **Figura 82:** Anônimo. Detalhe *Virgem Maria*, figura 80.

Figura 83: Anônimo. Detalhe *Sã Tfi 10 Tfi 07* (JETBTF2 12 Tfi 01 83 99.3431JETBTF8 10 Tfe1 138.5 31 00 Tfe1BT

ao médico pesquisador e colecionador Eduardo Etzel. Chegou ao MAS- SP quando o Museu de presépios de São Paulo fechou, de onde fez parte do acervo por um tempo desde sua venda pelo colecionador¹⁵¹.

Quanto às informações técnicas e complementares sobre as peças, são apresentadas pelo artigo as seguintes contribuições:

Tratava-se de um presépio do século XVIII, em terracota, com as figuras maiores, possivelmente de origem portuguesa, de extrema qualidade plástica, e baseado nos presépios portugueses, como os de Machado de Castro na Sé de Lisboa e na Basílica da Estrela. Além da Virgem com o menino no regaço, São José, os reis magos; havia pajens, grupos de camelos e outras figuras¹⁵².

Partindo da análise feita dos conjuntos do MAS-SP (fig. 80) e do MAS-SJDR (fig.77) e da observação de que obedecem a um estilo próximo, já discorrido anteriormente, chegamos a duas teorias. A primeira de que estamos diante de dois conjuntos originários de uma área geográfica próxima, a região do Rio das Mortes. E a segunda, que o escultor de ambos, se não foi o mesmo, ao menos tinham alguma ligação, talvez até partilhassem a mesma oficina. Partindo desse pressuposto, seguimos em busca de imagens de estilística próxima ou de referência a uma possível autoria.

Encontramos, a princípio, uma referência ao conjunto escultórico do MAS-SP (fig. 80). O artigo de autoria de Edmilson Barreto Marques e Carlos Magno de Araújo

os autores a afinidade entre elas seria estilística. Tendemos a discordar de tal afirmação,

“todo ano sai em procissão no dia 15 de agosto, festa do trânsito da Virgem Maria. (...) É uma imagem de muita veneração e grande comunicação com os fiéis, com feições delicadas, nariz fino, boca pequena e mãos com dedos finos e alongados”¹⁵⁹.

Figura 85: Valentim Correa Paes (?- 1817). *Nossa Senhora da Assunção*

Senhora da Piedade encontrada no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei- MG (fig. 86), um grupo do *Calvário* pertencente a uma coleção particular na mesma cidade e uma imagem de

Figura 87: Mestre Valentim (atribuição). *São Sebastião*. Museu de Arte Sacra de Resende Costa- MG. Fotografia: Taína C. Resende.

Na cidade de São João del-Rei ainda são atribuídas ao Mestre Valentim (?-1817) outro conjunto escultórico que nos ajudará a buscar elementos de comparação (fig. 88). Ele compõe as peças de um oratório que está na Igreja de São Francisco de Assis- SJDR onde estão representadas as figuras de Maria ao meio sendo coroada, Jesus à esquerda, de posse de uma cruz e Deus Pai à direita. Nele pudemos encontrar uma série de elementos que seguem um padrão estilístico próximo, mesmo contido em outra imagem identificada por nós, dessa vez de um São José de Botas, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de Resende Costa (fig. 89).



Figura 88: Mestre Valentim (atribuição). *Coroação de Maria no céu*. Terracota. Século XVIII. Igreja São Francisco de Assis. Fotografia: Banco de dados CEPHAP - UFSJ/Marcos Luan.



Figura 89: Mestre Valentim. *São José de Botas*. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de Resende Costa-MG. Fotografia: Taína C. Resende.

Terminadas as apresentações das peças com as quais faremos as comparações, iniciaremos nossa análise. Partiremos, portanto, da escultura que possui documentação e tem comprovada a autoria de Valentim. O detalhe na composição dos dedos, estando o anular e o médio unidos se repete em todas¹⁶¹ as esculturas de que dispomos para a análise, trouxemos quatro para exemplificação.



¹⁶¹ O único conjunto que não é possível confirmar esse dado é que está no MAS-SP, a qualidade da foto de que dispomos não nos permitiu tal análise. A ligação deles com os demais está no restante da tipologia apresentada e em sua proximidade principalmente com o do conjunto do MAS- SJDR.

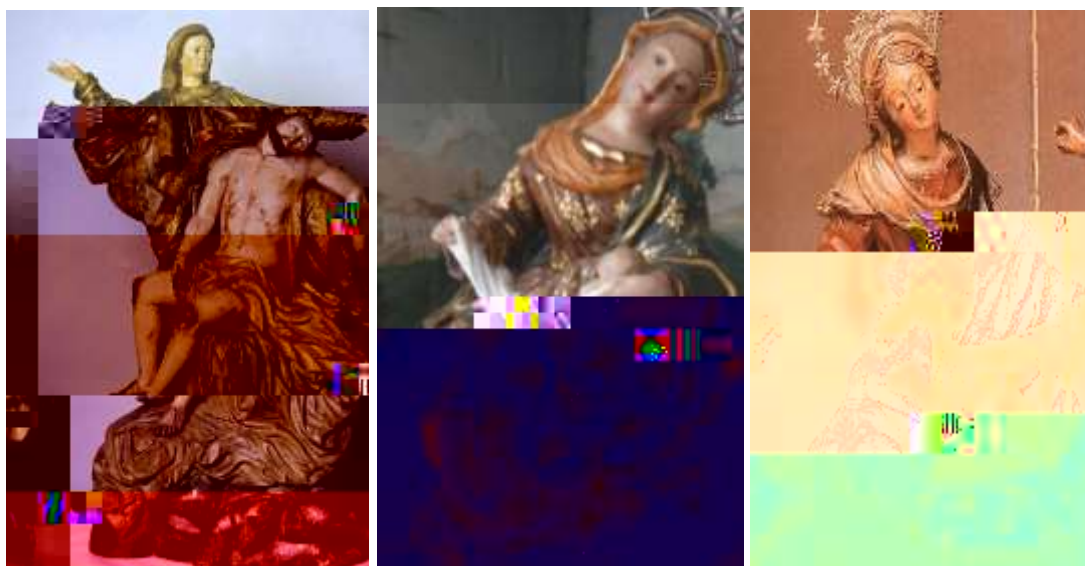


Figura 97: Mestre Valentim (atribuição). *Nossa Senhora da Piedade*. Madeira dourada e policromada, 100 x 52 cm. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: COELHO, Beatriz. *Devoção e arte*, p. 62; **Figura 98:** Mestre Valentim (atribuição). Detalhe *Nossa Senhora do Desterro*, *Fuga para o Egito*, figura 77; **Figura 99:** Mestre Valentim (atribuição). Detalhe *Nossa Virgem Maria*, presépio, figura 80.

Quanto à tipologia dos rostos, também é possível encontrar semelhanças nas esculturas apresentadas. Se compararmos a forma com que foram esculpidos Jesus com a cruz do oratório da Igreja de São Francisco (fig. 100), o *Senhor Morto* do MAS- SJDR (fig. 101), o *São Sebastião* (fig. 103) e o *São José de Botas* (fig. 102), ambos do MAS-RC, encontraremos as seguintes semelhanças: rostos ovalados, nariz fino, olhos proeminentes, boca pequena. Naqueles que contêm o equivalente à barba, as características também são próximas, apresentando estrias e uma divisão ao meio. A parte que fora destinada aos cabelos também são semelhantes, principalmente nas figuras 100, 101 e 102, onde foram incorporadas ondas em direção à parte de trás da cabeça¹⁶².

¹⁶² As mesmas características podem ser observadas em ambos os São José da Fuga para o Egito (fig. 77), MAS-SJDR e o do presépio, MAS-SP (fig. 80).

Figura 100: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe *Jesus Cristo*, figura 88; **Figura 101:** Mestre Valentim (atribuído). Detalhe *Senhor Morto*, figura 86; **Figura 102:** Mestre Valentim (atribuído). Detalhe *São José de Botas*, figura 89; **Figura 103:** Mestre Valentim (atribuído). Detalhe *São Sebastião*, figura 87.

Proximidades podem ser vistas também na tipologia dos rostos femininos, assim como na posição das mãos. As figuras de *Nossa Senhora da Assunção* da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar-SJDR (fig. 104), peça documentada e comprovada autoria do Mestre Valentim, *Nossa Senhora do Piedade* do MAS-SJDR (fig. 105), *Nossa Senhora do Desterro* da *Fuga para o Egito* (fig. 106), do acervo do mesmo local e *Maria do presépio* do MAS-SP (fig. 107), todas elas possuem vários pontos que as aproximam quanto à estilística. O formato dos rostos segue o mesmo padrão das esculturas masculinas, com formato oval. Os olhos sobressalentes, nariz fino e pequeno, boca pequena e delicada, o queixo levemente oval e têmporas largas. Naquelas em que foi esculpida a base para os cabelos, somente à exceção da imagem de *Nossa Senhora da Assunção* que não apresenta a mesma concepção, são demonstrados com uma leve

figuras 104 e 105, assim com as 106 e 107, agrupadas dessa maneira, recordam uma a outra.

Figura 104: Mestre Valentim. *Nossa Senhora da Assunção*, figura 85; **Figura 105:** Mestre Valentim (atribuição). *Nossa Senhora da Piedade*, figura 86; **Figura 106:** Mestre Valentim (atribuição). *Virgem Maria*, figura 80; **Figura 107:** Mestre Valentim (atribuição). *Nossa Senhora do Desterro*, figura 77.

Concordamos com Marques¹⁶³ sobre a provável atribuição de que teria sido de Valentim as esculturas

CAPÍTULO III

UMA VISTA DE SÃO JOÃO DEL-REI NA HISTÓRIA DA PINTURA DE PAISAGEM

Gerações vêm e gerações vão, mas a terra permanece para sempre. O sol se levanta e o sol se põe e depressa volta ao lugar de onde se levanta. O vento sopra para o sul e vira para o norte; dá voltas e voltas, seguindo sempre o seu curso. Todos os rios vão para o mar, contudo, o mar nunca se enche; ainda que sempre corram para lá, para lá voltam a correr. Eclesiastes 1: 4-7

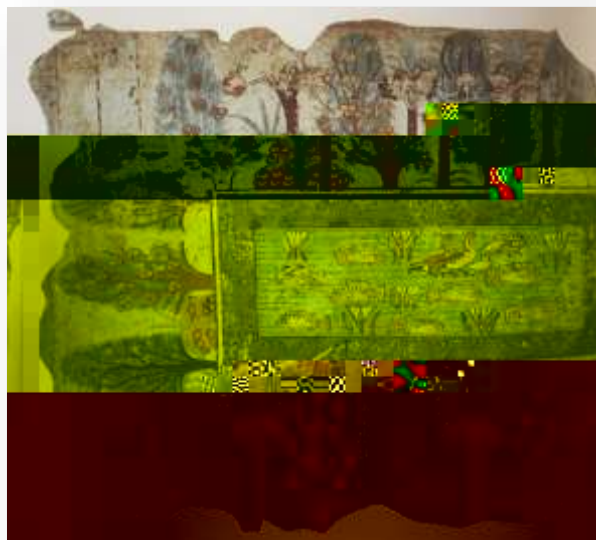


Figura 108: Anônimo. *O Jardim de Nebamun*. c. 1400 a.C. Mural de um túmulo em Tebas, 64 x 74,2 cm. British Museum, Londres. Fotografia: GOMBRICH, E. *A história da arte*, p. 60.

Deixando de lado as questões de técnica utilizadas, temos nesse mural de um túmulo importantes contribuições para a história da paisagem. Os egípcios se preocupavam com a natureza e em retratá-la, ainda que quase nunca de forma autônoma, mesmo assim o faziam dentro de suas grandes construções que destinavam aos mortos, as pirâmides¹⁶⁷. Os gregos, que “foram à escola com os egípcios”¹⁶⁸ perpetuaram a tradição da incorporação de paisagens às suas artes, não com os mesmos objetivos, já que a função da pintura nos dois locais apresenta caminhos distintos. Sabemos disso, porque apesar de não termos obras que possam comprovar, os relatos literários o fizeram.

Os gregos, apesar da relação com a arte desenvolvida no Egito, foram os responsáveis por uma grande revolução nas formas. Eles passaram a buscar cada vez mais proximidade no que se via, com o que se retratava, desenvolvendo assim o naturalismo durante o Período Clássico (V-VI a. C.). Mesmo com o fato das pinturas terem se perdido, podemos observar através das decorações em cerâmica e esculturas a

¹⁶⁷ Segundo a tradição egípcia os corpos dos mortos deveriam ser conservados para continuarem vivendo no além, por isso a preocupação em construir monumentos para abrigar os corpos.

¹⁶⁸ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Londres, Rio de Janeiro: LTC, 16ª edição, 1909-2001, p. 55.

introdução das descobertas baseadas pelo treinamento do olhar e uma preocupação cada vez maior na demonstração do ângulo tal como veem os olhos. Na figura 109, por exemplo, as figuras são representadas em perfil e não à maneira egípcia, de frente¹⁶⁹.

Figura 109: Exekias. *Aquiles e Ajax jogando damas*. c. 540 a.C. 61 cm de altura; Museu Etrusco, Vaticano. Fotografia: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*, p. 80.

É também a partir de relatos literários que podemos observar as críticas referentes ao desenvolvimento da técnica realista empregada pelos gregos que pretendia

aos observadores, já que para ser verdadeira essa imagem deveria ter ao menos proporções reais e não algo que desse a ilusão de ver a própria coisa. Em um segundo

O que hoje temos por leis da perspectiva geométrica, partindo de um ponto de fuga com redução regular à medida que se afastam as coisas e o enquadramento fixo no qual podemos representar uma paisagem, não era adotado pela antiguidade clássica, ao invés disso:

Os artistas desenhavam mais pequenas as coisas distantes e maiores as coisas mais próximas ou importantes (...) Os gregos romperam os rígidos tabus do primitivo estilo oriental e empreenderam uma viagem de descoberta a fim de acrescentarem às imagens tradicionais do mundo uma quantidade cada vez maior de características obtidas através da observação. Mas suas obras nunca se parecem com espelhos onde se refletem todos os recantos, ainda os mais insólitos, da natureza¹⁷³.

consagrado. O rigor utilizado poderia ser comparado ao dos egípcios, criaram-se esquemas tipológicos rígidos para as figuras e cenas sacras, uma verdadeira iconografia.

Ainda que situados dentro do período compreendido pela Idade Média, alguns artistas começaram a retomar gradualmente o naturalismo dando início à grande revolução que veio a seguir. Isso inclui Giotto di Bondoni (1267-1337), que foi considerado por Gombrich como o responsável pela ruptura com a tradição bizantina em Florença, na Itália. Diferentemente de Duccio di Buoninsegna (1255-1319), grande mestre da mesma geração que deu vida as antigas formas bizantinas, Giotto as rejeitou¹⁸². É dada a ele a retomada do naturalismo, onde os homens voltam a pensar sobre como retratar a natureza tal como viam os olhos e isso incluía a volta de elementos da paisagem, tal como nos demonstra um dos afrescos executados por ele (fig. 111). Inegavelmente, mesmo levando em conta todos os outros que fizeram parte da revolução, ele influenciou uma série de artistas que atuaram depois dele, principalmente na busca do retorno ao naturalismo.

Figura 111: Giotto di Bondoni. *São Francisco pregando aos pássaros*. Afresco, século XIV. Igreja de São Francisco de Assis, Itália. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/giotto-di-bondone/>>.

O uso da paisagem como gênero autônomo em obras de arte tomou forma gradativamente depois que o naturalismo é retomado. A princípio seu uso se baseava sempre em subordinação ao assunto principal, que devia ser a história. A paisagem era o lugar onde acontecia a ação do homem, que devia ser valorizada. Desse modo, inúmeros artistas a incorporam ao fundo de suas cenas, em geral não tomavam grande parte do conjunto¹⁸³.

Com a retomada do naturalismo, as paisagens retornam às pinturas, ainda que a princípio subordinadas ao assunto principal. As paisagens independentes com o uso da técnica em perspectiva científica não demoraram a aparecer. Essa técnica que já havia sido descoberta pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) e incorporada à pintura por Masaccio (1401-1428) em um afresco na cidade de Florença (fig. 125), ganhou forma através dos pincéis de outros artistas. Albrecht Altdorfer (1480-1538) é considerado um dos primeiros a pintar paisagens autônomas, como é o exemplo da figura 113. Mas, além dele, Albrecht Dürer (1471- 1528) também alemão, já havia feito algumas aquarelas com esse tema, a exemplo de *Montanhas da Itália* datada de aproximadamente 1495. Havia também exercícios como o representado pela figura 112, inclusive anterior a Altdorfer, onde além da paisagem há a aplicação da perspectiva geométrica.



Figura 112: Pintor da corte de Urbino (atr.). *Cidade ideal*. c. 1470. Madeira; 60 x 200 cm. Urbino, Galleria Nazionale.

¹⁸³ Esse recurso da paisagem já havia sido explorado por Giotto (fig. 79), o que difere agora é o uso da perspectiva e o naturalismo que estava cada vez mais próximo da realidade em que observamos.

A Reforma Protestante (1517-1648) foi em grande medida a ‘incentivadora’ dessas novas produções trazendo paisagens autônomas. Lutero, à altura do momento da execução da pintura *Paisagem*, já havia disseminado pela Europa suas 95 teses, tecendo inúmeras críticas à Igreja Católica, o que levou a uma cisão por todo o território europeu entre católicos e protestantes. As artes plásticas, como era de se esperar, foram diretamente afetadas em regiões como a Alemanha e os Países Baixos, que passaram a seguir a doutrina protestante. As produções na pintura seguiram um caminho diferentes das sacras da Europa cristã. O mercado mudara, e a Igreja Católica que até então era um dos principais contratantes juntamente aos seus fiéis já não fazia peso sobre as encomendas. A saída encontrada pelos artistas foi a de especialização nos assuntos em que não havia objeção da Igreja Protestante, principalmente dos gêneros de retrato, cenas da vida real, natureza morta e paisagem¹⁸⁷.

Por influência da Reforma Protestante e posterior ao que os autores compreendem como o fenômeno da pintura italiana atribuído ao famoso quarteto Rafael, Miguel Ângelo, Ticiano e Leonardo, as produções europeias se dividiram entre as que seguiram a ‘arte católica’ representando textos e personagens bíblicos e as da ‘arte protestante’ onde tais representações eram proibidas. Com a Contrarreforma (c. 1545), dentre as medidas que foram discutidas e incorporadas pelo Concílio de Trento (1545-

remete de certa forma à pintura holandesa dos Seiscentos que trouxemos acima, inspirada principalmente em Goyen e sua tendência em dar luz a aspectos diários. Na

Figura 115: Albert Eckhout. *A Mameluca*. Óleo sobre tela; 61 x 88 cm. 1638. Musée du Louvre, Paris-

até as próximas representações de paisagens que vêm logo após a *missão artística francesa* em 1816 e posteriormente, com a criação de uma *Academia de Belas Artes*, a produção artística se pautará em grande medida para a satisfação da fé e instrução católica. Havia uma necessidade em angariar o maior número de fiéis que fosse possível e somado a isso a desculpa da civilização dos povos locais instituída através do conhecimento dos preceitos bíblicos. Para tanto, fora permitido nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia o uso de representações imagéticas como forma de promoção desse mecanismo¹⁹⁴.

A partir desse contexto, passou-se a importar obras, artistas e todo um modo de pensar cristão estabelecido previamente na Europa Católica. Portugal, a metrópole, interagiu com a colônia brasileira, e os elementos locais se fundiram aos vindos do centro. As recriações extrapolaram a ideia de simples reproduções e passaram a imprimir características locais, seja pelo gosto do público, seja pela matéria prima disponível, ou pela mão de obra local que acabou se formando com base no que foi ensinado por artistas em grande parte portugueses¹⁹⁵. Trataremos desse assunto com mais calma adiante.

Devemos ter em mente que o que ocorreu até o período compreendido pela passagem da *missão holandesa* até 1816 com a *missão artística francesa*, se tratou

estética naturalista e Nicolas-Antoine Taunay (1755-

esperava que após a morte de Joachim Lebreton (1819), idealizador do projeto, o posto de diretor de tal academia coubesse aos franceses que há tempos aguardavam sua criação. Debret, mais jovem que Taunay, entendia que a posição deveria ser ocupada pelo pintor paisagista por sua “idade, notoriedade e talento”. Ambos estavam errados e quem acabou ocupando o posto foi o pintor português Henrique José da Silva. Frustrado, Taunay retornou à França em 1821, mas deixou seu legado no Brasil. Suas paisagens “uniam a nobreza das composições de Poussin, a sensibilidade da luz de Lorrain e o refinamento de execução dos holandeses” (fig. 117) ¹⁹⁷.

Figura 117: Nicolas-Antoine Taunay. *Vista tirada do Morro da Glória*, c. 1820. Óleo sobre tela; 47 x 57 cm. Rio de Janeiro. Museu Castro Maya/ Iphan. Disponível em:
<<http://www.dezenovevinte.net/artistas/Reel> em:

partir dali se deu a primeira geração de artistas formados no Brasil, ocasionando na *Primeira Exposição Pública de 1829*¹⁹⁹.

Taunay filho, ocupante da cadeira de pintura de paisagem após seu pai partir, tem grande destaque quando estudamos a trajetória desse gênero no país. Sua abordagem seguiu inicialmente, tal como a de seu pai, a uma corrente neoclássica e “igualmente vinculada à tradição de Hackert”, voltada para a pintura histórica²⁰⁰. As atividades artísticas baseadas na Academia Imperial de Belas Artes do início do século XIX no Brasil foram marcadas por duas vertentes distintas, sendo elas a naturalista e a histórica, e foi mais tarde Félix-Émile (quando se torna o diretor da Academia Imperial de Belas Artes) o representante da conversão de ambas, chegando à tradição histórico-cultural²⁰¹.

Figura 118: Félix-Émile Taunay. *Lagoa Rodrigo de Freitas*. Óleo sobre cartão; 19 x 27 cm. 1828. Acervo Paulo Fontaiha Gayer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3134/lagoa-rodrigo-de-freitas>>.

A união dos aspectos acerca da pintura que Taunay passa a desenvolver- tradição histórico-cultural- está presente na última figura (fig. 118). A natureza,

¹⁹⁹ DIAS, Eliane C. **Félix- Émile Taunay: Cidade e natureza no Brasil**. Tese (Doutorado em História da Arte)- IFCH, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2005, p. 27-

proibiu a entrada de religiosos regulares, sob a alegação de que estes eram os responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não pagamento de impostos. Diante disso, toda a vida religiosa da nova Capitania passou a ser acionada por associações leigas²⁰⁵.

Tamanhas foram as responsabilidades delegadas às irmandades locais, que até os templos destinados aos encontros religiosos foram incumbidos a elas. Boschi chega a mencionar que as primeiras irmandades mineiras devem ter surgido concomitantes às primeiras capelas construídas²⁰⁶. Foi a partir dessas construções, que tomaram com o tempo proporções cada vez maiores, que o mercado voltado para as artes começou a insuflar. Arquitetos, escultores, pedreiros, carpinteiros, pintores, etc. foram incorporados a um dinamismo marcado pela pompa e ostentação em uma disputa das

principais remanescentes dos trabalhos da época. Quanto ao uso individual de paisagens, usado na composição de qualquer um dos citados locais e objetos, raros são

em *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*, pp. 101-120. Rio de Janeiro: [M]9(a41n)20(BT 1
ainda, artista também designava “todos os que exerciam ou cultivavam as chamadas
‘artes liberais’ (Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética, etc.). Portanto, todos os
‘destros em alguma arte’ poderiam receber, e via de regra recebiam, a denominação de
artista”²¹².

Marília Andreas Paixão levantou uma pertinente contribuição para o que foi
exposto, a de que por aqui não havia uma divisão rígida entre o trabalho de artista e do
artesão, nem tão pouco era exigida alguma formação específica para que se pudesse
criar qualquer objeto de arte, fosse ele na pintura, na escultura, na talha, etc. Portanto
conferir a esses homens o título de artista, pelo menos até 1826, quando fora criada a
Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, é no mínimo precipitado. Nas
palavras da autora:

A produção artesanal()2taETBT1 0 0 1 178.63 55(l()2j0F>-9<0003>-3TJETBT1 0)(p)-19(e)4(

cognitiva, ou seja, os artistas da renascença se preocupavam com a natureza e em conhecê-la e a partir disso buscar teorias com proporções exatas, formando uma ciência em torno das artes. No sentido oposto se encontrava o profissional da Idade Média, este

Nesse ponto, ela se aproxima de Boschi. A confusão entre os termos é vista, inclusive, nos dicionários da época, sem uma delimitação clara entre eles ²¹⁸.

Outro termo bastante recorrente na historiografia é de ‘oficial mecânico’, profissional que além de possuir a destreza necessária para um ofício, era livre para trabalhar e vender seu produto sem estar submetido a instituições ou regulamentos. Ou seja, para Boschi, “somente a ele cabia determinar a dinâmica do processo produtivo: produto e processo de trabalho se punham, assim, sob seu controle exclusivo”²¹⁹. Para Pifano, os três termos ‘artesão’, ‘artífice’ e ‘artista’ se fundem e são todos eles, ‘oficiais mecânicos’, justamente pela ausência intelectual nas Minas Gerais colonial²²⁰.

Como pudemos notar, o debate acerca de quem poderia ou não receber o estatuto de artista na capitania das Minas colonial é extenso e cheio de considerações, o que dificulta o uso de qualquer um dos termos. Acreditamos que o trabalho que fora feito na

transpondo uma ideia de Serrão, reforçando que é necessário que olhemos para a relação metrópole-colônia como uma ‘via de mão dupla’, sem nos esquecermos das especificidades e novas relações que surgiram a partir do contato entre ambas, ou seja, é necessário uma historiografia da arte que leve em consideração a metrópole, mas que não somente condicione a arte local a ela. Nesse sentido:

parece-me bem mais interessante e fecundo que, sem perder de vista o caudal de influências que se manifestam no tecido produtor e receptor, o estudo de conjunto a empreender se posicione em termos de análise da produção autóctone, da mobilidade de obras, da permutas artísticas, da repercussão de

3.3. Uma paisagem em meio às representações de santos: a

Figura 123: Kiko Neto, fotografia. *Vista pan*

bíblica condiz com a forte presença católica na Vila. Tal observação nos leva a acreditar que a intenção de Venâncio era incorporar a Vila à passagem canônica e apócrifa de Mateus 2: 13-23 e Pseudo-Mateus, sugerindo uma rota geograficamente impossível²²⁸, mas plausível no que diz respeito ao fortalecimento da fé e incorporação de elementos próximos da realidade do fiel, de que durante a fuga teria a

informação de quanto tempo teria vivido por ali, mas ao que indicam seus bens inventariados, a casa “situada à área do Bonfim” fazia parte deles²³⁰.

Diferentemente da perspectiva aérea, a perspectiva geométrica, que surge durante o período renascentista criada pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) e toma forma na pintura pela primeira vez pelo pincel de Masaccio (1401-1428), inaugura um novo tipo de técnica para a pintura em perspectiva (fig. 125). Essa, diferentemente da perspectiva aérea ou intuitiva, é dada com a unificação das linhas de fuga, levando-as para um único ponto, que se coloca no horizonte a partir do ponto de vista do observador. Este ponto de vista pode estar acima ou abaixo da linha do horizonte, o que determina se a visão do objeto vai ser de cima para baixo ou de baixo para cima. Ou seja:

Transformado num espaço de representação do tridimensional, o suporte bidimensional da pintura passou a ser negado na sua realidade física, sendo concebido como plano transparente, ponto de intersecção da pirâmide formada pelos raios visuais, tendo por ápice o olho do observador e por base o objeto a ser representado. O objetivo era sempre representar, sobre suporte (tela, madeira, parede), os objetos e os espaços reais, pela determinação exata e matemática de sua forma, de suas dimensões e posição, de modo que a imagem pictórica correspondesse fielmente à que produz a visão direta²³¹.

²³⁰ Inventário de bens de Venâncio José do Espírito Santo. IPHAN de São João Del Rei. Caixa 1- Capa verde, p. 28. IPHAN, Escritório Técnico de São João Del Rei.

²³¹ CATANNI, Icleia Borsa. O princípio da realidade na pintura do Renascimento- a questão da perspectiva. Porto Alegre: UFRGS, p.32. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27319>>.

Figura 125: Masaccio. *A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João com doadores*. Afresco, 667 x 317 cm, c. 1425- 8. Igreja de Santa Maria Novella, Florença. Fotografia: Banco Comparativo de imagens Warburg. Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/trinity.jpg> >.

Em pinturas ou desenhos que utilizam da técnica de perspectiva geométrica, tal como é demon

A saber, concordando com Panofsky, esse tipo de técnica não se trata de uma representação mais “real” do que outras, sendo ela relativa e mutável, amparada nas vivências sociais e transformada de acordo com as transições destas²³³. Ou segundo Pierre Francastel, ela não é um sistema racional mais adaptado que qualquer outro, nem tampouco corresponde ao “progresso absoluto da humanidade”. Ela é correspondente a uma época, a um espírito da arte que tomou como adequado e “belo” esse tipo de técnica²³⁴.

Essa transformação, progressivamente marcada pela retomada do naturalismo que durante a Idade Média chegou a desaparecer, marca profundamente a forma com que as pinturas eram representadas. A título de exemplo, observemos a figura 127, nela predomina a ausência de profundidade espacial, com formas estilizadas e volumes simplificados, característica marcante da pintura do medievo. O corpo humano não segue proporções naturais e nem tampouco as impositões dos corpos o fazem, os pés e

como na *Última Ceia* (fig. 128) de Da Vinci, por exemplo. Na figura 129 traçamos algumas linhas de fuga partindo das empenas de alguns dos telhados para confirmar essa informação, e o resultado foi o de vários pontos, pois não há um ‘ponto de fuga’ único, no máximo uma ‘zona de fuga’. Algumas das linhas jamais irão se encontrar, o que torna impossível delimitar o ponto em comum entre elas. A perspectiva

Figura 130: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe da pintura *Vista do alto do Morro do Bonfim*. Óleo sobre madeira. Século XIX. São João del-Rei, Museu de Arte Sacra. Fotografia: Taína C. Resende.

A figura de José se encontra projetada no meio da obra. É nela que se concentra a movimentação, com o santo puxando o burro, e é ali o ponto central que o observador vai enxergar e tomar como referência visual quando olhar para o todo. A coincidência do ponto de fuga com uma figura de destaque (no caso, José) faz com que ela carregue também a centralidade narrativa (fig. 131).

Em fotografias atuais podemos observar as cores naturais do cair da tarde em São João del-Rei (fig. 133). Esta é muito gaudida pelos moradores da cidade e não faltam registros. Levantamos a hipótese de que o que fez Venâncio foi quase o mesmo que fazem os contemporâneos, ‘eternizou’ esse horário, tentando demonstrar a beleza da natureza que o cercava.

Figura 133: Autoria desconhecida. Pôr do sol em São João del-Rei, 2019. Fotografia cedida por Larissa Sandim.

A caixinha em que se encontra a pintura evoca as pinturas panorâmicas, invenção do pintor irlandês Robert Barker em 1787²³⁶. Talvez Venâncio tivesse ouvido falar ou lido em jornal e quis criar algo em menor escala. Esse tipo de pintura foi formulado para dar a ilusão de se estar presente no local retratado ou no momento histórico pretendido. Assim, era criada em 360° e oferecia a percepção de totalidade de metrópoles e das grandes batalhas travadas durante a história da humanidade. O Rio de Janeiro foi uma das cidades retratadas por esses panoramas. Em Paris, no ano de 1824, o pintor Frédéric Ronny o fez a partir das contribuições das obras de Félix-Émile Taunay, pintor paisagista de que já falamos²³⁷.

trabalho para o forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei (fig. 134). Sua paisagem não possui exatidão nas linhas de fuga e nem tampouco um ponto de fuga em comum, como já demonstramos. Ele deve ter tido dificuldade em acertá-las por se tratar de um objeto de suporte pequeno, que dificultou inclusive as nossas fotografias. Além disso, se tratava de uma obra de uso privativo e pessoal, o que foi diferente quando ele foi contratado para uma obra maior e pública, o forro do Pilar.

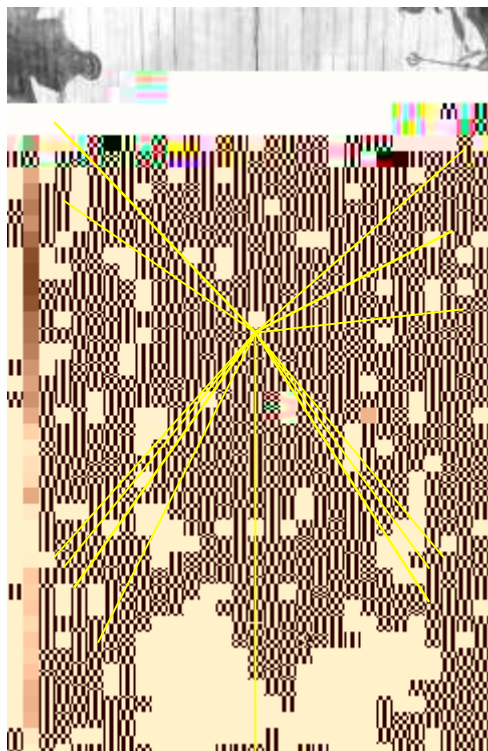


Figura 134: Venâncio José do Espírito Santo. *A Virgem Maria com o Menino Jesus* (forro da nave). Pintura sobre madeira; século XIX. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei- MG. Fotografia: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14415/a-virgem-maria-com-o-menino-jesus-forro-da-nave>>.

Na obra de Venâncio para o Pilar, traçamos as linhas de fuga a partir das arestas do muro-parapeito que circunda as laterais da abóbada e todas convergiram para o mesmo ponto, a cabeça da Virgem, o que indica possível conhecimento desse recurso. Sobre este trabalho, a atribuição a Venâncio vem de um relato do viajante Jonh Luccock que passara por São João del-Rei durante o século XIX: "o teto desta igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado à custa única de um negociante. As tintas são ótimas, mas não se combinam entre si e compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azuis (...) o moço, que assim demonstrou sua habilidade é natural do

Fazendo um recorte menor, situamos a pintura entre os anos de 1850 e 1868, já que temos a informação que “o velho Venâncio não trabalhou durante os últimos onze anos da sua longa existência, por ter sido atacado por uma enfermidade que infelizmente

afirmação de que o uso dela não deve ser visto como o ápice da evolução da arte²⁴¹. Além disso, no final do XVIII, observou-se uma tendência em recuperar as características da arte clássica, originando assim o Neoclassicismo. No Brasil, a influência desse estilo pode ser vista nas telas de Nicolas-Antoine Taunay, caracterizadas pela junção de elementos clássicos, tais como ruínas e pela luz amarelada presente nas pinturas neoclássicas, mas que não se encaixavam na realidade do Rio de Janeiro, inspiração do artista (fig. 117).

Também no século XVIII um tipo usual na decoração dos jardins franceses, com conchas inseridas em rochas artificiais que formavam grutas e fontes ee35()33(o)-19(n)218(Tm[(c)4(a)

formal, abrangendo *grosso modo* oito décadas, entre 1690 e 1770 aproximadamente²⁴⁴.

Contendo a rocalha²⁴⁵, uma espécie de concha tal como as do mar, como forma ornamental de predomínio absoluto desse estilo e com formas assimétricas de total liberdade, o Rococó ultrapassou as fronteiras da França e atingiu a outras regiões afastadas, inclusive do outro lado do

religiosos mudassem, afinal se antes o Barroco imperava conceituado na ideia de impressionar, seja pelas cores fortes ou representações de tramas ‘pesadas’ que por vezes se baseavam no medo e apreensão, o Rococó se caracterizava pelo oposto, pela graciosidade e leveza²⁴⁷.

Com o surgimento das ideias Iluministas, instaurou-se a razão e teceram-se críticas sobre as noções adquiridas sobre a existência de Deus e a sua atribuição a tudo o que formava o plano material. Desse modo, uma corrente cujos ‘conhecimentos’ eram baseados na religião deu lugar a uma visão enciclopédica do universo baseada na ciência. Não fazia sentido, portanto, que as mesmas representações artísticas continuassem a ser utilizadas. O rococó foi, *grosso modo*, um reflexo indireto dessa revolução nos pensamentos. Indireta porque, apesar de refletirem um novo espírito temporal, as relações nas artes não foram subordinadas diretamente ao Iluminismo. Tal fenômeno só pode ser observado nos anos finais do século XVIII e início do XIX, através das pinturas neoclássicas que tiveram em seus pressupostos estéticos ligação intrínseca nas teorias iluministas baseadas na razão²⁴⁸.

Esses novos ideais e formulações levaram os teólogos e moralistas católicos a buscar uma conciliação entre a fé e a razão, que levaria a um cristianismo menos ortodoxo e dogmático. Na arte, o reflexo disso foram representações agradáveis, que demonstravam que a religião poderia trazer ao mundo terreno felicidade, em substituição ao medo dos castigos divinos que eram reforçados no Barroco²⁴⁹.

Em contraposição ao Rococó, pinturas do gênero histórico também ganharam atenção de artistas e compradores de arte. Antes de a explicarmos, é a

destaque nas artes. Segundo Gombrich, “os revolucionários gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana”²⁵⁰. Como principal artista desse período, temos o pintor Jacques-Louis David (1748-1825), que atuou principalmente para o governo francês na época da Revolução, suas obras são um claro exemplo do reflexo da atenção às ações humanas (fig. 137).

Figura 137: J.-L.David. *Juramento dos Horácios*. 1784. Óleo sobre tela; 330 x 425 cm. Paris, Museu do Louvre.

No Brasil, o modelo ideal para quem estudava na Academia Imperial de Belas Artes propunha uma iconografia baseada nos “códigos consagrados pela tradição”, priorizando um projeto de cunho conservador, vinculado ao classicismo, buscando enaltecer o Estado Imperial²⁵¹. A fé nos modelos gregos da antiguidade clássica ficara comprovada pelo discurso aos formados de 1840 do então diretor, Félix-Émile Taunay:

Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso voo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte que venha um dia a constituir a arte brasileira

A pintura histórica²⁵³

Figura 139: August Muller. *Vista do Rio de Janeiro tomada da ilha das cobras*. Óleo sobre tela 88.90 cm x 118.80 cm. 1804- 1845. Acervo Paulo Fontainha Geyer. Reprodução fotográfica Raul Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4277/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-da-ilha-das-cobras>>.

Com o que foi exposto, concluímos este capítulo com as seguintes considerações. A arte brasileira e o desenvolvimento do gênero de paisagens ficaram quase exclusivamente a cargo da Academia, o que fora produzido nas regiões mais longínquas da Capital Imperial como nas Minas Gerais pouco sofreu de influência delas, à exceção da hipótese que lançamos da veiculação em jornais das notícias referentes ao que era circulado no meio acadêmico e uma possível relação do objeto estudado por nós e os panoramas.

Outro ponto, Rodrigues em seu estudo sobre oratórios mineiros não encontrou a

Sendo assim, levantamos aqui uma das pertinentes hipóteses que nos levaram a escolha do nosso objeto. A de que Venâncio o fez de forma tão natural e individual que não encontramos algo nos mesmos moldes e comprovadamente mineiros. Em uma terra de tantos oratórios, o Capitão Venâncio preopr ipr ida46(a)24(tó)-21(é)u25(ri)aprc

CAPÍTULO IV

novas contribuições e hipóteses acerca dele. Quanto a Manoel Venâncio do Espírito Santo, pintor denominado como possuidor de “perícia e talento”²⁵⁶ e o único dos filhos a seguir a profissão paterna, além de ter herdado do pai todos os objetos utilizados nos ofícios de pintor, dourador e policromador²⁵⁷, segundo consta em registros teria pintado e dourado dois altares da Igreja Nossa Senhora do Carmo, em São João del-Rei no ano de 1877. Também é comprovada a execução da pintura da capela do Santíssimo Sacramento na mesma Igreja²⁵⁸. Dele, no momento, nos bastam essas informações e a possibilidade de estudos aprofundados no futuro.

Espírito Santo (pai), artista mineiro e responsável pela criação de algumas pintur

Venâncio viveu na Vila de São João del-Rei, onde passou a infância, a vida adulta e a velhice. Natural da freguesia de Itaverava, vizinha da freguesia de Ouro Branco e, ao que consta nas *Efemérides de São João Del Rei*, fora exposto em casa de Ana Rosa de Jesus. Exposto nesse caso, segundo Silva, significava o abandono de recém-nascidos, ou seja, Ana Rosa de Jesus teria sido sua mãe adotiva, e até o momento nada se sabe sobre sua mãe ou pai biológicos²⁶¹. Mudou-se para a vila ainda criança, onde adulto se tornou Capitão da guarda e passou a exercer, como ofício principal nas artes, o de encarnador de imagens. Na mesma obra que citamos acima, essa informação é corroborada. Constam nas observações de Sebastião de Oliveira Cintra que em 25 de fevereiro de 1864, a Mesa Definitória autorizava o irmão síndico pagar-lhe o trabalho de encarnar a imagem de São Francisco Enfermeiro, encomenda esta feita pela Ordem de São Francisco²⁶².

O ato de pintar era uma atividade terceira exercida por Espírito Santo, deixada para os momentos de folga²⁶³. Soubemos disso por uma informação retirada de uma entrevista que seu filho Sebastião dera a Revista *Kosmos* no século XX, em que afirmou Azevedo, autor do artigo: “Só pintava por desfastio e durante os lazeres que lhe deixavam as imagens”²⁶⁴. A afirmativa, apesar de não nos dar muitos detalhes, nos

leitura”²⁶⁶. Portanto, a contratação de um pintor para uma grande obra, se dava em torno do seu talento e das suas relações sociais, características discutidas por Silva em sua tese. Para a autora, Venâncio tinha os dois e partilhamos de sua fala em que “João Batista Machado, muito provavelmente buscou um homem de talento para ornamentar o teto da principal igreja de São João Del Rei”²⁶⁷.

A patente que Venâncio carregava de capitão também era um elemento de distinção para a sociedade colonial. Novamente voltamos a Silva, pois em suas pesquisas ela pôde observar que não foi incomum pintores presentes em Ordenanças. Esta era uma forma, que além de ajudar na manutenção da ordem colonial, propiciava àqueles que carregavam patentes, distinção social, pois se ligava diretamente às esferas de poder²⁶⁸.

Retornamos então à nossa dúvida, que começou a ter desfecho pelo já mencionado artigo da Revista *Kosmos*. Acreditamos que Venâncio tinha distinção social, relações importantes e era um homem de talento, pois se não os tivesse não teria sido contratado para a pintura do forro do Pilar. O comitente da referida obra, João Batista Machado (c. 1759-1837) era um homem de posses, de origem portuguesa e comendador²⁶⁹, portanto consideramos que ele não faria a contratação de ‘qualquer pintor’ para uma obra que traria além de prestígio, seu busto estampado nas vestes de um dos anjos representados na balaustrada lateral (fig. 140).

²⁶⁶SILVA, Kellen Cristina da. **O caminho das flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda- Minas Gerais (c. 1785- c. 1841)**. Tese (Doutorado em História)- FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2018, p. 270.

²⁶⁷SILVA, Kellen Cristina da. **O caminho das flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda- Minas Gerais (c. 1785- c. 1841)**. Tese (Doutorado em História)- FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2018, p. 270.

²⁶⁸ SILVA, Kellen Cristina da. **O caminho das flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda- Minas Gerais (c. 1785- c. 1841)**. Tese (Doutorado em História)- FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2018, p. 157.

²⁶⁹SILVA, Kellen Cristina da. **O caminho das flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda- Minas Gerais (c. 1785- c. 1841)**. Tese (Doutorado em História)- FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2018, p. 270.

Figura 140: Venâncio José do Espírito Santo. *Anjo com homem e coração em chamas*. Pintura da nave, São João del-Rei, c. 1816. Fotografia: Kellen Cristina da Silva.

Não entraremos aqui nas questões iconológicas envolvidas na representação da imagem do mecenas da pintura do Pilar, tal análise já foi feita pela historiadora Kellen Cristina da Silva em sua tese e no artigo *Deus est solus scrutator cordium – Análise iconológica da pintura do Comendador João Batista Machado: São João Del Rei, século XIX*. Nosso foco volta a Venâncio e na afirmação de Azevedo e, como já dito, com o início de um desfecho para essa lacuna que tínhamos. Venâncio possivelmente não teria sido o responsável por mais obras de grande porte porque não era esse seu foco principal, ele se dedicara muito mais à encarnação de imagens e, a julgar pela quantidade de esculturas sacras da região, compondo altares, nichos e oratórios, o tempo que sobrava a pintura era decididamente curto.

4.1. Venâncio e a “Escola Artística do Rio das Mortes”²⁷⁰

Como Venâncio, responsável pela pintura que deu origem ao capítulo três,

À exemplo do próprio Venâncio, que teria passado seu ofício a Manoel, seu filho, outros mestres surgiram pela região do Rio das Mortes. Acreditamos que alguns desses homens ainda estão para se

Figura 141: Manoel Victor de Jesus. *A Peste e o perdão divino*. Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG, 1782. Forro Bombé: têmpera sobre madeira Foto:

mineiro e apontou como principais expoentes, Manoel Victor e Natividade²⁷⁴. A autora não cita Venâncio, talvez pelo problema identificado por ela mesma sobre os restauros inábeis na pintura da igreja do Pilar, que a descaracterizaram²⁷⁵.

Braga catalogou todas as obras de Manoel Victor a que teve acesso. A partir desse catálogo pudemos fazer algumas análises a respeito do acervo deixado por ele e buscar comparações estilísticas com Venâncio. Ainda que *grosso modo*, nosso objetivo foi o de percorrer um caminho próximo ao de Silva para tentar entender uma importante hipótese da

necessárias algumas informações. Em meados do século XIX, dadas as noções de que na capitania de Minas Gerais não existia um ensino acadêmico, nenhum desses ‘homens de talento’ que citamos aprendeu o ofício a partir de um plano de ensino oficial, no sentido ortodoxo. Azevedo escreveu em um momento da história (século XX) que a noção de mestre, tal como em uma Academia, já era consagrada, portanto acreditamos que ele quisesse se referir a isso, ao fato de Venâncio não ter frequentado uma instituição de ensino de arte, o que para o Rio de Janeiro, local onde ele vivia, do século XX já era comum.

Partindo agora para a análise estilística, Silva ao comparar Venâncio e Manoel Victor, se baseou em partes pontuais da pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (fig. 135), de autoria de Espírito Santo para tentar estabelecer o estilo do artista²⁷⁸ e de outras de pinturas com iconografia próxima na qual tenha trabalhado Manoel. Além disso, sugeriu proximidades estilísticas das rocalhas que envolvem a caixa do nosso objeto de pesquisa desta dissertação (fig. 145) com aquelas presentes no contorno das pinturas em que Manoel trabalhara (fig. 146).

Silva inicia sua análise partindo de dois anjos representados em um Passinho da Paixão em Tiradentes (figuras 142 e 143). A partir deles a autora encontra diferenças marcantes o que sugere que não tenham sido executadas pelo mesmo pintor, nas palavras da autora:

Nitidamente notam-se problemas estruturais que envolvem proporção e

Figuras 142 e 143 : Passinho da paixão. Manoel Victor de Jesus, c.séc. XIX. Fotografia: Kellen C. da Silva.

A partir da análise de Silva, a autora, entendeu que os anjos do Passinho da

As gravuras como fonte de inspiração, foram muito utilizadas na arte colonial mineira, segundo Bohrer:

Houve, certamente, um repertório visual amplo à disposição dos artistas e mecenas mineiros dos séculos XVIII e XIX. Gravuras com temas bíblicos, dogmáticos ou puramente devocionais circularam nas Gerais criando uma gama variada de opções decorativas colocadas a serviço do culto e, por consequência, da arte. Ao recorrer à literatura bíblica ou piedosa em busca de inspiração criativa,

Apesar disso, ainda achamos precipitado afirmar que Venâncio e Manoel Victor teriam tido uma relação de mestre e aprendiz. Afinal, como podemos observar, os modelos pré-estabelecidos na Europa circulavam pela região influenciando pintores e escultores. As ‘rocalhas flamejantes’, por exemplo, que Silva trata como um *estilema* de Manoel Victor²⁸³ podem vir de uma referência dada por esses esquemas iconográficos propostos nas gravuras, tal como ocorreu com o gesto da Epifania.

O uso de rocalhas na ornamentação rococó era fundamental para denominar o estilo. À altura dos trabalhos de Venâncio e Manoel Victor, esse elemento ornamental já fazia parte da constituição de um estilo difundido e universalizado, o que dificulta dizer de qual ‘mão saíram essa ou aquela rocalha’. Um pintor ou escultor poderia facilmente repetir o mesmo padrão que outro e mesmo assim nunca terem se visto, isso porque as gravuras que contribuíram em sua difusão, não os trabalhos finalizados (figuras 149 e 150). Portanto um mesmo estilo poderia ser visto em vários cantos do mundo, “as gravuras ornamentais de Meissonnier, Lajue e Mondon (França) disseminaram o tema das arquiteturas fantásticas adotadas nas decorações religiosas da Alemanha e de Minas Gerais”²⁸⁴.

Figura 149

Seguindo pelo caminho das “rocalhas flamejantes”, temos ainda dois exemplos em Minas Gerais de pinturas que contemplam esse tipo de rocalha em sua ornamentação. Se observarmos a figura 151, em um detalhe da pintura de um painel lateral da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, veremos uma proximidade no estilo das rocalhas de Manoel Victor e da caixinha de Venâncio com a de um grande nome da pintura mineira, o Mestre Athaide. Além dela, em um forro da Igreja de Santa Efigênia (fig. 152) também em Ouro Preto-MG de Manoel José Rebelo e Sousa, natural de Braga-Portugal o mesmo estilo é encontrado.

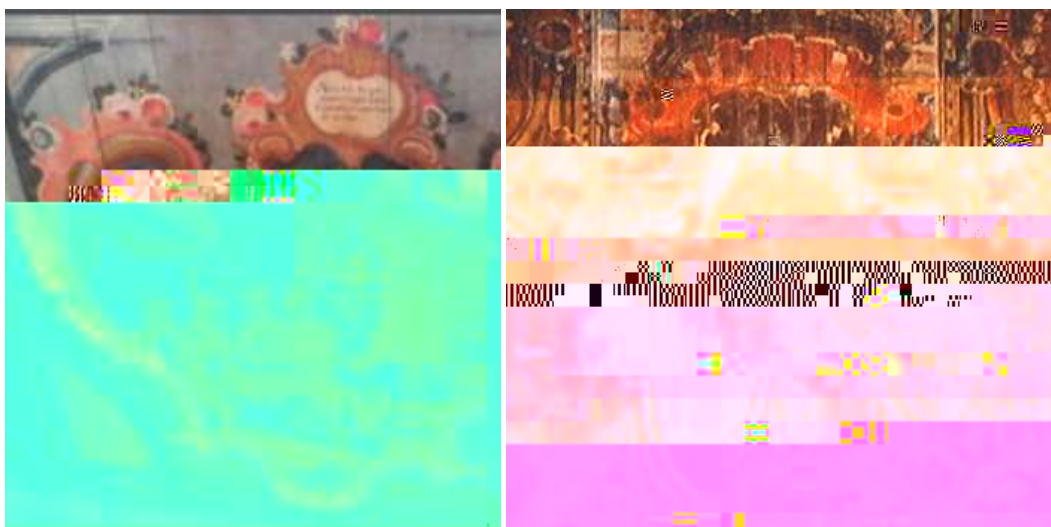


Figura 151: Manoel da Costa Athaide. Detalhe da pintura *Abraão oferece hospitalidade aos Três Anjos* (pintura lateral da capela-mor). Pintura sobre madeira à maneira de azulejo. 1799. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG. Fotografia: Catálogo SESC, *O Ciclo do Ouro e o Barroco em Minas Gerais*. Brasília, dezembro de 2015, p. 106; **Figura 152:** Manoel José Rebelo e Sousa. Detalhe do forro da nave *Assunção da Virgem*. Pintura sobre madeira. 1768. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto-MG. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24310/assuncao-da-virgem-detalhe-do-forro-da-nave>>.

Outro ponto, o uso comparativo da pintura da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar usado para demonstrar a proximidade estilística no trato com a forma de representar os rostos, apresenta problemas. Como já mencionado em outros momentos, a pintura em questão sofreu com restauros posteriores, o que a descaracterizou²⁸⁵. Por ela infelizmente não é possível traçar um estilo próprio de Venâncio, já que não sabemos o que saiu do pincel dele ou de outro.

²⁸⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. VENÂNCIO José do Espírito Santo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24502/venancio-jose-do-espírito-santo>>.

²⁸⁵ Grifo nosso.

Na data desta publicação, todos os trabalhos que mencionamos de Venâncio se encontram em um ótimo estado de conservação, o que nos permitiu fotografá-los para análise. A começar pelo ex-voto mencionado por Azevedo (fig. 153

aponta para o enfermo. Do outro lado do cômodo, quatro homens parecem discutir o caso e um deles segura um estojo com alguns instrumentos. Acima deles, o detalhe sacro, Nossa Senhora do Carmo, envolta por nuvens, como se intervisse na situação por invocação de alguém, talvez do próprio doente ou de alguém de sua família.

Os rostos das figuras apresentam uma mesma tipologia, o que indica o estilo de Venâncio. Faces rechonchudas, queixos marcados, bocas pequenas; os olhos são grandes, com a parte inferior levemente marcada, as sobrancelhas de espessura média são interligadas ao final do nariz. O que contribui para diferenciação dos rostos são o cabelo e a posição em que foram colocados os personagens da cena, alguns de frente, outros em perfil. As mulheres são distinguidas praticamente pelo cabelo e as vestimentas, já que a posição dos rostos é quase a mesma (fig. 154 e 155). As características citadas são encontradas, inclusive nos rostos santos, tanto da Nossa Senhora, quanto do Menino (fig. 156).



Figuras 154 e 155: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe ex- voto, Igreja Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei.

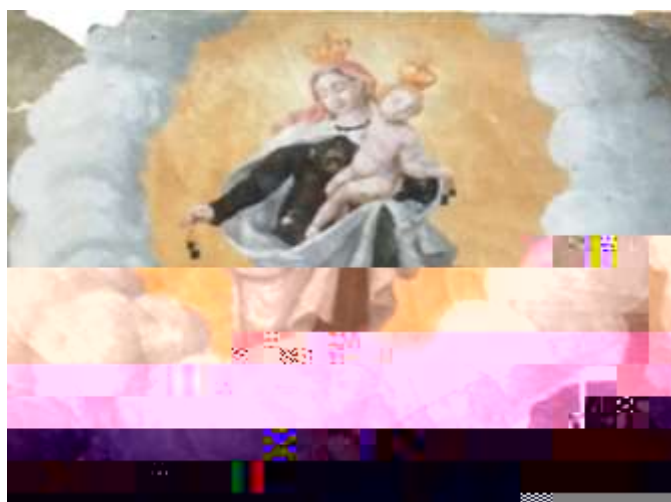


Figura 156: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe ex-voto, Nossa Senhora do Carmo. Igreja de Nossa

Figura 157: Venâncio José do Espírito Santo. *Irmão Francisco Moreira da Rocha*. Santa Casa de Misericórdia, São João del-Rei, século XIX. Foto: Taína C. Resende, 2019.

No retrato do irmão Moreira, observamos algumas proximidades gerais que podem vir a caracterizar um estilo do pintor. Se compararmos os traços do rosto, como os olhos marcados na parte inferior, a junção do início da linha da sobrancelha, o fim da linha do nariz, assim como o queixo marcado, veremos algo muito parecido tanto no ex-voto representado, quanto nos retratos abaixo.

Quanto ao pé, neste retrato, apresenta uma desproporção considerável em relação ao restante do corpo e principalmente em comparação com a cabeça, mas não deve ser caracterizado como próprio do estilo do artista, pois não se repetiu, pelo menos nos outros retratos que encontramos. Reza uma lenda da cidade, contada no livro *Santa*

de corpos, o que é comprovado pelos outros dois retratos, então seria de se estranhar que tivesse cometido tamanho equívoco.

Dois outros retratos também foram encontrados na Santa Casa de Misericórdia de São João del-Rei, ambos assinados por Venâncio. Um, do irmão

Figura 159: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe retrato *Irmão Manoel*

que pode ser visto também em Joze (fig. Figuras 161 e 163). Nesse último, a quantidade é ainda menor, sendo representado com um leve sombreamento para causar esse efeito. As mãos são muito parecidas com a do irmão Moreira, ambas rechonchudas (figuras 166 e 167).

Figura 161: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe do retrato do *Irmão Francisco Moreira da Rocha*. Santa Casa de Misericórdia, São João Del Rei, século XIX.

Figura 166: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe das mãos *do Irmão Francisco Moreira da Rocha*. Santa Casa de Misericórdia, São João-del Rei, século XIX.

Figura 167: Venâncio José do Espírito Santo. Detalhe das mãos *do Irmão Jozé Carneiro Vieira*. Santa Casa de Misericórdia, São João del-Rei, século XIX.

forro. Ao todo, foram encontradas nove camadas de tinta sobre as paredes e forros e parte de uma

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Célio. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte-Imaginária religiosa de Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005-2017.

AMBROSIO, Eliana R. **Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de coleções internacionais: cenografia e expografia**. Tese (Doutorado em História da Arte) Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Filosofia e ciências humanas. São Paulo, 2012.

ARAÚJO, Carlos Magno de. MARQUES, Edmilson Barreto. Os inéditos mestres de Lagoa Dourada e de Vitoriano Veloso Minas Gerais. **Boletim do CEIB**. Belo Horizonte, Volume 13, Número 43, Julho/2009.

ARAÚJO, Janeth Xavier de. **Os artífices do sagrado e arte religiosa nas minas setecentistas: trabalho e vida cotidiana**. Apresentação: Carla Maria Anastasia. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

BAZIN, Germain9(1)38(u)-19(m)18(e)4()-9(1)] TJETB(o)274 492.14 Tm1 85.008 56TJ4 492.ETBTa-5(

BRANDÃO, Antônio J. S. **Iconofotologia do barroco alemão**. Tese de doutorado; São Paulo: PGLA/ Letras e ciências humanas, USP. 2008.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
Apud: SILVANA, Borges. Expressões na arte sacra- oratórios: decorando um oratório de parede. São Paulo: Secretária da Cultura e Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2015.

CARRATO, J.F. **As Minas Gerais e os primórdios do Caraça**. São Paulo. Ed. Nacional, 1963. Apud: HONÓRIO, Maria Alice S. C. B. Oratórios Mineiros D. José I: O tema cristológico nos objetos de devoção familiar produzidos entre o fim do século XVIII e início do XIX. **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano**, Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

CATANNI, Icleia Borsa. **O princípio da realidade na pintura do Renascimento- a questão da perspectiva**.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Londres/ Rio de Janeiro, LCT, 16ª edição, 1909- 2001.

GUIMARÃES, Marcos Vinícius Teles. **Casario Imperial arquitetura urbana em transformação- São João Del Rei, c. 1810-**

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: NOVAIS, Fernando A. (coordenação geral) e SOUZA, Laura de Mello. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Imaginária Religiosa em Minas Gerais. **Revista Barroco**; N°19. Belo Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho Passos e Profetas**. 2° Edição; Belo Horizonte: Editora Garnier, 2020.

OLIVEIRA, Myriam Andrade R. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de. **Pelos caminhos da memória: arte e paisagem no Brasil holandês**. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio Grande do Norte. 2013.

OLIVEIRA, Ricardo M. Rituais aos mortos da tradição do Batuque e do Candomblé. UFRS, Rio Grande do Sul, 2012.

PAIXÃO, A. Marília. O Trabalho do Artesão em Vila Rica. **Revista do departamento de História**, Belo Horizonte, 1998.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PANOFSKY, E. **La perspective comme forme symbolique**. Paris, Minuit, 1975.

PEREIRA, José Carlos. A linguagem do corpo na devoção popular do catolicismo. **Revista de Estudos da Religião**. ISSN 1677-1222, N° 3/2003.

PEREIRA, Nunes A. “A casa das Minas”, o culto dos voduns jeje no Maranhão. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 33. Apud: FERRETI, Sérgio F. Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil- modelos, limitações, possibilidades. Tempo, Rio de Janeiro, n° 11.

PIDLESKI, P. A transnacionalidade dos processos culturais: Fitas do Senhor do Bonfim. 2011. Apud: SILVA, Matheus Pinheiro de Oliveira e. Como surgiu a fitinha do

Bonfim? Catraca Livre, 2015. Disponível em: <
<https://catracalivre.com.br/arquivo/como-surgiu-a-fitinha-do-senhor-do-bonfim/>>.

PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista. **Locus Revista de história**; v.4 n°
2. 1998.

RÉAU, Louis. **I**

