



JUAM CARLOS THIMÓTHEO

MANOEL DA COSTA ATHAYDE:
de mestre a professor das artes

ERRATA: Onde se lê "Juam Carlos Thimóteo"
leia-se "Juam Carlos Thimoteo"

CAMPINAS
2012

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Fátima Regina Rodrigues Évora".

Prof. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / FCH / UNICAMP
Matrícula: 174947



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

JUAM CARLOS THIMÓTHEO

MANOEL DA COSTA ATHAYDE: de mestre a professor das artes

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em História, na área de História da Arte.

**CAMPINAS
2012**

3

ERRATA: Onde se lê "Juam Carlos Thimóteo"
leia-se "Juam Carlos Thimoteo"



Prof. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP
Matrícula: 174047

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
MARIA JÚLIA MILANI RODRIGUES – CRB8/2116
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

T348M	<p>Thimótheo, Juam Carlos, 1984- Manoel da Costa Athayde: de mestre a professor das artes / Juam Carlos Thimótheo - - Campinas, SP : [s. n.], 2012.</p> <p>Orientador: Luciano Migliaccio. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Arte brasileira. 2. Pintura brasileira. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------	--

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Manoel da Costa Athayde: master became a professor of arts

Palavras-chave em inglês:

Brazilian art

Brazilian painting

Área de concentração: História

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Luciano Migliaccio [Orientador]

Marcos Tognon

André Luiz Tavares Pereira

Data da defesa: 29/10/2012

Programa de Pós-Graduação: História

JUAM CARLOS THIMÓTHEO

MANOEL DA COSTA ATHAYDE:
de mestre a professor das artes

Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação/Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29/10/2012.

BANCA


Prof. Dr. Luciano Migliaccio - (orientador)


Prof. Dr. Marcos Tognon – DH/IFCH/UNICAMP


Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira – UNIFESP

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto – DH/IFCH/UNICAMP (suplente 01)
Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo – USP (suplente 02)

CAMPINAS
2012

5

ERRATA: Onde se lê “Juam Carlos Thimóteo”
leia-se “Juam Carlos Thimoteo”


Profa. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP
Matrícula: 174047

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e a FAPESP pelo auxílio financeiro.

Agradeço ao professor Luciano Migliaccio pela generosidade na acolhida, e no rigoroso, compreensivo e fundamental cuidado comigo durante toda a trajetória deste estudo.

Agradeço aos meus pais, irmãos e avós e demais familiares por todo o apoio que o trabalho acadêmico demandou, e demanda. Apoio que não foi pouco, entre todas as minhas crises.

Agradeço a professora Virginia Buarque pela amizade, carinho e inspiração; aos professores André Tavares, Giuseppina Raggi, Jens Michael Baumgarten e Marcos Tognon pela ajuda inestimável, com as francas e valorosas contribuições; e aos professores do departamento de História da UNICAMP. Aos professores Matheus Pereira, Marco Antonio Silveira, Francisco Andrade, Álvaro Antunes e Helena Mollo, agradeço por serem sempre meus exemplos da UFOP. E aos professores Adriano Medeiros, Kerley dos Santos Alves e Priscilla Arigoni Coelho, companheiros de trabalho cujo meu apreço e consideração são inestimáveis.

Agradeço a Natália Salvador, exemplo de convivência e perseverança; ao Carlos Amorim, porto seguro e companhia de imensurável importância; aos queridos Helena Azevedo, Kássia Costa e Marconni Marotta, gentis e inspiradores alunos; a Sueli Pinheiro, Ana e Fernanda Piculo, amigas como poucas; ao Matheus Sanches e família pela hospitalidade e simpatia; aos inesquecíveis e encantadores Sílvia Roveroni, Daniela Viana, Bartolomeu Ferreira, Diogo Cabral e Alexandre Cozer; ao André da Maia, valioso amigo, presente mesmo na ausência.

Agradeço aos novos companheiros de jornadas cinéfilas e outras ‘nerdices’ do cine clube: fundamentais suportes para a conclusão deste trabalho. Em especial a Igino de Oliveira, Luana Damião, Daniela Gomes e Kátiusca Demetino.

Agradeço em especial a Mónica Villares Ferrer, co-autora e cúmplice das minhas ideias e da minha vida. A ela dedico este trabalho.

*Pintaríeis outras tábuas de outros tetos
Ou mais precisamente
Romperíeis o forro para a conversação radiante com Deus.*

Atáide - Carlos Drummond de Andrade

Esta dissertação aborda o processo elaboração e compreensão das artes na Minas Colonial mediante a interpretação da iconografia elaborada por um de seus maiores representantes: Manoel da Costa Athayde. Elencando como fontes principais o retrato do Irmão Lourenço e a Ceia, ambas as pinturas do Santuário do Caraça, MG, visamos identificar, através das apropriações e escolhas promovidas por Athayde, como se configuraria um momento histórico de mudanças estruturais no campo da produção das artes durante o início do XIX.

Palavras-Chave: Arte, Pintura, Brasil, Colônia.

ABSTRACT

This thesis discusses the making process and understanding of the arts in Colonial Minas through an interpretation of the iconography developed by one of its greatest names: Manoel da Costa Athayde. Using as main sources the portrait of Brother Lawrence and the Supper, both paintings of Caraça Sanctuary, in Minas Gerais, we aim to identify, through the choices and appropriations made by Athayde, how a historic moment was setting itself through structural changes in the production field of the arts during the beginning of the eighteenth century.

Keywords: Art, Painting, Brazil, Colony.

01. Detalhe do forro da Igreja de S. Francisco de Assis em Ouro Preto	51
[Manoel da Costa Athayde. Apud.: BASTOS, Francisco de Paula Vasconcellos. Op. cit. p.71-72]	
02. Vista panorâmica do santuário do Caraça	66
[Apud.: http://www.santuariodocaraca.com.br/ Acesso em 10/08/2008.]	
03. Retrato do irmão Lourenço (≈1828)	70
[Manoel da Costa Athayde [atribuição] Apud.: http://www.santuariodocaraca.com.br/ Acesso em 10/08/2008]	
04. Santa Ceia (≈1799–1808)	135
[Passos do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. Apud.: www.congonhas.com.br/passos.asp Acesso em 21/04/2011]	
05. Capela da Via Sacra do Santuário do Senhor Bom Jesus	139
[Apud.: www.congonhas.com.br/passos.asp Acesso em 21/04/2011.05]	
06. Santa Ceia (detalhe)	140
[Capela da Via Sacra do Santuário do Senhor Bom Jesus em Congonhas do Campo. Apud.: www.congonhas.com.br/passos.asp Acesso em 21/04/2011.]	
07. Escultura de São Francisco de Assis	141
[Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho [atribuição] Apud.: http://migre.me/criar-url/ Acesso em 10/09/2011.]	
08. São Francisco recebe as regras da sua Ordem	142
[Quadro parietal na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Manoel da Costa Athayde Apud.: FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit. p.83.]	
09. A última Ceia (≈ 1800)	152
[Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (São Miguel e Almas) de Ouro Preto. Manoel da Costa Athayde Apud.: FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit. p.107.]	
10. A última Ceia (≈1799 a 1810)	154

[Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Manoel da Costa Athayde Apud.: LEITE, Pedro Q. Op. Cit. p. 694.]

11. Ceia dos Apóstolos (1797) 155

[Silva S. Apud.: LEITE, Pedro Q. Op. Cit. p. 695.]

12. Ceia na casa de Lázaro (1804)..... 158

[Joaquim Carneiro da Silva. Apud.: <http://purl.pt/1242> Acesso em 25/07/2012.]

13. Last Supper (1542) 160

[Jacopo Bassano Apud.: <http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/eultcena.htm> Acesso em 21/02/2012.]

14. Last Supper (1560) 160

[Juan de Juanes Apud.: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/j/juanes/1lastsup.html> Acesso em 21/02/2012.]

15. Last Supper (1632) 161

[Peter Paul Rubens. Apud.: <http://www.artbible.info/art/large/55.html> Acesso em 21/02/2012.]

16. Last Supper (≈1592-1594) 161

[Il Tintoretto Apud.: www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tintoret/5_1580s/3lastsup.html Acesso em 21/02/2012.]

17. Última Ceia (1828) 165

[Manoel da Costa Athayde Apud.: FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit. p.111.]

18. Detalhe da Última Ceia (1828) 168

[Manoel da Costa Athayde Apud.: FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit. p.113.]

Introdução – Manoel da Costa Athayde e a historiografia da arte colonial	17
Capítulo I - Da prática ao projeto artístico	43
1. O berço cristão	47
2. Por fragilidade humana	49
3. Não tão ingenuo assim	52
4. De alferes a professor da arte da pintura	54
5. O artista entre o artífice, encarnador, dourador	57
6. O Pedido.....	58
Capítulo II - O retrato do irmão Lourenço.....	65
1. O Retrato.....	70
2. A prática pictórica de retratar	73
3. O Retratado.....	76
3.1. Um integrante da casa dos Távora, contrário às reformas pombalinas?	77
3.2. Um membro da família Azevedo, autor dos disparos em D. José I?.....	82
3.3. Um rico minerador do Tijuco?.....	82
3.4. Um criminoso, oculto sob o hábito da Ordem Terceira da Penitência?	83
3.5. Um missionário leigo visto com desconfiança pela hierarquia eclesiástica?...	85
3.6. Lourenço revisto pela Congregação da Missão	87
4. O irmão Lourenço pelos traços e cores de Athayde	91
5. Um Outro Retrato	93
Capítulo III - Os ensejos da pintura em minas colonial.....	97
1. O Retratista	97
1.1. Os livros de registros de receitas e despesas	98
1.2. Athayde, seus contemporâneos pintores e as Irmandades	100
1.3. O Campo de trabalho do Pintor Colonial	104
1.4. As relações entre as irmandades e os pintores.....	109
1.5. Athayde e os mesários das irmandades: relações de mercado?	115
2. Os Contratadores	117

2.1. Padre Leandro Rebello Peixoto e Castro	118
2.2. Padre Antônio Ferreira Viçoso	121
2.3. Padre Jerônimo Gonçalves de Macedo	123
2.4. Athayde e os Lazaristas	124
Capítulo IV - As Santas Ceias e as especificidades da produção ataidiana	127
1. Um banquete da história	128
2. Um Banquete dos dois mestres	133
3. Um Banquete do mestre com seus aprendizes.	144
4. Um Banquete de mistérios: A Ceia do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.....	151
5. Um Banquete de referências: A Ceia da Igreja de São Francisco de Assis	154
6. O último Banquete: A Ceia do Caraça.....	164
7. Um Banquete de possibilidades: possíveis rumos.....	168
Considerações finais	171
Referências bibliográficas.....	175
Referências digitais	183

INTRODUÇÃO

MANOEL DA COSTA ATHAYDE E A HISTORIOGRAFIA DA ARTE COLONIAL

Manoel da Costa Athayde é considerado um dos maiores representantes da arte colonial do Brasil nos fins do século XVIII e início do século XIX. Sua obra, ainda hoje, é capaz de surpreender, tanto na grandiosidade nas obras narrativas como na singeleza dos traços e das cores nas suas telas.

Entre os grandes mestres da tela que floresceram no final do século XVIII em Minas Gerais, legando-nos muitos dos primorosos painéis dos tetos, pinturas murais, retábulos e altares que hoje admiramos em velhas igrejas coloniais mineiras, justo é que se destaque em lugar preferente, pelo talento criador, como pela delicadeza e perfeição dos seus trabalhos, o tão modesto quão esquecido alferes da Milícia de então, Manoel da Costa Ataíde.¹

De forma concomitante, é também algo a se evidenciar a capacidade de emulação e adaptação de técnicas, de Athayde e dos demais pintores da época, frente às inumeráveis especificidades do campo de atuação dos pintores na América portuguesa, que iam desde a preparação dos pigmentos até delimitações contratuais que por vezes mostram-se coercitivas.

A primeira responsabilidade, preocupação e trabalho do artista brasileiro foi ordenar e inventar ao mesmo tempo. Ordenar a profusão de informações heterogêneas que recebia. Não lhe era cobrada originalidade e sim um trabalho de reprodução [...] a partir de modelos estabelecidos, [...]²

Dominando diversas técnicas de representação pictórica e distintas matrizes imagéticas, negociando acerca de tais determinações contratuais, Athayde mostrou-se

¹ VASCONCELLOS, Salomão de. Ataíde: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941. p. 20.

² SANT'ANNA, Affonso Romano de. Barroco: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 200. p. 262.

capaz, em meio a esta tensão, de elaborar obras de grande valor histórico e artístico, que ainda hoje – a despeito da lamentável falta de cuidado com que muitas delas se veem tratadas pelas instituições que detêm sua guarda – incitam-nos a reinterpretar os sentidos atribuídos à beleza e à religiosidade e mesmo à vida social nas/em Minas colonial.

A obra ataidiana é vasta e diversificada. Distribuídos em quinze diferentes instituições, estão vários forros, telas, painéis, retábulos, encarnações e altares, geralmente encontrados em igrejas, que compõem o catálogo de obras comprovadamente de Athayde. A quantidade de obras ainda pode aumentar caso somarmos as inúmeras atribuições. Além das obras sacras, em 1824, Athayde fez o retrato de Dom Pedro I ³. E, em 1826, tomou uma atitude não muito recorrente até então de assinar e datar o painel “A Ceia” encomendada pelo então colégio do Caraça ⁴. Além dessa obra, Athayde teria feito para o santuário o retrato do irmão Lourenço, fundador do Caraça.

Nossa pesquisa, portanto, tem como fonte principal de análise o “retrato do irmão Lourenço” e “A Ceia”. Tais escolhas justificam-se por tratarem de peças capazes de elucidar uma mudança significativa não apenas nos meios de aplicabilidade das técnicas de pintura, mas também no modo como Athayde teria assimilado o posto de pintor em um momento histórico cujas concepções individualizantes de arte começam a ganhar força principalmente no cenário Europeu.

Além disso, as duas obras encontram-se no Santuário do Caraça, cuja história mostra-se arraigada ao desenvolvimento da obra de Athayde como um lugar que proporcionou de maneira efetiva o desenvolvimento das práticas ornamentais em edificações privadas.

As análises iconográficas dessas obras, atrelada aos lugares na qual foram desenvolvidas, portanto, transfiguram-se em objeto de interpretação acerca da

³ MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura da trajetória do pintor marianense In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS. Adalgisa Arantes [Org.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.24.

⁴ MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1947. Vol. I. p. 79 à 87.

produção artística de Athayde e da concepção de fruição da arte em Minas colonial, entendidas de forma articulada ao contexto social e campos de atuação dos personagens desse ofício. Neste sentido, a análise das obras não pode carecer de uma discussão historiográfica sobre a prática artística na capitania mineira, tema que se constituiu como foco de pesquisa para um conjunto de historiadores da arte do século XX.

Em perspectiva, nos deparamos com três momentos históricos primordiais para este trabalho: 1818 – ano em que Athayde envia um pedido para instaurar aulas régias e se atesta como professor, 1824 – faz uma pintura do Retrato de “Sua Majestade Imperial” e 1826 – momento que marca os trabalhos de Athayde no Caraça, este já na órbita dos Lazaristas enviados por Dom Pedro I. Tais momentos nos justificam a hipótese de que Athayde percebera um novo significado da presença da corte e adaptou a sua ação como artista às novas exigências surgidas.

É necessário ressaltar a importância de alguns periódicos nacionais que impulsionaram as pesquisas sobre a arte colonial e as divulgaram amplamente. O primeiro periódico que ressaltamos trata-se da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵, através dos estudos feitos ou divulgados de uma publicação própria foram os precursores que verticalizaram as discussões sobre a arte colonial. Para Adalgisa Campos, a fase heroica da instituição, entendida entre os anos de 1937 a 1967, foi a grande responsável por este feito. Naquela época, o Instituto contou com Gustavo Capanema (Ministério da Educação), Rodrigo Mello Franco de Andrade (diretor central), Carlos Drummond de Andrade (chefe de Gabinete), Lúcio Costa (Estudos e Tombamentos), Mario de Andrade e Luís Saia (Diretoria Regional de São Paulo) e Epaminondas de Macedo e Sylvio de Vasconcelos (Diretoria Regional de Minas)⁶. Sobre publicações das pesquisas do Instituto, Campos salienta que:

⁵ Atualmente, todas as edições da RIPHAN encontram-se on-line e podem ser acessadas gratuitamente através do portal do instituto (<http://www.iphan.gov.br/revistadopatrimonio/>). Acesso em: 25/06/2009

⁶ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: _____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.359.

A Revista do Patrimônio Histórico e Artístico (RPHAN) surgiu imediatamente após a criação do instituto, em 1937 (com periodicidade anual até 1947, retornando em 1955, sem a mesma regularidade). Congregou estudos de profissionais de áreas diversas e autodidatas, numa concepção ampla de bem cultural e história. As publicações foram iniciadas em 1937 com *Mucambos do Nordeste* de Gilberto Freyre. Veicularam estudos variados de autoria individual, que versavam sobre cidades coloniais, confrarias, dicionários de artistas e artesões, talha e pintura, arquitetura, restauração, etc.⁷

A revista buscou atrelar discussões sobre os temas das artes ao receber pesquisadores estrangeiros para apresentar os seus estudos⁸. Campos salienta a importância de Rodrigo de Mello Franco de Andrade também como um pesquisador sobre pintura, artistas coloniais e arquitetura que, junto a ele, os demais pioneiros da revista e os sucessores, trouxeram para a discussão sobre a arte colonial referenciais teóricos internacionais como:

Emile Mâle, Louis Réau (grandes nomes no estudo da iconografia cristã), Henrich Wofflin (com as categorias formais), Werner Weisbach (análise psico-histórica do barroco), autores e perspectivas de investigação que foram divulgados às novas gerações pela professora Myriam Ribeiro, que constituiu um tipo de ponte com pesquisadores mais jovens, como Cristina Ávila, Célio Macedo e eu mesma, entre muitos.⁹

Outra publicação bastante importante para o tema arte colonial é a revista Barroco, criada em 1969 por Affonso Ávila. Neste periódico, encontramos pesquisas do próprio fundador, de Hélio Gravatá, Benedito Nunes, Francisco Iglésias, Myriam Ribeiro de Oliveira, Ivo Porto de Menezes, Francisco C. Lange, Fernando Correia Dias, Régis Duprat, Augusto da Silva Teles, Aracy Amaral, Germain Bazin, Sylvio de Vasconcellos, Mário Barata, entre outros.¹⁰ Essa revista se caracteriza por publicar pesquisas e discussões teóricas encadeadas nas universidades nacionais, em especial às realizadas

⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: Op. Cit. p.359.

⁸ Como, por exemplo, Hannah Levy, Germain Bazin e Robert Smith.

⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: Op. Cit. p.360.

¹⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: Op. Cit.p.360.

pelos núcleos de pesquisa da UFMG, do Arquivo Público Mineiro, do IPHAN, IEPHA, Fundação João Pinheiro, entre outros.¹¹

A década de 1980 é caracterizada por Campos como o período que viu surgir os congressos regionais, nacionais e luso-brasileiros sobre o tema Barroco. Segundo a pesquisadora, Myriam Ribeiro foi a responsável por articular a internacionalização dos estudos sobre o tema, ao incorporar nesses encontros de discussões, contribuições norte e latino-americanas, portuguesas, espanholas, francesas e inglesas. É salientado ainda que “Sem dúvida, vieram à luz excelentes resultados de pesquisas, mas o retorno ao público complicava-se em face das dificuldades em obter apoio para publicação.”¹²

Atualmente, algumas publicações surgem timidamente¹³, permanecendo assim dentro das academias e núcleos de estudos a produção contemporânea dos estudos sobre a arte colonial.

Neste ínterim, pode-se reconhecer nas publicações de determinada vertente historiográfica, um ponto em comum: a preocupação em delinear uma identidade "da terra", em paralelo às divergências existentes no tocante à análise da atuação dos artistas do setecentos e das primeiras décadas do oitocentos, por vezes apresentados como meros artífices, “copiadores” de modelos iconográficos europeus, então circulantes pela América Portuguesa. Como exemplos paradigmáticos dessas leituras, pode-se elencar os trabalhos de Salomão de Vasconcellos, Hannah Levy e Carlos Del Negro, inclusive por tratar-se de autores que privilegiaram, em suas pesquisas, a produção artística de Manoel da Costa Athayde. Além disso, os três autores demonstraram em seus trabalhos perspectivas teóricas de análise divergentes entre si,

¹¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: Op. Cit.p.361.

¹² CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: Op. Cit.p.361.

¹³ Como na coletânea de artigos que deu origem aos volumes sobre a história de Minas Gerais, onde há um espaço de discussão sobre as artes daquela região. (Ref.: _____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volumes 1 e 2. RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos [org.] Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.)

gerando, portanto, vertentes interpretativas que cerceiam os demais trabalhos da mesma conjuntura.

Em sua análise da arte colonial mineira, perpassada por um tom paradoxal de exaltação e lamento, Salomão de Vasconcellos, publicou, em 1941, *Athayde: pintor mineiro do século XVIII*.¹⁴ Privilegiando como metodologia uma escrita cronológica, Vasconcellos, através principalmente da análise dos documentos que perpassaram a vida de Athayde, constrói uma pequena biografia deste mestre da pintura. A abordagem é linear, sendo apresentados os fatos numa linha do tempo que se estende do batismo até a morte, incluindo-se, nesta seqüência, os eventos familiares e profissionais vividos pelo artista. Mas é sobre os aspectos estilísticos e engenhosos de Athayde que Vasconcellos realça a maestria desse representante da arte colonial mineira:

Não era, entretanto, Ataíde um simples executor de quadros, posto que habilíssimo na reprodução e na combinação das tintas. Distinguia-o, sobretudo, aquele alto senso interpretativo ou de justeza estética que deve possuir o mestre privilegiado da palheta.¹⁵

Neste sentido, Vasconcellos considera Athayde como um artista que soube transitar, de forma pessoal, entre as cerceadoras condições da produção artística daquele período, que iam desde as delimitações contratuais (por se tratar de uma obra sacra, os elementos representados portam valor simbólico indissociável de uma dogmática ratificada pelo Concílio de Trento¹⁶) às condições e materiais de trabalho.

Após listar as obras em ordem cronológica, preocupando-se sempre em indicar a fonte ou referência dos dados citados, o autor postula a indicação de um possível mestre, que teria transmitido a Athayde o domínio das técnicas da arte da pintura, embora sem chegar a uma conclusão que ele o pesquisador considerasse satisfatória. Daí Vasconcellos interpretou algumas obras produzidas por Athayde, sempre o

¹⁴ VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataíde: pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

¹⁵ VASCONCELLOS, Salomão de. *Op. Cit.* p. 25.

¹⁶ MASSIMI, Marina. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial*. São Paulo: Loyola, 2005. p. 113 - 118

exaltando como um exímio artista, como exemplo, tem-se a descrição da imagem de Nossa Senhora sendo coroada com uma tiara de doze estrelas, representada no teto da Igreja da Irmandade de São Francisco de Assis em Ouro Preto:

Tratando-se de uma concepção toda espiritual, o pintor foi além de quantos quadros conheço nesse assunto: pois não perturbou, com idéia material ou terrena, o reinado da Virgem, e tanto que dois anjos, que executam a cerimônia da coroação, trazem, não uma coroa de ouro, mas um diadema diáfano, luminoso, que se concentra sobre a cabeça e irradia em refulgência a perder-se nos contornos da celeste amplidão.¹⁷

Vasconcellos continua sua dissertação descrevendo as obras ataidianas, sempre privilegiando as especificidades estéticas do artista, apontando-o como sendo um grande representante de sua arte, principalmente por se tratar de “um modesto pintor patricio, que não frequentou escolas de belas-artes e nunca se afastou do meio limitado em que viveu e exerceu a sua atividade artística”¹⁸, mas que elaborou um acervo iconográfico único e preciosíssimo.

O trabalho chega a seu final com um elogio àquilo que Vasconcellos indica como sendo uma “característica da espiritualidade artística” - o desprendimento dos valores materiais. Assim, além de Athayde ser por ele reputado como um “verdadeiro gênio”, ou seja, destacado dentre o comum dos homens por sua “aptidão essencialmente imaginativa e criadora”, ele é mais ainda exaltado por “[...] ver, acima de tudo o interesse geral da arte, mais do que a sua própria glória e as vantagens materiais do ofício”.¹⁹

Em apenas três anos após o estudo de Vasconcellos ser lançado, Hannah Levy publicou, *Modelos europeus na pintura colonial*, na Revista do Serviço do Patrimônio

¹⁷ VASCONCELLOS, Salomão de. Op. Cit. p. 33.

¹⁸ VASCONCELLOS, Salomão de Op. Cit. p. 33.

¹⁹ VASCONCELLOS, Salomão de. Ataíde: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941. p. 48.

Histórico e Artístico Nacional ²⁰, estudo, aliás, bastante difundido e repetidamente editado. Nesta pesquisa, ela buscou identificar os modelos estilísticos utilizados por Athayde na ornamentação das paredes laterais da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Nas palavras da autora, “[...] podemos apontar exatamente os modelos em que Manoel da Costa Athayde se inspirou, ou melhor, que ele copiou” ²¹. Após reconhecer tais obras como sendo a Bíblia ilustrada por Demarne²², Levy afirma que:

[...] Manoel da Costa Ataíde, em todas estas pinturas, observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária. Observa-se, também, que o pintor mineiro, em todas essas obras, simplificou os planos de fundo (paisagem ou arquitetura) em comparação com os das gravuras e que, quase sempre, aproveitou das estampas apenas os grupos principais do tema representado, eliminando figuras ou cenas não diretamente ligadas ao assunto principal. A nosso ver, esta redução das cenas a seus grupos principais foi motivada pelas dimensões de espaço de que dispunha o mestre de Ouro Preto ²³.

Levy ainda assevera que Athayde “não tratou de transformar a composição de Demarne. Pelo contrário: conservou cuidadosamente todos os pormenores das estampas, limitando-se a deixar simplesmente de lado os grupos que não lhe interessavam”²⁴. Neste sentido, a pesquisadora percorre o conjunto artístico de Athayde, contrapondo-o com suas respectivas referências imagéticas europeias,

²⁰ LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.8, p.7-65, 1944. Utilizou-se, porém a republicação do texto In: Pintura e escultura I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 99 - 143.

²¹ LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 100.

²² Segundo Levy, a versão da Bíblia cujas imagens foram empregadas como modelo por Athayde seria *Historie Sacrée de la Providence et de la Conduite De Dieu Sur lês Hommes Depuis lê commencement du Monde Jusqu’aux Temps préds dans l’ Apocalypse, Tirée De l’Ancien et du Nouveau testament, Représentée Em cinq cent Tableaux Gravez d’après Raphael et autres grands maitres et Expliquée Par lês paroles même de l’Ecritude enLatin et en Français*. Um exemplar desta obra, datado de 1728, atualmente encontra-se conservado na Biblioteca Nacional. In: LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 100.

²³ LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 101.

²⁴ LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 101.

caracterizadas por ela como modelos, até concluir que tais padrões do além-mar oferecem ao pesquisador “uma base”²⁵ à pesquisa iconográfica.

Logo, em seu trabalho, embora demonstre que existiram modelos que nortearam a arte colonial mineira (o que de fato houve), Levy o faz em termos anacrônicos, considerando a conduta artística como “cópia”, por sua vez entendida como uma postura desclassificadora, ou, no mínimo, desvalorizadora das artes desenvolvidas no fim do século XVIII e início do século XIX. Ela não atentou à historicidade do modo de fruição artística daquela época, distinto do que vigora nos tempos atuais²⁶ e, tampouco, não cogitou a possibilidade de que as “simplificações” adotadas por Athayde em suas obras, frente aos modelos europeus, fossem escolhas pessoais do artista, no intuito de aproximar o sentido daquelas representações ao imaginário local e aos valores da terra.

Vale salientar, porém, que o trabalho de Hannah Levy foi pioneiro e fundamental para os rumos da história da arte colonial quando demonstrou de maneira empírica a relação entre a arte desenvolvida na colônia, com os modelos europeus. Entendemos também que no contexto em que o texto foi produzido ele funciona perfeitamente como antítese às pesquisas que enalteciam as figuras dos gênios nacionais. Contudo, os conceitos usados não abarcam a complexidade da arte colonial, apresentando-a como trabalho técnico, em detrimento da engenhosidade artística. Neste sentido, voltaremos a este tema no segundo capítulo no qual demonstraremos que a produção de Athayde não se destaca apenas através da iconografia trabalhada, mas, sobretudo na variedade das modalidades que o pintor adota nas empreitadas de ornamentação.

Por fim, na nossa análise historiográfica, aparece Carlos Del Negro que publicou um estudo sobre Athayde intitulado *Teto da nave da igreja de S. Francisco de Assis de*

²⁵ LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 131.

²⁶ À concepção artística até o início do século XIX “[...] nada mais é estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual “original”, representação realista-naturalista do “contexto”, ruptura estética com a tradição ect”. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. Rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p.32-33.

*Ouro Preto*²⁷. Este estudo mostra-se bastante interessante, sobretudo no modo de abordar o objeto: as quinze páginas que o compõem podem ser divididas em três segmentos – no primeiro deles, Del Negro pincela rapidamente alguns momentos da vida de Athayde, numa espécie de contextualização; em seguida, ele formula a interpretação do forro propriamente dito, classificando os estilos nele contidos e; por último, apresenta um pequeno glossário de cores utilizadas pelo artista.

Ao invés de adotar no conjunto de seu texto uma abordagem cronológica, Del Negro a restringe ao primeiro parágrafo, onde pontua como marcos o nascimento de Athayde e sua filiação, bem como a petição enviada por este mestre mineiro a D. João VI em 1818, na qual Athayde solicitava a fundação, em Mariana, de uma aula das artes da pintura e arquitetura. Assim, a atenção de Del Negro volta-se muito mais para o modo de concepção artística deste pintor do que para sua formação social propriamente dita, como implícito na seguinte passagem:

O saber ministrar desenho com caráter universal (artes de arquitetura e pintura, cartas geográficas), aproximava-o das idéias de Leonardo da Vinci que não queria limitações para o pintor e leva-nos a crer que se iniciara primeiramente em desenho topográfico, de cartas geográficas, arquitetônico, a isso talvez conduzido por seu pai militar²⁸.

Logo após, Del Negro parte para um levantamento de determinados “esquemas fundamentais”²⁹ à arte pictórica mineira, os quais teriam formulado um estilo apropriado por Athayde, e, portanto, também presente nas representações do forro franciscano. Desse modo, ele classifica Athayde, no âmbito da historicidade, como um dos artistas que compuseram a arte colonial mineira.

Tal estudo adota, desta maneira, uma metodologia comparativa entre obras do próprio Athayde e de outros pintores da capitania mineira, privilegiando os aspectos

²⁷ DEL NEGRO, Carlos. Teto da nave da igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro: Separatas de arquivos da escola nacional de belas artes, 1955. p.32 - 46.

²⁸ DEL NEGRO, Carlos. Op. Cit. p. 33.

²⁹ “O esquema fundamental do teto de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, nós já o temos a vista na capela-mor de igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo de autoria de Bernardo Pires da Silva, 1773-1775”. In: DEL NEGRO, Carlos. Op. Cit. p. 33

estilísticos desses acervos, sua composição espacial, suas cores, seus modelos e suas peculiaridades:

As decorações dos tetos europeus e nacionais, mais antigos, simulavam continuar sobre os pés direitos da nave uma arquitetura para comportar um átrio ou suportar um teto vazado ao centro por onde se descortinava o céu ou visão celestial (Andrea Pozzo – teto da Igreja de Santo Inácio, Roma, 1691-1694; Caetano da Costa Coelho – teto da nave da Igreja da Penitência, Rio, 1773-1740; José Joaquim da rocha – teto da Igreja de N. S. da Conceição da Praia, Salvador, Bahia – 1778). O novo modelo suprime as fachadas contínuas, maciças, reduzindo os pés direitos da arquitetura a alguns suportes isolados – colunas e pilastras – para suspender ao ar um magnífico quadro a guisa de dossel³⁰.

A análise do forro estende-se por vários outros parágrafos até compor um panorama detalhado das características formais do teto. São poucos os adjetivos encontrados na escrita, pois Del Negro parece não se deixar guiar pelas emoções despertadas pelo vislumbre de uma obra de arte; ele privilegia uma escrita direta, que elenca os elementos constitutivos do forro. Mesmo ao descrever iconografias simbólicas ou alegóricas, como a da Virgem Maria, o autor se restringe a apontar que ela “imita quadro antigo³¹” para, em seguida, retomar o mesmo padrão, ou seja, o levantamento objetivo dos aspectos estilísticos. Por fim, o texto se fecha com uma listagem das cores do forro, descrevendo a origem dos materiais e o processo de preparação dos mesmos, numa espécie de glossário³².

Os três historiadores da arte que trabalhamos neste momento abrem o leque das possibilidades de análise tanto através de suas posturas teóricas quanto metodológicas. Deste modo, as abordagens apresentadas podem ser consideradas marcos na historiografia da arte no Brasil, que possibilitaram a verticalização dos estudos sobre o tema.

³⁰ DEL NEGRO, Carlos Op. Cit. p. 36.

³¹ DEL NEGRO, Carlos Op. Cit. p. 38.

³² Exemplo: “Sangue de Drago: resina vermelha alterável obtida da planta ‘Calamus Draco’ que vegeira nas florestas paludosas da Indochina. Conhecida desde a antiguidade; Plínio diz-nos que provinha das Índias” In: DEL NEGRO, Carlos Op. Cit. p. 43.

É importante ainda salientar que a historiografia da arte colonial tem como fonte de análise, além das próprias obras artísticas, os documentos das ordens leigas da região. Esta documentação, encontrada principalmente em livros de receitas e despesas, podem auxiliar os trabalhos de identificação de autoria, os valores empreendidos nas obras e o tempo gasto nas execuções. Contudo, as informações cessão por aí. A natureza dos livros de receitas e despesas preza a movimentação financeira, sendo suprimidas as minúcias das transações. Além dos registros das ordens leigas, os documentos lavrados nos cartórios da região aurífera compõem campo de análise importante para aspectos biográficos e sociais dos artistas. Assim como, em alguns casos, processos civis oferecem aos historiadores detalhes sobre as práticas das artes na colônia.³³

Com fontes documentais ora escassas, ora de difícil acesso, o trabalho de alguns historiadores foi fundamental para que viessem à luz artistas até então desconhecidos. Citamos, como exemplo, Diogo de Vasconcellos³⁴ que, assim como outros membros dessa família, publicou várias pesquisas sobre as especificidades da arte colonial desenvolvida em Minas Gerais; Cônego Raimundo Trindade³⁵, por sua vez, escolhe historicizar a irmandade de São Francisco de Assis de Ouro Preto e, neste trabalho, organiza valiosas transcrições não apenas sobre a obra que Athayde desenvolveu por lá, mas também de todos que por lá passaram e, de algum modo, foram citados em algum documento; já Ivo Porto de Menezes³⁶, escolhe um recorte biográfico ao escolher reunir o maior número possível de transcrições documentais sobre a vida e obra de Manoel da Costa Athayde; enquanto Judith Martins³⁷ organiza um dicionário

³³ Neste momento nos atemos apenas em apresentar os tipos de documentos que foram usados como fontes históricas nas pesquisas sobre arte colonial para evitar sobrecarregar o texto, afinal, numerosos exemplos destes manuscritos serão apresentados no decorrer do nosso texto.

³⁴ VASCONCELLOS, Diogo de. A Arte em Ouro Preto. Belo Horizonte, Edições da Academia Mineira de Letras, 1934

³⁵ TRINDADE, Cônego Raymundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 17, Rio de Janeiro, 1951.

³⁶ MENEZES, Ivo Porto de. Manoel da Costa Athaide. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965.

³⁷ MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Publicações do IPHAN Nº 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2v.

de dois volumes apresentando os artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX de Minas Gerais e os resquícios documentais referente a sua produção.

Estes historiadores tem em comum a preocupação em apresentar ao leitor não apenas considerações sobre a arte colonial, mas também em publicar as transcrições dos documentos que nortearam os argumentos. Deste modo, eles possibilitaram que os futuros pesquisadores direcionassem as pesquisas nos arquivos na busca de novos resquícios históricos.

Do modo que apresentamos os historiadores da arte colonial sugerimos duas categorias distintas: um primeiro grupo, cuja especificidade é as abordagens teóricas e metodológicas, enquanto o segundo grupo se destaca pela preocupação em apresentar as transcrições dos manuscritos. Mas há ainda uma terceira categoria que devemos pontuar, cuja especificidade é a escolha de um recorte metodológico que prioriza os aspectos biográficos do artista. Para exemplificar estes estudos, apresentaremos algumas considerações sobre as pesquisas de Hécio Pereira da Silva ³⁸ e Lélia Coelho Frota ³⁹.

O curioso título *Athayde: um gênio esquecido* é a porta de entrada para o singular estudo de Hécio Pereira da Silva. Publicado no mesmo ano do livro de Ivo Porto de Menezes ⁴⁰, em 1965, Silva desenvolve o texto, entre quatorze rápidos capítulos sumarizando pouco mais que cem páginas.

Contudo, antes do autor nos guiar à introdução da biografia do artista, ele apresenta uma advertência sobre a grafia do nome do biografado. Mesmo tendo admitido que Athayde usasse várias grafias ao assinar documentos (onde percebemos as variações Ataíde, Atayde, Athayde, Athaide...) dever-se-ia manter o modo de escrita que se encontra no livro de registro do seu batismo (Athayde) ⁴¹. Era esta a grafia que o artista empregava majoritariamente nos documentos julgados mais relevantes, como o

³⁸ SILVA, Hécio Pereira da. *Athayde: um gênio esquecido*. Rio de Janeiro: Pongehi, 1965.

³⁹ FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁴⁰ MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965.

⁴¹ Este documento encontra-se transcrito em: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: *Op. Cit.* p.170.

pedido à D. João VI e como consta em seu atestado de morte, por exemplo.⁴² Em contrapartida, segundo o autor, recibos e outros documentos do cotidiano das empreitadas artísticas, se caracterizariam como sendo tratos apalavrados entre o pintor e os mesários das ordens leigas, onde o rigor formal gráfico não necessitava ser adotado, momento em que artista se permitia escrever o próprio nome de qualquer modo.⁴³

Depois de apresentar as considerações sobre o nome do pintor, a biografia é aberta em uma epígrafe, como em uma narrativa épica, na qual a “descoberta” do Ribeirão do Carmo é associada ao nascimento de Athayde:

A 16 de julho de 1696, o sítio de Ribeirão do Carmo foi descoberto pela expedição do Coronel Salvador Fernandes Furtado de Mendonça. A 8 de abril de 1711, passaria de arraial a Vila. Em 23 de abril de 1745, a cidade: Mariana. Nela, a 18 de outubro de 1762, nascia Manoel da Costa Athayde.⁴⁴

Apesar de o estudioso ter um estilo de escrita bastante poético e ao mesmo tempo historiográfico (algo particularmente raro de se encontrar entre os estudos dessa natureza), o texto lança-se desde o princípio à dúvida, pois os dados biográficos parecem perder o teor verídico para ceder o lugar a uma narratividade romântica. Referimo-nos à informação sobre a data do nascimento de Athayde, que é incerta. O registro afirma que Athayde foi batizado no dia 18 de outubro de 1762, na Sé de Mariana. O documento, contudo, não precisa a data do nascimento do pintor.

Já o primeiro capítulo evidencia a dualidade que move o texto: a exaltação e apontamentos do Athayde, pintor singular e a indignação frente à indiferença do mundo perante a produção de Athayde, pintor esquecido. Neste ponto, Silva esclarece qual metodologia adotou para o trabalho: o entrecruzamento de documento manuscritos e análise de obras, evidenciando ser o segundo fator o mais importante. Silva justifica a preferência afirmando que “com o pincel o artista escreve,

⁴² Este documento encontra-se transcrito em: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In Op. Cit. p.198 e p. 216.

⁴³ SILVA, Hécio Pereira da. Athayde: um gênio esquecido. Rio de Janeiro: Pongehi, 1965. p. 11.

⁴⁴ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 11.

inconscientemente, qualquer que seja o motivo, mais uma autobiografia do que pinta como conscientemente o julga, um quadro ou um painel.”⁴⁵.

O pesquisador acredita ser capaz de perceber através das cores utilizadas por Athayde um antagonismo psicológico, caracterizado pelo conflito entre dois pólos: o sexo e o místico. O primeiro transbordado da psique subjetiva para a obra através do vermelho, por ser um tom “vivo, berrante, usado nas suas composições, indica segurança, extravasão sexual, embora sublimado pelos motivos sacros” [sic]⁴⁶, o segundo seria através do azul que “revela o misticismo de quem foi criado, [...], no fundo de uma igreja, entre imagens, padres, cantos religiosos e as montanhas que ficam mais perto do céu.”⁴⁷.

Parece ser consenso que as cores em Athayde são impressionantes e foram organizadas de maneira engenhosa, contudo, ao analisá-las como representação de uma dicotomia subjetiva, o autor não aponta que, assim como a iconografia, as cores seguem também uma palheta específica. São fartos os exemplos das imagens de Nossa Senhora vestidas em tons de azul e vermelho. Além disso, o autor não considera os aspectos que cerceiam a prática pictórica em Minas Gerais, como a falta de grande variedade de cores, utilização de pigmentos naturais, pouco acesso a tinta a óleo...

Vale ressaltar neste instante, mesmo que apenas de modo panorâmico, que as obras sacras seguiam numerosos parâmetros normativos que orientavam as empreitadas artísticas dos espaços religiosos. Além disso, as obras podiam ser submetidas a perícias, nas quais se analisava a qualidade das características esperadas. Em outras palavras Athayde produziu, majoritariamente, uma arte intencional, meticulosa e engenhosa.⁴⁸

Analisar as cores que compunham determinado ornamento de modo psicológico e subjetivo, dentro deste contexto, torna-se, portanto, uma atividade anacrônica. As especificidades estilísticas dos pintores, assim como os oficiais de

⁴⁵ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 15.

⁴⁶ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 16.

⁴⁷ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit.. p. 17.

⁴⁸ Sobre essas questões, apresentaremos melhor nossos argumentos durante o desenvolvimento desta dissertação.

qualquer arte desenvolvida no século XVIII, encontram-se no modo em lidar com os numerosos modelos imagéticos, e compor uma obra que alcançasse os resultados persuasivos esperados.

Deste modo, ensaiando interpretações psicológicas de Ataíde, e pontuando alguns manuscritos sobre Athayde, Silva escreve a biografia do artista. O autor pontua a vida do pintor que cresceu entre os muros das Igrejas, teve uma vida amorosa atípica, um casamento que nunca foi sacramentado e filhos ilegítimos. Neste caminho, frases com uma narratividade romântica dão ritmo ao texto, conferindo-o vivacidade: “Ao que parece, Francisco de Assis Pacífico da Conceição [filho de Athayde] saíra à Mãe. Teria um destino obscuro”⁴⁹.

Ao escrever sobre as empreitadas onde Athayde trabalhou com Aleijadinho, mais especificamente à da Igreja da Irmandade de São Francisco de Assis em Ouro Preto, o pesquisador afirma ser a afeição entre os artistas o motivo que levou o pintor fazer os anjos mulatos na pintura no forro da capela. Nas palavras de Silva, tais figuras angelicais amestiçadas evidenciariam a cumplicidade de Athayde com o “inseparável companheiro do pintor: Aleijadinho”⁵⁰.

O primeiro capítulo se finda apresentando os objetivos dos próximos, dedicados a análises das obras do pintor. O autor pontua que irá buscar apontar como as “motivações psíquicas dos legados de Athayde” engendrou a vida do biografado. Entretanto, antes de fechar o capítulo, Silva lança sua consideração acerca das demais pesquisas sobre o artista, sendo elas “[...] esboços de estudiosos de gabinetes, fechados em bibliotecas ou pesquisadores preocupados muito mais com a exatidão das efemérides do que com a personalidade e as criações do artista.”⁵¹

Por outro lado, Hécio Silva apresenta alguns comentários positivos às pesquisas de Luiz Jardim⁵². Este fato remete-nos a uma curiosa contradição: Enquanto Jardim, cujas pesquisas evidenciam critérios metodológicos ao apresentar informações

⁴⁹ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 17.

⁵⁰ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 18.

⁵¹ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 18.

⁵² JARDIM, Luís. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas Gerais, in Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 3. Rio de Janeiro, MEC, 1939.

históricas, é tipo por Silva como um exemplo, Vasconcellos é o historiador mais criticado. Contudo, assim como Silva, Vasconcellos não deixa de evidenciar o seu grande apreço ao pintor através de uma escrita carregada de adjetivos e hipérboles.

O surpreendente decorador de tantos interiores sacros, foi – permitam-nos a imagem – e continuará a ser um sino da arte religiosa nacional a clamar silenciosamente, lá das naves das Igrejas, as almas tocadas por sentimentos elevados.⁵³

Silva termina com a citação acima o parágrafo que versou a morte de Athayde. Percebe-se também aqui, assim como em outros momentos do texto, a aflição com o descaso com o qual a memória do artista teria sido submetida. Frases fortes como a citada são constantes, assim como as críticas à historiografia tomam espaço no corpo do texto, às vezes demasiadamente incisivas a alguns pesquisadores do tema, sem, contudo, apresentar reflexões embasadas em documentos históricos que amparariam os argumentos.

Dezessete anos após a publicação de Silva, em 1982, Lélia Coelho Frota lança o livro *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Este trabalho, de grande relevância historiográfica por possuir um importante acervo iconográfico, não pretendia ter o “caráter exaustivo” de um índice analítico. Seus objetivos, entretanto, são explicitados pela autora logo no começo do texto:

Minha principal preocupação centrou-se, nesta primeira e importante edição a cor da criação ataidiana, em divulgar as contribuições pioneiras que trouxeram para a sua correta apreciação os estudos de Salomão de Vasconcellos, Rodrigo M.F. de Andrade, Hannah Levy, Carlos Del Negro, Sylvio de Vasconcellos, Lucio Costa, Edson Motta, Clarival do Prado Valadares e do Cônego Raimundo Trindade.⁵⁴

⁵³ SILVA, Hécio Pereira da. Op. Cit. p. 21.

⁵⁴ FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.p. 13.

Os historiadores citados formam a base historiográfica que permeia todo o texto de Frota. Ainda na introdução - que recebeu o título *Uma aproximação crítica* - a historiadora afirma ser sua obra um apoio para a “correta apreciação” dos estudos sobre Athayde. Paralelamente, o livro se afirma também como um importante caderno iconográfico da produção ataidiana. O fato de ser a primeira publicação a reunir em um único exemplar parte da obra de Athayde é expressa pela autora como a possibilidade de “[...] ser mais amplamente avaliado com base na qualidade essencial da sua expressão - a cor -, já que nos vem registrado com o profissionalismo habitual do olho sapiente de Pedro de Moraes.”⁵⁵.

Além do caderno iconográfico, é importante evidenciar a sucinta pesquisa que Frota faz da história da historiografia ataidiana. Ela remete aos modernistas de 1922 como sendo pioneiros no século XX ao estudar e publicar nacionalmente a arte colonial. Neste ínterim, a historiadora aponta objetivar a viagem de Mário de Andrade, que precedeu a vinda dos modernistas para a região, “[...] ver perfilarem-se de perto, ‘num mutismo sem desdém’, as cidade do ciclo do ouro, numa época em que o barroco era visto como bizarria, aqui como no exterior, sem foro de maior legitimidade na história da arte.”⁵⁶.

Assim é percorrida a análise, até desembocar na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Órgão dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, “[...] que durante trinta anos reuniu em torno de si equipe excepcional, impedindo que a destruição do nosso legado artístico colonial se consumasse.”⁵⁷, órgão que, através de seus editoriais, alavancou a publicação de importantes estudos sobre a arte colonial.

Após apresentar um recorte no panorama da historia da historiografia da arte no Brasil, o rápido texto de Frota se subdivide em mais quatro tópicos antes de chegar propriamente aos comentários das obras.

⁵⁵ FROTA, Lélia Coelho. Op. Cit.p. 13.

⁵⁶ FROTA, Lélia Coelho. Op. Cit.p. 14.

⁵⁷ FROTA, Lélia Coelho. Op. Cit. p. 14.

Em *A sociedade mineira* são abordados elementos sociais e econômicos da região aurífera. O objetivo deste capítulo é também explicitado pela pesquisadora:

A fim de não nos limitarmos unicamente à apreciação estética da extraordinária representação visual de Manoel da Costa Ataíde e até para melhor entendimento do significado de sua pintura, convém lembrar aqui o quadro social e econômico da Minas Gerais setecentista em que atuou o artista marianense.

No segundo capítulo, *As artes visuais no setecentos mineiro*, o objetivo foi perceber como se formaram em Minas as premissas artísticas que compuseram a arte colonial. Deste modo, Frota se volta para Portugal à época de D. João I e à constituição das corporações de ofícios, para explicar como se desenvolveu a organização do trabalho artístico e artesanal em Minas.

Além disso, indagações estilísticas são abordadas neste capítulo, preocupando-se sempre em evidenciar que a arte ataidiana foi concebida, sobretudo no signo das especificidades, através de uma arte combinatória de estilos e fruto de uma filosofia iluminista em ascensão.

A interposição da força temporal das Ordens Terceiras no seio da impar sociedade setecentista do ouro, assim como a circulação das idéias iluministas, terão certamente contribuído para a definição autônoma do barroco mineiro.

Ecoando o sonho de Rousseau, do homem em paz com o seu erro e com a natureza, o barroco mineiro se volta para a busca do natural filtrado pela razão tão caro ao pensamento iluminista. Considerando a liberdade de costumes que decorreu dessa filosofia numa época de transição, torna-se mais fácil entender não só a concepção, mas a aceitação coletiva da languidez dos personagens celestiais de Ataíde: virgens matronalmente reclinadas, de feição humana e doméstica, anjos debruçados sobre colchões de nuvem.⁵⁸

No terceiro capítulo *Vida e trabalho de Manoel da Costa Ataíde* um texto descritivo é feito, se fomentado a partir da historiografia e da análise documental. Os

⁵⁸ FROTA, Lélia Coelho. Op. Cit. p. 21.

dados são apresentados de modo que, em alguns pontos lacunares, onde geralmente polêmicas historiográficas se instalam, a pesquisadora prefere ser cautelosa nas suas afirmações. As hipóteses são acompanhadas por exemplos de situações historiograficamente documentadas em outros contextos similares. É como ocorre, por exemplo, na “incoerência” na vida de Athayde, onde por um lado seria ele um homem bastante engajado nas irmandades da região aurífera, mas, por outro, matinha um relacionamento de concubinato com uma forra. Para Frota, “o fato é que, para a mentalidade iluminista, voltada, [...] mais para a regra da razão do que para os mistérios da fé, a aparência livre dos comportamentos sociais não parecia constituir entrave para o alcance da aceitação coletiva.”⁵⁹ Além de evidenciar sua interpretação do objeto, ela endossa a argumentação ao compará-lo com o relacionamento da forra Chica da Silva com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, em Diamantina.

Durante a análise do testamento de Athayde, onde são listados os pertences do pintor, Frota corrobora as assertivas da historiografia, mas sem novas contribuições. Do mesmo modo ela trabalhou os demais documentos.

O último tópico talvez tenha contribuído mais à historiografia, por conta do ineditismo do tema abordado. Em *Contemporaneidade do Ataíde*, além de Frota retomar a história da historiografia ataidiana, o artista é analisado frente à sua contemporaneidade e também à sua posterioridade.

A importância do Ataíde – de que não isolamos o seu forte temperamento de criador – reside também no fato de estar ele contemporaneamente inscrito, regional e universalmente, em momento crucial de uma mudança definitiva de visão de mundo no contexto sócio-cultural da arte ocidental.⁶⁰

A partir de uma rápida análise comparativa entre Manoel da Costa Athayde e José Soares de Araújo, seu contemporâneo expoente principal na região de Diamantina, são explicitadas as especificidades estilísticas de cada um assim como as

⁵⁹ FROTA, Lélia Coelho Op. Cit. p. 24.

⁶⁰ FROTA, Lélia Coelho Op. Cit. p. 31.

semelhanças. Este esforço se deu com o objetivo de procurar os antecessores de Athayde.

Em seguida, Frota argumenta sobre a falta de continuidade de artistas expoentes em Minas, dada pelo declínio das cidades mineiras, assim como a “[...] transformação radical que se operou no quadro das artes do país, com a chegada da Missão Artística Francesa que então difunde o neoclássico, estilo de irradiação universal na sociedade do mundo ocidental.”⁶¹.

Em seu desfecho, a pesquisadora conclui que Athayde, pelo seu talento e condições ímpares da sociedade em que viveu, foi o único pintor brasileiro a realizar uma obra de caráter erudito, verdadeiramente contemporânea daquelas que tinham curso na Europa, antes da crítica promovida pelo modernismo.⁶²

Abre-se então o caderno das fotos das obras de Ataíde, sempre seguidas por uma página de comentários estilísticos. Porém, algumas das fotos são de obras de outros artistas da região, fato pouco evidenciado, dando ao leitor menos atento, a impressão de que aquelas fotos seriam reproduções das obras ataidianas.

Ao apresentar três categorias historiográficas sobre a obra de Athayde nosso objetivo principal foi demonstrar que o campo de análise torna-se ainda mais complexo ao cruzarmos as numerosas especificidades de cada hipótese apresentada.

Contudo, outros relevantes estudos contemporâneos sobre a arte colonial luso-americana que, casualmente, apresentam reflexões sobre a produção ataidiana serão apresentados no decorrer deste texto. Como exemplo, destacamos o livro lançado por Adalgisa Arantes Campos⁶³, que compilou junto ao seu estudo, outros artigos de pesquisadores sobre a vida e obra de Athayde. Neste trabalho, lançado em 2005, a organizadora oferece ao leitor textos sobre a trajetória artística do pintor, os aspectos históricos, estilísticos e técnicos da obra ataidiana. Há ainda um texto sobre as restaurações de algumas peças do pintor, que pontua as características dos materiais e

⁶¹ FROTA, Lélia Coelho Op. Cit. p. 33.

⁶² FROTA, Lélia Coelho Op. Cit. p. 34.

⁶³ _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005.

pigmentos utilizados nas empreitadas. O livro ainda comporta um caderno iconográfico e, como anexo, a reedição das transcrições realizadas por Ivo Porto de Menezes, em 1965, sobre a vida e obra de Athayde. Campos foi a responsável pela introdução do eixo temático artes, religiosidades e iconografia da História de Minas Gerais, onde ela também publica seu texto sobre escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Gerais.

Destacamos ainda as recentes publicações de Myriam de Oliveira. Em *O Rococó Religioso no Brasil* ⁶⁴ a pesquisadora dedica um capítulo a discutir a pintura de perspectiva, onde pontua a influência de Manoel da Costa Athayde. Posteriormente, um texto apresentando as especificidades estilistas do barroco e rococó na arquitetura religiosa na capitania mineira foi publicado no eixo temático artes, religiosidades e iconografia da História de Minas Gerais.

Em uma vertente um pouco mais oblíqua do tema, encontramos investigações que procuram identificar as estampas emuladas pelos pintores de Minas Gerais, cujo foco também prioriza identificar como eram realizadas as práticas da decoração durante o final do século XVIII e início do século XIX. Dos recentes trabalhos que se debruçam sobre a precursora análise de Hannah Levy destacamos as recentes publicações de Bohrer ⁶⁵, Santiago ⁶⁶ e Leite ⁶⁷. Não nos estenderemos nas exposições das hipóteses desses últimos, pois eles nos serão melhor apresentados e trabalhados na nossa argumentação durante o decorrer do texto.

Neste ínterim, compreendemos a historiografia da arte não apenas como subsídio para compor nossos argumentos mas, sobretudo, como um mecanismo formador de paradigmas para a compreensão e fruição das artes. Deste modo, é

⁶⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁶⁵ BOHRER, Alex F. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. Belo Horizonte: revista Barroco, v.19. 2005.

⁶⁶ SANTIAGO, C. F. G. Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas em uma gravura de Joaquim Carneiro da Silva. In: _____. Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África. FURTADO, J. F. [Org.]. Belo Horizonte: Annablume, 2005.

⁶⁷ LEITE, Pedro Q. Em busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX. In: Anais dos IV Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2008.

fundamental atribuirmos a este trabalho um caráter revisionista, para então, propormos nossas indagações sobre o tema.

Frente ao diálogo com a produção historiográfica, bem como à leitura iconográfica das fontes junto com a dos manuscritos relativos à biografia de Athayde apresentaremos os argumentos sobre a hipótese central desta pesquisa, a qual consiste em afirmar que Athayde explorou, de forma magistral, as potencialidades intrínsecas às concepções de produção da arte em sua obra, dentre os mais divergentes padrões imagéticos e delineações contratuais, assim como as diversas modalidades da pintura, o que resultou uma obra de não apenas grande valor artístico, mas que também foi capaz de delinear as mudanças sócio-culturais do ofício da pintura e, conseqüentemente, da posição da figura do pintor/artística. Sendo assim, percebe-se que em determinado momento histórico a obra ataidiana passa a apresentar traços da subjetividade artística, embora ainda condizente com as exigências contratuais de cada uma de suas empreitadas.

E, por fim, para o entendimento da produção artística adotamos, nesta dissertação, uma abordagem da história da arte que reflita a automatização do estético, articulando à prática artística ao contexto de sua produção e recepção sócio-culturais bem como ao percurso da vida do artista.⁶⁸

Deste modo, são apresentados quatro capítulos onde analisamos os aspectos da produção ataidiana, demonstrando não apenas a complexa rede de referências artísticas, mas também como esta produção apropriou-se do ideal de automação da pintura, enquanto arte. Nossa pesquisa baseou-se principalmente nos resquícios documentais (que já se encontram em sua maioria transcritos e publicados), análises das obras selecionadas e dialogo com a historiografia.

Em linhas gerais, o primeiro capítulo apresentará um panorama da biografia e produção ataidiana, no intuito de demonstrar como se deu o processo das relações sociais e o desenvolvimento estilístico de pintor, que termina sua trajetória sendo reconhecido como um professor das artes. Neste íterim, destacamos o pedido que

⁶⁸ Esta perspectiva de história da arte é endossada por Giulio Carlo Argan. In: ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Athayde endereça à Dom João VI afirmando ser um professor e capaz de introduzir os jovens daquela região às artes da pintura. Este pedido que sugere a intencionalidade de se institucionalizar não apenas o ensino das artes, mas também apresenta uma nova perspectiva sobre as aplicações das técnicas desenho e da pintura, fugindo, deste modo, dos padrões imagéticos e ornamentais dos espaços religiosos.

O segundo capítulo foca nas especificidades do retrato do Irmão Lourenço, para então discutir a prática de retratar na região do Ouro em Minas Gerais, as particularidades dessa categoria de pintura e algumas indagações que podem ter sido importantes para a escolha de se retratar o fundador do Caraça. Este retrato, de complexa concepção, nos levou a problematizar também as práticas artísticas, os meios de ensino e aprendizagem das artes e a prática da retratística em Minas colonial: aspectos fundamentais para entendermos o processo de automação das artes da pintura.

Por sua vez, o terceiro capítulo volta-se a princípio para o retratista, para realizar um duplo intento: demonstrar a possibilidade da autoria do retrato ser de Athayde para, em seguida, compreender através das especificidades dos contratantes, as motivações para a escolha de inaugurar uma galeria de retratos no local. Concomitantemente, alguns termos das relações entre contratantes e retratista são apresentados como lugares de negociações, que moldam, através de suas implicações, a produção artística.

No quarto e último capítulo, nossas atenções voltam-se à pintura da Santa Ceia do Santuário do Caraça. Esta obra, uma das últimas de Athayde, sintetiza a variedade e maleabilidade das modalidades de pintura adotadas nas Minas colonial sendo capaz de demonstrar as mudanças no fazer e fruir artístico. Nosso argumento será demonstrado através das análises das demais Santas Ceias pintadas por Athayde privilegiando as características iconográficas dessas obras, em detrimento aos modelos imagéticos utilizados pelo pintor. O quarto capítulo foca a biografia de Athayde no intuito de demonstrar quais elementos da trajetória do pintor pudesse nos conceber elementos históricos capazes de nos auxiliar na demonstração de como a automação da arte da

pintura se deu em um contexto histórico onde as aplicabilidades dessas práticas eram realizadas através da imagética religiosa, onde as artes da pintura, escultura e arquitetura se mesclavam a formar um corpo ornamental persuasivo.

CAPÍTULO I

DA PRÁTICA AO PROJETO ARTÍSTICO

Mesmo deparando-se com uma série de delimitações, Athayde soube magistralmente explorar as potencialidades intrínsecas às concepções de produção e fruição artística da do início do século XIX. Sua obra, sem ater-se a um único padrão imagético, transitava por diversos modelos figurativos e estilísticos, como demonstrado. Deste modo, as obras de Athayde podem ser configuradas como elaborações pessoais, embora sempre condizente com as exigências contratuais de cada uma de suas empreitadas.

As especificidades da obra ataidiana podem ser percebidas em todas as empreitadas assumidas pelo pintor, vale lembrar as pinturas dos forros da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto ou a Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara, obras cujo grande valor engenhoso das concepções é evidente.⁶⁹ Contudo, encontra-se na espacialidade do Santuário do Caraça algo que denominamos como o paradigma de Athayde. Mas, antes de falarmos sobre este paradigma devemos nos questionar sobre quem teria sido Manoel da Costa Athayde, e em qual conjuntura sócio-cultural ele alcançou a maestria artística? Sugerimos que a especificidade da obra ataidiana não se encontra apenas no estilo pessoal, mas também ao singularizar sua pintura, mediante o trânsito contínuo entre diferentes matrizes imagéticas e padrões tratadísticos, o pintor teve de perceber-se como um “artista”⁷⁰, mas sem deixar de ser um “artífice”⁷¹, pois, no período colonial, as duas denominações podiam ser assumidas pelo mesmo sujeito.

⁶⁹ Para saber mais sobre as obras de Athayde consulte FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1982.

⁷⁰ Artista refere-se àquele que desenvolve peças artísticas através do domínio das técnicas de arte e do cunho pessoal. Assemelha-se à denominação de “Mestre” no dicionário de Bluteau, como o artista sendo “Aquelle que sabe, & ensina qualquer arte, ou sciencia” (In: BLUTEAU, Raphael. Coimbra, Colégio das artes da Companhia de Jesus, 1712.)

⁷¹ Artífice seria o sujeito que trabalha artesanalmente em peças decorativas: o artesão. No dicionário de Bluteau, “artífice” é o “obreiro”. (In: BLUTEAU, Raphael. *Op. cit.*)

Emerge então uma nova pergunta: em que constituiu ser artista no Brasil no início do século XIX?

Uma possível resposta a tal questionamento é que a identidade social de tal sujeito, de forma paralela se não prévia à sua prática artística, encontrava-se intimamente articulada ao desempenho de outras “funções” e “posições” sociais (Athyde, por exemplo, assumiu durante parte de sua vida, alguns cargos militares do corpo auxiliar).

Sobre os cargos militares, a própria historiografia do tema se define como escassa.⁷² A estrutura militar lusitana, que se transferiu para o Brasil, se dividia em três tipos específicos de forças: os Corpos Regulares⁷³ (conhecidos também por Tropa Paga ou de Linha), as Milícias ou Corpo de Auxiliares⁷⁴ e as Ordenanças ou Corpos Irregulares.⁷⁵

⁷² C.F.: FAORO, Raymundo. Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro. Vol. 1. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000; PRADO Jr. Caio, Formação do Brasil Contemporâneo. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, especialmente o capítulo 3; LEONZO, Nanci. As companhias de ordenanças na capitania de São Paulo: das origens ao governo de Morgado de Mateus. São Paulo: coleção do museu paulista, série história, v. 6, 1977; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1775). São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979; PEREGALLI, Enrique. Recrutamento militar no Brasil colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 1986. MELLO, Christiane Figueiredo Pagano de. Os corpos de auxiliares e de ordenanças na segunda metade do século XVIII; MELLO E SOUZA, Laura de. Desclassificados do ouro... Op. c it.; ANASTASIA, Carla. Vassalos e rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998. Referências de: COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder local e autoridade nas conquistas: considerações acerca da atuação dos corpos de ordenanças no contexto do império português. Revista tema Livre. Niterói, Rio de Janeiro: Ed. 12, 2007. <http://www.revistatemalivre.com/militar12.html>. Acesso em: 10/12/2010

⁷³ “Os Corpos Regulares, criados em 1640 em Portugal, constituíam-se no exército “profissional” português, sendo a única força paga pela Fazenda Real. Essa força organizava-se em terços e companhias, cujo comando pertencia a fidalgos de nomeação real. Cada terço era dirigido por um mestre-de-campo e seus membros estavam sujeitos a regulamentos disciplinares. Teoricamente, dedicar-se-iam exclusivamente às atividades militares. Seriam mantidos sempre em armas, exercitados e disciplinados.” in: SILVA, Kalina Vanderlei. O miserável soldo & a boa ordem da sociedade colonial: militarização e marginalidade na Capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2001, ver capítulo 2. Referências de COSTA, Ana Paula Pereira Op. Cit.

⁷⁴ “As Milícias ou Corpos de Auxiliares, criados em Portugal em 1641, eram de serviço não remunerado e obrigatório para os civis constituindo-se em forças deslocáveis que prestavam serviço de apoio às Tropas Pagas. Organizavam-se em terços e companhias, sendo seu enquadramento feito em bases territoriais, junto à população civil. Sua hierarquia se organizava da seguinte forma: mestres-de-campo, coronéis, sargento-mores, tenentes-coronéis, capitães, tenentes, alferes, sargentos, furriéis, cabos-de-esquadra, porta-estandartes e tambor. Deve-se observar que o título de Mestre de Campo era atribuído ao comandante de Terço de Infantaria, enquanto o título de Coronel era atribuído ao comandante do Terço de Cavalaria.” In: FILHO, Jorge da Cunha Pereira. “Tropas militares luso-

Segundo Costa,

[...] os Corpos de Auxiliares eram armados, exercitados e disciplinados, não somente para operar com a Tropa Regular, mas também para substituí-la quando aquela fosse chamada para fora de seu território. Esta força era composta por homens aptos para o serviço militar, já que eram "treinados" para tanto e que sempre eram mobilizados em caso de necessidade bélica.

76

A pesquisadora, contudo, não especifica que tipo de treino ou disciplina nem tampouco como eram realizados. Contudo, parece ser algo mais voltado à manter a ordem e a defesa dos espaços coloniais.

Neste sentido, a identidade sócio-cultural de um pintor de Minas colonial não era necessariamente formulada *a priori*, mas sim ao embrenhar-se nos ofícios das artes como assistente ou aprendiz ele poderia tornar-se um artista. De todo modo é evidente que não há um padrão estabelecido, mas sim categorias de oficiais das artes. Alves apresenta essas categorias e diz ser consensual que o ponto de confluência encontra-se

brasileiras nos séculos XVIII e XIX". In: Boletim do Projeto "Pesquisa Genealógica Sobre as Origens da Família Cunha Pereira". Ano 03, nº. 12, 1998, p. 19-21. Referências de COSTA. Op. Cit.

⁷⁵ "Criados pela lei de 1549 de D. João III e organizados conforme o Regimento das Ordenanças de 1570 e da provisão de 1574, os Corpos de Ordenanças, possuíam um sistema de recrutamento que deveria abranger toda a população masculina entre 18 e 60 anos que ainda não tivesse sido recrutada pelas duas primeiras forças, excetuando-se os privilegiados. Conhecidos também por "*paisanos armados*" possuíam um forte caráter local e procuravam efetuar um arrolamento de toda a população para as situações de necessidade militar. Os componentes das Ordenanças também não recebiam soldo, permaneciam em seus serviços particulares e, somente em caso de grave perturbação da ordem pública, abandonavam suas atividades. O termo "*paisanos armados*" carrega em si a essência do que seria a qualidade militar dos integrantes das Ordenanças, isto é, um grupo de homens que não possuía instrução militar sistemática, mas que, de forma eventual, eram utilizados em missões de caráter militar e em atividades de controle interno. Também se organizavam em terços que se subdividiam em companhias. Os postos de Ordenanças de mais alta patente eram: capitão-mor, sargento-mor, capitão. Os oficiais inferiores eram os alferes, sargentos, furriéis, cabos-de-esquadra, porta-estandartes e tambor." In: COSTA, Veríssimo Antonio Ferreira da. Collecção Systematica das Leis Militares de Portugal, Tomo IV - "Leis pertencentes às Ordenanças", Lisboa, Impressão Regia, 1816. Localização: BN/F,4,3-5/Divisão de Obras Raras. Referências de COSTA, Ana Paula Pereira. Op. Cit.

⁷⁶ COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder local e autoridade nas conquistas: considerações acerca da atuação dos corpos de ordenanças no contexto do império português. In: revista tema Livre. Niterói, Rio de Janeiro: Ed. 12, 2007. (www.revistatemalivre.com/militar12.html) Acesso em 10/12/2010

no modo de transmissão das técnicas, através dos canteiros de obras.⁷⁷ Neste sentido, é possível afirmar que a efetivação de um sujeito das artes nas Minas setecentistas está diretamente relacionada à sua história pessoal, por isso, nesta fase do nosso trabalho, nos deparamos com a trajetória biográfica de Athayde, onde privilegamos como fonte de pesquisa o conjunto de manuscritos previamente transcritos e editados.⁷⁸

Buscaremos, através desses documentos, elucidar o papel social do pintor na capitania mineira e, particularmente, a tentativa empreendida por Athayde no sentido de institucionalizar a identidade sócio-cultural do artista no Brasil, seja de forma direta, mediante petição expedida à Dom João VI em 1818, para fundar em Mariana uma “casa de instrução”, seja de forma indireta, através do embate jurídico com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos, em 1826.

⁷⁷ ALVES, Célio Macedo. A imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais. In: _____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.429.

⁷⁸ Tais manuscritos, felizmente, encontram-se, em grande parte, transcritos e publicados, como é possível perceber nas notas deste trabalho. Neste sentido, não posso deixar de expressar meus agradecimentos àqueles que promoveram estas edições, especialmente ao pioneiro nos estudos sobre Ataíde, Salomão de Vasconcellos, bem como a Ivo Porto Menezes.

1. O Berço Cristão

Manoel – Aos dezoito dias do mez de outubro de 1762, batizou solenemente, de licença minha, o Rv^{mo} Manoel da Silva Salgado, e poz os Santos oleos a Manoel, ignocente, filho legitimo de Luiz da Costa Athayde e sua mulher Maria Barbosa; forão padrinhos Sebastian Martins da Costa, todos desta cidade, o que para constar, mandei fazer assento que assignei, eu o Cura Luciano Ferreira da Costa. ⁷⁹

Luiz da Costa Athayde, pai do Mestre da pintura, era português, natural de Santa Cruz de Alvadia situada na Comarca de Vila Real, do Acerbispado de Braga. ⁸⁰ Sobre a mãe de Athayde, Maria Barbosa de Abreu, não foram encontradas notícias documentadas sobre seus pertencimentos sociais, podendo-se apenas supor ser ela também portuguesa.

Mestre Athayde teve quatro irmãos, mas os maiores dados sobre eles surgem apenas em 1802, ano que foram inventariados os bens do Capitão Luiz da Costa Athayde. ⁸¹ Por esta ocasião, Manoel da Costa Athayde tinha 40 anos e se encontrava solteiro, atuando em empreitadas artísticas, além de possuir um posto militar. Também Domingos da Costa Athayde, que na época tinha 32 anos, era militar e artista, embora desfrutasse de pequeno reconhecimento social; já Sebastião da Costa Athayde, na casa dos 40 anos, encontrava-se desaparecido ou morto. Outro irmão de Athayde, Antônio da Costa Athayde, então com 44 anos, seguira carreira eclesiástica, ordenando-se sacerdote. A única irmã de Athayde, em 1802, se encontrava naquela altura com 50 anos e casada.

No inventário também são descritas as posses que o pai de Athayde deixara como herança. Tratava-se de bens relativamente modestos que, resumidamente, compreendiam um sítio com uma casa de telha, um paiol, uma extensa plantação de milho, alguns cativos, ferramentas agrícolas e de mineração e algumas armas de fogo.

⁷⁹ Livro 6º de batizados da Catedral de Mariana – f. 113. In: VASCONCELOS, Salomão de. *Op. cit.* p.19.

⁸⁰ AEAM, Autos de devassas – 1753, livro Z-06, prateleira Z.f. 143. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 68.

⁸¹ MARIANA, ACS-IPHAN, Códice 33, Auto 792, 2º Ofício, 1800-1802. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 68.

Foram inventariados também três livros: as *Horas Portuguesas Pequenas*, *O Mestre da Vida* e o *Erario Mineral de Sirurgia*.⁸²

O pai de Athayde, Capitão Luiz da Costa, na época de seu testamento e inventário vivia em Bacalhau, freguesia de Guarapiranga, capitania de Minas. Era um homem de expressiva religiosidade, sendo confrade de várias irmandades (do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Terço, Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Guarapiranga; de Nosso Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, além de ter atingido a posição de irmão professo na Irmandade de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana).⁸³

A formação religiosa e moral de Athayde enraizaram-se, portanto, na dogmática católica. Ademais, tal engajamento religioso proporcionava-lhe maiores oportunidades de trabalho, além de alargar as margens de seu convívio e aceitação social. Como elucida Caio César Boschi, em sua tese *Os leigos e o poder*:

[...] as irmandades mineiras caracterizaram-se por atender aos objetivos comuns das pessoas, não apenas quanto à religião, como também em relação à coesão e à proteção social. Não havia naquele momento, clara distinção entre tais elementos, ou seja, entre o temporal e o espiritual. Portanto, essa cooperação espontânea entre os indivíduos possibilitava-lhes, ao mesmo tempo, manter vivos os interesses comuns e suprir aquelas necessidades vitais. Os problemas do cotidiano eram assunto de discussão e análise nas salas de reunião das irmandades. Participar de uma ou mais irmandades tornava-se condição de vida e de morte para o habitante das Minas.⁸⁴

Athayde portava o legado de uma formação familiar católica; sua vida, do batismo até a morte, foi perpassada pela vivência sacramental. Portanto, o pintor foi batizado em 18 de outubro de 1762, e crismado em 1780,⁸⁵ confessava-se regularmente durante as Quaresmas e foi sepultado na Capela da Ordem Terceira de

⁸² MARIANA, ACS-IPHAN, Códice 33, Auto 792, 2º Ofício, 1800-1802. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 68.

⁸³ MARIANA, ACS-IPHAN, Códice 33, Auto 792, 2º Ofício, 1800-1802. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 68.

⁸⁴ BOSCHI, Caio César. *Op. cit.* p. 150.

⁸⁵ MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 170.

São Francisco de Assis de Mariana no dia 3 de fevereiro de 1830, após receber a extrema unção.⁸⁶

2. Por fragilidade humana

[...] Item, declaro que por fragilidade humana tenho quatro filhos naturaes que são os seguintes: Francisco de Assis Pacifico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Roza de Jesus, Anna Umbelina do Espírito Santo, os quais quero e os nomeio por meus legítimos e verdadeiros herdeiros e testamenteiros de todos os meus bens cada um per si e insolidum com livre e geral administração fazendo vezes de meus procuradores cobradores arrecadadores e pagadores de minhas dívidas [...].⁸⁷

Já um homem maduro, Athayde embrenhava-se em suas empreitadas artísticas, de modo cada vez mais laborioso e intenso, sendo que, em 1804, assumia como sendo sua profissão a “arte da pintura”.⁸⁸ Pouco antes, desde 1799, Athayde iniciou seu trabalho na ornamentação da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Foi nesse contexto que se supõem ter Athayde conhecido Maria do Carmo Raimunda da Silva, que em 1808 deveria ter por volta de 20 anos, enquanto Athayde atingia a idade de 46 anos.⁸⁹

A união de Athayde com a parda forra Maria do Carmo parece ter se mantido, mesmo sem a legitimação do sacramento do matrimônio, relativamente obediente a alguns preceitos morais católicos, uma vez que, seguindo a documentação disponível, Athayde não se envolvera com outras mulheres, mantendo com Maria do Carmo uma relação duradoura e respeitosa.

Athayde e Maria do Carmo tiveram seis filhos entre os anos de 1809 e 1821. Dentre eles, dois faleceram antes de chegar à idade adulta, mas, todos receberam os

⁸⁶ MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 211.

⁸⁷ MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 212.

⁸⁸ MATHIAS, Herculano Gomes. Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. p. 57.

⁸⁹ Através da análise do rol dos confessados, onde, em 1814, Maria do Carmo assume ter 26 anos, deduziram que, ela nasceu em 1788. AEAM, Rol dos confessados da freguesia da Sé de Marianna, 1814-1824. Livro R-09, Prateleira R f. 15v. In MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 77.

santos óleos do batismo e, na confecção de seu testamento, Athayde assume documentalmente como sendo sua a paternidade dos quatro filhos vivos, deixando a eles toda sua herança.

A relação de Athayde com Maria do Carmo não o fez perder prestígio frente à sociedade mineira, pois ele, a despeito de seu concubinato, mantinha relações de compadrio com as irmandades religiosas e ordens terceiras, tal ligação amorosa também não o afetou de forma negativa no campo profissional, onde adquiriu, a partir do começo do século XIX, crescente ascendência.

Desta forma, o círculo de amizades de Athayde, composto por eclesiásticos e pessoas ligadas a cargos privilegiados da sociedade mineira ⁹⁰, parecia não se abalar com sua ligação conjugal não sacramentada. Assim, por exemplo, Athayde manteve constante correspondência com seu compadre, Antônio de Pádua, irmão procurador da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, ⁹¹ até seus últimos dias.

Para que houvesse tal tolerância social quanto à ligação amorosa de Athayde, também contribuiu o comportamento público de Maria do Carmo. Ela e seus possíveis familiares, também forros, viviam em passagem de Mariana, em 1814, sendo crismados e frequentando regularmente os sacramentos (confissão e comunhão) por ocasião da desobriga pascal. ⁹² Mantendo-se em sua residência sem escravos, contando apenas com o apoio de seus familiares, a conduta de Maria do Carmo endossava o padrão moral concernente ao gênero feminino de segmentos medianos ou elitizados. ⁹³

Sob a perspectiva da interpretação histórico-iconográfica, a faceta amorosa da biografia de Athayde revela um detalhe interessante. A tradição oral local considera que a fisionomia da Virgem, pintada no forro da nave da Igreja de São Francisco de

⁹⁰ Segundo Adalgisa Campos, nas alturas de 1820, Athayde deixou registrado vasta correspondência com os mesários do Carmo de Ouro Preto, principalmente com o capitão Antônio Tassara de Pádua, procurador dessa Ordem Terceira, antigo sacristão da Sé de Mariana e compadre do Pintor. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Op. cit.* p. 72.

⁹¹ MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 182 - 187

⁹² AEAM, Rol dos confessados da freguesia da Sé de Marianna, 1814-1824. Livro R-09, Prateleira R f. 15v. In: *Ibid.* p. 77.

⁹³ Para estudos sobre gênero na colônia essa monografia embasou-se nas estudos de Luciano Figueiredo: FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *Barrocas Famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997 e FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *O Averso da memória: cotidiano de trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

Assis de Ouro Preto (fig. 18), tenha sido inspirada nas feições de Maria do Carmo.⁹⁴ Não há como confirmar esse tipo de associação pois não há nenhum registro à não ser a tradição oral sedimentada nas pesquisas históricas, contudo é uma nítida retomada a pratica de biografar de Vasari, como por exemplo, ao relatar a vida do pintor renascentista de Florença Andrea Del Sarto.⁹⁵



FIGURA 01
Detalhe do forro da Igreja de S. Francisco de Assis em Ouro Preto

⁹⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 200. p.262.

⁹⁵ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, S.P.E.S, 1966 -1987.

3. Não tão ingênuo assim...

[...] Um piano forte, [...] huma estante de por livros [...] Hum livro da Biblia estampado p^r / Hum D^o segredo das Artes dous Tomos/ Dicionário Françes p^r [...].⁹⁶

Outro elemento que também contribuiu para o desenvolvimento artístico de Manoel Athayde foi seu conhecimento letrado bastante diversificado, que lhe permitiu apropriar-se de diversas matrizes culturais e imagéticas, exploradas por ele em suas obras.

A posse de esse saber situa Athayde, ou melhor, a família dos pais Athayde, num lugar sócio cultural privilegiado no conjunto da sociedade colonial mineira. No campo das letras, a Colônia luso-americana mostrava-se precária, com um grupo restrito de alfabetizados, concentrado nas camadas elitizadas.

Sendo Luiz da Costa Athayde um oficial militar, isto é, portando ele uma patente de destaque relativo dentro daquela realidade social, era-lhe exigido certo domínio das letras; além disso, ele também foi irmão professo de uma das Irmandades de que era confrade, outro fator que demonstra claramente sua competência letrada.

Faz-se desconhecido até hoje, por falta de pesquisa, o processo de formação intelectual de Luiz da Costa Athayde na metrópole portuguesa, antes de sua vinda a Minas. No entanto, qualquer que tenha sido sua educação no Reino, seus filhos tiveram a oportunidade de se beneficiar de um conhecimento privilegiado. Além disso, o contato com a literatura continuou a ser proporcionada a Athayde, por seu pai.

As oportunidades de maiores estudos a serem seguidos por Athayde na capitania mineira eram restritas, por tratar-se de uma área geograficamente difícil de alcançar, não só pela grande distância do litoral, mas também pelo seu terreno montanhoso, o que dificultava e muito a circulação de impressos até aquela região. Mesmo assim, os acervos bibliográficos da região do ouro, principalmente no tocante à temática teológica, foram se formando paulatinamente, chegando aos finais do século

⁹⁶ Extrato do testamento de Manoel da Costa Ataíde. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 213 e 214.

XVIII a constituírem um acervo considerável. Ainda hoje, nas cidades de Mariana e Ouro Preto, encontram-se diversos conjuntos dessas obras raras, como aqueles sob a guarda do Museu do Livro, pertencente à Arquidiocese de Mariana, e as da Biblioteca de Obras Raras da antiga Escola de Minas (atual Universidade Federal de Ouro Preto).

Por outro lado, no tocante às artes, mesmo havendo, de certo modo, um acervo teórico e tratadístico em coleções da Igreja, não havia instituições formais que sistematizassem tal ensino. Neste ínterim, a contínua formação de Athayde, após seu possível tempo como aprendiz, se constituiu entrecruzando a leitura do conteúdo desses livros com uma excepcional diligência de auto-aprendizagem para esse tipo de ofício.

Para complementar o que chamaríamos de formação intelectual do Mestre Athayde, alguns documentos possibilitam supor que ele também tinha algum conhecimento das artes musicais. Isto pode ser creditado não apenas ao item “piano forte”, que aparece com um de seus bens no seu inventário, mas também por uma especificidade encontrada em sua obra, a iconografia do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto incluiu uma orquestra contendo os mais variados instrumentos musicais, bem como excertos de partituras, sendo estes muito possivelmente a única pintura da região de Minas que comporta tal técnica musical.

Foram listados também dois livros (uma Bíblia e um livro sobre os segredos das artes). Ambos são difíceis de precisar quais seriam as edições referidas nos testamentos, justamente pela falta de precisão na descrição das edições.

Contudo, podemos supor com toda probabilidade que se trata do texto *Secrets concernant les Arts et metiers*, publicado em Bruxelas em 1776 em dois volumes. A obra é um receituário para a preparação das cores destinado ao tintureiros. Um outro título do mesmo livro é *Le teinturier parfait*.⁹⁷ Este livro não se constitui com tratados teóricos sobre a arte, mas sim como um livro típico das Luzes, em francês, sobre artes úteis. Athayde provavelmente lia francês, e tinha um limitado contato com as ideias iluministas sobre as artes.

⁹⁷ Tal edição foi digitalizada e encontra-se à disposição para consulta gratuita em <http://archive.org/details/secretsconcernan02brus>. Acesso em 10/05/2008

Já a Bíblia é bem possível que seja um exemplar da edição portuguesa de 1818, impressa em Lisboa, com as ilustrações de Joaquim Carneiro da Silva e outros do Arco do Cego.⁹⁸

Há de se entender, portanto, que a formação de Athayde no que diz respeito às práticas intelectuais se deu de maneira contínua. Vale lembrar a já citada vasta correspondência que o pintor manteve com os mesários do Carmo de Ouro Preto⁹⁹, além dos próprios Lazaristas já citados. Talvez estes últimos os maiores influenciadores sobre as novas concepções sobre arte de Athayde. De todo modo, foi de grande relevância a escolha de ser um mestre da pintura como um elemento propulsor do desenvolvimento intelectual da biografia de Athayde e sobre esse ponto nos debruçaremos agora.

4. De alferes a professor da arte da pintura

Por se achar vago o posto de sargento da Companhia de Ordenanças do arrahal de São Bartholomeu, de que sou capitão, nomeio para exercer o dito posto ao cabo de esquadra da mesma Companhia, Manoel da Costa Athayde, em quem concorreram os requisitos necessários, aprovando o meu capitão, sr. José da Silva Pinto – O capitão comandante, Francisco Alvares da Costa. Em 1º de abril de 1797.¹⁰⁰

Em torno dos 35 anos, Athayde assume o cargo de sargento no arraial de São Bartolomeu, distrito de Ouro Preto. Já anos mais tarde, a denominação de mestre da pintura tornar-se-ia, para Athayde, a predominante, ou ao menos a preferida, sendo indicada por ele na documentação desde o censo de 1804¹⁰¹ como a definidora de sua identidade social, ao invés de seu cargo militar.

⁹⁸ <http://purl.pt/5497/1/> Acessado em: 25/07/2012.

⁹⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Op. cit.* p. 72.

¹⁰⁰ Códice 257, do arquivo público municipal, pág. 152, verso *In: VASCONCELOS, Salomão de. Op. cit.* p.21.

¹⁰¹ MENEZES, Ivo Porto de. *Op. Cit.* p. 79.

Dois anos após sua nomeação como sargento, Manoel da Costa Athayde foi promovido ao cargo de alferes no distrito de Mombaça, comarca de Mariana:

[...] attendendo se achar vago o Posto de Alferes da Companhia do Distrito de Mombaça do Termo da Cidade de Marianna por não residir no Distrito Domingos Narcizo de Crastro, que o era; e concorrerem os requisitos necesarios para o exercer em Maniel da Costa Athaide Sargento do Numero da mesma Companhia esperando delle que em tudo o de que foi encarregado do Real Servisso, haverá de pronta satisfação desempenhado o concerto que forma de sua pessoa. [...].¹⁰²

Desde então, contudo, seus títulos militares não tiveram maiores elevações. Não se sabe, aliás, se Athayde, a partir de determinado momento, afastou-se das nomeações militares. É possível perceber uma alta demanda de empreitadas que Athayde assumiu, muitas delas até simultâneas, e em lugares relativamente distantes (levando em consideração os meios de transporte daquela época, assim como as trilhas, caminhos ou estradas, que dificultavam bastante a locomoção), que, muito possivelmente, ocuparam muito do tempo do Mestre das artes das pinturas.

De todo modo, os cargos militares assumidos por Athayde eram das Ordenanças, ou seja, da milícia irregular. Sendo muito mais um elemento de distinção social do que de efeito pragmático. O interessante em abordar tal aspecto é perceber justamente que em determinado momento da vida do pintor ele escolhe se designar como pintor ou “professor das artes” ao invés de suas patentes militares.

Como dito acima, no censo de 1804, Athayde já reconhecia oficialmente como sendo seu ofício a “Arte da Pintura”, momento este bastante significativo em seu histórico artístico, pois, nessa época ele estava a desenvolver na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, entre outras ornamentações, a pintura do forro da nave, sua obra de maior expressividade artística, considerada até por muitos, como sua obra-prima.

Foi, portanto, durante o começo do século XIX, que Athayde consolidou sua imagem vinculada aos ofícios artísticos. Sua obra se torna vasta dentro do cenário

¹⁰² Arquivo Público Mineiro – códice 285 – Secção Capitania – f. 225 v. In: Ibid. p. 173.

colonial das terras do ouro, vinculada sempre aos preceitos doutrinários católicos, mas sem deixar de esbanjar sinuosidades artísticas próprias de um homem que soube, através do estudo das artes, e, sobretudo, através da agudeza de seu engenho artístico, transmutar, de modo tão arrebatador, o espaço arquitetônico em *locus* iconográfico.

Não obstante, o reconhecimento de Athayde foi muito além de identidade artística conceituada. As expectativas artísticas de Athayde não se limitaram à produção de um acervo iconográfico exponenciais; ciente de seu domínio das técnicas e dos conceitos artísticos, Athayde almejou desempenhar a função de professor das artes, desejoso de ensinar aqueles que visassem tornarem-se artistas naquela terra. Foi então que, em 1818, o pintor anexou ao pedido que encaminhada a Dom João VI, um atestado sobre sua biografia e fazer artístico, com os seguintes dizeres:

Atestamos, que Manoel da Costa Ataide, morador nesta cidade, He Professor das Artes da Architectura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geograficas dos animais, plantas, aves, e outros productos da Natureza, como o explicar e instruir aos que se quizeram aproveitar. E por ser nos pedida esta, a mandamos passar e vai por nós assignada, e sellada com o Selo deste Senado. Cidade de Mariana em Camara de 29 de Abril de 1818, E eu Manoel Caetano Machado de Mag^{ES} Escrivão da Câmara a subscrevi. Luis Jose de Gody Torres. Joaquim Coelho de Oliveira Duarte, João Custodio Machado de Magalhaens. Antonio Alves de Mesquita.¹⁰³

Desde então, frequentemente os manuscritos (em grande parte recibos ou outros apontamentos correspondentes) relativos à documentação das empreitadas de Athayde, o denominam como sendo “professor de pintura”, entre outras variáveis. Assim, se em 1804, Athayde se posicionava como sendo seu ofício a arte da pintura, em 1818, outro momento histórico também bastante delineador em sua trajetória artística, sua denominação profissional era a de “professor das artes”, ou então como “mestre das artes”.

¹⁰³ Arquivo Público Mineiro: Cód. N. 377, S.C. do APM, maço 22. In: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.198.

O reconhecimento de seu domínio das técnicas artísticas, assim como do gabarito de sua arte, qualificou Athayde como sendo um “mestre” nas artes, ou seja, o identificou como uma pessoa dotada de excepcional saber, competência, talento na produção iconográfica, mas outorgou-lhe também um status magistral, de indivíduo que ensina: que dá aulas.

5. O artista entre o artífice, encarnador, dourador...

O acervo de obras de Athayde abarca uma série de ornamentações de imagens e altares até a pintura de forros e painéis, comportando assim um campo de atuação bastante amplo. Contudo, essa abrangência não é uma especificidade que acomete Athayde, pois o costume da época atribuía ao artista funções bem diferenciadas.

Recebeo o Alf^{es} Manoel da Costa Athayde por mão do mesmo Sindico a quantia de Cento e cincoenta e cinco mil e sete centos e quarenta e seis reis por conta de mayor quantia que esta Ordem lhe esta a dever do douram^{to} e toda a pintura da nossa Capela e assim mais pelos motivos ponderados no L^o dos termos a fls. 168 abate o d^o Alf^{es} Ataide a quantia de [...]”¹⁰⁴

Como exemplificado no fragmento deste recibo firmado pela Irmandade de São Francisco de Assis em 1810, encontrava-se sob a responsabilidade do artista uma série de ornamentações sacras, que iam desde o douramento, ornamental dos altares, e o trabalho de encarnar imagens, isto é, a cromatização de esculturas (como as que Athayde realizou nas imagens que compõem a Ceia nos passos no Santuário do Senhor Bom Jesus em Congonhas do Campo), pintura de forros e painéis, entre outras funções que abrangem o campo da cromatização de espaços e/ ou objetos.

Todavia, há de se notar que o mestre das “artes da pintura” mesmo tendo um campo amplo de atuação, geralmente não assumiam tarefas de cunho escultórico, as quais, por sua vez, eram realizadas por outra gama de artistas, que atuavam em

¹⁰⁴ Livro 1º de receita e despesa – f.379 – 1809-1810. In: MENEZES, Ivo Porto de. *Op. cit.* p. 179.

práticas bastante diversas, que incluíam a cantaria, a composição de imagens em madeira, ou qualquer outro material, etc.

Concomitante à amplitude das funções abarcadas pelos artistas, dois outros fatores parecem estar diretamente relacionados à produção ornamental deste período. Como as empreitadas incluíam uma série de ornamentações diversificadas, seu cumprimento não se restringia necessariamente à atuação do artista que geralmente fazia-se acompanhar e assistir pelos seus “muleques” e aprendizes. Além disso, a produtividade artística ganhava um ritmo próprio, com a possibilidade, de o artista operar de modo simultâneo em diversas empreitadas artísticas, mesmo sendo elas em localidades diferentes.

6. O Pedido

Em 1818, havia poucas aulas régias das artes no Brasil. Foi justamente neste ano que Athayde envia um requerimento pedindo a fundação de uma aula de desenho e arquitetura para a cidade de Mariana. Mas, antes de partirmos para nossa análise deste importante documento, devemos compreender a conjuntura das aulas de desenho no Brasil.

As reformas implementadas em todo Reino de Portugal pelo ministro de D. José I, Sebastião de Carvalho de Melo e Souza, o Marquês de Pombal, estão ligadas diretamente ao surgimento do iluminismo na Europa do século XVIII. Este movimento cultural que modificou as estruturas de boa parte da Europa, levou também à emergência de uma nova acepção de política, de religião, de educação, de economia, dos métodos científicos, de literatura e de arte. No que concerne a educação, Marquês de Pombal promoveu duas grandes reformas que acarretaram mudanças significativas à educação escolar de todo o Reino e domínios de Portugal. A primeira iniciou-se em 28 de junho de 1759 com a Reforma dos Estudos Menores, a segunda, como

complementação desta última, ocorreu somente em 6 de novembro de 1772, isto é, treze anos mais tarde, com a Reforma dos Estudos Maiores.

Dentre as inúmeras mudanças, a primeira foi, em 1759, a expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e de seus domínios ultramarinos. A retirada do ensino das mãos dos jesuítas, que eram considerados os principais educadores da colônia, e o fechamento de seus colégios, provocaram a desarticulação do sistema educacional em diversas capitanias do Brasil e do Reino. No entanto, a capitania de Minas Gerais foi a que menos sentiu essas mudanças, dado que as escolas existentes no território mineiro não estavam sob a égide dos jesuítas.

Carrato em seu livro *Igreja, iluminismo e Escolas Mineiras coloniais*, chega a afirmar que, até meados do século XVIII não havia escolas de qualquer nível na capitania mineira, uma vez que era proibida a instalação de ordens religiosas, as únicas com condições de realizar tal tarefa. A educação dos mineiros era, portanto, segundo o pesquisador, realizada no seio da família: algumas mães alfabetizadas e tios padres davam a instrução elementar e mais tarde encaminhavam as crianças aos colégios jesuítas da Bahia e do Rio de Janeiro. Caso quisessem prosseguir nos estudos dirigiam-se à Metrópole, da qual regressavam doutores ou padres.¹⁰⁵

O que diz respeito ao ensino das artes, sabe-se que em 1800, no Rio de Janeiro, Manuel Dias de Oliveira que, a partir do aprendizado na Accademia di San Luca, em Roma, e a exemplo da Aula Régia de Desenho de Lisboa, implanta no Brasil, após nomeação pelo príncipe regente Dom João, professor régio de desenho, responsável pela "Aula Régia de Desenho e Figura". Como ocorria em Portugal, a "Aula" funcionava como uma escola destinada a artífices e pintores, com caráter mais técnico e pragmático, se distanciando assim de uma formação mais acadêmica, como as academias de belas artes. No entanto, para o meio artístico brasileiro representa uma inovação, pois sinaliza o término da "época em que os artistas se educavam no interior dos ateliês de escultores e ourives. Reconhecia-se, afinal, o papel fundamental do desenho na prática artística e adotava-se a postura da tradição clássica européia",

¹⁰⁵ CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968

como pontua o historiador da arte Luciano Migliaccio.¹⁰⁶ Para alguns pesquisadores essas “aulas” se constituíam enquanto método de ensino, “através da introdução do estudo do desenho do natural e pela instalação das aulas de modelo vivo no Brasil”, relativizando dessa forma o antigo modo de aprendizagem no qual os estudantes adquirem conhecimentos artísticos apenas por meio de cópias de quadros e estampas europeias.¹⁰⁷

Na conjuntura de Minas Gerais há uma “Representação”¹⁰⁸ da Câmara Municipal de Mariana datada de novembro de 1816 onde o Governador da Capitania, D. Manuel de Portugal e Castro, encaminha para Dom João IV. Neste documento que, segundo Carrato, teria sido redigido pelo então Bispo de Mariana, Dom Frei Cipriano de São José – por ser o único homem “esclarecido” da circunstância¹⁰⁹, se pedia a fundação de um “colégio das artes e disciplinas eclesiásticas”.

O pedido, em linhas gerais, queria formar dentro do Seminário de Mariana um “Colégio Real de Artes”. No prelado do documento é dito que já existe no seminário cadeiras de gramática latina, de retórica e poética e de filosofia racional e moral, todas pagas pelo rendimento do subsídio literário, às quais pode juntar “uma de Geometria, que considerada como parte principal da Mathematica, He de proveito a todos e particularmente aos que professão a vida militar, [...] indispensável nesta Capitania”¹¹⁰

Para Carrato, nota-se no documento a preocupação em centralizar as atividades no Seminário de Mariana, podendo se configurar como uma estratégia do Bispo para

¹⁰⁶ MIGLIACCIO, Luciano. Da Colônia à Independência. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.40.

¹⁰⁷ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Acesso em: 28/07/2012. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2600&cd_item=2&cd_idioma=28555.

¹⁰⁸ Arquivo Público Mineiro. RAPM, VI, PP. 807/809. In: CARRATO, José Ferreira. Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968. p. 165.

¹⁰⁹ CARRATO, José Ferreira. Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968. p. 165.

¹¹⁰ Cód. 636, cit., fls. 233. In: CARRATO, José Ferreira. Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968. p. 166.

revitalizar o local à custa do Governo, conseguindo manter uma direção centralizada e os trabalhos dos professores já existentes por lá.¹¹¹

O pedido, contudo, não se constituiu em uma ação. Em 1817 falece Dom Frei Cipriano e somente um ano após da morte do Bispo é que se tem alguma notícia do encaminhamento do pedido através de Dom Manuel de Portugal e Castro que, ao se dirigir pedindo notícias sobre o colégio ao Ministro Tomás Antônio de Vilanova Portugal, afirma:

que El Rey Nosso Senho Houvera por bem Deferir a Supplica da Referida Camara, Approvando o Plano das Escolaas, que aquella pedira, e accrescentando terem se já dado as necessárias providencias para se lavrar a Carta Regia, que devia servir de lei fundamental sobre semelhante negocio¹¹²

Com estes exemplos fica claro que já havia no inicio do século XIX alguns movimentos, mesmo que pontuais, em direção à formação de aulas régias de pintura, desenho e arquitetura. Athayde, por sua vez, não estaria às margens de tais mudanças como percebemos no ápice de sua carreira onde, chegando à idade dos sessenta anos, envia a seguinte petição a Dom João VI:

El Rey Nosso Senhor Manda remetter a V. S. o Requerimento incluso de Manoel da Costa Atayde, em que pede se estabeleça na Cidade de Marianna huma Aula de Desenho Arvhitectura: E He Servido que V. S. informe com o seu parecer sobre esta pertençaõ. Deos Guarda a V. S. Palacio do Rio de Janeiro em 25 de Maio de 1818. Thomaz Antonio Villanova Portugal Sr. D Manoel de Portugal e Cas tro. Cumpra-se Registe-se. V^a Rica 9 de junho de 1818

Senhor. Ninguém melhor que Vossa Megestade Real sabe quanto he útil a Arte do Desenho e Architectura Civil, e Militar e da Pintura: e que haja neste novo Mundo principalmente nesta Capitania de Minas Geraes entre a mossidade homens habeis de admiravel esfera que desejão o Estudo e praxe do risco das Cartas Geograficas e Topográficas no

¹¹¹ CARRATO, José Ferreira. Op. Cit. p. 166.

¹¹² Cód. 366, fls. 370. In: CARRATO, José Ferreira. Op. Cit. p. 168.

Desenho e Pintura dos animaes, plantas, aves e outros productos da natureza: Por isso com a mais profunda humildade e Obediencia prostrado aos Augustos Pe de Vossa Magestade Real representa Manoel da Costa Athayde Professor, das Artes Sobreditas, e habitante da Cidade Mariana, e aqui Supplicante que dezejando muito e não tendo maiores possibilidades para Saciar aos seus proprios dezejos de ser util ao publico, e a sua Nação e ainda a todo Mundo, na instrução, adiantamento, e aperfeiçoamento das Sobreditas Artes para se Colher o fructo dellas e das dispoziçoins do Throno, se digne Vossa Magestade Real criar este ramo de instrução na sobredita Cidade Mariana mostrando cada vez mais Beneficio e liberalismo para com a dia sua leal cidade, a quem tanto tem protegido com o seo Paternal amor, desterrando assim a ignorancia, e a Viciozidade, e promovendo as Artes e sciencias, e a instrução popular e geral dos Vassalos, contemplando ao Suplicante na hipotheze, de que por hum Exame se mostre digno da graça, merce e lição aspira E. R. M. Como Procurador Manoel Roiz Franco.

Atestamos, que Manoel da Costa Ataide, morador nesta cidade, He Professor das Artes da Architetura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geograficas dos animais, plantas, aves, e outros productos da Natureza, como o explicar e instruir aos que se quizeram aproveitar. E por ser nos pedida esta, a mandamos passar e vai por nós assignada, e sellada com o Selo deste Senado. Cidade de Mariana em Camara de 29 de Abril de 1818, E eu Manoel Caetano Machado de Mag^{ES} Escrivão da Câmara a subscrevi. Luis Jose de Gody Torres. Joaquim Coelho de Oliveira Duarte, João Custodio Machado de Magalhaens. Antonio Alves de Mesquita. ¹¹³

Junto ao requerimento encontra-se um prólogo sobre o assunto e, conforme anteriormente mencionado, um manuscrito atestando ser Athayde um “Professor das Artes de arquitetura e pintura”, sendo tal documento assinado por um juiz e mais três testemunhas.

O envio de o pedido, feito por Athayde ao regente, permite-nos supor que o modo tradicional de ensinar o ofício das artes, dentro dos próprios ateliês ou jornadas não lhe parece ser mais suficiente para os almejos daquela região. Diferentemente do pedido de D. Manuel de Portugal e Castro realizado poucos anos antes, a petição de

¹¹³ Arquivo Público Mineiro: Cód. N. 377, S.C. do APM, maço 22. In: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.198.

Athayde se apresenta como uma proposta que se direciona para as artes, não demonstrando, portanto, qualquer almejo de reestruturação à qualquer outra atividade de ensino preexistente. O pintor nem sequer faz menção de outra instituição de ensino da região.

O pedido, por sua vez, parece ser fruto de uma avaliação do proponente, em perceber que as necessidades e para dar continuidade, e assim se aproximando das modificações de concepções das artes, a região de Mariana carecia de mudanças estruturais no campo do ensino. Somado a isso, as aulas régias, nas alturas de 1818, já se tornaram uma estrutura de ensino prospera. Athayde deve ter acompanhado como observador, por exemplo, as atividades do Colégio do Caraça no período dos Lazaristas. Sendo, portanto, um exemplo paradigmático de um novo método, mais institucionalizado, de ensino que encontraria “soluções” para os ensinamentos das artes.

Por fim, os exemplos da instalação de aulas régias de pintura em outras capitâncias da Colônia, ou, antes mesmo, a possibilidade de se concretizar uma empreitada neste sentido, pode se configurar também como elementos que impulsionaram o pintor para realizar o seu pedido.

No pedido, Athayde ainda descreve um amplo conhecimento sobre as aplicabilidades das artes, apesar da grande maioria de sua obra ser de cunho sacro, seus estudos não se limitavam apenas às especificidades deste tipo de ornamentação. Como ele próprio diz no documento, se faria necessária a fundação da Escola para que houvesse o “Estudo e praxe do risco das Cartas Geográficas, e Topográficas; no Desenho e Pintura dos animais, plantas, aves e outros productos da natureza”.

Contudo, não se tem notícias sobre a fundação de tais aulas em Mariana. Porém, muito provavelmente o ensino que Athayde ministrava já não se enquadrava nos moldes tradicionais. Apesar da correlação Mestre/Aprendiz ser ainda assimilada no próprio canteiro de obras, pois não havia um espaço educacional particularizado para a aprendizagem de esses saberes, é plausível supor, que à essa altura Athayde já não

mais assimilaria as artes como instrumentos decorativos e assim é possível imaginar que a maneira de como ele ensinava as técnicas das artes não devia ser o mesmo.

Ao somarmos este importante pedido, que demonstra claramente uma intencionalidade de institucionalizar as artes em Minas Gerais com a evolução estilística e conceitual no que tange as compreensões de Athayde sobre as artes e suas funcionalidades parecem ser elementos suficientes para demonstrar que a produção desse pintor ultrapassa os limites pragmáticos da ornamentação, se configurando também como um projeto ligado às mudanças das afeições artísticas contemporâneas do século XIX, que confere ao labor das artes o caráter institucional e científico.

Entre as tantas serras e morros das Minas Gerais, uma em especial chamou a atenção dos provedores por conta de sua peculiar formação que, em determinado ponto, apresentava-se como o rosto de um gigante adormecido. Neste local, logo denominado “Caraça”¹¹⁴ foi edificada uma pequena ermida, na metade do oitocentos, seguida de outras construções. Esta fundação posteriormente transformou-se em um afamado colégio, função que se manteve até a década de 1960 quando as atividades formativas foram encerradas, tornando-se o local um Santuário religioso.¹¹⁵

Contudo, modificações não se deram apenas nas funcionalidades do prédio, durante a história do Caraça. A própria estrutura física de sua edificação foi submetida a expansões, modificações e restaurações, até chegarmos à configuração arquitetônica que conhecemos hoje. As mudanças estruturais e de ocupação do prédio remetem a história do local, suas apropriações e intenções.

Assim, mesmo com as alterações das funções desempenhadas no santuário Caraça, este pólo de formação cultural nunca perdeu suas ligações com a Igreja Católica, preservando suas características devocionais e, no que se refere a esta pesquisa, também suscitando a criação de um importante acervo artístico e cultural.

Tal acervo é composto, inclusive, por obras associadas à produção artística de Manoel da Costa Athayde, considerado ainda em vida como um mestre e professor das artes da pintura. Dentre as peças atribuídas a Athayde, postulamos nesta dissertação, a inclusão de uma modalidade de pintura da qual temos poucos resquícios de sua

¹¹⁴ As primeiras referências topônimas do Caraça, tanto da Serra como do arraial, aparecem quase sempre no gênero masculino. Acode-nos logo à lembrança a versão anotada por Saint-Hilaire, segundo a qual o nome “Caraça” proviria do tupi-guarani: a palavra seria uma corruptela de cara e aças ou caa araçapaba, ou mesmo caraça simplesmente, que teria o significado de desfiladeiro. In: CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os primórdios do Caraça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963. p. 322.

¹¹⁵ ZICO, José Tobias. Pe. Caraça: peregrinação, cultura, turismo. 5ª Ed. Belo Horizonte: Lítera Maciel, 1988.

recorrência em Minas colonial – um retrato, representando o Irmão Lourenço, fundador da primeira ermida do Caraça.



FIGURA 02
Vista panorâmica do santuário do Caraça

Sabemos que o Irmão Lourenço chegou ao Caraça depois de 1770, pois neste ano ele havia assinado uma escritura, no arraial do Tijuco, deixando como seu procurador Manoel Pinto Ribeiro ¹¹⁶. Ora, apenas quatro anos depois (no máximo) da vinda de Lourenço ao Caraça, um novo documento permite-nos vislumbrar uma expressiva alteração daquela espacialidade religiosa. Em requerimento enviado ao Príncipe Regente em 1774, o ermitão solicitava para aquelas terras a vinda de “missionários varatojos”, pois já se encontrava ereta a Capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens e pronta a casa para recebê-los ¹¹⁷. Supondo que as construções do espaço sagrado ainda se encontrassem em fase primária no ano de escrita do requerimento

¹¹⁶ SOUZA, Joaquim Silvério de, Dom. Sítios e personagens. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1930. p.54

¹¹⁷ _____. História do Caraça: desde 1820 até 1865 In: Revista do Arquivo Público Mineiro. V.7. F.3-4. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1902. p.508.

(sem portar a suntuosidade que haveriam de posteriormente assumir), mostra-se difícil entender como o Irmão Lourenço conseguira realizar tamanha empreitada arquitetônica. Afinal, a localização geográfica do Caraça é bastante acidentada e isolada, não existindo nas redondezas, até a contemporaneidade, maiores aglomerações urbanas (a cidade mais próxima encontra-se em torno de 17 quilômetros de distância).

Além disso, as pesquisas historiográficas afirmam que os espaços religiosos situados em regiões mineradoras foram geralmente edificadas de forma vagarosa, sendo muitos deles patrocinados por confrarias leigas, com os recursos provindos das extrações auríferas ¹¹⁸. Sabe-se ainda que as edificações dessas capelas eram comumente realizadas após à constituição das suas respectivas confrarias, a exemplo da irmandade de São Francisco de Assis em Ouro Preto, que fora fundada em 1746 ¹¹⁹, mas só começou a construir sua capela anos depois, em 1766, concluindo-a em 1810 ¹²⁰. Todavia, a Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens, fundada pelo Irmão Lourenço, fora aprovada em um Breve do Papa Pio VI apenas em 12 de agosto de 1791, em data subsequente, portanto, à criação da ermida.

Verificamos, dessa maneira, que a biografia de Irmão Lourenço mostra-se portadora de um instigante referencial identitário, várias vezes utilizado para a consolidação de uma imagem mitificada do ermitão: sua excepcional capacidade em constituir um importante pólo de peregrinação religiosa, em meio a serras praticamente desabitadas. Tal abordagem, contudo, sofre uma virada paradoxal quando contraposta aos registros memorialísticos sobre os últimos dias do ermitão do Caraça, veiculados em uma biografia de autoria anônima, transcrita no *Guia Sentimental* do Padre Sarnelius ¹²¹. O autor afirma, com base na obra do Padre

¹¹⁸ Para saber mais sobre o assunto: BOSCHI, Caio César. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

¹¹⁹ TRINDADE, Cônego Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro: DIPHAN, 1951. p.11.

¹²⁰ TRINDADE, Cônego Raimundo Op. Cit. p.253.

¹²¹ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p.254-258

Gonçalves ¹²², que “Durante uma das longas noites de insônia que precederam a morte do Irmão Lourenço, este piedoso ancião foi assaltado como que de um acesso de tristeza, desfazendo-se em prantos, suspirando, gemendo e dirigindo ternas queixas ora a Deus, ora a Nossa Senhora” ¹²³.

O que levaria o Irmão Lourenço a deixar-se abater por tanta tristeza, após ter conseguido erigir um templo bastante significativo? A resposta pode ter sido apresentada nas páginas da obra do viajante francês Saint-Hilaire ¹²⁴ que, tendo visitado o Caraça em 1816, indica que a obra intentada pelo ermitão findava-se em ruínas. Em seu livro, Saint-Hilaire também tece alguns comentários sobre o Irmão Lourenço e projeta um possível desfecho do Santuário:

O Irmão Lourenço não havia pensado bastante no futuro. Com exceção de dois, todos os demais ermitães morreram e para substituí-los não se apresentou ninguém, Nenhuma lembrança antiga da ermida. Resfriara-se a devoção dos habitantes da vizinhança, quando pela sua idade avançada o Irmão Lourenço já não mais podia reanimá-la. Diminuíram as peregrinações, cessaram as esmolas, e aqueles grandes edifícios tão modernos só oferecem aos olhos ruína e antiguidade. ¹²⁵

Em paralelo, ao descrever o estado do Irmão Lourenço, Saint-Hilaire apresenta-nos um ancião de “cabeça enfraquecida, voz débil, errando como uma sombra pelos mesmos corredores povoados, outrora, de eremitas e peregrinos”. Todavia, seu relato deixa transparecer certa admiração do europeu pelo ermitão dos Trópicos.

Eu contemplava, continua o sábio, aquele ancião, encostado na balaustrada do terraço do mosteiro. Uma palmeira o cobria com sua sombra. A cabeça estava inclinada sobre o peito, mas os olhos

¹²² Sarnelius afirma que o Padre Gonçalves, coirmão brasileiro, antigo superior do Santuário do Senhor Bom Jesus, de Congonhas do Campo, conheceu o Cônego Inocêncio que era o capelão ordinário do colégio do Caraça e quem administrou os últimos sacramentos ao irmão Lourenço In: SARNELIUS Op. Cit. p.257.

¹²³ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p.257

¹²⁴ Auguste de Saint-Hilaire foi um memorialista, naturalista e botânico francês que visitou o Brasil no início do século XIX. De seus registros, editados em livros, encontramos a passagem por Minas Gerais em Voyage dans lês Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais. Tome Premier.

¹²⁵ SARNELIUS. Op. Cit. p.256

tinham conservado o fogo que os animava outrora. Um bastão de jacarandá, mais negro que o ébano, ajudava-o a sustentar o peso de seu corpo. Parecia absorvido em profundas reflexões, e talvez consigo mesmo acusasse menos a rapidez do tempo que a inconstância dos homens.¹²⁶

Baseando-se em Saint-Hillaire, também o historiador Maurílio Camêllo ¹²⁷, ao finalizar o capítulo dedicado ao ermitão, evidencia sua admiração por este personagem através de uma escrita romântica: “Foi assim, debaixo de uma palmeira, curvado sobre seu negro bastão de jacarandá, que o Irmão Lourenço esperou a morte. Seus olhos vivos foram escurecendo com o cair da tarde, a longa tarde caracense de imenso recolhimento, os pássaros cantando apenas, cantando sempre.”. O autor, em tom ainda mais solene, escreve: “E dentro da noite, sobretudo da alma, o velho ermitão recebeu a morte. Era 27 de outubro de 1819.” ¹²⁸

Afinal, quais destes traços biográficos do Irmão Lourenço seriam priorizados por Athayde na produção de seu retrato? O do empreendedor religioso em plena Minas setecentista? O de um sujeito que não conseguiria legar à posteridade o sonho que buscara edificar nas montanhas? As perguntas, porém, não param por aí, pois existem muitas outras versões sobre a vida do Irmão Lourenço, apoiadas justamente nos silêncios e paradoxos biográficos desse protagonista da fundação da ermida do Caraça, depois desdobrada no famoso Santuário que conhecemos hoje.

¹²⁶ SARNELIUS. Op. Cit. p.252

¹²⁷ Maurílio José de Oliveira Camêllo, licenciado em história do cristianismo e paleografia cristã pela pontifícia universidade gregoriana de Roma, publicou em 1973, através da imprensa oficial de Belo Horizonte, seu estudo sobre o Caraça, intitulado “Caraça, centro mineiro de educação e missão (1820-1830)”.

¹²⁸ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.58

1. O Retrato do Irmão Lourenço

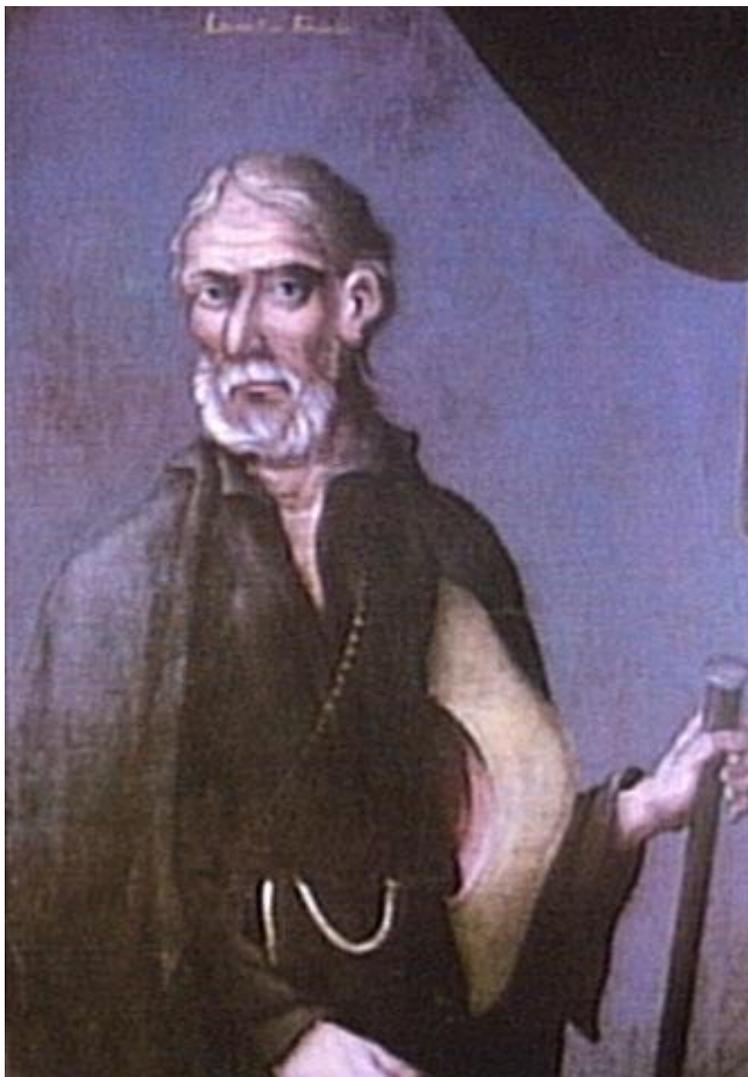


FIGURA 03
Retrato do irmão Lourenço (≈1828)
Manoel da Costa Athayde [atribuição]

O retrato do Irmão Lourenço abre a galeria de retratos dos diretores do Caraça, que se encontra atualmente disposta em uma sala de visitação restrita, localizada atrás da capela do Santuário. A tradição de retratar os diretores do Caraça não parece ter sido uma prática instituída durante o período em que Lourenço era o responsável pelo Santuário, pelo menos, não temos nenhum resquício documental que poderia elucidar tal questão. Acreditamos, portanto, que o retrato tenha sido cogitado pelos Lazaristas,

que assumiram o Santuário após o falecimento do fundador do Caraça. Deste modo, é fácil perceber que a criação do retrato do irmão Lourenço não se restringia apenas ao intuito de representar a imagem do fundador do santuário, mas instaurar uma galeria de retratos.

Essa hipótese ganha mais evidência ao percebermos que um dos objetivos da congregação da missão priorizava, entre outras coisas, a formação das pessoas ¹²⁹. Este objetivo tem como um dos meios de consolidação as instituições de ensino, como colégios e seminários. Sendo a prática de retratar algo comum entre as instituições de ensino, é possível imaginar que os Lazaristas que transformaram a ermida do Caraça em um colégio, criassem uma galeria de retratos representando a história do local através de seus homens de maior importância institucional.

A região aurífera de Minas Gerais acomoda apenas duas galerias de retratos de religiosos remanescentes do período colonial. São elas a galeria dos retratos dos diretores do santuário do Caraça (já citada) e a galeria dos retratos dos bispos, guardada no museu de arte sacra de Mariana. Em outras províncias da colônia, a prática de retratar abarcou também diferentes instâncias sociais como, as galerias de retratos dos diretores e irmãos benfeitores das Santas Casas da Misericórdia encontradas no Rio de Janeiro e em Salvador, assim como na maioria das principais capitais do país.

Por outro lado, sabemos que inúmeros retratos régios eram feitos e expostos em prédios públicos. A prática de abrigar em instituições era, portanto, algo corriqueiro em Minas Gerais, mesmo que, em primeira análise, algo mais reservado aos retratos régios. Os retratos, de modo geral, eram instalados em prédios públicos como meio de sedimentar simbolicamente a presença régia em todos os domínios imperiais. Contudo, no âmbito das irmandades leigas, nota-se que a prática de retratar particulares pode

¹²⁹ O regulamento afirma serem objetivos dos lazaristas "Seguir Cristo Evangelizador dos pobres. Este fim se realiza quando os seus membros e comunidades, fiéis a São Vicente: Procuram com todas as forças revestir-se do espírito do próprio Cristo, para adquirirem a perfeição conveniente à sua vocação; Se aplicam a evangelizar os pobres, sobretudo os mais abandonados; Ajudam os clérigos e os leigos na sua própria formação e os levam a participar mais plenamente na evangelização dos pobres". In: http://www.pbcm.com.br/congregacao/dados_historicos.php. Acesso em: 18/03/2011

ter sido pouco empregada na região mineradora, o que se constata ao averiguar a ausência de retratos de leigos e documentos que evidenciaríamos essa prática.

Percebemos, portanto, que o retrato do irmão Lourenço apresenta uma dupla especificidade intencional, atrelada diretamente com a instituição de ensino caracense, onde a concepção do retrato não retoma apenas uma prática da pintura pouco usual na região, mas também inaugura uma galeria de retratos leigos. Mas, antes de apresentarmos nossos argumentos sobre este tema, vamos apontar as características formais do retrato.

Trata-se de uma pintura de médio porte (92cm x 71cm), composto em óleo sobre tela. Este retrato, de meio corpo, delineia um homem idoso, cujos traços dão preponderância a uma descrição fisionômica bastante evidente.

Destaca-se o nariz adunco, a única orelha evidente e os vincos na testa como elementos que norteiam a fisionomia do rosto do retratado ao apresentarem-se como marcas da idade avançada. Os olhos, por sua vez, saltam-se para frente deixando em evidência os contornos das pálpebras superiores e inferiores e, junto com o desenho das bochechas, demonstram o retratado como um homem muito magro. Essa característica se evidencia ainda mais pelo perfil esbelto do corpo. A barba média e os cabelos divididos ao meio, ambos grisalhos, findam a composição do retratado Lourenço.

Vestido com um hábito marrom, como um ermitão, a composição apresenta poucos detalhes, mas uma interessante variação de tons que deram volume e forma ao esbelto corpo do retratado. Os adereços compõem os detalhes indumentários do retratado e se restringem a um cordão arrumado na cintura, algo que acreditamos ser a alça de uma bolsa para esmolas perpassando transversalmente o peito e uma capa nos mesmos tons do hábito, acomodada nos ombros do retratado.

Lourenço segura com a mão esquerda um cajado, enquanto prende debaixo do mesmo do braço um chapéu de abas largas. Seu corpo volta-se para a esquerda, em postura $\frac{3}{4}$, enquanto o rosto vira-se à direita; já seu olhar, como dito acima, é lançado

frontalmente. O retratado é disposto em um fundo de tons escuros, com um cortinado do lado direito.

Como dito antes, no contexto aurífero mineiro onde pintar retratos parece ter sido uma prática pouco usual, o retrato do irmão Lourenço apresenta-se como um paradigma não apenas dentro da produção ataidiana, mas também dentro da arte colonial mineira. Neste sentido, para compreendermos as especificidades que suscitaram a elaboração deste retrato devemos discutir primeiro o status da prática pictórica do retrato em Minas colonial. Conjuntamente, percorrer os aspectos biográficos do irmão Lourenço oferecerá mais elementos para analisarmos o retrato.

2- A arte pictórica de retratar

O retrato do Irmão Lourenço está inserido em uma prática pictórica que compreende também dezenas de outras experiências artísticas, como a pintura de forros e tablados, ornamentação de altares e encarnação de imagens. Essas experiências se mesclavam no cotidiano oitocentista luso-americano, pois era esperado que o sujeito encarregado por uma empreitada decorativa conseguisse proporcionar resultados em todas as instâncias daquela prática. Contudo, a confecção de um retrato no mundo colonial luso-americano apresentava intencionalidades artísticas próprias, diferenciando-se das demais práticas pictóricas.

Infelizmente, a bibliografia que aborda a prática retratista no Brasil é ainda escassa, e tal quantitativo mostra-se ainda mais rarefeito quanto referido ao contexto colonial. Talvez seja de Hannah Levy a publicação que mais diretamente dedicou-se à temática da produção retratística colonial no Brasil. Tecendo uma série de categorias estabelecidas a partir da análise das continuidades e discontinuidades de determinados elementos formais das obras, a autora aproxima a produção colonial de retratos com a composição europeia do gênero. Para Levy, o retratado é representado

enquanto um sujeito que ocupa determinado cargo social, sendo sua postura padronizada a partir dos elementos simbólicos que lhe conferem legitimidade ¹³⁰.

É possível perceber, portanto, que a prática de retratar apresenta uma série de especificidades que a distinguem das demais modalidades pictóricas. Uma dessas premissas, de suma importância, é a que associa o retrato à configuração (e à função social) de um monumento – um retrato, a partir do Ocidente moderno, portanto, é compulsoriamente elaborado sob o signo da memória. Em outras palavras, o retrato cumpre a intenção de perpetuar uma determinada imagem de um personagem, seja ele histórico ou mesmo mítico, a qual, por sua vez, é dotada de contornos eminentemente morais. Esta imagem pintada é materializada não apenas através da representação dos traços e marcas fisionômicas do retratado, mas em um jogo de símbolos retóricos que são calculados dentro das possibilidades e limitações (estéticas e institucionais) do quadro. Neste sentido, aproximamo-nos da hipótese de Baxandall, a qual afirma que

[...] todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. ¹³¹

Para Baxandall, o pintor dotaria através de formas e cores uma tridimensionalidade à uma materialidade bidimensional, gerando uma imagem construída. Deste modo, sua engenhosidade não se acomodaria inteiramente no visual, mas sim no intencional. Para embasar esta assertiva dentro do campo das pinturas sacras, no qual Athayde se insere, Baxandall busca demonstrar que o interesse visual é aí secundário, embora não esteja de todo ausente:

¹³⁰ JARDIM, Luis; LEVY, Hannah. Pintura e Escultura I. São Paulo/Rio de Janeiro: FAUUSP/ MEC-IPHAN, 1978.

¹³¹ BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.81.

Sendo a faculdade mais exata e vívida que Deus nos deu, a visão devia ser usada para um propósito pastoral, e sua natureza especial devia ser direcionada a três fins determinados. Primeiro, devia expor os temas religiosos com a máxima clareza: a precisão da visão, junto com os meios materiais do pintor, qualificava-a a atingir esse propósito. Segundo, a visão devia expor os assuntos religiosos de modo a sensibilizar a alma: a vivacidade que as coisas vistas adquirem no espírito das pessoas dava-lhes um imenso poder, mais poder (assim se acreditava) que o da palavra, a coisa ouvida. Terceiro, devia expor esses assuntos de forma memorável: a visão retém mais as mensagens que a audição: quando vistas, as coisas se conservam por mais tempo no espírito que se forem ouvidas.

¹³²

Portanto, segundo este historiador da arte, a relação entre produto e agente histórico é entabulada através de uma qualidade intencional – a qual ultrapassaria as subjetividades do pintor até chegar a um fator histórico compartilhado pelas habilidades artísticas, padrões culturais e interesses sociais. Nesta perspectiva, o conceito de intencionalidade volta-se mais aos quadros que aos pintores; o interesse pelo visual, apresentado através das especificidades do pintor, não seria essencial para a qualidade intencional do quadro. Em afinidade à perspectiva de Baxandall, a historiadora Shearer West considera bastante complexa a produção da obra de arte e, mais especificamente, do retrato, pois ela integra num jogo tensional quatro polaridades distintas: retratado, retratista, comendatário ou contratante e sua finalidade.¹³³

¹³² BAXANDALL, Michael. Op. Cit. p. 83-84

¹³³ WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press, 2004.

3. O Retrato

Do Irmão Lourenço não se conhece ao certo a família nem seu percurso de mocidade, vivida em Portugal. A princípio, tais referências identitárias não seriam problemáticas, pois o próprio Lourenço, em 20 de março de 1806, na cidade Mariana, redigira seu testamento no qual afirmava estar “de saúde em meu perfeito juízo, e temendo-me da morte, desejando pôr a minha alma no caminho da salvação, por não saber quando Nosso Senhor será servido levar-me para si, faço este meu Testamento [...]”¹³⁴. Lourenço, obedecendo aos modelos de testamentos da época, apontara então suas origens:

Declaro que sou natural de Nagozelo, termo de São João da Pesqueira, Bispado de Lamego, filho legítimo de Antônio Pereira e de sua mulher Anna de Figueiredo, ambos já falecidos; vivi sempre solteiro e nunca tive filhos [...] ¹³⁵

Todavia, tradições diversificadas entremearam-se ao discurso pré moldado do testamento de Lourenço, incidindo diretamente sobre as representações possíveis, inclusive na dimensão pictórica, do fundador do Caraça. Essas representações ganham maior complexidade na medida em que os historiadores apresentaram achados documentais que subsidiaram novas teses sobre a biografia do ermitão. De maneira geral, tais estudos apresentam informações relevantes e que devem enriquecer ainda mais a nossa análise do quadro, por isso, ao lado dos relatos dos memorialistas, apresentaremos também as representações mais contemporâneas deste personagem. Passamos, portanto, a elencar tais variantes.

¹³⁴ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p. 259.

¹³⁵ SARNELIUS Op. Cit. p. 259.

3.1. Um integrante da casa dos Távora, contrário às reformas pombalinas?

Apesar de o próprio Lourenço apontar em seu testamento os nomes dos seus genitores e concomitantemente a região na qual ele teria nascido, ainda em vida ele era tido, de forma distinta dos registros documentais, como um Távora que teria fugido para o Brasil no intuito de escapar das sentenças de Pombal ¹³⁶.

Maurílio Camêllo foi um dos autores a tecer considerações sobre o vínculo de Lourenço com a família Távora ¹³⁷. Para este pesquisador, seria até possível que o próprio ermitão não se lembrasse de suas origens, mas Lourenço certamente estaria convencido de que seus pais eram aqueles apontados no documento. Afinal, ele fazia suas afirmações perante a Santíssima Trindade, o que daria a seu discurso o caráter de veracidade ¹³⁸. Todavia, a despeito de afiançar a veracidade das declarações de Lourenço, Camêllo endossava a suspeita de que o eremita portava vínculos genealógicos com os Távora, respaldando-se, nesse sentido, nos escritos promovidos pelo Padre Sipolis, que exercera as funções de Superior do então Colégio Imperial do Caraça entre os anos de 1863 a 1866 ¹³⁹. Sipolis dedicou-se a pesquisar e a escrever sobre a história do Caraça, especialmente acerca da biografia de alguns eclesiásticos e neste conjunto ele compôs a árvore genealógica do ermitão Lourenço, partindo da premissa de que ele teria sido um Távora ¹⁴⁰.

Isso aconteceu, contudo, antes de o testamento de Lourenço vir à luz, em 1886 ¹⁴¹. Até então, parecia ser um consenso que a origem de Lourenço remontava à nobre estirpe dos Távora. Porém, quando Padre Sipolis soube da existência do testamento que contradizia toda sua tese, ele teria aproveitado a nomeação como visitador da

¹³⁶ Os Távora, importante família portuguesa, foram acusados de alta traição ao serem tidos como os mandantes do assassinato de D. José I, no século XVIII.

¹³⁷ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça, centro mineiro de educação e missão: 1820-1830. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

¹³⁸ CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.40-41

¹³⁹ Padre Sípolis foi o primeiro superior francês do colégio do Caraça, em 1852.

¹⁴⁰ CAMÊLLO, Maurílio Op. Cit. p.41

¹⁴¹ Quando foi encontrado nos empoeirados arquivos da Matriz de Catas Altas. In: CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.41.

Província lusitana para checar os novos vestígios ¹⁴². Antes disso, por ocasião da publicação de sua *Vida de Dom Viçoso*, Monsenhor Silvério, então vigário-geral de Mariana, havia pedido ao Padre Sipólis informações sobre o Irmão Lourenço. Foi quando o padre escreve uma nota, expondo a natureza de suas dúvidas:

Quanto às minhas notas acerca do Irmão Lourenço não as posso mandar, não as devo mandar. – Não posso por falta de tempo [...] – Não as devo, por eu estar em gravíssima dúvida, a respeito da identidade do mesmo Irmão, que pode muito bem não ser o homem que eu pensava. Nasceu-me à dúvida, ou desconfiança, de um grave Documento que tarde me veio às mãos, nada menos que o testamento do dito Lourenço. ¹⁴³

Porém, ao narrar a passagem de Padre Sipolis em Portugal, Sarnelius ¹⁴⁴, outro padre da Congregação da Missão, afirma que ele esteve por lá durante três anos aonde

[...] viu e interrogou a família dos *Mendonças de Távora*, com quem, depois continuou a ter relações epistolares. Duvidou quando deu com o testamento do Irmão Lourenço, mas foi durante algum tempo só. Em 1889, escreveu: *‘Tenho amplos documentos sobre o Irmão Lourenço, os quais ninguém conhece. O testamento não desfaz as graves razões da primeira opinião.’* [...] ¹⁴⁵

Entretanto, os “amplos documentos” citados nessa passagem nunca vieram à luz, nem sequer sabe-se o paradeiro dos poucos escritos de Padre Sipolis, que Sarnelius aponta. Contudo, algum tempo depois, já no ano de 1901, o Arquivo Público Mineiro publicou em sua revista o texto “História do Caraça desde 1820 até 1865”, de autoria anônima ¹⁴⁶. Neste trabalho, o Irmão Lourenço é novamente apontado como sendo um Távora. O autor chega até a indicar qual dos membros da nobre estirpe ele seria:

¹⁴² PASQUIER, Eugênio. Pe. Os primórdios da congregação da missão no Brasil e a Companhia das filhas da caridade: 1819-1849. (Obra póstuma). Rio de Janeiro: Vozes, s/ano. p.43

¹⁴³ PASQUIER, Eugênio. Pe Op. Cit. p. 48

¹⁴⁴ Padre Sarnelius também foi um diretor do colégio do Caraça. Além disso, ele publicou em 1953 o guia sentimental do Caraça, onde organizou uma série de documentos e depoimentos sobre a memória do local.

¹⁴⁵ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p. 34.

¹⁴⁶ Alguns historiadores acreditam ser este trabalho de Pe. Manoel Joaquim Ferreira da Costa, conhecido também como Pe. Ferreirinha ou Ferreira Segundo, para distinguir-se do Ferreira Primeiro, que era o

[...] na perseguição que fez o Márquez de Pombal Sebastião José de Carvalho contra os Távoras escapou entre outros um que, para melhor ocultar-se mudou o seu nome que era antes D. Carlos de Mendonça Távora em Irmão Lourenço de Nossa Senhora [...].¹⁴⁷

O Padre Sarnelius, por sua vez, assume claramente a hipótese de que Irmão Lourenço era Carlos Mendonça Távora. Contudo, este autor não deixa de indagar quais teriam sido os motivos que levariam o silêncio do ermitão para não evidenciar suas origens. Com a curiosa frase, busca responder o “mistério” com uma hipotética objeção do próprio ermitão: “Eu não digo nem sim nem não. O que peço é que me deixem ser o que sou: IRMÃO LOURENÇO DE NOSSA SENHORA.”¹⁴⁸

Como mostramos, o artigo publicado na revista do Arquivo Público Mineiro não contribuiu para elucidar tais perguntas, pois não citava as fontes de onde retirara tais informações. Camêllo, por sua vez, as associa as com um manuscrito encontrado no Arquivo do Caraça - trata-se do testemunho em folha solta, de Padre Leandro:¹⁴⁹

- a) Notícia da naturalidade e família do Irmão Lourenço
- b) O Irmão Lourenço era de Soito Major, filho de huma família muito esclarecida parente da Caza de Távora. Eram tres irmanos, o mais velho é leigo do Convento de S. Antonio de Villa Real; o segundo era o Irmão Lourenço que saiu de caza com idade ainda muito jovem; o mais novo é Sebastião de Mendonça; e porque os irmanos deixaram a caza, elle tomou posse della. O leigo chama-se Frei Luiz; esta caza de Soito Maior é na Provincia de Beira Alta, junto a Lamego; porem o irmão que tomou posse da caza foi cazar a Soito Maior, junto a Villa de Trancoso.

Pe. Antônio Ferreira Viçoso, cf. PASQUIER, Eugênio. Op. Cit. p.17: “Tendo entrado na Congregação, em 1830, o Pe. Ferreirinha é um eco das mais antigas tradições da PBCM. Pode-se aceitar o seu testemunho sobre a maior parte dos detalhes, na forma como no-las transmitiu; uns muito importantes, para que pudesse esquecê-los ou deformá-los involuntariamente; outros circunstanciados ou muito ingenuamente relatados, para serem inventados.”

¹⁴⁷ _____. História do Caraça: desde 1820 até 1865 In: Revista do Arquivo Público Mineiro. V.6. F.3-4. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1902. p.259

¹⁴⁸ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p.35

¹⁴⁹ Leandro Rebelo Peixoto e Castro foi um dos fundadores do colégio do Caraça. Este português chegou ao Caraça em 1820, movido pelo pedido de D. João VI de assumir as edificações da ermida que por lá se encontravam.

- c) Esta memória me foi dada pelo Rvdo. Pároco da Ilha do Governador onde arribei quando em novembro de 1820 vinha do Rio de Janeiro, e elle era natural do lugar onde nasceu o dito Irmão Lourenço e conhecia toda a família.

Castro (Leandro Rebello Peixoto e).¹⁵⁰

Camêllo observa ainda que este documento fora escrito a quatro mãos, ou seja, a parte ‘a’ e ‘c’ são da letra do Padre Leandro, enquanto a parte ‘b’ muito possivelmente é do próprio memorialista, o Padre Bernardo do Espírito Santo Abreu Guedes, que “natural de Portugal e vigário da Ilha desde 30 de setembro de 1819 até julho de 1821”¹⁵¹. Sarnelius, por sua vez, parece ter consultado este mesmo documento para embasar suas assertivas. O autor defende a seriedade deste manuscrito, afirmando que foi do interesse do Padre Bernardo “deixar por escrito a sua declaração, como para lhe dar mais fôrça e autoridade. E o Padre Leandro, como para autenticá-la, assinou-a com o seu nome.”¹⁵² Outro historiador, Carrato¹⁵³, estranhou, todavia, que a memória tenha sido assinada pelo Padre Leandro e não pelo Padre Bernardo, sugerindo que Padre Leandro considerava que a tradição do Irmão Lourenço por integrar a família Távora poderia ajudar a administração do Caraça.¹⁵⁴

Contudo, Camêllo parece divergir, em certa medida, de Carrato, ao afirmar ser pouco provável que Padre Leandro “se valesse de algo sabidamente falso para em proveito de sua casa as boas-graças da opinião pública”. O autor ainda afirma que, “Por sua formação e personalidade, Padre Leandro não era um crédulo que subscrevesse, sem mais, a afirmação de qualquer um, mesmo que fosse um pároco da Ilha do

¹⁵⁰ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça, centro mineiro de educação e missão: 1820-1830. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.41-42

¹⁵¹ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça, centro mineiro de educação e missão: 1820-1830. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p. 42.

¹⁵² SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p. 33.

¹⁵³ José Ferreira Carrato foi um importante historiador que dedicou parte de sua carreira a estudar as escolas em Minas Gerais e, em especial, a fundação do colégio do Caraça. Dessas pesquisas foi editado, durante a década de 1960, As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça, cujo prefácio ficou por conta de Sérgio Buarque de Holanda. Além deste livro, o historiador publicou também “Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais”.

¹⁵⁴ CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p 262.

Governador...”, no intuito de endossar sua hipótese ao relatar como seria o caráter do Padre¹⁵⁵.

Já o Padre Pasquier, integrante da Congregação da Missão e importante memorialista do Caraça, retoma outra tradição que se refere à identidade biográfica do Irmão Lourenço como integrante da família Távora. Ele faz menção a uma carta enviada por Antônio Januário de Magalhães Filho ao Sr. Eduardo do Patrocínio, em 1904:

Meu bisavô [...] teve vários filhos, inter quos, meu avô, o Capitão Manoel Pedro Cotta, proprietário da Fazenda da Alegria, que se divisa com o Caraça; este meu avô contava que o Irmão Lourenço pertencia à família Távora de Portugal, que sendo perseguida pelo Márquez de Pombal, ele pdeu salvar-se miraculosamente [...]. Foi introduzido em uma pipa com alguma coisa que lhe era necessária; a pipa com furos para entrar o ar, e assim, como mercadoria, entrou no navio [...]. Este fato é verdadeiro, porque antes da fundação do Caraça, o Irmão Lourenço passou mezes explorando o melhor lugar para o estabelecimento do Colégio, e algumas noites pousou em uma lapa, que fica à beira do caminho que vai do Caraça para o Capivary, a qual eu mesmo já vi várias vezes; e creio que grande parte daquele tempo ele passou na fazenda do Capivary com meu bisavô com quem tinha muita relação e a quem supria com víveres, e parece-me que o auxiliava.¹⁵⁶

Para Camêllo, porém, esta carta é muito mais um exemplo dos casos e histórias contadas pelos “velhos mineiros, sobretudo da exausta região aurífera do Estado” do que um documento histórico, pois, “Há de reconhecer que essa pipa, na história, é frágil demais”¹⁵⁷.

Por fim podemos também mencionar o relato do viajante Auguste de Saint-Hilaire que, ao passar pelo Rio de Janeiro e Minas Gerais no início dos oitocentos, relata

¹⁵⁵ CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.43.

¹⁵⁶ PASQUIER, Eugênio. Pe. Os primórdios da congregação da missão no Brasil e a Companhia das filhas da caridade: 1819-1849. (Obra póstuma). Rio de Janeiro: Vozes . p.45

¹⁵⁷ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.45

que o ermitão teria proveniência da casa dos Távora que havia sido perseguida pelo Marquês de Pombal ¹⁵⁸.

3.2- Um membro da família Azevedo, autor dos disparos em D. José I?

A tese de Augusto Lima Júnior ¹⁵⁹ sobre o irmão Lourenço, por sua vez, mostra-se contrária à opinião da maioria dos pesquisadores e da tradição. Ela baseia-se, segundo o próprio autor, em documentos encontrados em Portugal até então inéditos à data da publicação do seu trabalho. Segundo Lima Júnior, o Irmão Lourenço não seria Carlos Mendonça Távora e sim José Policarpo de Azevedo, agregado do Duque de Aveiro, um dos autores dos tiros em D. José I, na noite de 3 de setembro de 1758, na Quinta do Meio. O criminoso teria conseguido fugir, “Foi declarado banido e queimado em estátua [...] e qualquer pessoa que o matasse não teria crime, a menos que preferisse prendê-lo para receber dez mil cruzados de prêmio” ¹⁶⁰. Entretanto, para Padre Zico, ¹⁶¹ assim como Camêllo, a argumentação de Augusto Lima é “curiosa”, mas “a documentação é fraca, não conseguindo, a nosso ver, derrubar o Carlos de Mendonça Távora de seu pedestal de glórias e também de lendas.” ¹⁶²

3.3- Um rico minerador do Tijuco?

Há, ainda, uma terceira tese sobre as origens do Irmão Lourenço. Dessa vez, o ermitão é apresentado como um rico minerador do arraial do Tijuco, antes de sua vinda

¹⁵⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Belo Horizonte: Itatiaia/ EDUSP, 1975. p. 100-101

¹⁵⁹ Antônio Augusto de Lima Júnior foi um advogado, jornalista, poeta, magistrado e historiador brasileiro. Os escritos historiográficos de Lima Júnior cercaram, de modo geral, as especificidades de Minas Gerais. Sobre o Caraça, o pesquisador publicou em 1948 “O fundador do Caraça”.

¹⁶⁰ LIMA JUNIOR, Augusto de. O fundador do Caraça. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1948. p. 50.

¹⁶¹ Trabalhou no Colégio do Caraça de 1948 a 1955. Voltou para o Caraça em 1976, onde trabalhou por mais 20 anos, até 1996, quando retornou, já com a saúde debilitada, para Belo Horizonte. In: ZICO, Tobias. Pe. Caraça, ex-alunos e visitantes. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

¹⁶² ZICO, Tobias Pe Op. Cit. p.22

para a região do Caraça. Assim, segundo Carrato, Lourenço teria chegado ao Tijuco antes de 1763, tendo atuado na extração de diamantes até 1770. Neste ínterim, o civil misterioso teria entrado na Ordem Terceira da Penitência, de carisma franciscano, como uma estratégia de legitimação social, tornando-se Procurador e Zelador (esmoler) dessa instituição ¹⁶³. Ora, os pesquisadores sugerem que o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, ao tornar-se riquíssimo, também favoreceu seus inúmeros “apaniguados”, entre os quais era muito possível que Lourenço fosse um deles. ¹⁶⁴

Essas hipóteses foram arquitetadas principalmente a partir da leitura de um documento redigido em 1770, no qual Lourenço faz uma doação condicional à Ordem Terceira da Penitência, descrevendo ser dono de escravos e estar com a custódia de outros alugados atuando no serviço do Contrato Diamantino ¹⁶⁵. O documento não descreve sua identidade civil, preferindo esconder-se sob sua identidade religiosa. Encontram-se ainda descritas no documento algumas características do irmão franciscano: teria sido ele um bom esmoler na Terra Santa e portador do hábito religioso ¹⁶⁶.

3.4- Um criminoso, oculto sob o hábito da Ordem Terceira da Penitência?

Carrato sugere ainda a possibilidade de ter sido Lourenço um homizio da Ordem. Talvez um garimpeiro ou um contrabandista que com o fim do Contrato diamantino tentou se isentar das consequências que seu trabalho provocara ¹⁶⁷.

¹⁶³ CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p.290.

¹⁶⁴ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.47

¹⁶⁵ CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p.290.

¹⁶⁶ Hábito sodal caracteriza o costume de viver em pequenos grupos, geralmente são seguidores de uma religião, como os monges ou as freiras, por exemplo.

¹⁶⁷ CARRATO, José Ferreira Op. Cit. p.290.

Segundo Camêllo, a Ordem Terceira estaria em condição econômica e política de dar cobertura a esse “refugiado”¹⁶⁸.

O pesquisador, ao construir a nova hipótese, embasou-se também em uma carta preservada no próprio arquivo do Caraça, na qual Frei Antônio de João Batista faz uma recomendação de Lourenço, afirmando que ele “era sujeito de toda a confiança e sendo que este não podia ser religioso, se retirou para o ermo...”¹⁶⁹. Carrato, por outro lado, questiona quais teriam sido os motivos que impediram o cenobita de tornar-se um religioso. Levanta assim a hipótese de que “algum crime pelo qual esteja querelado, ou denunciado às justiças seculares ou eclesiásticas”¹⁷⁰.

Ele supõe então que teria havido algum ato delituoso que impedira Lourenço de seguir a vida religiosa, supondo que esta fosse a vontade do ermitão. Isto deve ter acontecido entre 1767 e 1770, “justamente na época em que foi esmoler e que coincide com o regime de despotismo e violência militar do governo do jovem Conde de Valadares”¹⁷¹. Carrato tenta amenizar sua própria hipótese ao sugerir certa isenção de responsabilidade “O grande pecado [de Lourenço] teria sido o fato de ser um dos clientes do Contratador João Fernandes de Oliveira, cujo Sexto Contrato permitira toda sorte de irregularidades e crimes contra a Real Fazenda”. Sendo então Irmão Lourenço um dos “apaniguados” do Contratador, ele “[...] caíra talvez em alguma daquelas transgressões graves e, implacável, o Conde de Valadares lhe viera ao pelo, obrigando-o a se valer da proteção da Ordem Terceira da Penitência, mercê daquele pretexto estratégico da doação condicional”.¹⁷²

¹⁶⁸ CARRATO, José Ferreira Op. Cit. p.290.

¹⁶⁹ Arquivo do Caraça. Documento sobre o Irmão Lourenço. [Cf. CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p. 288]

¹⁷⁰ CARRATO, José Ferreira Op. Cit. p.291

¹⁷¹ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.48

¹⁷² CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p.296

3.5- Um missionário leigo visto com desconfiança pela hierarquia eclesiástica?

O memorialista Padre Antônio da Cruz, em suas narrativas sobre o Caraça, volta-se menos para as origens misteriosas de Lourenço, buscando destacar seu projeto político-religioso ¹⁷³. Nesse sentido, ele conjectura que o Irmão Lourenço pensava em fundar uma congregação religiosa para a qual a casa-mãe seria o Caraça, embora tal presença de frades fosse proibida em Minas Gerais ¹⁷⁴. O Padre Cruz argumenta em endosso à sua tese que, entre 1800 e 1801, duas petições foram encaminhadas à Coroa portuguesa, com tais demandas ¹⁷⁵. Porém, ao que tudo indica, tais pedidos não foram atendidos, enquanto isso o já pequeno número de missionários que assistiam Lourenço ficava cada vez menor.

O começo do século XIX para o Santuário apresenta-se marcado, portanto, como um período de degradação e abandono. Foi o que relatou Dom Frei Cipriano, então bispo de Mariana, que em 1805 subiu ao Caraça em visita oficial ¹⁷⁶. Este eclesiástico, aliás, parecia guardar certa desconfiança sobre o empreendimento do Irmão Lourenço, conforme evidenciado em sua carta-informação remetida à Coroa lusitana ¹⁷⁷. Segundo Camêllo, “Respira-se, nesse documento importante, toda a aversão do Bispo de Mariana às peregrinações e, nas entrelinhas, seu ressentimento por constatar a independência do ermitão e as múltiplas graças e indulgências que esse alcança.” ¹⁷⁸

Dom Frei Cipriano afirma em sua missiva que o “Irmítio Lourenço” já o havia procurado muitas vezes para lhe oferecer “hum hospício e todos os seus pertences que elle mesmo havia fundado na serra à custa das esmollas dos fieis devotos”. O bispo

¹⁷³ Padre Antônio da Cruz também foi membro do colégio do Caraça, a partir do início do século XX.

¹⁷⁴ CRUZ, Antônio da. Padre. O centenário do Caraça. Rio de Janeiro: Besnard Freres, 1920. p.10.

¹⁷⁵ _____. História do Caraça: desde 1820 até 1865 In: Revista do Arquivo Público Mineiro. V.7. F.3-4. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1902. p.509.

¹⁷⁶ Informação ao Príncipe Regente. In: revista do Arquivo Público Mineiro, VI, 2º. p.250s. [Apud.: CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.54]

¹⁷⁷ Informação ao Príncipe Regente. In: revista do Arquivo Público Mineiro, VI, 2º. p.250s. [Apud.: CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.54]

¹⁷⁸ CAMÊLLO, Maurílio Op. Cit. p.54

responde não aceitar a doação, pois o “hospício” fundado em terreno do Padroado da Coroa pertencia de todo direito à Coroa ¹⁷⁹. Em paralelo, após fazer breve descrição do irmão Lourenço, apontando o zelo que teve com a ornamentação da capela, Dom Cipriano se refere às razões que os povos têm de ir ao Caraça:

Quem, ou por devoção mal entendida, ou por divertimento conhecido vai passar três, ou quatro dias naquele sitio volta para sua Caza mui contente, e satisfeito publicando que ganhou muitas indulgências, que o Irmitão Lourenço tem alcançado de Roma para com ellas atrahir facilmente os Povos. E he para notar que as dentes que sobrem com tanto trabalho a Serra para lucrar indulgências, nem cuidão nem se apressão para entrar nas suas respectivas Freguezias, onde sem maior encommodo, confessando-se, e comungando podem lucrar as que os Summos Pontífices concedem a todos os Fieis em tantos dias do anno como se lê na Bulla da Cruzada. [...] Donde se pode inferir sem escrúpulo que o divertimento, e a curiosidade, a romagem, e a mistura de hum, e outro Sexo he todo o móvel de semelhantes devoçoens. Provera a Deus que eu me enganara. ¹⁸⁰

O Bispo observa ainda o estado de decadência do prédio e faz notar que “os habitantes da caza erão, qdo. lá fui, o Irmitão Lourenço, e mais dois velhos estruficados, que a falta de subsistencia havia transportado àquelle sitio...” Por fim, o prelado indica à Coroa a conveniência de mandar para ali “religiosos capazes de instruir os povos”, mas que se trate de homens de espírito de penitência, os chamados para “huma habitação tão dezabrida”. A correspondência, que traz a data de 7 de setembro de 1805, termina comentando que não se deve dar ouvidos a outros pareceres contrários que só poderiam vir da ignorância ou de paixões particulares. Tais posicionamentos aparentemente favoráveis ao Caraça possivelmente foram emitidos pelo Ouvidor da Comarca de Sabará, que parecia interessado na obra, sobretudo após a

¹⁷⁹ Camêllo explica, em nota que “o simples fato de que posteriormente, esses bens foram aceitos por S.A.R. já indica que não pertenciam, na época do Irmão Lourenço, ao Padroado da Coroa. Estaria mal informado o Bispo de Mariana. Além disso, encontramos no Arquivo do Caraça uma cópia autenticada de “Confirmação de Sesmaria” feita por D. José I, em 7 de julho de 1761, sobre correspondente documento passado pelo Governador-Geral da Capitania, José Antônio Freyre de Andrade, em favor de Francisco Gonçalves e Caetano Gomes da Costa, para legitimar uma compra de “sitio”, que parece ser o terreno da bacia do Caraça. (cf. Arquivo do Caraça. Documentos Relativos ao Patrimônio. p.54)

¹⁸⁰ Informação ao Príncipe Regente. In: revista do Arquivo Público Mineiro, VI, 2º. p.250s. [Apud: CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.55]

visita do Governador e Capitão-Geral da Capitania, feita em 1803. Mas todos os esforços são baldados e a Igreja não endossa as solicitações de Lourenço ¹⁸¹. Camêllo conclui, portanto, com relação a este documento, que “não era decididamente uma carta de propaganda ou de recomendação. O Bispo Cipriano não morria de amores pelo Caraça, mas é forçoso reconhecer que era um pastor prudente.” ¹⁸²

Em março de 1806, Lourenço declara em seu testamento não ter herdeiros e possuir terras incultas na Serra onde edificou um santuário, provido de ornamentos, alfaias, imagens e relíquias. Prossegue insistindo na declaração de que sua última vontade era que o santuário servisse de local para missionários e acrescenta que, se não fosse possível a realização de missões, pelo menos se criasse um seminário para meninos e se promovesse a educação da mocidade. Lourenço torna ainda o Príncipe Regente seu herdeiro universal. Camêllo afirma ser possível perceber, através da disposição da escrita do testamento, o espírito de previdência do ermitão: “Sabia bem o que poderia acontecer depois de sua morte e como a ganância dos amigos acabaria, em poucos anos, com todo aquele patrimônio.” ¹⁸³

3.6 - Lourenço revisto pela Congregação da Missão

Como se não bastassem todas essas versões, uma nova leitura sobre o Irmão Lourenço, que implica na seleção e resignificação de algumas tradições já existentes, passa a ser tecida com o início da administração do Santuário do Caraça pelos padres lazaristas ou da Missão. No início do século XIX, os padres Leandro Rebello e Castro e Antônio Ferreira Viçoso chegam ao Brasil e, por atribuição de D. João VI, tornam-se os responsáveis pelas edificações do Caraça, cuja propriedade ganhou na mesma época a importante insígnia de “Real Casa da Missão”. Chegando ao local, em 1820, os lazaristas se depararam com um prédio em ruínas com quase nenhum suprimento e

¹⁸¹ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.52

¹⁸² CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.58

¹⁸³ CAMÊLLO, Maurílio Op. Cit. p.53

vida ¹⁸⁴. Pouco tempo depois, contudo, o que era decadência torna-se um muito bem-
quisto colégio do período imperial.

Os poucos resquícios documentais sobre os lazaristas foram organizados e historicizados, em sua grande maioria, por religiosos dessa Congregação ¹⁸⁵. Os textos resultantes destas pesquisas privilegiam um perfil do Irmão Lourenço eminentemente devocional, com destaque à dimensão virtuosa e ascética. Desta maneira, foram os lazaristas os primeiros a associar o Irmão Lourenço ao Caraça, conforme aparece num fragmento da crônica atribuída ao Padre Ferreirinha, por sua vez transcrito pelo Padre Sarnelius ¹⁸⁶ em seu “Guia Sentimental”, sob o título de *Fragmento de uma velha crônica* ¹⁸⁷. Para Sarnelius, “Quem lê esta crônica tem a impressão de ouvir um bom velhinho que conta, sem a mínima preocupação da forma, as ingênuas memórias de sua infância”. O autor ainda adverte que a transcrição é “cópia fiel do precioso documento, rigorosamente conservadas a paginação, ortografia e pontuação” ¹⁸⁸.

Fragmento de uma Velha Crônica

– Pág. 1ª –

Contou-me o João Gonçalves o Velho que estando o Sogro delle tirando Ouro do Rio chegou alo o I-r Laurenco, e que ali ficara com elles, no dia seguinte fora para sima onde esta a caza e que por lá andou passeando, vindo pernoitar no rancho: depois fes hum rancho cuberto de capim, e armou hum altar e foi ao Inficionado, trouxe um p-e e disse Missa, e que o I-r Laurenço com esmollas, e dinheiro próprio/ segundo lhe disse o mesmo I-r/ logo principiara a fundação da caza. Ouvi de hum Escravo por nome Matheus, que quando comprou o I-r Laurenço estava barbando; conheci escravos delle mais de 8, os quais os P-es depois lhes derão liberdade.

– Pág. 2ª –

¹⁸⁴ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. 62

¹⁸⁵ C.F. PASQUIER e ZICO.

¹⁸⁶ É importante salientar que tanto Pe. Ferreirinha quanto Pe. Sarnelius dedicaram parte de suas vidas cumprindo funções pedagógicas e administrativas do colégio do Caraça. Além disso, ambos buscaram levantar informações sobre a história do local, resultando disso alguns memorandos sobre o assunto.

¹⁸⁷ Os originais, contudo, estão desaparecidos.

¹⁸⁸ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p. 246-247.

Fundou a casa para ter Missionário, e educação da mocidade, com repartição própria para esse fim, da parte direita fez até o Salão dos meninos, e da esquerda até a Capella da Oração, ficando no meio a Igreja: Thomaz Antonio lhe prometeu de mandar vir Missionários, mas que para isso lhe daria oitocentos milreis, o I-r Laurenço foi tomar parecer com o Cronel Romualdo que morava em Congonhas do Campo, o Cronel lhe disse escreva ao Thomaz Antonio que mande vir os P-es na ocasião venha cá q. lhos darei, isto eu vi do mesmo Cronel Romualdo amigo do I-r Laurenço.

– Pág. 3ª –

Não se effectou a vinda dos Missionários em vida do I-r Laurenço como elle desejava, mas depois da sua morte conseguiu tudo quanto desejava: tutor q. o maltratou e soffreu necessidades tinha hum escravo por nome Mamede quando lhe trasia de comer tanto comia o I-r como o escravo, e mais este que tinha vista e o outro era sego: disse-me o Vigário Francisco Xavier, que quando hia a Serra lhe levava bolinhos pom de Ló dissi-lhe o I-r Laurenço foi muito pouco quando cá tornar traga mais: tão bem-me disse o dito Vigário, q. o I-r Laurenço morava aonde esta hoje a Capella da Oração.¹⁸⁹

Podemos observar que as três folhas que compõem os fragmentos dessa crônica delineiam fundamentalmente as características de um Lourenço missionário e devoto. As preocupações do recém-chegado ao Caraça resumem-se em erigir um rancho para instalar nele um pequeno altar, pois assim atrairia os fieis à missa; e, ao juntar as esmolas ao seu próprio dinheiro, teria pecúlio suficiente para começar as construções do Santuário. O texto ainda descreve como seria a organização espacial do pequenino templo e as preocupações do ermitão com o futuro do seu legado em seus últimos momentos de vida.

Ora, tal perfil de Lourenço destacado pelos lazaristas difere de produções historiográficas que apresentam um Lourenço menos beato. Vimos que Carrato, por exemplo, postulava a existência de possível crime ou delito cometido no arraial do Tijucu, fator não apenas impulsionaria Lourenço a se retirar da região, como também justificaria o silêncio de sua proveniência, por ele carregar “certo orgulho, misto de teima, medo e ressentimento, pois não deveria ser humildade, a verdadeira humildade

¹⁸⁹ SARNELIUS. Guia Sentimental do Caraça. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953. p.247-248

cristã, aquela atitude embelezada de silêncio e de mistério, sobre as possíveis fraquezas de seu passado”¹⁹⁰.

Mas aos poucos a versão sobre Lourenço que foi adquirindo maior legitimidade foi justamente a de um ermitão piedoso e comprometido com a Igreja, ao invés do pecador arrependido ou do idealista frustrado. Para tanto, os lazaristas empreenderam, mesmo antes de suas atividades memorialísticas, uma representação fundamental acerca do fundador do Caraça: sua figuração em um retrato, pintado, por Manoel da Costa Athayde. A imagem emoldurada de Lourenço, com seus valores e projetos eclesiais, tornou-se emblemática para a memória que dele desejava-se divulgar e, através dela, de todo um posicionamento da Igreja perante a sociedade e a cultura. Daí, possivelmente, a opção dos lazaristas por contratarem um pintor tão renomado para produzir um retrato do fundador do Santuário, ao invés de ampliarem a imaginária sacra ou mesmo a pintura de santos e beatos já reconhecidos pela Igreja.

¹⁹⁰ CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os Primórdios do Caraça. São Paulo: Editora Nacional, 1963. p.296

4. O irmão Lourenço pelos traços e cores de Athayde

No retrato, irmão Lourenço carrega os atributos de um pastor ou de um romeiro. O hábito, o cajado e o chapéu atribuem ao retratado a posição de peregrino, que não ostenta riquezas materiais, sua representação demonstra acentuada austeridade. A imagem pode simular o desapego aos bens materiais ao mesmo tempo em que direciona todos os atributos simbólicos à própria figura do retratado, reforçando o discurso sobre suas virtudes apostólicas.

O irmão Lourenço retratado dispensa o ar de mistério que marcou sua história. As dúvidas e incertezas de quem teria sido aquele homem antes de chegar à colônia Luso-americana dão lugar à figura de exemplo de devoção apostólica. Essas características ganham presença quando Athayde escolhe representar o Lourenço idoso, porém em pleno vigor para desenvolver suas atividades missionárias. Deste modo não percebemos no retrato o irmão Lourenço descrito por Saint-Hilaire, como um ancião perdido nos devaneios dos últimos meses de vida.

Athayde havia convivido com Lourenço desde os primórdios do santuário do Caraça, quando assume as ornamentações da capela do local, até a morte do ermitão (Athayde foi um dos testamenteiros). A evidência de ter sido escolhido como um de seus testamenteiros demonstra que a relação entre o pintor e o ermitão configurou-se também como uma amizade duradoura.

Por tratar-se de um retrato póstumo, Athayde goza de maior liberdade para retratar o Lourenço que mais lhe convinha. Por mais que os padres Lazaristas poderiam ter levantado considerações sobre quais elementos deveriam compor o retrato, Athayde era o único entre eles que tinha a memória da fisionomia de Lourenço o que concederia ao pintor uma maior liberdade de escolhas para compor o retrato.

O resultado é um irmão Lourenço retratado que se aproxima da iconografia dos santos missionários como São Tiago maior, o peregrino ou São Roque. Ambos são santos que apresentam em suas biografias o caráter apostólico. Esta constatação parece evidenciar que, em um contexto onde a prática da retratística era pouco usual, o pintor recorreria à imagética dos santos para compor a empreitada de um retrato,

ainda mais tratando-se da incumbência de retratar um leigo-religioso. Por outro lado, a imagética só parece ter lhe servido por encontrar similaridades entre este tipo de iconografia com a imagem do retratado. Portanto, o que percebemos como resultado final não é a invenção de um Lourenço, mas o enaltecimento de algumas características de sua biografia. Este retrato, por sua vez, parece contrapor as desconfianças do bispo de Mariana, representando um Lourenço devoto e fiel à Igreja católica, uma vez que as características missionárias e devotas são exaltadas em detrimento às alegorias profanas.

Por outro lado, a fisionomia e a postura corporal do irmão Lourenço retratado busca encontrar um ermitão tivesse posado para o pintor. Neste sentido, o retrato demonstra dialogar com as especificidades do retrato, o que poderia confirmar que o pintor buscou algum tipo de instrução sobre as especificidades das práticas retratísticas, mesmo que elas fossem pouco usuais naquelas regiões.

O retrato se finda como a imagem de um herói fundador. Este herói carrega as características de um ideal de nobreza cristã que dispensa as coisas mundanas. Deste modo, dispensa-se qualquer referência ao passado do homem e de seus pecados antes de se tornar o irmão Lourenço, caracterizando também os ideais católicos de arrependimento e conversão. Por fim, a memória sedimentada no retrato prioriza a imagem símbolo de um legado, tomando-a como inspiração e exemplo, mas, acima de tudo, como marco zero para a história daquele santuário que tornar-se-ia o berço da congregação da missão no Brasil.

5. Um outro retrato

Se por um lado o retrato do irmão Lourenço é uma pintura capaz de denotar significativa modificação na concepção e apreensão das artes para Athayde, essa não foi a primeira imersão do pintor às praticas da retratística. Certo documento, datado em 1824, se configura como elemento paradoxal na obra do pintor e, ao mesmo tempo, capaz de suscitar indagações que corroboram ainda mais para compreendermos as mudanças de paradigmas nas concepções de arte de Athayde.

Vamos ao documento:

Recebi do Illmo Snr. José Gonçalves Serra, a q^{ta} de vinte mil reis, importância da Pintura do Retato de S. M. Imperial que por ordem do Illmos. Snrs. Do Senado mandou pintar p^a se apresentar ao público e existir na Salla da Camara desta cidade de Mariana; e por ficar pago da m^a passo o presente de minha letra e firma. Manoel da Costa Athaide. São 20\$000. ¹⁹¹

Este recibo, bastante objetivo e direto na descrição não alude ao processo de concepção do retrato, tampouco detalhes iconográficos. Ele traz, contudo, a informação da finalidade do retrato (compor a sala da Câmara municipal), contudo, apesar de haver uma sala onde vários retratos régios se encontram instalados. Portanto, como é desconhecido o paradeiro deste retrato e não se conhece nenhuma reprodução do mesmo, falar sobre a iconografia que o compôs não é possível. Contudo, é relevante compreendermos o panorama em que o retrato se encontra.

Como já afirmamos, a retratística no Brasil colonial esteve quase inteiramente atrelada às instituições religiosas. Nos conventos e santas casas das principais capitanias brasileiras, entre as quais Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, eram encontrados obras do gênero retratístico. Os retratos coloniais eram estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens, irmandades e confrarias portuguesas e

¹⁹¹ Livro nº 184. Arquivo da Prefeitura. Apud: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS. Adalgisa Arantes [Org.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 216.

representavam, em sua maioria, os benfeitores dessas instituições, homenageados, em vida e após a sua morte, com a produção de seus retratos. “Não era prática corrente da sociedade colonial a encomenda de retratos para decorar as casas, nem o gênero constituía um símbolo de status social.”¹⁹²

Na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret menciona a tradição dos retratos nas instituições religiosas e afirma sua importância na sociedade colonial. O pintor descreve, por exemplo, a Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro e a coleção de retratos a óleo de seus fundadores e doadores. Segundo ele, o retrato do doador só era colocado no hospital depois de sua morte, pintado de corpo inteiro, geralmente com a representação da Santa Casa ao fundo. Eram retratos de composição simples. Debret também apresenta informações sobre aqueles que estão representados e sobre as melhorias das técnicas de composição, ocorridas com o decorrer dos anos.¹⁹³

No início do século XIX, a produção de retratos no Rio de Janeiro deslocou-se moderadamente para o âmbito social, principalmente com a atuação de alguns poucos alunos de Manuel Dias de Oliveira¹⁹⁴. Mas, segundo a pesquisadora Eliane Dias, “foi

¹⁹² DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. An. mus. paul. [online]. 2006, vol.14, n.1, p. 243-261.

¹⁹³ DEBRET, J.-B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, 1940.

¹⁹⁴ “Boa parte da obra de Manuel Dias de Oliveira encontra-se perdida. Sobre sua formação, sabe-se que, quando jovem, se fixa no Rio de Janeiro, onde exerce o ofício de ourives. Reconhecendo-lhe o talento para o desenho, um comerciante português de ourivesaria leva-o para Portugal, a fim de que realize estudos formais em artes. Ingressa nos Cursos de Arte da Real Casa Pia e na Academia do Castelo, ambas em Lisboa, onde se destaca entre os alunos da turma e por isso recebe apoio para estudar na Accademia di San Luca, em Roma. Permanece dez anos na Itália, aprimorando-se artística e culturalmente. Durante sua estada no país frequenta as aulas de pintura de Pompeo Girolamo Battoni (1708 - 1787), um dos mestres mais influentes da Academia e que entende a arte como atividade da razão, tendo como único ideal a pintura bela. Para atingi-la, propõe a retomada do classicismo seiscentista mais por seu valor técnico do que pela recuperação de seus temas. No período romano, Dias de Oliveira passa a ser conhecido como "O Brasileiro" (note-se que no Brasil as pessoas o chamariam "O Romano"). [...]Manuel Dias de Oliveira trabalha principalmente como pintor-decorador, o que explica o desaparecimento de parcela significativa de sua produção. A maior parte das decorações para a recepção de chegada de Dom João VI e a corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 é realizada por ele. Escapa da predominância da temática religiosa, característica dos pintores coloniais, trabalhando em diversos gêneros de pintura como retratos, alegorias e naturezas-mortas. Consta que tenha praticado a gravura, além da miniatura sobre marfim. Das obras restantes, podemos contemplar o quadro pintado para comemorar a coroação de Dom João VI, a alegoria Nossa Senhora da Conceição (1818), na qual o rei aparece ao lado da figura da santa, rodeados por anjos, personagens religiosos e mitológicos. Figuras mitológicas mescladas com personagens da família real e

somente após a chegada da Corte Portuguesa em 1808 e, principalmente, da Missão Artística em 1816, que a produção de retratos escapou definitivamente da primazia religiosa”. Dias ainda afirma que foi neste contexto que “Acentuou-se a produção de retratos de figuras ilustres da política da corte, constatando-se, assim, o desenvolvimento da retratística voltada ao âmbito oficial.”¹⁹⁵ Neste gênero, no final do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX, destacaram-se artistas como José Leandro de Carvalho, Leandro Joaquim, Francisco Pedro do Amaral e Simplício Rodrigues de Sá, cujas produções já se destacavam antes da chegada dos pintores franceses. Este contexto, onde as mudanças das concepções das artes no Brasil ganha como um elemento diferenciador as práticas retratísticas e suas intencionalidades.

Ao compararmos as práticas de retratística realizadas no Rio com a realidade de Minas, mais especificamente na região de Ouro Preto e Mariana, notamos um ponto bastante: As mudanças nas concepções das artes no início do século XIX que aconteceram majoritariamente no Rio de Janeiro, eram realizadas por personagens que vivenciaram e aprenderam as práticas das artes na Europa. Em outras palavras, eles representam elementos externos, que vieram para a Colônia e aqui aplicaram seus esforços para engrenar novas práticas e usos das artes.

figuras características de Portugal também estão presentes na Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória (1819), pintada por ocasião do nascimento da primogênita de Dom Pedro. No gênero retrato, temos Retrato de Dom João VI e Dona Carlota (1815). Não muito hábil no desenho, suas pinturas destacam-se mais pelo colorido. Contudo, estão longe de representar os melhores exemplares da arte realizada na colônia, principalmente daquela ainda ligada aos elementos barrocos, mas já com traços neoclássicos, da passagem do século XVIII para o século XIX. As informações sobre as relações do pintor com os artistas da Missão Artística Francesa, responsável pela criação da primeira academia de belas artes no Brasil - Academia Imperial de Belas Artes - Aiba em 1826 -, são divergentes. O crítico Quirino Campofiorito (1902-1993) afirma que os franceses se posicionam contra a Aula Régia, tornando-se Manuel Dias de Oliveira um alvo visado.² Por sua vez, o estudioso Luciano Migliaccio diz ter o artista se renovado a partir do contato com o grupo francês, colaborando algumas vezes com Debret (1768 - 1848). O fato é que Dias de Oliveira não foi convidado a integrar o corpo docente da Aiba e, em 1822, o príncipe regente Dom Pedro (1798 - 1834) publica um decreto no qual proíbe o exercício do magistério ao artista - provavelmente para evitar conflitos com o ensino acadêmico oficial -, sendo este aposentado poucos anos depois. Cansado, desiste da profissão e, em 1831, muda-se para Campos de Goytacazes, onde abre um colégio para meninos e falece alguns anos mais tarde.” In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2600&cd_item=2&cd_idioma=28555. Acesso em: 28/07/2012.

¹⁹⁵ DIAS, Elaine. Op. Cit. pp. 243-261.

Porém, em Minas, tal dinâmica se deu de maneira diferente. O protagonista das novas intencionalidades das artes foi o mesmo que construiu um legado através das decorações religiosas, sendo, portanto, um elemento de destaque que denota não apenas o espírito de adaptabilidade de Athayde, em se encarregar de empreitadas até então pouco usuais.

Por fim, ao associarmos tal empreitada de fazer o Retrato de D. Pedro I à feitoria logo após no Caraça (retrato do irmão Lourenço) podemos perceber que a prática do retrato não foi pontual na obra de Athayde, apesar de ter sido minoria, mas que é capaz de denotar não apenas a capacidade de adaptar as práticas da pintura precedentes às novas demandas mas, sobretudo, em como ele compreende essas demandas, assumindo-as para ele próprio como modificações de como pensar e produzir arte.

Contudo, destacamos ainda que tais modificações na carreira de Athayde não se deram de maneira subjetiva apenas. Há toda uma conjuntura sócio-intelectual que ofereceu ao pintor elementos para compreender e pensar as modificações nos status da arte e suas finalidades. Sobre esse ponto nossa jornada começa em seguida.

1. O Retratasta

Como grande parte das obras remanescentes do período colonial luso-americano, o retrato do Irmão Lourenço não possui identificação de quem teria sido o pintor responsável por sua confecção. Tampouco foi encontrado qualquer registro documental que se remetesse diretamente ao retrato. Contudo, este ambiente escasso de resquícios documentais nos presenteia com a necessidade de compreendermos as relações sociais que configuravam o cotidiano das ornamentações realizadas por volta do início do século XIX.

A falta de referências sobre a autoria, contudo, não impediu que os pesquisadores atribuíssem a obra a Athayde. Este consenso, porém, foi estabelecido através das características estilísticas do retrato, mas sem que tenha havido uma investigação criteriosa que apontasse as proximidades entre obra e pintor, designando assim a autoria. Neste sentido, demonstrar as proximidades entre a obra e o pintor faz-se necessário antes de qualquer outra investigação.

Para isso, faremos um levantamento de dados através de dois caminhos distintos, mas que coincidem no tema: Em primeiro lugar, vamos analisar os documentos, buscando indicações sobre a proveniência da obra; e, em seguida, analisaremos as inter-relações entre o pintor e as irmandades.

1.1. Os livros de registros de receitas e despesas

Sobre o retrato do irmão Lourenço, como dito acima, não se sabe a procedência, nem a data exata em que a obra foi realizada. Entre os livros de receitas e despesas do então colégio do Caraça, não foi encontrada qualquer referência a um possível pagamento por esta obra. Por outro lado, encontramos alguns registros nos livros de despesas caracenses que dão margem a interpretações que sugeririam o possível pagamento por tal obra.

Os historiadores da arte colonial compactuam na afirmação que o retrato teria sido obra de Athayde durante a sua segunda empreitada no Caraça. Segundo Zico, Athayde retornou ao Caraça no ano de 1828 atendendo ao pedido de Padre Jerônimo de Macedo, um dos superiores do Colégio da época ¹⁹⁶. Athayde teria sido contratado nessa ocasião para pintar um grande painel da Santa Ceia, para ser instalado no refeitório do colégio.

Sobre o período em que o mestre de pintura permanecera contratado pelo Caraça, encontram-se alguns registros nos livros de despesa do colégio que demonstram os pagamentos feitos para o desenvolvimento da empreitada. Contudo, esses registros são bastante ambíguos. Mas, como iremos demonstrar abaixo, se por um lado há alguns apontamentos que se referem diretamente aos valores designados para o pagamento da Santa Ceia, por outro, ao contrapor os livros, percebemos claramente discrepâncias entre os apontamentos.

O pesquisador e padre caracense Zico relata que no “livro da Imperial Casa da Senhora Mãe dos Homens, na página 3v – ano 1828 – entre as despesas [...] lá pelo meio da página” ¹⁹⁷, se lê a seguinte anotação:

Hum painel da Cêa324\$000
Guarniçõens pa. O Dito....26\$000 ¹⁹⁸

¹⁹⁶ ZICO, José Tobias. Pe. Caraça, sua igreja e outras construções. Belo Horizonte: FUMAR/ UCMG, 1983. P.103.

¹⁹⁷ ZICO, José Tobias. Pe. Op. Cit. P.103.

¹⁹⁸ Arquivo do Caraça, livro D, capa de couro. Apontado pelo autor: ZICO, José Tobias. Pe Op. Cit. p.30.

Em outro manuscrito denominado “diário”¹⁹⁹, o pesquisador aponta uma série de contas que remetem-se à obra (ou obras) de pintura e as guarnições necessárias para o labor. Beatriz Coelho, por sua vez, designa que os valores encontrados neste mesmo diário somariam 333\$84²⁰⁰, ultrapassando os 324\$000, valor declarado no livro da Imperial Casa da Senhora Mãe dos Homens.

Contudo, a pequena diferença entre os valores registrados e a falta de maiores especificações nos livros de registros²⁰¹ podem designar apenas que, nem sempre os apontamentos dos valores seguiam grande rigor matemático. Sabemos que a prática de registrar valores em livros de controle podia ser realizada posteriormente à data em que as despesas foram feitas²⁰², supõe-se que estes registros restringiam-se a um panorama da gestão financeira. Porém, de modo algum se configuraria como uma intenção desta pesquisa questionar a seriedade ou comprometimento de tais registros, afinal é perceptível a preocupação em registrar a gestão do colégio, por outro lado, tal comprometimento nem sempre era realizado do modo metuculoso. Essa disparidade, portanto, poderia ser apenas reflexo da falta de precisão nos registros.

Neste sentido, ao analisar estes livros, parece ser praticamente impossível distinguir o que teria sido registro de pagamentos pelas empreitadas ou gastos com as guarnições necessárias para o desenvolvimento das mesmas. Essa falta de distinção nos apontamentos, por sua vez, pode ter sido fruto também de um pragmatismo nas empreitadas de pintura, para as quais eram geralmente os próprios pintores que se

¹⁹⁹ Arquivo do Caraça, Diário, p. 73-97. Apontado pelo autor: ZICO, José Tobias. Pe Op. Cit. p.30.

²⁰⁰ COELHO, Beatriz. Restaurações de pintura do mestre Ataíde. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p. 98.

²⁰¹ As designações dos valores geralmente eram bastante concisas e ambíguas. No caso estudado, os registros se limitavam à “Para o pintor Ataídes”, “Para o painel”, “Para o painel da Cêa”, etc. COELHO, Beatriz. Restaurações de pintura do mestre Ataíde. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p. 98.

²⁰² Ao analisar este livro, percebemos que os registros não eram feitos diariamente, mas por temporadas irregulares, demonstrando, portanto, uma possível falta de precisão.

responsabilizavam pela compra dos materiais necessários para o seu desenvolvimento²⁰³. Portanto, distinguir provisões e proventos nestes registros é algo incerto.

A constatação de variações dos valores registrados durante a empreitada da Santa Ceia não implica por si que o retrato do Irmão Lourenço teria sido realizado durante o mesmo período. Além disso, apesar de ser uma possibilidade, a diferença entre os valores apontados não representaria o pagamento pelo retrato, tampouco seria fonte suficiente para endossar qualquer atribuição.

1.2. Athayde, seus contemporâneos pintores e as organizações religiosas.

Uma vez que os livros de despesas não oferecem elementos suficientes para demonstrar o pintor que concebera o retrato, é fundamental compreender os mecanismos tensionais que compunham as relações entre os mesários das irmandades e os pintores para tentar elucidar essa questão. Começamos nossa empreitada com o pressuposto de que as pinturas do período colonial realizadas na colônia Luso-americana são resultantes de negociações entre dois pólos sociais: o pintor e os mesários. O conceito tensão parece não ser o que mais bem representa as relações apontadas por nós, pois ele pode designar que as partes entreviam diretamente no encaminhamento das empreitadas, tal sentido não condiz com aquilo que apreendemos no período. Contudo, é necessário abrimos mão do rigor teórico neste momento inicial para conseguirmos desenvolver o raciocínio de maneira clara e então apresentarmos nosso conceito.

Os mecanismos sociais são intensificados quando apontamos um terceiro elemento: os louvadores²⁰⁴. Os louvadores intervêm a produção das pinturas quando

²⁰³ Por exemplo, como já demonstrado por nós, a guarnição necessária para a empreitada Ceia de Athayde, teria sido comprada por ele próprio.

²⁰⁴ Louvador é o termo que designa os pintores que avaliam as obras de outros pintores. Essa avaliação geralmente é feita a partir de um contrato estabelecido entre os louvadores e os mesários para apontarem se as condições da empreitada entregue conferem com as predestinadas no contrato. Neste caso, o louvador não deve ser confundido com a função do crítico, por dois motivos principais: Enquanto o louvador está diretamente ligado a uma das partes da tensão (os mesários), o trabalho

são chamados para avaliar se determinada empreitada confere com o aquilo que foi estabelecido via contrato. Esta função, de caráter necessariamente pragmático e técnico, seria a responsável por fazer com que os pintores, ao se defenderem judicialmente contra acusações de não cumprimento dos contratos ou algo do gênero, fossem incitados a explicar suas escolhas e atitudes frente à diversidade das possibilidades ornamentais, mas, principalmente, às expectativas dos contratantes.

Essa tríade, formada pelos pintores, mesários e louvadores, compromete a produção pictórica desde seu cerne, através das delimitações dos contratos, até sua execução, podendo a produção do pintor ser submetida à análise pelos seus pares. É consenso que no Brasil as pinturas do início dos oitocentos eram resultados de práticas que exigiam muito mais uma postura técnica do que inventiva, tornando o conceito de originalidade inaplicável. Por isso não percebemos essa situação tensional como algo genuinamente promissor, pois não devia ser a intenção do pintor inventar uma nova “Santa Ceia”, por exemplo. Ao contrário, a maestria encontrava-se na capacidade de engendrar os múltiplos elementos pictóricos em uma obra cognitiva, que induzisse àquilo que o comprador almejasse. Trata-se, portanto, de uma produção cuja fruição está diretamente relacionada a uma prática retórica de persuasão através da imagem que bem cumpria o papel catequizador.

Neste ponto nos embasamos nas demonstrações de diversos estudiosos²⁰⁵ acerca da circulação de gravuras e estampas em livros sacros que serviram como fonte iconográfica para o desenvolvimento de obras sacras. Essa prática era comum desde o renascimento.

A partir das relações entre as partes, embarcamos nossa análise apontando alguns manuscritos capazes de apresentar a conjuntura tensional que compunha as empreitadas dos pintores, em especial às assumidas por Athayde com irmandades religiosas, no princípio do oitocentos.

realizado configura-se muito mais como uma avaliação técnica do que criteriosa. Além disso, os louvadores necessariamente eram pintores que atuavam como tais. Os críticos, por sua vez, apreendem as produções a partir de outros mecanismos que se vinculam muito mais com a reflexão do que com as práticas e técnicas artísticas.

²⁰⁵ Como já demonstrado na introdução deste estudo.

Para Caio César Boschi, as associações leigas, genericamente denominadas irmandades, podem ser compreendidas do seguinte modo:

Grêmios de cunho orgânico e locais, as irmandades coloniais mineiras avocaram para si grande parte das expressões de religiosidade e representaram canal privilegiado de manifestações em uma realidade histórica na qual a livre associação era proibida, como condição para a sobrevivência do sistema colonial.²⁰⁶

O Cônego Raimundo Trindade²⁰⁷ imbricou parte de sua vida na tentativa de escrever a história da Irmandade de São Francisco de Assis em Ouro Preto, uma das mais proeminentes organizações sociais do período colonial, para a qual o Mestre Athayde é responsável por praticamente toda ornamentação da capela. O estudo deste religioso trouxe à luz transcrições de manuscritos relativos às empreitadas de Athayde na igreja da irmandade franciscana. Dentre os documentos, um em especial datado de 1805 e 1806, é de grande relevância para nossa pesquisa, pois demonstra que a relação entre contratador e contratado dentro do campo das ornamentações não se restringira apenas ao profissional. Para fins de futuras análises comparativas, este documento será referido como “documento I”. Eis a transcrição:

A Imagem do Snr. Crucificado e os Sangues de Carmim (ilegível);	
A Cruz, Título, Coroa de Espinhos os (ilegível) e as Azas	6 -3/4 - 0
2 varas e ½ palmo de Renda p ^a a toalha. do S ^r	0 -3/4 - 0
1 imagem de S. Roque, a Vara do m ^{mo} envernizada doirada, e seu Caxorrinho	2 -1/2 - 0
A imagem de S. Ivo	1 -0 - 0
A de S. Francisco recebendo as Chagas	1 -0 - 0
A do Pontífice	3/4 - 0
A do dous Cardiais a ¾ cada uma	1 -1/2 - 0
A de S. Luiz	2 -3/4 - 0
O criado do d ^o Sto	0 -1/2 - 0

²⁰⁶ BOSCHI, Caio Cesar. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos [Org.] História de Minas Gerais. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.59.

²⁰⁷ TRINDADE, Cônego Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. . Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1951.

A Cruz da Penitencia com as Suas Armas, tudo de novo exceto os Raios
 3 - 0 - 0
 O 3 cravos paraticados, e coroa de Espinhos de S. Luis 0 -1/2 - 0
 12 Serafins 1 -1/4 - 0
 27 Siprestes de Verde em Vernizado a 2v^{es} cada um 1 -1/2 - 6
 SOMA (28\$725 rs) 23 -3/4 - 6
 11 Alfanges gratis
 3 Braços retocados grat.
 O Carneirinho doirado grat.
 A vestimenta e Vara da Morte grat.
 As Letras doiradas da Regra grat.
 A tinta p^a o Sangue dos Fradinhos grat.

Rbi do procurador actual da Venerável Ordem 3^a de S. Francisco desta Vila o Snir Cap^m Manoel Frz da Sa Vinte oitavas de Ouro em pagam^{to} das Obras q. fis assim declarados, ficando pago e Saptisfeito por deixar ao m^{mo} S^{to} de esmolla as 3/8^{as} e ¼ e 6 vint^{es} de resto e p^a clareza passo o prez^e de m^a Letra e Signal V^a R^a 10 de M^{co} de 1805/ Manoel da Costa Attaide./

R^{bi} tãobem na m^{ma} forma asima, sette oitavas e quarto e Sette Vinteins de ouro, de encarnar, doirar e pintar, Varias Imagens, Meza de S. Luiz e Setro, e Seprestes, V^a R^a 28 de Fever^o de 1806. Manoel da Costa Athaide.²⁰⁸

O pesquisador Ivo Porto de Menezes, por sua vez, tentou compilar os manuscritos sobre a vida e obra de Athayde. Este esforço lhe rendera uma importante publicação durante a década de 1960²⁰⁹. Dentre os documentos apresentados pelo autor, o transcrito acima faz corpo com outros dez documentos referentes às contratações do pintor pela irmandade de São Francisco de Assis²¹⁰. Estes documentos são recibos de pagamentos, apontados nos livros de despesas da irmandade. Sobre a natureza da confecção desses documentos, é notável a falta de um padrão, enquanto alguns são apresentados com um considerável grau descritivo, outros se limitam a pontuar uma referencia mínima para designar o valor que o acompanha;

²⁰⁸ TRINDADE, Cônego Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. . Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1951. p. 407.

²⁰⁹ MENEZES, Ivo Porto de. Manoel da Costa Athaide. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UMG, 1965.

²¹⁰ As transcrições publicadas por Menezes mantêm a grafia sem alterações ou alterações gramaticais. Além disso, elas são catalogadas por irmandades e cronologicamente.

demonstrando a princípio que, dentro de uma irmandade assim como no colégio do Caraça, não se adotava um tipo ou modelo de registro, prevalecendo, portanto, o convencional para aquele que registrava.

A análise do documento I apresenta dois pontos relevantes para compreendermos a relação entre irmandades e pintores: campo de trabalho do pintor, e as relações entre irmandades e pintores. Sobre esses dois pontos nos debruçaremos a seguir.

1.3. O Campo de trabalho do Pintor Colonial

Em primeiro lugar, sobre o campo de atuação de um pintor do final do século XVIII e princípios do século XIX, este documento parece ser coerente à tese já bastante difundida na historiografia da arte, na qual acredita-se que as empreitadas de pintura não se restringiam apenas às aplicações mais tradicionais da pintura, como pinturas em tela, por exemplo, mas à toda a parcela da ornamentação que envolvesse coloração, em templos religiosos ²¹¹. No documento I, são evidenciadas as três categorias mais comuns das práticas da pintura: decoração em painel ou forro, encarnação de imagens sacras, ornamentação de altares.

A variedade dos tipos ornamentais assumidos por um único mestre pode, a princípio, suscitar a abrangência de técnicas que o pintor oitocentista devia dominar para conseguir bons resultados em todos os trabalhos de naturezas diferentes. Essa diversidade de técnicas estaria arraigada a uma tradição, que nas terras luso-americanas, se estabeleceu de maneira singular. Segundo D'Araujo,

Os primeiros trabalhos de pintura no Brasil colonial não surgiram em quadros, telas ou painéis. Não foi a pintura o instrumento de comunicação usado na catequese, mas sim a escultura e, através desta, do revestimento colorido das

²¹¹ Como alguns exemplos, podem ser apontadas as obras de Sylvio de Vasconcellos, Luiz Jardim e Carlos Del Negro, cujas referências completas encontram-se na bibliografia desta pesquisa.

estátuas de santos e do trabalho de encarnação de imagens, é que tem início o processo de implementação da arte pictórica no Brasil, [...].²¹²

Mas, se por um lado, as práticas da pintura na colônia luso-americana tiveram seus primórdios arraigados à escultura, por motivos de “comunicação”, como afirma D’Araujo, as técnicas de pintura foram amplamente utilizadas no decorrer da história colonial nos mais variados meios de ornamentar.

Neste sentido, compreender o ofício de pintor do século XVIII como algo que abarca uma série de técnicas e múltiplos empregos não é especificidade da colônia luso-americana, mas, ao contrário, esta prática é conferida também em Portugal e, de modo abrangente, em toda a Europa²¹³.

Contudo, nas alturas dos setecentos as delimitações entre as áreas de atuação dos ofícios encontrar-se-iam mais especificadas, principalmente diferenciando as funções dos pintores e dos escultores, mesmo que em numerosos momentos, as técnicas se uniam para compor determinada ornamentação. Como exemplo, apontamos os “*Passos da Paixão*” do Santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo. Onde a série de esculturas em madeira realizadas por Aleijadinho e seus assistentes ganhou coloração através da empreitada assumida por Athayde, como afirma o seguinte manuscrito:

Fez no mesmo dia (8 de 10^{bro} de 1799) outro contracto com Manoel da Costa Athaide para o mesmo serviço nas estatuas do Passos da Ceia, Açõites e Crucifixão: erão 66 ao todo e os Passos 7 que tudo se completava conjuntamente. P.60.²¹⁴

²¹² D’ARAUJO, Antonio Luiz. Arte no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Revan, 2000. p. 87.

²¹³ C.F.: SERRÃO, Vitor. O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

²¹⁴ MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.174.

Há ainda outros dois documentos que apontam às empreitadas de encarnações assumidas por Athayde no Santuário de Congonhas do Campo ²¹⁵. Por outro lado, é importante destacar que Athayde desenvolveu trabalhos de arquitetura assim como Aleijadinho. Neste sentido, apesar das especificidades de cada ofício, ambos parecem ter um ponto de convergência no campo de trabalho: o ofício de arquitetar ambientes sacros. Além dessa convergência é bastante claro que os limites entre as práticas de ornamentação não são firmemente apontadas.

Essa conjuntura de técnicas e ofícios, que por vezes se especificam, por outras se fundem, pode ser compreendida através das finalidades de tais edificações. Acredita-se que o conjunto arquitetônico seria um corpo estabelecido, em tese, através de complexa rede de representações, materializadas na própria arquitetura que, por sua vez, se funde com a escultura e com a pintura, formando, portanto, um ambiente consoante aos ritos que por lá aconteciam. Em outras palavras, a retórica persuasiva do ambiente sacro seria um suntuoso instrumento de persuasão. Ela estaria em consonância não apenas com o enredo arquitetônico, mas também com os demais meios de persuasão aplicados nas celebrações religiosas, como a música, os odores dos incensos, os gestos, os sermões, etc...

A pintura, assim como os demais empreendimentos artísticos, ocupa um espaço nos templos religiosos cuja finalidade vai além da ornamentação. A pintura, atrelando-se à escultura e à arquitetura forma um corpo persuasivo das premissas católicas. Esse efeito é alcançado através do modo engenhoso de como os as artes se relacionam, podendo, ao mesmo tempo, preservar suas especificidades. Este pressuposto configura-se também como um lugar de tensão quando as intenções do pintor ao propor alguma modificação na ornamentação não convergem àquilo almejado pela irmandade.

Dentro dos resquícios documentais que temos sobre a produção ataidiana, o libelo civil de 1828 em que Athayde reclama o pagamento da última parcela da

²¹⁵ As transcrições destes documentos também podem ser encontradas na obra supracitada. [_____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005.]

empreitada assumida na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos é de grande relevância, pois evidencia as disparidades entre contratantes e pintores.

Neste processo civil, os louvadores Francisco Xavier Carneiro e João Lopes Maciel caracterizaram a obra realizada por Athayde como não sendo satisfatória frente àquilo esperado pelos mesários da irmandade do Rosário. Uma das reclamações da ordem terceira referia-se às contínuas ausências do Mestre na empreitada da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana.

Uma das justificativas dos mesários para o não pagamento do contrato aponta que há uma divergência de técnicas entre pintor e mesários. Segundo eles, o pintor teria usado a prata “ajudada de tintas” para o douramento do altar, ao invés do ouro como solicitado. Assim como reclamava do “carneirinho do tabernáculo que [...] deveria ser dourado e que o pintor o fizera prateado”²¹⁶. O pintor rebate a acusação afirmando que “o carneiro e as nuvens do sacrário receberam folha de prata como nos dois altares laterais da Sé Catedral [de Mariana]”²¹⁷.

Percebemos que o pintor justifica sua escolha através de uma prática já aceita na Catedral da cidade (o que, por si, apresenta um peso ao argumento por conta da importância desse prédio para aquela circunstância), mesmo quando ela vai ao revés do acertado com a irmandade. Entendemos que esta postura seja fruto de um auto reconhecimento, no qual, motivado por uma construção ornamental bem sucedida, o mais prudente seria reutilizá-la.

Por fim, o questionamento dos mesários parece ligar-se muito mais à ostentação que determinado metal poderia significar do que o efeito retórico persuasivo do resultado final. Afinal, fica claro também através dos argumentos que Athayde alcançara o efeito dourado dos ornamentos em questão através da coloração.

Este documento é extremamente rico em detalhes, mas não devemos pormenorizar todos eles com o intuito de não sairmos do foco de análise, contudo, uma particularidade é interessante apontar por nos apresentar uma característica

²¹⁶ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: Op. Cit. p. 71.

²¹⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: Op. Cit. p. 71.

sobre a formação dos pintores e a relação entre mestre e aprendiz. Segundo as afirmações do processo, Athayde deixou a obra a cargo de seus “muleques”, sem assisti-los de modo satisfatório; algumas testemunhas chegam a afirmar que o “Professor das artes da pintura” permanecia a maior parte de seu tempo cuidando de outra empreitada que havia assumido – na Capela de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto²¹⁸.

No excerto acima, é demonstrada a queixa por conta da ausência do mestre no canteiro de obras, mas, em nenhum momento, é questionada a validade da atuação dos assistentes. Isso nos leva a supor que a ausência de escolas de artes ou ofícios em Minas Gerais, até o século XIX, foi suprida através de aulas nos próprios campos de atuação dos mestres. Deste modo, as empreitadas dos pintores ganhavam uma dupla função: Enquanto os templos religiosos constituem-se de modo suntuoso entre as ornamentações neles aplicadas, eram também estes lugares, oficinas ou escolas das técnicas ornamentais onde se ensinavam e treinavam os assistentes-aprendizes. Por essas razões, acredita-se que, apesar dos tratados e gravuras, provenientes de várias partes da Europa, terem sido de imensurável importância para a complexa rede de modelos e técnicas que fizeram da composição arquitetônica e ornamental das igrejas coloniais algo formidável, teriam sido os próprios pintores em suas empreitadas quem efetivamente difundiram as técnicas deste ofício em Minas Gerais a ponto de estabelecer convergências estéticas.

Por fim, é necessário apontar que os lugares de trabalho para os pintores entre os séculos XVIII e XIX configuravam-se como um campo bastante restrito: o cenário eclesiástico. Nestes espaços religiosos, o pragmatismo e a dinâmica da retórica ornamental sobrepujavam qualquer especialização entre as aplicabilidades da pintura. Por outro lado, a difusão de técnicas e de modelos de pintura, sempre cerceados pelos preceitos da Igreja, possibilitou a complexa rede de assimilações ornamentais. Concomitantemente, os meios de se aprender este ofício seguia o ritmo do

²¹⁸ MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.208.

pragmatismo das demandas, onde o fazer e o ensinar conviviam e se entrelaçavam nas empreitadas.

1.4. As relações entre as irmandades e os pintores

Para pensarmos as relações entre irmandades e pintores. Vamos retomar um excerto do documento I:

11 Alfanges	gratis
3 Braços retocados	grat.
O Carneirinho doirado	grat.
A vestimenta e Vara da Morte	grat.
As Letras doiradas da Regra	grat.
A tinta p ^a o Sangue dos Fradinhos	grat. ²¹⁹

Após demonstrar a soma da quantia de cada peça trabalhada pelo pintor, o responsável pela escrita do manuscrito continua a listagem das obras trabalhadas por Athayde, porém registrando que o pintor não recebera nada por elas. Quais teriam sido os motivos que motivariam tais doações? Ou ainda, qual seria a proximidade do pintor com a Irmandade de São Francisco de Assis de Ouro Preto? Essas perguntas buscam compreender as relações sociais que ensejavam a produção ataidiana. E para apresentarmos uma perspectiva a estas questões faz-se necessário apontar a relevância das irmandades leigas dentro da máquina socioeconômica colonial e como essas agremiações geriam as construções e ornamentações de seus templos religiosos em Minas Gerais.

Para o historiador Caio César Boschi, a importância das irmandades e ordens religiosas não se restringia ao inerente caráter devocional. “A sociabilidade, a beneficência e o compromisso de “assistir” seus integrantes na vida, nas vicissitudes

²¹⁹ TRINDADE, Cônego Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. . Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1951. p. 407.

desta e na morte são, por vezes, motivações mais fortes que induziram os habitantes de Minas Gerais a organizá-las e nelas permanecer.”²²⁰

A produção artística, por sua vez, ganha expressividade a partir de 1730, num contexto sócio-econômico marcado por grande penúria, até mesmo miséria: Vila Rica, super-povoada com a descoberta do ouro, atraía não apenas os colonos que residiam em localidades próximas, mas também migrantes oriundos da Metrópole, todos partilhando a mesma ilusão de enriquecimento fácil, como informa Germain Bazin:

O movimento assumiu tais proporções, que o rei teve que tomar medidas severas para freá-lo, pois ameaçava fazer Portugal um deserto, especialmente na região do Minho, pobre e superpovoada. Em 1709 e 1711, decretos reais interditaram qualquer passagem para o Brasil, sem autorização especial. [...] Apesar de todas as preocupações tomadas, realizou-se uma verdadeira transferência de população de Portugal para o Brasil: em menos de 100 anos um povo que contava 2 milhões de habitantes teria fornecido à colônia 800.000 emigrantes.²²¹

Tratava-se, portanto, de um cenário de pobreza, que Laura de Mello e Souza descreve como sendo a soma de “aventureiros do ouro” e “desclassificados”, enfim, “toda uma camada de gente decaída”²²².

Neste contexto, as relações sociais mantidas na região aurífera eram tidas principalmente através das agremiações leigas. Segundo Boschi,

[...] as irmandades mineiras caracterizaram-se por atender aos objetivos comuns das pessoas, não apenas quanto à religião, como também em relação à coesão e à proteção social. Não havia naquele momento, clara distinção entre tais elementos, ou seja, entre o temporal e o espiritual. Portanto, essa cooperação espontânea entre os indivíduos possibilitava-lhes, ao mesmo tempo, manter vivos os interesses comuns e suprir aquelas necessidades vitais. Os problemas do cotidiano eram

²²⁰ BOSCHI, Caio Cesar. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.) História de Minas Gerais. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.59.

²²¹ BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1963. p. 71.

²²² SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII. 2ª. ed. Rio de Janeiro; Graal, 1986. p. 71.

assunto de discussão e análise nas salas de reunião das irmandades. Participar de uma ou mais irmandades tornava-se condição de vida e de morte para o habitante das Minas.²²³

O autor elucida ainda que as relações mantidas entre os irmãos ultrapassavam os limites da religiosidade norteando, de modo geral, os mecanismos das relações sociais dentro daquela historicidade. O corporativismo evidenciava, por sua vez, a estratificação social ao indicar requisitos étnicos, sociais e até financeiros para poder tornar-se membro de determinada irmandade. Neste sentido, corroboramos com Boschi, quando ele afirma que apesar das irmandades terem o mesmo referencial: a Igreja, a atuação das agremiações religiosas norteava o cotidiano social daquela região. Além disso, ser irmão de determinada irmandade implicava em uma série de deveres, conforme as especificidades da regulamentação de cada agremiação.

A miséria econômica da ambiência social de Minas Gerais, não impediu uma dinâmica atuação das irmandades, inclusive no financiamento da edificação e ornamentação dos seus templos religiosos - aliás, os templos qualitativamente mais expressivos surgem justamente na época de decadência da produção aurífera. Um elemento que também favoreceu tal expressividade estética nas Minas colonial foi a existência de uma gama de pessoas que atuavam como pintores, escultores e arquitetos, muitos dos quais efetivamente primorosos. Estes sujeitos residiam na região, o que configurar-se-ia em oferta de mão de obra bem qualificada²²⁴. Neste contexto, é possível afirmar que as reformas arquitetônicas, assim como as ornamentações promovidas somente tornaram-se viáveis mediante o empenho das irmandades e confrarias:

[...] o século XVIII brasileiro foi um grande século religioso. A principal prova está no imenso número de novas construções religiosas nesse período, devidas na maior parte à iniciativa das

²²³ BOSCHI, Caio Cesar. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.) História de Minas Gerais. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.150.

²²⁴ BOSCHI, Caio César. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986. p. 130-131.

associações laicas conhecidas pelos nomes de confrarias, irmandades e ordens terceiras.²²⁵

Outro fator a ser mencionado foi a repercussão no campo ornamental das rivalidades existentes entre essas associações religiosas como, por exemplo, a ocorrida entre os irmãos terceiros franciscanos e os membros da Ordem do Cordão, ambos de Ouro Preto, a qual impulsionou o investimento por parte dos irmãos leigos no embelezamento de seus respectivos templos. Além dessa rivalidade, a Irmandade franciscana também manteve contendas com a Irmandade do Carmo e até com o Bispo de Mariana²²⁶, todas elas desdobrando-se de uma forma ou de outra numa ostentação simbólica das igrejas e das práticas devocionais²²⁷.

Athayde encontra-se dentro desse contexto social de modo bastante singular. Sabe-se, através de seu próprio testamento, que o pintor era membro das Ordens Terceiras de São Francisco de Assis de Ouro Preto e de Mariana. Além dessas, ele ainda declara participar de inúmeras outras irmandades da região aurífera²²⁸.

Por ser homem branco²²⁹, ele tinha perfil para tornar-se irmão das ordens terceiras mais importantes da região e assim o fez. A diversidade de afiliações pode

²²⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 167.

²²⁶ VASCONCELLOS, Diogo de. Ataíde: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941. p. 48

²²⁷ TRINDADE, Raimundo, con. Capítulo III: Lutas In: São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1951. p. 50 à 125.

²²⁸ "Tambem declaro que sou indigno Irmão da Veneravel Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade de Ouro Preto [...] Terra Santa de Jerusalém, Senho Bom Jesus de Mattozinhos de Congonhas, Senhora May dos Homens do Carassa, Senhora da Lapa de Antonio Pereira, Senhora Boa Morte da Imperial, Senhora das Mercês dos Perdões da mesma, Senhor dos Passos de Ouro Preto." In: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.212.

²²⁹ Como consta em seu obituário: "Aos três de Fevereiro de mil oito centos e trinta faleseco de hum ataque de peito com todos os Sacramentos de sessenta e quatro annos o Alferes Manoel da Costa Atahide branco solteiro com testamento: foi encomendado, e sepultado em São Francisco. Para constar fiz este O coadjutor Joze Lopes da Cruz". (Apud.: AEAM, Livro de óbitos Q-24, ano 1826-1839. f.55.) Na verdade o pintor falece aos 68 anos, e não 64, pois seu nascimento foi em 1762. (Apud.: MENEZES, Ivo Porto de Op. Cit. p.62.)

denotar a flexibilidade e amplitude de congruências sociais que ele alcançara durante sua vida.

Por outro lado, a amplitude social, percebida através das afiliações nas irmandades e do vasto enredo de localidades trabalhadas, é fruto também da atuação de Athayde como pintor. Deste modo, a simpatia e bom convívio com os irmãos terceiros teria sido elemento fundamental para o destaque de mestre da pintura frente aos seus pares.

Destacam-se, ao lado de Manoel da Costa Athayde, como pintores da região aurífera no início dos oitocentos João Lopes Maciel e Francisco Xavier Carneiro. Ambos trabalharam em Mariana e região, desenvolvendo trabalhos de pintura, ornamentação de altares, encarnação e douramento.

João Lopes Maciel, cuja produção parece ter sido a menor entre os três pintores, assumiu empreitadas majoritariamente em Mariana. Apesar de compreender diversas aplicações de pintura da época, os trabalhos deste pintor se intensificam no campo da ornamentação de altares e encarnações²³⁰.

Xavier Carneiro, por sua vez, desenvolvera trabalhos de pintura em Mariana, sua terra natal, mas também em Ouro Preto, Congonhas do Campo, Itabirito e Itaverava – todas cidades da região aurífera. Sua obra está mais bem documentada no que toca a ornamentação de altares, encarnações e douramentos²³¹.

Os resquícios documentais apresentam empreitadas de Athayde em dezesseis irmandades. Ao compararmos a atuação deste pintor com os seus pares da região aurífera, fica evidente a hegemonia ataidiana. Mas, apesar dos documentos apontarem que tanto Maciel quanto Xavier Carneiro desenvolveram, em termos quantitativos, uma obra pequena, comparada à de Athayde, ambos foram reconhecidos enquanto exímios pintores, considerando principalmente os pedidos para louvarem empreitadas de outros artistas. A capacidade de avaliar uma peça ornamental pressupõe a capacidade de dominar as técnicas de pintura para tal perícia.

²³⁰ MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. Vol. 02. p. 14 à 16.

²³¹ MARTINS, Judith. Op. Cit. p. 152 à 155.

Certa hegemonia ataidiana se constituiu também através do reconhecimento pelos mesários do trabalho deste mestre. Tal reconhecimento é fruto de inúmeras obras de douramento, encarnação e ornamentação, mas, há de se destacar os trabalhos desenvolvidos em sete forros de capelas (sendo que um deles foi trabalho de retoque) que fizeram dele o pintor “colonial” mais reconhecido até os dias de hoje. Há ainda a necessidade de destacarmos as pinturas em painéis e telas, cujo trabalho transfere a técnica da representação em perspectiva dos santos e suas histórias para um espaço plano, mas sobre este tema decorreremos mais a frente no texto.

Após este breve panorama sobre as relações entre pintores e agremiações leigas, percebemos que a atitude de documentar a gratuidade de algumas peças, em um livro de despesas, não é algo recorrente ²³². Torna-se, contudo, difícil estipular quais teriam sido os motivos (se é que houve motivos) para tais registros em um livro que, suponhamos, deveria servir para minutar a movimentação financeira da irmandade. Minutas, aliás, que geralmente são feitas sinteticamente, privilegiando muito mais os valores do que a descrição minuciosa dos atributos.

De todo modo, o documento evidencia uma prática dentro da produção ataidiana, na qual o pintor doaria algumas peças trabalhadas. Mas, por não conhecer outros indícios semelhantes, e por não ser de grande relevância para este trabalho, não nos cabe precisar se essa prática fora recorrente.

Enfim, a proximidade de Athayde com a irmandade franciscana, pode ser um indicio relevante para compreendermos que, além de já gozar certo reconhecimento enquanto um oficial das artes, o pintor contaria também com a cumplicidade dos irmãos. Por conseguinte, a grandiosidade e engenhosidade dessa empreitada renderia ao artista o reconhecimento e se desdobraria no reconhecimento e valoração de Athayde. Deste modo, como já mencionado, as associações leigas não se limitavam às questões religiosas, elas abrangiam vários aspectos sociais, demonstrando coesão e proteção entre os membros. A atitude de oferecer gratuitamente alguns serviços para

²³² Chega-se a essa conclusão, após analisar os excertos de recibos, transcritos em: MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. Vol. 01 e Vol. 02.

as irmandades que se era filiado não parece se configurar como algo excepcional. Em outras palavras, a “generosidade” do pintor poderia não se caracteriza como uma atitude individualizada, mas sim reflexo coerente dos costumes oitocentistas.

Mas, apesar do nosso objetivo de análise neste momento ser um retrato, apresentando especificidades de pintura de sua categoria, seria imprudente analisar esta obra sem tentarmos compreender as diretrizes de Athayde e seu campo sócio-cultural de atuação. O primeiro elemento elencado por nós é que a produção ataidiana configura-se no campo das pinturas sacras e, portanto, suas diretrizes perpassam uma série de matrizes imagéticas pré-estabelecidas. Por outro lado, o pintor desenvolve trabalhos de outras categorias artísticas, mas que suas diretrizes não necessariamente partem de configurações diferentes.

1.5. Athayde e os mesários das irmandades: relações de mercado?

Começaremos esta análise a partir das premissas de Baxandall apresentadas no início deste texto, para depois, expormos como apreender as diretrizes pictóricas de Athayde. “Sempre há uma dimensão histórica e crítica nas Diretrizes seguidas por um pintor, e é possível dizer que os termos específicos com que ele define seu problema pictórico são determinados por uma visão muito particular da pintura.”²³³

Athayde estava inserido em determinadas circunstâncias sócio-culturais, cujos termos e convenções sobre as artes seguiam preceitos da representação sacra e da imagética cristã definidos, sendo essencialmente o trabalho do pintor o de engendrar tais premissas em uma espacialidade determinada. Este campo sócio-cultural, por sua vez, dotava o pintor de margens curtas para ações individualistas de gosto, onde suas obras se engendravam a partir de modelos pré-estabelecidos²³⁴. Não negamos, porém,

²³³ BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.88.

²³⁴ LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.8, p.7-65, 1944. Utilizou-se, porém a republicação do texto In: Pintura e escultura I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978.

que as obras ataidianas apresentariam um traço próprio e, em alguns casos, até certa ousadia interpretativa. Contudo, tais percepções são apreendidas muito mais como a engenhosidade em lidar com suas fontes, modelos e tratados do que uma criação individual. Em outras palavras, a enunciação das Diretrizes é sempre um ato pessoal do pintor, apesar de ser realizado através do manejo das cores na superfície da tela, tem uma materialidade impessoal.

No contexto oitocentista das Minas Gerais do então recém-criado Brasil independente, percebemos que a elaboração de uma pintura vai além da dicotomia matrizes imagéticas e subjetividade do artista. Um terceiro elemento, o contratador, geralmente personificado pelos mesários das irmandades terceiras, proporciona uma dinâmica diferenciada às tensões sócio-culturais que abarcam a produção de uma peça artística.

A relação entre pintor e contratador pode ser percebida, em um primeiro momento, através do conceito de mercado. Apesar deste conceito se estabelecer no limbo da história econômica, sua especificidade parece ser muito coerente com as transações feitas entre os pintores e os contratadores deste tipo de serviço, pois, como qualquer outra transação mercadológica, sua estrutura interna se constitui através da dicotômica relação de poderes e anseios, culminando por fim em um objeto histórico.

Apesar de ser apenas um primeiro ponto de análise, é necessário salientar que o conceito de mercado dentro do campo das relações interpessoais artísticas ultrapassa as limitações econômicas de lucro. Como salienta Baxandall:

No mercado econômico, a recompensa do produtor é o dinheiro [...]. Mas, na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas idéias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a

afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.²³⁵

Baxandall, no intuito de especificar o conceito de mercado no campo das artes, lança a noção de *troca* indicando uma forma de relação entre duas classes de pessoas pertencentes a uma mesma cultura onde “contam com a possibilidade de fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes.”²³⁶

2. Os Contratadores

Voltamos para a relação entre o mestre Athayde e os Lazaristas do Caraça. No início do século XIX, os lazaristas portugueses padre Leandro Rebello e Castro e padre Antônio Ferreira Viçoso chegam ao Brasil e, por atribuição de D. João VI, tornam-se os responsáveis pelas edificações do Caraça, cuja propriedade ganhou na mesma época a importante insígnia de “Real Casa da Missão”. Como mencionamos anteriormente, ao chegarem no local, em 1820, os lazaristas se depararam com um prédio em ruínas com quase nenhum suprimento e vida.²³⁷ Pouco tempo depois, contudo, a ermida que encontrava-se em plena decadência torna-se um colégio.

Além de terem sido alguns dos religiosos caracenses responsáveis pela catalogação dos documentos do santuário, eles também se empenharam em historicisá-los. Os textos resultantes destas pesquisas arquivísticas apresentam grande relevância histórica, porém de relevância ainda maior no que tange os atributos devocionais dos personagens. Esta característica se evidencia principalmente ao perceber que as hipóteses apresentadas acometem muito mais o caráter espiritual e

²³⁵ BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 88.

²³⁶ BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 89.

²³⁷ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.62.

virtuoso dos personagens em questão do que sua subjetividade histórica ou das inter-relações entre estes e outros sujeitos históricos.

Por outro lado, estes mesmos estudos demonstram que ambos os lazaristas apresentaram em sua trajetória de vida elementos suficientes para caracterizá-los como homens cultos (ao demonstrarem consciência dos afincos de suas escolhas e ainda embasá-las tanto através dos preceitos religiosos quanto laicos, o que por sua vez demonstraria também a facilidade de ambos em se articularem politicamente em diversas instâncias - laicas ou religiosas).

Por isso, compreender o cenário histórico das inter-relações entre os lazaristas e Athayde se faz necessário não através das características culturais/devocionais dos personagens envolvidos, mas sim, traçando as características sociais e as inter-relações de poder e intenções das partes envolvidas.

2.1. Padre Leandro Rebello Peixoto e Castro

Do lazarista Leandro Rebello Peixoto e Castro sabe-se que nasceu em Portugal no ano de 1781. “Estudou no Seminário Arquiepiscopal de Braga. Fez-se Padre da Missão. Foi professor de Matemática de Antônio Ferreira Viçoso e com ele embarcou em Lisboa, para o nosso Brasil, no dia 27 de setembro de 1819, na galera Gran-Canoa.”. Pasquier relata ainda que Peixoto e Castro “[...] muito versado em ciências e letras, foi um diretor superior do Caraça, desde 1820 até 1827, passando, depois, a superior de Congonhas, até 1834. Voltou para o Caraça como superior-visitador até 1838.”. Além da região das Minas, o lazarista foi nomeado vice-reitor do Colégio Pedro II, no Rio, em 1838, e “por não se habituar ao clima do Rio” voltou para Minas, onde terminou sua

carreira na área da educação com o seu falecimento em 1841, quando era o diretor do Colégio da Assunção, em Ouro Preto ²³⁸.

Pasquier, junto com a maioria dos pesquisadores religiosos que dedicaram parte de seu tempo com as obrigações de escrever a história do Caraça, demonstram grande preocupação em elencar suas fontes, o que distingue estes trabalhos como sendo de grande rigor documental, mesmo que as vezes, nem todas as fontes sejam tratadas com o mesmo rigor metodológico. Todos apresentam as mesmas informações, diferindo-se por vezes no modo de tratá-las, o que oferece ao leitor um ambiente menos coerente e, portanto, mais agradável.

Apesar de alguns historiadores caracterizarem padre Leandro como um “missionário inveterado” ²³⁹, ao traçar este breve panorama dos encargos assumidos pelo padre Leandro Rebello Peixoto e Castro destacou-se sua atuação na área da educação para leigos não por se tratar do quadro de enfoque desta pesquisa, mais por ser o campo de atuação onde Castro se empenhou com maior afinco.

O termo educação, entendido nesta pesquisa, cerceia as funções da instrução realizada através de instituições conhecidas como Colégios (“instituição que recruta alunos de determinados segmentos sociais, fornece um tipo particular de ensino centrado nas humanidades clássicas” ²⁴⁰) se distancia do termo encontrado nos seminários eclesiásticos principalmente por estes apresentarem objetivos diferentes. Enquanto o primeiro almeja uma instrução clássica, possibilitando ao estudante a inserção no mundo acadêmico, a segunda tem um objetivo bastante pragmático: formar clérigos.

Porém, ambos os meios de educação são bastante escassos em Minas (e, de modo geral, em todo o território colonial). “Sabe-se que depois da casa de recolhimento feminino de Macaúbas (1716), onde também se ministravam aulas, e do

²³⁸ PASQUIER, Eugênio. Pe. Os primórdios da congregação da missão no Brasil e a Companhia das filhas da caridade: 1819-1849. (Obra póstuma). Rio de Janeiro: Vozes, s/ano. p. 51.

²³⁹ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.77.

²⁴⁰ ANDRADE, Mariza Guerra de. A Educação Exilada colégio do Caraça. Ed. A. Autêntica, Belo Horizonte, 2000. p.71.

Seminário de Mariana (1750), o colégio do Caraça é possivelmente, o mais antigo estabelecimento de ensino secundário de Minas.”²⁴¹.

Em detrimento ao desenvolvimento da vida urbana próxima às áreas mineradoras e comerciais, segundo Andrade “[...] desde o século XVIII, não foi acompanhado nem de estímulo nem de ações orientadas para a instrução e o ensino. O êxito da empresa aurífera, [...], não cedia lugar a 'preocupações mais nobres', como as do estudo [...]”. O que se havia até então, “eram aulas avulsas ou isoladas, dadas por professores nomeados. A unificação e a organização dessas aulas em colégios [...] constitui um lento processo, iniciado com a ação pedagógica dos jesuítas”.²⁴² Porém, como se sabe, as ações jesuíticas nunca chegaram em Minas.

Antes mesmo do padre Leandro Rebello Peixoto e Castro vir para a colônia luso-americana, suas inclinações para a educação são historicizadas por Pasquier, ao afirmar que ele teria sido professor de matemática de seu companheiro missionário, padre Antônio Ferreira Viçoso. Sabe-se, por outro lado, que os lazaristas teriam sido a princípio convocados para missionarem na província de Mato Grosso e apenas ao chegaram às terras americanas em 1820 foram informados das suas novas incumbências. Essas informações levam a crer que poderia haver certa afeição pelos afazeres educacionais por parte principalmente do padre Leandro, o que demonstraria não apenas à concretização do colégio do Caraça, mas também todas as outras empreitadas neste mesmo campo, culminando na formação de um colégio em Ouro Preto.

Por outro lado, tem-se a informação que ao chegarem às então descritas ruínas do Caraça, Padre Leandro e Viçoso foram missionar na região. É relevante enfatizar que quando os lazaristas ainda estavam no Rio de Janeiro, angariaram assistentes para os auxiliarem tanto nas viagens às Minas, quanto para os futuros afazeres do Caraça. Camêllo elenca alguns nomes destes colaboradores: o Padre José Matias e seu discípulo Padre João Moreira Garcez, Padre Jerônimo Gonçalves Macedo e um leigo

²⁴¹ ANDRADE, Mariza Guerra de. Op. Cit. p.72.

²⁴² ANDRADE, Mariza Guerra de Op. Cit. p.72.

cujo nome não é apresentado ²⁴³. Estes assistentes, os escravos e os demais personagens históricos que auxiliaram a constituição do colégio, podem até ter sido esquecido na memória escrita dos escassos documentos remanescentes do colégio, porém a magnitude de tal projeto não deixa de esculpir em suas paredes a marca de uma grandiosidade que só pode acontecer através de múltiplas mãos.

Sobre o teor missionário dos lazaristas recém-chegados sabe-se que a tonalidade dos discursos, segundo Camêllo, “[...] era fortemente moralizadora a julgar por uma coleção de sermões que encontramos no Arquivo do Caraça. Observa-se neles, como em outros do tempo, a preocupação fundamental de alertar os ouvintes, pressioná-los (e às vezes aterrorizá-los) diante da perfeição moral que lhes é exigida, [...]” ²⁴⁴. Tais missões percorreram um curto período, de aproximadamente um mês e se extinguiram quando padre Leandro retornou ao Rio para cuidar da burocracia para a abertura do colégio. Não se tem notícias de outras grandes missões que os padres Leandro e Viçoso fizeram em conjunto.

2.2. Padre Antônio Ferreira Viçoso

Antônio Ferreira Viçoso nasceu em Peniche, Portugal, em maio de 1787. Dos 14 aos 21 anos esteve no Seminário de Santarém, onde chegou a lecionar Latim nos últimos anos. Torna-se membro da Congregação da Missão, na cidade de Rilhafolles, em 1813. Foi ordenado Padre no dia 07 de março de 1818 e em seguida se mudou para o Seminário de Évora onde lecionou Filosofia.

Após as missões em Catas Altas e Barbacena que aconteceram nas primeiras semanas dos lazaristas portugueses em Minas, o padre Viçoso voltou para o Caraça, enquanto o padre Leandro partiu para o Rio de Janeiro. Padre Viçoso teria assumido nos primeiros dois anos de funcionamento do Caraça a disciplina, a direção dos estudos

²⁴³ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.59

²⁴⁴ CAMÊLLO, Maurílio. Op. Cit. p.64

e boa parte do ensino²⁴⁵. Mas, em 1822, a pedido de Dom Pedro I, o padre Viçoso vai trabalhar no Seminário de Jacuecanga, retornando ao Caraça apenas em 1837, quando foi eleito Superior Geral da Congregação da Missão no Brasil, devido às complicações diplomáticas entre o Império do Brasil e a Corte Portuguesa.

Em 1842 o Colégio do Caraça fecha suas portas e os alunos são transferidos parte para Congonhas, parte para Campo Belo da Farinha Podre (atual Campina Verde - MG) como decorrência das revoltas que aconteciam na região. Neste mesmo ano, padre Viçoso recebeu a nomeação de Dom Pedro II para ser Bispo de Mariana. Durante os 31 anos seguintes, como Bispo, Dom Viçoso gerou vários centros educacionais, tanto para leigos quanto para seminaristas. Entre eles destacam-se o Colégio Providência (1849), o Seminário de Filosofia e Teologia (1853), o Colégio Episcopal (1855). Dom Viçoso faleceu em julho de 1875.

A atuação de Viçoso no Caraça foi, portanto, pontual, porém fundamental para a consolidação deste espaço educacional, seja no primeiro momento, em que teria assumido as principais funções do colégio, ou quando retorna de Jacuecanga e tenta contornar a crise política que afetou diretamente a direção do Colégio.

Por fim, a trajetória como eclesiástico de padre Viçoso foi trilhada de modo diferenciado ao compará-la com a de Leandro Rebello Peixoto e Castro. Apesar de ambos terem alcançado o reconhecimento, tanto pelos impérios quanto pelos civis, como sendo bons gestores de instituições educacionais, o primeiro percorreu uma carreira cujo destaque culminou para o meio eclesiástico, o segundo, como demonstrado, tornou-se referência no campo administrativo de colégios, ambos, sempre apadrinhados pelo reconhecimento imperial.

²⁴⁵ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.77

2.3. Padre Jerônimo Gonçalves de Macedo

Sobre o padre Macedo a historiografia tem informações escassas. Sabe-se que ele era português e antes mesmo de vir para o Caraça já era um membro da congregação da missão e acompanhou o retorno de padre Leandro para as Minas depois de sua segunda visita ao Rio de Janeiro. Segundo Zico, o padre Macedo ficou conhecido pelas “[...] curas que operava, graças aos seus estudos de medicina, logo granjeou do povo simples a fama de santo.”²⁴⁶. Além disso, padre Macedo era um dos responsáveis pelo Caraça nas épocas em que Athayde assumiu algumas empreitadas para a decoração do colégio.

Em resposta a uma ordem expressa pela Secretaria do Estado do Império do Brasil em 1824, segundo a qual “A casa do Caraça fica, de todo, desligada e independente da Casa da Congregação de Lisboa”, Padre Macedo toma para si os poderes de Superior geral da Congregação no Brasil, estreando assim esse posto que foi *à posteriori* assumido também por padre Leandro, padre Viçoso e padre Moraes Torres²⁴⁷.

Além disso, no ano de 1828, o padre Macedo, junto com os padres Moura, Leandro e Garcez escrevem um manifesto em resposta a uma série de acusações e difamações que estavam sofrendo através principalmente dos periódicos maçons. Este documento, também endereçado para os deputados da Câmara local, resume a trajetória dos portugueses da congregação da missão e sua atuação no Caraça.

A atuação do padre Macedo na história do Caraça parece ter sido pontual, porém de grande relevância histórica. Inserido em um contexto de instabilidade política, onde é tido como alvo de xenofobia, ele conseguiu manter um colégio em funcionamento e em constante crescimento, ao mesmo tempo em que buscavam contornar a situação através dos meios que cabiam ao caso.²⁴⁸

²⁴⁶ ZICO, José Tobias. Pe. Caraça: peregrinação, cultura, turismo. 5ª Ed. Belo Horizonte: Lítera Maciel, 1988. p.42.

²⁴⁷ ZICO, José Tobias. Pe Op. Cit. p.46.

²⁴⁸ CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p.77

Foi neste cenário histórico de grande instabilidade que, por volta dos anos de 1827 e 1828, Athayde desenvolveu no Caraça uma de suas obras de óleo sobre tela mais admiradas: A Ceia. Antes disso, contudo, é conhecido que o mesmo pintor trabalhou em obras de decoração na capela do Caraça pelo menos duas vezes, a primeira por volta de 1806 e a segunda durante o ano de 1822.

2.4. Athayde e os Lazaristas

A partir do pressuposto que o retrato do Irmão Lourenço seja póstumo ao retratado e, portanto, encomendado pelos lazaristas, o cenário político do país demonstraria grande instabilidade social. Athayde, que nas alturas de 1820 já ultrapassara a casa dos 60 anos, retorna ao Caraça para cumprir as empreitadas assumidas ora na ornamentação do interior da capela ²⁴⁹, e, posteriormente, para desenvolver sua grande tela da Ceia. É do nosso entendimento que foi justamente em uma dessas empreitadas Athayde teria sido convidado para desenvolver um retrato do fundador do Caraça.

Em primeira instância podemos dizer que Athayde poderia ter representado uma dupla afeição aos Lazaristas: Ele seria um dos poucos homens que poderia relatar quem fora o Irmão Lourenço, uma vez que o pintor teria não apenas desenvolvido trabalhos no Caraça, mas por ter sido também alguém próximo ao fundador. Por outro lado, reconhecemos em Athayde alguns traços de instrução que poderiam ter sido mais um relevante fator a instigar os Lazaristas em reconhecer no pintor um homem virtuoso. Sobre esse ponto, trabalharemos no seguinte capítulo. Pois, por ora, resta-nos concluir que ao reconhecer o retrato como um objeto que compõe a obra ataidiana, sua especificidade aflora e, em um campo de análise expandido, a função deste objeto

²⁴⁹ Athayde se encarregou de cumprir as obras de pintura e douramento da capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens, por volta dos anos de 1818- 1819, segundo o processo civil em que o pintor testemunha a favor dos Lazaristas. O documento está transcrito em: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.181.

exacerbaria o conceito de memória, propondo, por sua vez, a ideia de gênese para uma galeria de retratos.

Tal motivação seria um ensejo dos Lazaristas, que visionaram no Caraça um vindouro colégio e, como rege a tradição, uma galeria de retratos se mostrava fundamental. Consequentemente, compreender a necessidade de se retratar o fundador do Caraça por parte dos Lazaristas, e confiar tal tarefa ao Mestre Athayde, pode ser interpretado com um festim icônico que provaria a maleabilidade engenhosa da obra ataidiana. Tal maleabilidade parece estar bastante coerente com a contemporaneidade oitocentista de autoria, mas sem ainda desvencilhar de todo dos costumes das artes realizadas nas Minas.

Por fim, vale pontuar, a relação de troca existente neste momento entre as partes. Saímos do pressuposto que toda troca, a resultante satisfação deve ser mútua. No caso do campo das produções artísticas, o que se entende como satisfação é apresentado em um leque de opções bastante complexo e diversificado no qual, segundo Baxandall, o contentamento para o artista encontra-se na

[...] aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.²⁵⁰

Ao ter em mente a trajetória de Athayde como pintor, percebe-se de maneira bastante objetiva a conquista das características apresentados pelo historiador da arte. Mas, no contexto histórico específico da década de 1820 – quando Athayde já é um ancião, parece ser inconsistente supor que seriam apenas elementos já conquistados pelo pintor em outras empreitadas, aquilo que o satisfaria. Vale lembrar que Athayde está inserido em uma cultura visual em que os preceitos da pintura são apresentados

²⁵⁰ BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.88.

arraigados à imaginária cristã. Esta imaginária é sedimentada pelos inúmeros modelos que circulavam entre a Europa e a América ²⁵¹. Em uma sociedade marcada por uma religiosidade às avessas, não é difícil visualizar um grande rigor no controle das representações pictóricas das cenas cristãs. Por outro lado, via de regra, as imagens pintadas eram cercadas por decorações que emolduravam a cena principal. Estas molduras sofreram paulatinas mudanças na medida em que novos padrões decorativos se mesclavam com os recorrentes na região.

O desafio de construir um retrato foi pouco usual para Athayde, e este estágio não se configura apenas como uma “nova prática de pintura”, pois a empreitada de fazer o retrato teria proporcionado ao pintor uma liberdade de criação cujo único relevante ponto cerceador seria sua memória da imagem do Irmão Lourenço. Por outro lado, os contratadores da obra encontraram sua satisfação ao receberem uma obra engenhosa que cumpria o seu papel de retrato.

Esta satisfação parece estar em harmonia com o feitio de sua outra obra feita para o Caraça, “A Ceia”. Neste sentido, passamos para o próximo capítulo para compreendemos as especificidades dessa obra frente à produção ataidiana e suas características históricas e sociais.

²⁵¹ C.F.: LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.8, p.7-65, 1944. Utilizou-se, porém a republicação do texto In: Pintura e escultura I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978.

CAPÍTULO IV

**AS SANTAS CEIAS
E AS ESPECIFICIDADES DA PRODUÇÃO ATAIDIANA**

Athayde trabalhou com o tema da Santa Ceia pelo menos três vezes antes de ser contratado e realizar a pintura no Caraça. Foram elas: A encarnação do passo da Ceia, em Congonhas do Campo, no Santuário do Senhor Bom Jesus; E os quadros dos altares de Ouro Preto nas Capelas das Irmandades de São Francisco de Assis e de São Miguel e Almas.

Apesar de o nosso foco de análise principal ser a Ceia do Caraça, pois demonstraremos que essa obra se configuraria como uma síntese do projeto institucional de Athayde, compreendemos que o tempo que perpassa da primeira composição à última (cerca de trinta anos) nos possibilita historicizar a evolução e as escolhas do pintor, frente às inúmeras possibilidades imagéticas. Em consequente, analisar tal evolução nos evidencia também um quadro de problemas das artes plásticas que Athayde se deparou durante a elaboração das Santas Ceias, como a tensão entre luz e cor, o conflito entre efeito e perspectiva e a contradição entre representação e proporção, por exemplo.

É importante ainda adiantar que esses problemas não são exclusivos do artista em questão, ao contrário, tais problemáticas podem ser percebidas na dinâmica geral das artes plásticas. Contudo, perceber como Athayde lidou com tais questões é um exercício bastante instigante cuja finalidade é, antes de tudo, compreender as especificidades do pintor e o projeto artístico. Além disso, aproveitamos o ensejo para demonstrar os referenciais teóricos que constituem esta pesquisa.

1. Um banquete da história

Mesmo tratando de ser o nosso trabalho algo caracterizado dentro dos padrões da história social da arte, cremos ser necessário neste momento propor uma discussão que dialogue com outros campos da história. Esta abertura faz-se necessária quando compreendermos um problema metodológico que perpassa parte da historiografia sobre a arte colonial no Brasil, durante os longos anos em que se constituiu. Esta lacuna, como demonstrada na introdução, se caracteriza por definir o “artista” colonial como um “gênio”, cuja empreitada nasce nos confins do mundo através de um esforço quase sobre-humano de, através das artes, conspirar uma ordem social colonial nas recém-formadas e avarentas cidades do ouro, trazendo desse modo redenção aos “filhos do diabo”.²⁵²

Em contrapartida, notamos que a historiografia recente, de modo geral, tenta desmistificar os ensejos etéreos que constituíram este imaginário histórico colonial, através de uma abordagem metodológica distinta, enfatizando os processos históricos sócio-culturais. Para isso, a historiografia mais recente busca revisitar o que foi escrito, dialogar com fontes documentais inéditas e, principalmente, propor análises cujo bojo metodológico propõe questionamentos que enaltecem o homem ao invés de argumentar sobre o mito nacional.

Na esteira da história da arte o estudo crítico e analítico dos quadros ganha cada vez mais importância como método investigativo para buscar compreender as especificidades das criações plásticas. A análise da composição estética é compreendida como a resultante de processos interpessoais que norteavam a constituição das obras plásticas. Em outras palavras, compreendermos as produções plásticas como sendo produtos históricos advindos também de tensões sociais. Neste

²⁵² Faço, nesta frase uma referência, as notórias pesquisas de Laura de Mello e Souza, em especial *O Inferno Atlântico*, lançado em 1993, no qual categorias conceituais como a circulação de ideias, mentalidades e imaginários; crenças e práticas; sagrado e profano; religião e magia, dão a tônica da análise de Mello e Souza a fim de analisar a relação entre o imaginário demonológico e o mundo luso brasileiro do Antigo Regime. Esses conceitos se articulam entre si, ao tratarem da questão da demonologia e das representações do mal na colônia. C.F.: SOUZA, Laura de Mello e. *O Inferno Atlântico: Demonologia e Colonização – séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

sentido, para compreendermos as especificidades de Athayde nosso foco principal de análise passa a ser as obras e não a biografia do pintor.

Portanto, começaremos assim como a teórica Jacqueline Lichtenstein, nos questionando sobre a proeminência de uma pesquisa que busca argumentar sobre algo que historicamente semeou o silêncio²⁵³. Ora, se pressupormos que determinada peça artística é realizada tendo como uma de suas finalidades ser vista, admirada, fruída... Independentemente se isso ocorra em uma sala de museu, igreja ou no quarto do pintor, não fica difícil supor que sua constituição atrela-se significâncias. Em outras palavras, a obra é estruturalmente composta para ser significada pela linguagem.

A prerrogativa se intensifica ainda mais no contexto das ornamentações religiosas, nas quais o papel retórico, persuasivo e catequizador das obras são evidenciados enquanto intenção primordial de qualquer empreitada do gênero, evidenciando o potencial simbólico discursivo que essas obras comportam. Além disso, a obra é necessariamente produto de determinado sujeito, ocupante de um lugar social, cuja constituição não implica só em dialogar com as linguagens inerentes às espacialidades das artes, mas também em atender as intenções dos contratantes que oferecem em troca um pecúlio. Como exemplo, vale lembrar o “escândalo” do renegado quadro de São Mateus, encomendado ao Caravaggio (1571-1610) para o altar de uma igreja em Roma. Como narra o historiador da arte Ernst Gombrich, quando o pintor entregou o quadro, “as pessoas se escandalizaram com o que consideraram uma falta de respeito com o santo”. A pintura foi devolvida e o pintor fez uma nova, mantendo a composição “rigorosamente de acordo com as ideias convencionais da época sobre o aspecto que um anjo e um santo deveriam ter”.²⁵⁴

As “idéias convencionais” referidas no texto de Gombrich dialogam com uma das funções das obras pictóricas religiosas: transformar palavras em imagens. Jan Meulen, holandês que viveu na Itália, escreveu, por volta de 1570, “História das imagens e pinturas sagradas”, na qual, entre muitas outras coisas, ele afirma que “as

²⁵³ LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura: textos essenciais. Vol 1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 9.

²⁵⁴ GOMBRICH. E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 16ª Ed. p. 31.

pinturas são chamadas livros dos leigos e iletrados para os que não sabem ler, elas são o mesmo que os livros para os doutos”.²⁵⁵

Fica claro, portanto, que a “eloquência muda” das experiências pictóricas carrega em seu bojo uma fatura simbólica para fazer-se entender, apreender, fruir... Lichtenstein trata o silêncio conceitual dos artistas como meio de consolidarem a pintura como uma arte. A pesquisadora pontua que o mecanismo dos pintores para instituir o caráter de arte àquilo que antes era um ofício mecânico se pautava ora no discurso ora no silêncio. O silêncio, uma vez que a pintura alcançara o patamar de “arte”, é entendido como um mecanismo metafísico para manter-se em tal posição.

Contudo, enquanto uma arte *ut pictura poesis* [assim como em pintura, em poesia], a pintura ganhou reconhecimento aos poucos, ao recorrer a alguns artifícios e produzir homologias entre a representação pictórica e as artes do discurso. Neste sentido, o silêncio na pintura, para Lichtenstein, não é apenas uma fórmula, “mas um conceito inerente ao seu modo de representação”. Para ela, “é preciso distinguir rigorosamente o discurso sobre a arte e a arte em si, embora hoje em dia alguns acreditem que o discurso é constitutivo de toda produção artística.”²⁵⁶. Desse excerto destacamos duas características discursivas da pintura que não devem ser confundidas e merecem ser mais bem apresentadas: Discurso sobre a arte e a arte em si.

A primeira diz respeito aos discursos feitos sobre a peça. Estes discursos, sejam proferidos pelos próprios artistas, analistas ou curadores, carregam uma fortuna crítica institucionalizada que propõem patamares discursivos que reflitam a concepção da obra e seus significados. Estes discursos podem estar diretamente ligados àquilo que chamamos genericamente de mercado de artes, ou a relação entre artistas e seus patrocinadores (ou consumidores). Em outras palavras, para que haja a experiência perceptiva com determinada pintura, o discurso retórico é realizado como um

²⁵⁵ MEULEN, Jan. História das imagens e pinturas sagradas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. [Org.] A Pintura: textos essenciais. Vol 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 71.

²⁵⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura: textos essenciais. Vol 1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 10.

mecanismo persuasivo. Este discurso dialoga com a obra, mas não necessariamente a contempla em sua totalidade simbólica.

A totalidade simbólica é um elemento que constitui o segundo tópico, “arte em si”. Mas antes de compreendermos o que isto pode significar, é necessário enfatizar que a arte não é simplesmente um produto discursivo. Primeiro, pelo simples fato de uma pintura ser uma materialidade e, portanto, um produto histórico capaz de ser compreendido através de sua contextualização. Por outro lado, as propriedades simbólicas são capazes de ser re-significadas conforme as experiências compreendidas entre aquele que a “consome”. Neste sentido, podemos caracterizar os discursos sobre a obra como mecanismos políticos históricos que compõem não apenas uma análise metódica sobre a peça, mas também um reflexo intrínseco da subjetividade do indivíduo que discursa sobre a obra. Contudo, independentemente das experiências históricas discursivas que as obras são submetidas, há algo nelas que permanece estático, a isto denominamos, assim como faz Jean-Philippe Chimot, de “totalidade simbólica”.

A totalidade simbólica consiste naquilo que ultrapassa o sentido retórico da peça para se abrir ao “sentido mais largo do ‘pensamento’ supondo que pode existir um pensamento musical e um pensamento plástico com seus elementos constitutivos de uma natureza diferente das palavras e das frases”.²⁵⁷

Chimot pontua a natureza das linguagens e suas especificidades, onde nem todos os elementos de uma podem ser traduzidos na outra de maneira orgânica. Há elementos que fogem à tradução, assim como elementos de determinada prática religiosa só são compreendidas dentro de seu contexto. Mas, se abrangermos ainda mais o raciocínio deste pesquisador, é possível indagar sobre a historicidade da obra: onde o foco de atenção perpassa os elementos pictóricos e suas significâncias, mas prioriza as práticas e discursos que denotam as novas atribuições e entonações no decorrer do tempo e nas conjunturas históricas.

²⁵⁷ CHIMOT, Jean-Philippe . Delacroix et la société de son temps. In: Information de l’histoire de l’art, nº 2, 1964. p. 74.

Portanto, mesmo ao buscarmos historicizar uma obra de arte, ela é entendida como uma materialidade que, por sua vez, carrega um 'pensamento' que vai além dos inúmeros discursos que a circundam. Assim sendo, mesmo quando a obra é tida no esquecimento ela não perde sua natureza. Se, por exemplo, uma obra vem à luz, mas sem nenhum vestígio histórico, isso não a destitui, mesmo que o discurso aferido sobre ela não toque sua cerne. Ou seja, se o discurso ou a ausência dele auxiliam na composição do argumento histórico sobre a obra de arte, este discurso é como uma ponte que pode ligar os extremos da compreensão e do vazio, formando mais um elemento para a fruição da obra, não a tradução de um 'pensamento'.

A partir dessa conceituação, definimos que para compreendermos a elocução e evolução ataidiana, não se faz relevante discutir as propriedades simbólicas que os temas iconográficos carregam, mas apresentar um panorama histórico que dialogue com as mudanças na concepção de arte daquela contemporaneidade.

2. Um Banquete dos dois mestres

A primeira vez que temos notícias que Athayde trabalhou o tema da Santa Ceia foi por volta dos anos de 1799 – 1808 ²⁵⁸. Durante esse período o pintor assumiu o trabalho de encarnar parte das esculturas da empreitada de Aleijadinho, em Congonhas do Campo. Essas esculturas compõem os passos da paixão de Cristo e estão expostas até hoje na Praça do Santuário. Sobre a coleção de esculturas sabemos a procedência por conta do excerto documental transcrito abaixo:

Fez no mesmo dia (8 de 10^{bro} de 1799) outro contracto com Manoel da Costa Athaide para o mesmo serviço nas estatuas do Passos da Ceia, Açoites e Crucificação: erão 66 ao todo e os Passos 7 que tudo se completava conjuntamente. ²⁵⁹

Sobre as características históricas e iconográficas da coleção de esculturas que compõe a Santa Ceia muito já se foi escrito, principalmente através dos estudos sobre o Aleijadinho. ²⁶⁰ Esses estudos, de modo geral, priorizaram a figura de um Aleijadinho, como o grande promotor de toda a coleção de escultura. Através desse tipo de interpretação, as designações atribuídas à palavra empreitada ganham uma acepção diferenciada, pois representa a excepcional obra como sendo tarefa de um único homem, cuja situação se engrandece ainda mais frente à frágil saúde e as debilitações físicas que o acarretava inúmeras restrições.

Neste sentido, o labor deste escultor, cujo reconhecimento e relevância artístico cultural é inegável, pode ser interpretado como uma tarefa heroica, bem ao gosto das interpretações românticas e exageradas, mas que, conseqüentemente, não apresenta uma representação histórica necessariamente coerente com as práticas artísticas

²⁵⁸ Ano de 1808. Fls. 66v. “2 P. que dei a Manoel da Costa Athaide pelo encarnar... das Imagens do Passo da Ceia do Senhor... 84 8vas.”Transcrito em: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Aleijadinho: passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984. p.28.

²⁵⁹ MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. [Org.] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 173.

²⁶⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Aleijadinho: passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

desenvolvidas na região aurífera colonial. Neste ínterim, é curioso perceber que o nome de Athayde pouco é relacionado a esse conjunto de esculturas, mesmo havendo resquícios documentais que atestam a associação entre o pintor e o escultor. Quando é citado, Athayde é tido como aquele que encarna as obras, contudo, enfatiza-se que as esculturas são essencialmente de Aleijadinho. Seria então a pintura uma arte de menor valor naquele período?

A pintura, dentre as numerosas aplicações durante o período colonial, tem o papel de finalizar as esculturas. Essa função não apenas intensifica o movimento e expressão das peças, mas também pode intensificar o efeito persuasivo. Para Myriam de Oliveira:

O acabamento final de todas elas [as esculturas da ceia] é, naturalmente, função da policromia, responsável também pela extraordinária impressão de unidade conferida ao conjunto. A predominância absoluta de baixos tons de pastel neste Passo, deve-se à opção feita por Manoel da Costa Athaide de colorir os apóstolos e personagens sagrados em tons claros e finamente matizados, reservando as cores fortes e agressivas para os algozes do Cristo nos Passos seguintes.²⁶¹

Myriam de Oliveira salienta a importância da policromia das esculturas, como elemento de finalização das obras. Ela demonstra também a relação entre escolhas do pintor e os resultados persuasivos alcançados por conta das cores. Porém, a pesquisadora atribui as esculturas apenas a Aleijadinho e, de modo menos direto a seu “atelier”, ao invés de um trabalho conjunto, onde tivemos o encontro de dois importantes artistas coloniais.

É relevante ainda afirmar que as esculturas policromadas são estruturadas através da premissa de que o efeito persuasivo da obra será alcançado após a inserção das cores, ou seja, a resultante não se encontra apenas no relevo, mas também na cor. Sendo assim, essas esculturas são, essencialmente, trabalhos de múltipla execução, tornando-se coerente e necessário atribuí-las do mesmo modo.

²⁶¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Aleijadinho: passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984. p.32.

Sabemos também que pintura e escultura foram aplicadas abundantemente nas decorações dos templos religiosos em Minas Gerais.²⁶² E, caso tenha havido algum tipo de hierarquização entre elas, não é fácil percebê-la, principalmente, ao lembrarmos que as composições ornamentais das igrejas aderiram ambas as artes, sendo corriqueiro um trabalho de técnicas híbridas para comporem determinadas peças, como, no caso das esculturas encarnadas.

Portanto, entendemos a integração das artes através dos aspectos da intencionalidade e aplicabilidade de determinada produção. Um bom exemplo deste tipo de obra é nosso objeto de análise: a Santa Ceia do Santuário de Congonhas, cujo bojo encontra-se na relação entre representação e persuasão. Sugerimos a hipótese de que ambas as maneiras de produzir arte conviviam no mesmo espaço de produção, sendo muito mais confluentes do que competitivas. Em outras palavras, a pintura e a escultura dividiam o mesmo espaço entrecruzando-se em alguns momentos para caracterizar o templo religioso sobre o qual se almejava um efeito persuasivo. Para demonstrar esta hipótese vamos à análise da Santa Ceia de Congonhas (imagem 1):



FIGURA 04
Santa Ceia (≈ 1799–1808)
Passos do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo

²⁶² Para saber mais: BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa no Brasil. São Paulo: Record, 1983.

Como as imagens que compõem os altares das igrejas ou das capelas residenciais; como os cenários de um espetáculo teatral; com os ajeitamentos corporais, que sugerem experiências sensoriais; E, por fim, com a narratividade de um presépio natalino, a Santa Ceia surge na via sacra daquele Santuário.

Para entendermos a intencionalidade desta Santa Ceia, saímos do pressuposto que a empreitada assumida em conjunto por Aleijadinho e Athayde teria sido fruto das escolhas dos mesários do Santuário do Senhor Bom Jesus. Não é possível precisar qual teria sido a participação da escolha de um pelo outro, contudo, mesmo que tenha havido alguma intervenção neste sentido, dificilmente se caracterizaria como uma prática corriqueira, mas sim como uma sugestão casual, pois, constatamos que não há uma continuidade compulsória de outras empreitadas semelhantes à de Congonhas do Campo, em que Athayde e Aleijadinho tenham assumidos empreitadas dessa magnitude juntos.

As empreitadas artísticas nas capelas e igrejas em Minas colonial prezavam a caracterização ornamental dos interiores e fachadas de seus edifícios. Essas práticas decorativas exerciam uma função retórica persuasiva. Nesse sentido, percebemos que os mesários priorizavam pintores e escultores que tivessem a capacidade engenhosa de alcançar os efeitos esperados, visando, portanto, muito mais a perícia técnica das artes do que a predileção a determinado nome.

Outro fator importante que cerceava a escolha de um ou outro oficial das artes está atrelado às redes sociais formadas principalmente através das agremiações nas ordens religiosas. Porém, percebemos que os critérios que direcionava as escolhas dos oficiais das artes não se restringiam apenas à proximidade sócio-religiosa, afinal, nas alturas dos oitocentos, é recorrente as pessoas se agremiarem em várias delas e, deste modo, poderia haver vários oficiais das artes em uma mesma irmandade. A escolha de determinado oficial, portanto, poderia ser pautada também por seu reconhecimento como sendo distinto perito de determinada arte. Neste sentido, a perícia técnica sustentaria ou tornaria um oficial das artes em um reconhecido mestre.

Percebemos, por exemplo, que nas primeiras empreitadas de Athayde, ele era denominado nos livros de registros das ordens terceiras através de suas patentes militares. “Deve o Alferes Manoel da Costa Athaide [...]” ²⁶³. Essa patente o qualifica como um notável dentro daquela sociedade, mas não destaca o pintor como sendo um perito das artes. É recorrente nos documentos reconhecer aqueles que assumiram empreitadas de ornamentação através de suas patentes sociais, principalmente quando trata-se de oficiais das artes que constituíram uma obra modesta. Já aqueles pintores que tiveram maior notoriedade ganharam novas denominações. Athayde, por exemplo, é reconhecido como “Mestre” ou “Mestre das artes da pintura”, até que, nas alturas de 1820, ele é referido com a alcunha de “Professor de Pintura” ²⁶⁴.

Com isso, nos afastamos do conceito artista genial, capaz de converter e transgredir valores técnicos e morais das artes em prol de uma suposta expressividade individual. A relevância artística e histórica dos oficiais das artes do período colonial encontra-se na capacidade engenhosa de compor a iconografia católica dialogando e moldando técnicas e modelos em suas novas composições.

Um bom exemplo da capacidade engenhosa dos oficiais das artes em Minas colonial encontra-se justamente no conjunto de esculturas que formam a Santa Ceia, resultado do atrelamento dos dois mais reconhecidos mestres das artes nas Minas Colonial. A princípio, nos questionamos quais seriam as intencionalidades desta Santa Ceia e como elas dialogam com os dois níveis distintos de execução, sendo que o primeiro nível refere-se à empreitada de Aleijadinho, ao esculpir as figuras e, posteriormente, Athayde à de encarná-las.

Porém, além da finalidade das obras que, em conjunto, deviam surtir o efeito persuasivo das premissas católicas, Aleijadinho depara-se como uma série de problemas de cunho pragmático que deve ser solucionados: esculpir figuras suficientes

²⁶³ Livro 1º de receita e despesa – f. 322 – 1799-1800. Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Apud.: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. [Org.] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 175.

²⁶⁴ Documento avulso da Capela da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Apud.: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. [Org.] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 188.

para compor a cena da Santa Ceia, que pudessem representar de modo persuasivo os passos da paixão. Essas figuras foram esculpidas em proporções que obedecem a uma escala um pouco maior que à estatura média dos homens, composta através de um conjunto de gestualidades que deveriam prezar a dramaticidade necessária para a cena que estava a se formar. O escultor também teria que lidar com as delimitações dos espaços onde essas imagens seriam instaladas quando prontas. O escultor devia ainda compor as imagens a partir dos modelos imagéticos, que podiam ser gravuras impressas em missais ou reproduções em tratados de artes. Perpassados os problemas apresentados acima, Aleijadinho devia ter como pressuposto que aquelas imagens passariam posteriormente por um trabalho de policromia, proporcionando um resultado diferente daquele apresentado em esculturas que não recebem tratamento de cor.

Athayde, por sua vez, depara-se com o problema da profundidade e movimento das figuras, trabalhado através do jogo de cor e luz. As esculturas foram compostas para ocuparem capelas fechadas, com pouca luminosidade, porém submetidas às variações das incisões diretas de luz durante o dia, o que poderia resultar em experiências diferenciadas frente ao efeito de incidência de luz causado às esculturas. Como percebemos na imagem 2, as capelas onde as esculturas foram condicionadas apresentam duas características que a distingue das capelas convencionais desse período: Enquanto encontramos na capela da imagem 2 janelas e portas que possibilitam a observação do seu interior, as capelas convencionais possuem vidros em suas janelas e o interior é protegido por uma portada interna, fazendo com que a entrada de luz além de seja indireta e com menos variações.



FIGURA 05

Capela da Via Sacra do Santuário do Senhor Bom Jesus em Congonhas do Campo

A solução dada por Athayde, como tratamento das imagens frente às especificidades do local, foi acentuar o movimento das curvas e traços das figuras através do uso de inúmeras tonalidades da mesma cor (imagem 3). Essa solução, resultante das especificidades do local onde as peças foram acomodadas, dialoga não apenas com as técnicas da pintura, mas também com a tradição da perspectiva apreendida pelo mestre da pintura. Percebemos, portanto, uma reformulação do processo frente às necessidades pragmáticas da execução. Em outras palavras, o pintor buscou nas mais variadas técnicas da pintura alcançada em sua formação inicial e continuada, através de suas empreitadas, as soluções necessárias para conseguir o resultado esperado. Essas modificações ou adaptações, por sua vez, não anulam o efeito retórico da obra, ao contrário, intensificam-no. Alcançando, por fim, o resultado persuasivo ao auxiliar a dramatização da cena com a inserção das cores.



FIGURA 06
Santa Ceia (detalhe)

Sabemos que o exercício de compor passagens bíblicas a partir de agrupamentos de esculturas não é o modo mais comum para as aplicações dos ofícios da escultura na região aurífera colonial. Este ofício, por sua vez, se encarrega majoritariamente em compor as imagens de santos isoladas. A partir da análise dos documentos compilados pela pesquisadora Judith Martins, assim como pelas peças expostas nos museus de arte sacra e nas igrejas de Ouro Preto e região, percebemos que são raras as composições escultóricas como às encontradas em Congonhas do Campo. Em composição, há um número grande de Nossas Senhoras das mais diversas devoções e dos demais santos. Por isso, é necessário pontuarmos algumas considerações sobre esta questão.

O conjunto de esculturas que compõem a Santa Ceia do Santuário do Senhor Bom Jesus em Congonhas do Campo apresenta duas especificidades frente à produção ornamental de Minas colonial. A primeira refere-se à própria composição das figuras.

Ao compararmos o conjunto de esculturas da Santa Ceia com o padrão das esculturas das imagens sacras que geralmente ocupam os altares das capelas, percebemos que enquanto o primeiro alcança o efeito persuasivo esperado apenas quando as peças são expostas em conjunto, o segundo é composto com os elementos simbólicos necessários para compreender o efeito persuasivo independentemente dos demais elementos que por ventura possam ornamentar o altar onde estão instalados.



FIGURA 07
Escultura de São Francisco de Assis

Essa diferenciação é delineada através da natureza e finalidade das imagens. Ao pegarmos como exemplo uma escultura de São Francisco de Assis atribuída ao Aleijadinho (Figura 4) percebemos que sua elaboração apresenta o santo de modo a enaltecer insígnias que representam suas virtudes, através de elementos simbólicos, que não necessariamente tem compreendem a uma passagem específica da hagiografia. Em outras palavras, esculturas dessa natureza se aproximam do conceito de alegorias, pois não remontam necessariamente a um acontecimento específico de uma biografia. Deste modo a escultura apreende a capacidade retórica de denotar os símbolos necessários para sua identificação sem carecer de complementos.

Esse tipo de dinâmica é menos encontrado nas pinturas. Ao contrário da escultura, as encomendas da pintura, ao tratarem personagens santos, evidenciam

situações biográficas específicas. Como exemplo apresentamos a pintura de Athayde (Figura 5) retratando o momento em que São Francisco alcança as graças de Nossa Senhora da Porciúncula. Essa pintura ornamenta as paredes da nave da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.



FIGURA 08
São Francisco recebe as regras da sua Ordem

As esculturas que compõem a Santa Ceia, portanto, não assumem a dinâmica mais comum dos usos da escultura em Minas colonial, ela aproxima-se muito mais à prática da pintura enquanto composição que intenciona uma percepção persuasiva através da dramaticidade histórica alcançada através da disposição e a interação entre as esculturas.

A segunda especificidade que apontamos diz respeito aos objetos decorativos que ajudam a compor a Santa Ceia. Esses elementos, como a mesa, os armários e a imitação da janela com o cortinado ao fundo e até os traços que simulam blocos que compõem a parede (imagem 1 e 3) foram estruturados com o intuito de formar um cenário de um salão onde uma ceia poderia ter acontecido. Neste sentido, os

elementos citados assumem uma categoria além da de ornamento, aproximando-se da cenografia.

Neste sentido, nossa comparação da empreitada de Aleijadinho das esculturas da Santa Ceia ao trabalho de um pintor ao rascunhar o desenho de um quadro ganham mais um argumento. As referências necessárias para compor essa situação em escultura acompanham modelos da pintura e não da escultura ao aproximar os elementos ornamentais de maneira cenográfica, ou seja, mantendo uma relação de maior dependência entre as peças que estruturam a cena. A composição, deste modo, sugere que Aleijadinho teria tido que se apropriar de modelos não tão usuais para a prática da escultura para alcançar os resultados esperados para a Santa Ceia. A encarnação, neste sentido, ganha maior notoriedade, pois ela não auxilia a criar a sensação de movimento e inter-relações entre as esculturas, conferindo-as a característica de dramatização, mas cria a ambientação necessária para que a instalação torna-se coerente com a narração ali representada.

Enquanto os altares das igrejas, lugares que são compostos para sustentar a imagem escultórica de um santo, geralmente são compostos com elementos decorativos (como rocalhas, colunas, flores e anjos). Estes elementos são esquematizados buscando uma harmonia persuasiva, contudo, cumprem a função de enfatizar e enaltecer a imagem central, mas não criam necessariamente uma relação de interdependência.

Com mais de 200 anos de idade, o conjunto de esculturas que compõe a Santa Ceia consegue ainda demonstrar a destreza engenhosa de escultor e do pintor. Ao depararmos com elas pessoalmente é quase impossível não devanear sobre o efeito causado por essas imagens em seus primeiros anos de exposição, quando o desgaste das cores e do brilho era ainda uma promessa remota. É inegável o desgaste que o tempo impôs a essas peças, contudo é mais inegável ainda o desgaste causado pela falta de preservação.

3. Um Banquete do mestre com seus aprendizes: Sobre a prática e a aprendizagem dos ofícios da pintura.

No item anterior, ao apresentarmos as delimitações e algumas especificidades que delinearão a produção da Santa Ceia do Santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas, percebemos que a obra, através de sua dupla execução, cumpre com a intencionalidade persuasiva, mesmo que em determinados momentos problemas de cunho pragmático de cada experiência artística pudessem ter exigido dos oficiais das artes algumas adaptações nas práticas de cada ofício.

Essa maleabilidade apresenta uma de suas raízes nas relações intercambiáveis que as práticas de cada ofício se constituíam nos campos das empreitadas. Essas relações se formavam na medida em que os ofícios da pintura, escultura e arquitetura demonstravam finalidades que dialogavam entre si. Concomitantemente, evidenciamos que, causalmente, as áreas tomam como base os mesmos referenciais teóricos (como os tratados de artes e perspectivas, os missais e as gravuras), contudo cada ofício desenvolve leituras diferenciadas frente aos problemas de ornamentação que se submetem. Essas leituras, como demonstraremos, cumprem também a finalidade de nutrir a experiência de cada ofício, denotando suas especificidades ao mesmo tempo em que aproxima uma das outras.

É importante salientar ainda que a pintura e suas aplicabilidades tornam-se ainda mais complexas na medida em que a circulação de modelos e técnicas de pinturas e arquitetura circulantes entre colônias e Europa se intensifica. Tal circulação de materiais iconográficos e técnicos pode ser percebida tanto através de fontes impressas ou mesmo através dos pintores europeus que se estabeleceram nas colônias. Em um segundo momento, pessoas nascidas na colônia luso-americana começam a ganhar destaque como oficiais das artes, porém não existiam escolas das artes neste durante o oitocentos, o que nos leva a questionar como os sujeitos da região aurífera aprenderam os conhecimentos necessários para desenvolverem as habilidades necessárias para as práticas decorativas.

A relevância de abordarmos este assunto consiste em compreender a abrangência e complexidade dos ofícios artísticos na colônia luso-americana, através das redes sociais que se formaram. Além disso, como será demonstrado à frente, a concepção e apreensão dos ofícios das artes se modificam no início do século XIX, sendo essas modificações percebidas na prática da pintura ataidiana, foco de nossa pesquisa.

Em primeiro lugar, apontamos que, nas Minas Gerais colonial, as práticas da pintura teriam abarcado os estudos das técnicas, no que concerne a assimilação dos conhecimentos divulgados através dos materiais impressos. Essa apropriação se dava através das necessidades pragmáticas das empreitadas, e nos próprios campos de atuação, pois não há resquícios históricos que sugerem estudos institucionalizados.

A relação ensino/aprendizagem dos ofícios da pintura, por sua vez, acontecia também dentro das empreitadas em que o mestre atuava, onde ele era assistido por escravos e ou aprendizes que poderiam ser instruídos às técnicas das artes da pintura. Neste sentido, a prática nos campos de atuação dos pintores, assim como os demais ofícios artísticos, substituía o ensino institucionalizado das aulas réfias ou até academias, até meados do século XIX.

Para demonstrarmos nosso argumento, retomamos o processo civil no qual Athayde reclama o que falta ser pago do combinado pela empreitada na igreja da Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Mariana. Por volta de 1826, a empreitada de Athayde é submetida à louvação ²⁶⁵ pelos irmãos do Rosário, segundo costume da época.

Como apontam os estudos de Araújo, para um sujeito receber o título de oficial mecânico, ele deveria submeter-se a um exame onde os juízes do respectivo ofício iam avaliá-lo. Segundo essa mesma regulamentação, se alguma pessoa portasse o título de oficial obtido em outro lugar, ele deveria submeter-se a novos exames para seu ofício vir também a ser reconhecido naquele novo local; porém, o que geralmente acontecia,

²⁶⁵ O termo “louvação” especifica uma função pericial, cuja função é avaliar, ou seja, louvar determinado objeto artístico, conferindo se esta produção abarca todas as características previamente contratadas.

ao menos em Minas Gerais, era que o postulante apresentava a carta oficial simplesmente para que fosse registrada nos livros correspondentes²⁶⁶.

No caso dos artistas, muito possivelmente, o trâmite não ocorria do mesmo modo, se levarmos em conta que em Portugal desde 1570 os artistas reivindicavam o caráter de arte liberal atribuído a sua ocupação, buscando distinguir-se então dos ofícios mecânicos da bandeira de São Jorge²⁶⁷. De forma similar a cidade de Salvador no decorrer dos setecentos, onde os pintores e escultores eram artistas liberais e não tinham que obter carta de exames nas Câmaras²⁶⁸ – afirmação movida pela ausência de exames nos códices –, é possível supor que em Minas também não havia tais exames para ofícios das artes.

Porém, como afirmamos acima, as fronteiras entre um ofício e outro eram cambiáveis. No caso português, segundo Vitor Serrão, a categoria “pintor” podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras, ou outros objetos, como também nomeava os peritos na arte da pintura especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas. Em Minas, a situação dos artistas parece ser bem semelhante, não só pela falta de definição do termo com suas funções, mas também porque não havia muitas pessoas dedicadas à ornamentação, o que também pode ter contribuído para a polivalência desses artistas frente às normas.

Portanto, é possível considerar que os aprendizes das “artes da pintura” assimilavam as técnicas do labor no próprio campo de atuação, no caso, as empreitadas nas igrejas coloniais, em sua grande maioria. Neste sentido, os referidos “muleques” seriam assistentes/aprendizes que acompanhava Athayde nas empreitadas artísticas.

²⁶⁶ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: _____ . Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.49.

²⁶⁷ SERRÃO, Vitor. O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses. Lisboa: Casa da Moeda, 1983. p.45.

²⁶⁸ FLEXOR, Maria Helena. Oficiais mecânicos na cidade de Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974. p.47.

Quando nos deparamos com termo “muleque”, que era utilizado nas Minas para denominar os escravos jovens, buscamos nos documentos que detalhavam os bens e posses de Athayde ²⁶⁹ sua trupe de escravos. Percebemos que foram inventariados três indivíduos, entre eles, uma mulher que possivelmente cuidava dos afazeres domésticos, um homem mais velho que provavelmente o ajudava nas demais atividades, incluindo as artísticas e um “muleque”, que poderia acompanhar o Mestre da pintura nas empreitadas. Porém, como no processo civil o termo “muleque” vem no plural, acreditamos que os almejantes ao ofício da arte da pintura não se delimitava apenas às posses do pintor.

Percebemos ainda, a partir do processo civil estudado, que várias das pessoas que testemunharam a favor do Mestre Athayde viviam da arte da pintura. Curioso notar a discrepância entre a faixa etária dos testemunhos. Seriam eles colegas de profissão e/ou aprendizes de Athayde? É difícil precisar uma definição desse gênero. Contudo, é interessante notar a quantidade de pessoas (tanto os louvadores, quanto as testemunhas) que ocupam-se com as artes da pintura em pleno século XIX, quando o auge da extração aurífera já havia se tornado história.

[...] tta. Marcelino da Costa Pereira pardo, Casado morador da Imperial cidade do Ouro Preto, [...] que vive de Sua Arte de Pintura, de idade trinta e seis anos [...] T.ta. João dos Sanctos Abreu, pardo solteiro, morador da Imperial cidade de Ouro Preto, Freguesia de Antônio Dias, que vive de sua Arte de Pintura, de idade vinte trez annos [...] Francisco Justiniano Marques, pardo, morador nesta Cidade, que vive de sua arte de pintura, de idade de cecenta annos,²⁷⁰

²⁶⁹ C.F. inventário e do testamento de Mestre Ataíde, transcritos em: _____. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.213.

²⁷⁰ Extratos da transcrição do Libelo civil cujo autor, Manoel da Costa Ataíde reivindica dos mesários da Irmandade terceira de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana o pagamento da última parcela de seu pecúlio, durante o ano de 1826. Apud.; MENEZES, Ivo Porto de. *Anexo I; pesquisa documental*. In: _____. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.200.

Além da variação etária, etnias diferentes são notadas, sendo a maioria composta por “pardos”. A designação profissional das testemunhas, no geral, é a “arte da pintura”.

O processo civil a que Athayde submeteu-se, tentava reverberar sobre algumas acusações dos mesários do Rosário, como a de deixar a empreitada da Capela aos cuidados de seus “muleques”, enquanto passava a maior parte de seu tempo na Capela de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto. Ora, era comum que os artistas oitocentistas trabalhassem em diversos campos simultaneamente; isso se mostrava não só possível como aceitável, pois as empreitadas nunca eram concretizadas por um homem só, isto é, os oficineiros das artes eram sempre assistidos por alguns de seus escravos e aprendizes, cuja parte de menor trato (como a preparação do material, da madeira e das tintas) ficaria a cargo deles.

Outro fator determinante para percebermos as especificidades do processo de ensino e aprendizagem dos ofícios da pintura, assim como dos demais ofícios das artes, se relaciona diretamente com a prática da leitura, ou melhor, da falta dela. Essa assertiva fica mais evidente quando visualizamos o campo da educação na Colônia luso-americana, em especial, em Minas Gerais, onde, apesar de ser um instrumento social de grande importância para a organização socioeconômica mineira colonial, “marcada pela diversificação das atividades, pela complexa articulação entre mineração, agricultura, ofícios e comércio, e por um mercado local em que a riqueza se concentrava em poucas mãos”²⁷¹ o domínio da escrita era restrita. Percebe-se que a falta de formação intelectual dentro dos padrões escolásticos, em Minas Gerais, era comum, por outro lado, como salienta o pesquisador Luis Carlos Villalta, a escrita se configurava como um instrumento de poder institucional e social.²⁷²

Neste sentido, acreditamos que a falta do conhecimento da leitura e escrita dificultaria a apreensão de qualquer conteúdo técnico que não fosse através da prática. No que se refere às especificidades da aprendizagem da arte da pintura em Minas

²⁷¹ VILLALTA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: _____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.290.

²⁷² VILLALTA, Luiz Carlos. Op. Cit. p.297.

Gerais, um documento apresentado por Célio Macedo Alves, ao estudar a imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais, trás à luz alguns dados importantes para este estudo. O pesquisador classifica em dois tipos as formas de aprendizagem mais comumente encontradas na região aurífera: o aprendiz (quando o adolescente é entregue ao mestre) e o filho das artes (quando o adolescente é filho de um mestre). Para o primeiro caso, Alves analisa um volumoso processo, datado de 1770, cujo autor é o pintor nativo João Batista de Figueiredo contra seu mestre, o pintor português Manoel Rabelo de Souza.²⁷³ Inserido a este processo, o réu apresenta uma cópia de um contrato de aprendizagem firmado entre ele e o pai do autor da ação.

Nessa “obrigação”, verifica-se que o pai, Antônio Lopes de Figueiredo, entrega, por assim dizer, o seu jovem filho aos cuidados de Rabelo de Souza e a outro “artífice da arte de pintor”, para que esses ensinassem ao filho a arte da pintura, por um período de seis anos. Estabelece-se, ainda, que ao pai fica a obrigação de “vesti-lo, calçá-lo e tudo mais”, restando aos mestres apenas a tarefa de “ensina-lo, doutriná-lo e sustenta-lo”.²⁷⁴

Alves afirma ainda que este contrato apresenta bastante sintonia com os “contratos de servidão” encontrados em Portugal²⁷⁵, nos quais descrevia os deveres de cada um.

Ao mestre, competia ensinar os fundamentos e a prática da pintura e/ou douramento, em um período que podia variar de três a nove anos, incluindo o fornecimento de cama, roupa, alimentação e educação (o ler e o escrever); ao aprendiz, cumpria servir o mestre com total obediência, preparar pincéis e moer pigmentos para preparo das tintas, executar pequenas tarefas do ofício e outras de índole servil; ao pai ou responsável

²⁷³ ALVES, Célio Alves. A imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais. In: _____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.430.

²⁷⁴ ALVES, Célio Alves Op. Cit. p.430.

²⁷⁵ C.F.: SERRÃO, Vitor. O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

pelo jovem cabia a obrigação de pagamento ao mestre, no ajuste do contrato, de certa quantia de dinheiro.²⁷⁶

Ser por um lado, as informações apresentadas pelo o autor, ao aproximar as “obrigações” no processo de João Batista de Figueiredo aos “contratos de servidão”, comuns em Portugal, são bastante coerentes (tendo como principal prerrogativa o fato de que o mestre de Figueiredo era um pintor Português, portanto, um sujeito familiarizado com os trâmites do ofício no que concerne à aprendizagem da metrópole). Por outro lado, sabe-se que a vinda de profissionais das áreas das artes foi descontinuada ao passar das décadas, ao mesmo tempo em que surgem nativos aptos a assumir as empreitadas.

Neste ponto, não é difícil imaginar que há grande possibilidade de os pormenores assinalados entre aprendizes (assim como seus respectivos responsáveis) e mestres podem ter sofrido modificações de cunho prático. Porém, esta prerrogativa fica apenas no campo hipotético, pois até o momento não foi encontrado mais nenhum documento similar às “obrigações” o que possibilitaria indagações menos superficiais. De todo modo, é comumente aceito que entre o século XVIII e início do século XIX as profissões mecânicas geralmente eram assimiladas em seus respectivos campos de trabalho.

No caso dos pintores, escultores e arquitetos que trabalharam na colônia luso-americana, são fartos os exemplos de pessoas ditas mestiças ou pardas, ocupando-se nessas profissões. Esses sujeitos poderiam ser os “filhos das artes”, legítimos ou não. Como exemplo, apresenta-se o tão estudado e ainda tão misterioso Antônio Francisco Lisboa, filho de pai branco e mãe escrava. Já Athayde, filho legítimo de pai e mãe declarados brancos, parece ter apreendido as técnicas de pintura como um aprendiz, mas, apesar das especulações por parte de alguns historiadores, não há resquícios documentais que comprovem quem teria sido o seu mestre.

Por outro lado, no decorrer das décadas, uma terceira tipologia de aprendizes tornou-se comum nos campos de ornamentações. Trata-se dos cativos que

²⁷⁶ ALVES, Célio Alves Op. Cit. p.430.

acompanhavam seus mestres nas empreitadas e, conseqüentemente, tornaram-se seus assistentes/ aprendizes. Referimo-nos aos “muleques” apresentados acima.

Se o mestre se encarregava não apenas em passar os conhecimentos das técnicas das artes, mas também em educar ²⁷⁷ seus aprendizes, enquanto, concomitantemente, ele se empenhava em concluir as empreitadas de ornamentação assumidas, parece ser lógico supor que os métodos de ensino não se desvinculavam da prática.

Sendo assim, o campo de trabalho era o local mais comum onde o mestre ensinava a seus assistentes as técnicas dos ofícios ali empregadas, desse modo, a compreensão e aplicabilidade das mesmas eram tidas através dos exemplos práticos. Em tese, quando o então assistente tornar-se-ia capaz de compreender e aplicar as técnicas de pinturas ele poderia assumir suas próprias empreitadas.

4. Um Banquete de mistérios: A Ceia da Capela do Senhor Bom Jesus de Matozinhos

Dentre as obras que analisamos a mais difícil de precisar autoria e datação é a Santa Ceia da Capela do Senhor Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas), em Ouro Preto. Deste modo, não é possível precisar em qual momento da biografia de Athayde encontrar-se-ia esta empreitada (pressupondo de antemão, a atribuição). De qualquer maneira, torna-se relevante fazermos alguns apontamentos sobre a obra, pois, ainda que esta pintura não seja de Athayde, é bem provável que ele tenha se deparado com a pintura em algum momento, uma vez que sabemos ser o mestre da pintura um irmão daquela capela.

²⁷⁷ Entendemos, nesta conjuntura, como educar a função de ensinar o sujeito a ler e escrever.



FIGURA 09
A última Ceia (≈ 1800)

Este trabalho, de grande dimensão assume, como a maioria das pinturas realizadas na época, a função de integrar-se na espacialidade arquitetônica da capela de maneira a dialogar com as demais ornamentações e ocupar parte dos espaços em branco, característicos das capelas do final do século XVIII e início do XIX nas Minas do ouro.

Esta obra encontra-se atualmente no corredor lateral de São Miguel e Almas e, segundo Frota, “embora não tenha sido ainda encontrada documentação que ratifique a autoria de maneira definitiva, está entre as obras que podemos atribuir com

segurança a Ataíde, pela qualidade do desenho, pela ênfase dada aí à expressão, pela composição, pelo cromatismo.”²⁷⁸

A pesquisadora ainda argumenta que a composição das figuras em torno do Cristo assume a disposição de curva, recurso usual nas composições ataidianas. Tal disposição curvilínea apresenta um claro conflito entre efeito e perspectiva. Por um lado os personagens comportam uma simbiose entre eles, chegando a negligenciar alguns aspectos básicos de composição e disposição dos corpos, afeiçoando, em alguns momentos os apóstolos representados aos querubins de uma decoração (por serem praticamente cabeças destituídas de corpos e, neste caso, de asas também). Por outro lado o efeito, talvez metafórico, causado é de comunhão entre os personagens da obra, conferindo um dos principais aspectos iconográficos da representação deste tema.

Essa Ceia não apresenta personagens estranhos à narração evangélica. É composta apenas pelos apóstolos e Cristo em volta de uma mesa retangular dentro de uma sala representada por alguns elementos arquitetônicos, como uma portada e uma coluna, e um candelabro suspenso na altura da cabeça de Cristo.

Como notaremos mais adiante, ao compararmos a qualidade dessa Ceia com outras duas pinturas, esta é, sem dúvidas, a que apresenta mais problemas de perspectiva. Por outro lado, é inegável a sutileza aplicada nos olhos de cada personagem, sugerindo uma linha condutora que enfatiza a intenção de circularidade. E para prosseguirmos com as comparações passemos para a apresentação da próxima obra.

²⁷⁸ FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1982. p.106.

5. Um Banquete de referências: A Ceia da Igreja de São Francisco de Assis

Durante os anos de 1799 a 1810 sabemos, através dos livros de registros da Igreja de São Francisco de Assis, que Athayde cumpriu inúmeras empreitadas de ornamentação da Igreja. Dentre elas está a Ceia, uma grande pintura em madeira (300 x 250 cm), provavelmente de tempera, que se encontra na lateral esquerda da capela mor da igreja de São Francisco de Assis. Na outra parede lateral, ocupando a mesma espacialidade que a Ceia, encontra-se um mural cujo tema é o lava pés. Ambas as composições compartilham a mesma palheta de cores e estilo do traço.



FIGURA 10
A última Ceia (≈1799 a 1810)

Já é bastante difundido e, pode-se dizer, até um consenso entre os historiadores da arte que as pinturas desenvolvidas no período colonial apresentam uma íntima

relação de referências com uma série de gravuras e estampas que circulavam na região do ouro através de missais e outros materiais impressos. Essa dinâmica expressa em linhas gerais uma intrincada relação entre os pintores coloniais com os oficiais das artes da Europa durante os séculos XVIII até o início do século XIX. As Ceias de Athayde, portanto, não fogem a essa regra, inclusive por já ter estudos que demonstram as possíveis referências iconográficas que o mestre teria usado para compor suas obras.



FIGURA 11
Ceia dos Apóstolos (1797)

Em especial, a Ceia da Igreja de São Francisco de Assis chamou atenção de dois pesquisadores que se dispuseram a buscar as referências imagéticas, corroborando a pioneira pesquisa de Hannah Levy que demonstra a teoria da circulação e apropriação de motivos iconográficos. Bohrer ²⁷⁹ apresenta uma gravura assinada por Silva S. ²⁸⁰ como uma referência utilizada pelo pintor em questão. O autor, em seu texto, apresenta ainda outras gravuras do mesmo missal que teriam sido utilizadas por Athayde em outras empreitadas.

Pedro Leite, ao descrever rapidamente alguns aspectos comparativos entre a pintura e a gravura conclui serem inequívocas as semelhanças entre as obras:

[...] nas feições dos apóstolos; na presença, em ambas as obras, de uma figura voltada de costas para o espectador, com um corpo inclinado, segurando uma jarra; na repetição dos lustres e da vasilha com garrafas; e sobretudo na presença da criada servindo aos santos convivas. Tal presença, além de extracanônica, provavelmente anacrônica, quando não interdita aos costumes dos judeus daquele tempo, é, alega-se, por tais motivos, resultado de uma boutade de Ataíde. ²⁸¹

Além dos elementos que parecem ter sido corriqueiros nas representações da Ceia, como um candelabro suspenso, uma sala fechada, mesa quadrada com utensílios de mesa, o que nos chama a atenção é a dinâmica corpórea dos personagens: em primeira instância se afasta bastante da Ceia da capela de São Miguel e Almas. Tais detalhes de composição resultam em discursos imagéticos diferenciados que, por mais que são compostas através da mesma iconografia, as proporções diferenciadas conferem às obras representações e significâncias múltiplas.

Essa assertiva pode ser percebida através de uma comparação entre as Ceias das igrejas de Minas ou mesmo entre as estampas. No primeiro caso,

²⁷⁹ BOHRER, Alex F. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. Belo Horizonte: revista Barroco, v.19. 2005

²⁸⁰ Para Pedro Leite, Silva S. pode ter sido Gregório Francisco Queirós, um gravurista Português que estudou com diversos outros oficiais das artes também em sua terra quando em outras localidades de Europa. C.F.: LEITE, Pedro Q. Em busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX. In: Anais dos IV Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2008.

²⁸¹ LEITE, Pedro Q. Op. Cit. p. 695.

independentemente do primor artístico da Ceia da capela de São Miguel e Almas, ao compararmos com à da Igreja de São Francisco de Assis, percebemos que a primeira compreende um ambiente mais solene, cujo foco se volta majoritariamente para o Cristo no momento em que parece abençoar o pão, dentro dos moldes do rito eucarístico. Enquanto na pintura da Igreja de São Francisco de Assis, percebemos múltiplas ações que, apesar de dialogarem entre si, são minudenciadas através das ações dos representados, mas, principalmente a figura de Judas que parece destoar do ritmo dos demais apóstolos, conferindo, por fim, maior movimento a cena.

No segundo caso, as proximidades entre a gravura de Silva S. (ou Gregório Francisco Queirós, segundo Leite ²⁸²) e a pintura de Athayde, as diferenças encontram-se principalmente nas escolhas de acréscimos ou retiradas de elementos durante a transposição imagética. As escolhas cometidas pelo pintor estão intimamente atreladas ao caráter persuasivo da obra, que busca, através da engenhosidade artística, conferir signos capazes de dialogar com o espectador, buscando através da proximidade afetiva de não apenas reconhecer a história, mas, sobretudo, em perceber-se capaz de participar da mesma, alcançando a redenção, comungando com Deus e salvando a alma.

²⁸² LEITE, Pedro Q. Em busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX. In: Anais dos IV Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2008.



FIGURA 12
Ceia na casa de Lázaro (1804)

Leite, na tentativa de corroborar com a tese de Levy, busca em inúmeros acervos iconográficos possíveis gravuras que teriam servido como material imagético para as empreitadas nas Minas do Ouro ou então que denotam grande proximidade imagética. Nesse ínterim o pesquisador sugere que uma gravura que narra uma ceia na casa de Lázaro, de Joaquim Carneiro da Silva, apresentaria alguns elementos iconográficos que se aproxima da gravura de Silva S. e, por conseguinte, à obra de mestre Athayde.²⁸³

Tais relações, no texto de Leite, sugerem não apenas uma relação imagética, mas também de apreensão das técnicas da arte, no que diz respeito principalmente ao desenho. E, mais, poderiam servir como base para afirmar certa proximidade entre vários oficiais das artes. Sugerindo, portanto, uma rede social complexa que, através das inter-relações entre mestres e aprendizes (responsáveis num primeiro momento por introduzir alguns modelos iconográficos) imbrica e modela de modo mais complexo a já então conhecida circulação de gravuras.²⁸⁴

²⁸³ LEITE, Pedro Q. Em busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX. In: Anais dos IV Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2008. p. 698.

²⁸⁴ LEITE, Pedro Q. Op. Cit.

Apesar da proximidade de Leite ser coerente e apresentar uma perspectiva diferenciada da relação entre os oficiais das artes, seus pares e a circulação das gravuras, a tese se sustenta em outras hipóteses de cunho muito mais intuitivo do que científico. Por exemplo, quando segue as indicações de Bretas ²⁸⁵ que afirma ter sido João Gomes Batista o professor de desenho de Aleijadinho que, por sua vez, também teria sido o mesmo mestre de Athayde, segundo Menezes ²⁸⁶. Vale lembrar ainda que Menezes aponte ainda outros dois possíveis mestres de Athayde: Antonio Coelho Lamas e João de Carvalhais. ²⁸⁷

Mas, mesmo sendo possíveis tais associações no campo hipotético, essa tese parece restringir a circulação dos modelos iconográficos nos eixos colônia/metrópole, mestre/aprendiz. Por outro lado, ainda que através de uma rápida apresentação de outras pinturas sobre a Santa Ceia, percebemos que os elementos iconográficos dessa representação ultrapassam esses eixos, propondo, portanto que restringir a circularidade dos modelos ainda não é o suficiente para compreender a complexa rede sócio-cultural que permeou o desenvolvimento das artes visuais.

²⁸⁵ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços Biográficos do Finado Antônio Francisco Lisboa. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 15, 1951.

²⁸⁶ MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura da trajetória do pintor marianense In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS. Adalgisa Arantes [Org.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.18.

²⁸⁷ MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura da trajetória do pintor marianense In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS. Adalgisa Arantes [Org.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.18.



FIGURA 13
Last Supper (1542)
Jacopo Bassano



FIGURA 14
Last Supper (1560)
Juan de Juanes



FIGURA 15
Last Supper (1632)



FIGURA 16
Last Supper (≈1592-1594)

Deste modo, nos aproximamos das teorias de Thomas DaCosta Kaufmann ²⁸⁸ cujos ensaios se concentram nos meandros da contabilidade e na dimensão geográfica da história da arte do início do período moderno na Europa, América Latina e Ásia. Em linhas gerais, o autor apresenta um panorama histórico dessas complexidades, debate algumas teorias contemporâneas, e completa a sua exploração com um conjunto diversificado de estudos de caso. Sua pesquisa se aprofunda em questões essenciais para o entendimento da circulação e as relações no mundo das artes, como transculturação das tradições indígenas, a mestiçagem, a metrópole artística, de difusão artística, transferência, circulação, subversão e centro/periferia.

A história da arte tradicionalmente classifica as obras por região geográfica, bem como por período, mas não é difícil perceber que muitas vezes as fronteiras políticas e culturais são altamente complexas e fluidas. Questões de identidade, autoria, política e inter-relações pessoais nos campos das artes demonstram que é difícil determinar o "lugar" da arte, ou de determinada arte, e muitas vezes os resultados em si podem representar materialidades desses conflitos de geografia e cultura.

Soma-se a este íterim a necessidade de se não compreendermos, ao menos assumirmos a complexidade da circulação de gravuras e demais referências decorativas que vieram a se tornar as bases imagéticas nas decorações das igrejas ultrapassa as relações postuladas de mestre e aprendiz, sendo este um dos meios, mas não o único, de prover as tradições pictóricas. Somado a isto encontra-se a engenhosidade de um contínuo movimento agregador de elementos externos às práticas de decoração apreendidas durante o processo de aprendizagem.

Vale lembrar que é comumente aceito naquilo que se entende como arte barroca mineira concebe a vida como um grande e suntuoso espetáculo. Segundo o pesquisador Henrique Moreira de Castro, é possível perceber nesse estilo de arte, certa ênfase na exaltação da novidade, do exótico e do extravagante, bem como na

²⁸⁸ KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago: the University of Chicago Press, 2004.

reinvenção e apropriação de várias culturas como a africana, indígena, chinesa e europeia.²⁸⁹ Nesse mesmo tom de raciocínio, Célia Borges compreende que esse fenômeno deve ser visualizado como um processo dinâmico, envolvendo uma relação intelectual e emocional dos agentes.²⁹⁰ Como exemplo paradigmático, o interior da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto, cujas imagens religiosas, embora cristãs, também se prestam a uma leitura segundo a tradição africana. “Na Igreja de São Francisco de Assis as imagens podem ser europeias, mas a articulação, as correntes ocultas de significado pertencem definitivamente às tradições negras da África [...]”.²⁹¹ Além da igreja franciscana outros testemunhos deste universo multicultural merecem serem destacadas as obras decorativas das igrejas de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, e de Nossa Senhora do Ó, em Sabará.

Esse movimento, que perpassa a história da arte colonial, se transforma no início do século XIX quando os preceitos sobre as artes e suas funcionalidades ganham diferenciadas percepções.

Mas antes de adentrarmos a este assunto, é importante ainda ressaltar que a Ceia da Capela de São Francisco de Assis ganha outra característica ao ser percebida como parte de um conjunto ornamental que compõe grande motivo decorativo. Cada ornamentação se mantém inter-relacionada com as demais sem perder sua narrativa religiosa individualizada, mas que ao mesmo tempo, dialoga com as demais ornamentações, conferindo uma retórica entrelaçada e coesa, bem aos moldes do discurso persuasivo cristão de redenção e salvação.

²⁸⁹ CASTRO, Henrique Moreira de; DEUS, José Antônio Souza de. Uma abordagem geohistórica e etnogeográfica do barroco mineiro aplicada aos estudos da paisagem nas regiões de antiga mineração do Brasil. In: *Ateliê Geográfico*. Goiânia: 2011. v. 5, n. 3 p.57-80.

²⁹⁰ BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário - Devoção e Solidariedade em Minas Gerais - Séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora (MG): Editora UFJF, 2005, 252 p.

²⁹¹ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.358

6. O último Banquete: A Ceia do Caraça

Quando já em idade bastante avançada, próximo aos 70 anos, Athayde retorna ao Caraça para pintar A Ceia. Nesta época, por volta de 1827-1828, a Ermida já havia se transformado em colégio e Dom Pedro I, em 1824, também já conferira o título de Imperial à Casa do Caraça. Nesta época, o lugar estava sob responsabilidade de dois missionários portugueses: Padre Leandro Rebelo Peixoto e Castro e Padre Antônio Ferreira Viçoso. Como já apresentado no primeiro capítulo, foram estes Lazaristas os mentores da transformação do Caraça para uma instituição de ensino.

Segundo Zico, Athayde retornou ao Caraça atendendo ao pedido de Padre Jerônimo de Macedo, um dos superiores do Colégio. O pesquisador relata que “no livro da Imperial Casa da Senhora Mãe dos Homens, na folha 3v – ano 1828 – entre as despesas [...] lá pelo meio da página, se lê a seguinte anotação: Hum painel da Cêa324\$000/ Guarniçõens pa. O Dito....26\$000”

Em outro manuscrito denominado “diário”, o pesquisador discrimina uma série de contas que possivelmente remetem-se à feitoria (ou feitorias) de pintura e as guarnições necessárias para o labor. Parece importante evidenciar que essas contas ocorreram durante um período de quase dois anos, entre 6 de julho de 1827 e 31 de maio de 1829, por dois motivos: geralmente os artistas recebiam um terço do pecúlio ao iniciar a obra, enquanto os outros acertos aconteceriam durante e após a obra terminada. Neste sentido, é possível afirmar que o pintor teria começado A Ceia em 1827; normalmente seria mais difícil determinar a data de finalização da obra, contudo, o Athayde assina e data a obra, apontando sua conclusão no ano de 1828, do que concluímos que o último pagamento fora feito alguns meses após a conclusão da obra. Se analisadas essas evidências como resquícios da prática da produção artística, é possível perceber certa tolerância ou paciência do artista para com alguns de seus contratadores, para receber os pecúlios, ou talvez que os pagamentos tardios configurar-se-iam como uma prática nas empreitadas de ornamentação. É evidente que para tal hipótese ter maior substância, uma pesquisa mais verticalizada sobre o

tema seria necessário. Contudo, a intenção desta proposição se configura no campo biográfico, em concordância com determinada historiografia, onde Athayde é tido como um pintor de preços modestos, apesar do grande reconhecimento.



FIGURA 17
Última Ceia (1828)
Manoel da Costa Athayde

A Ceia, pintura realizada em óleo sobre tela, de grandes dimensões (4,40m por 2,40m) encomendada para ornar o refeitório do colégio. Sua iconografia remete à Última Ceia, representada por Athayde no momento em que Jesus abençoa o pão e o vinho, acrescido de outras figuras em composição ao gosto do artista.

Seu arranjo exacerba o tema com um paradoxo: durante a dramática cena em que Jesus faz a última refeição com os doze apóstolos, uma série de figuras humanas, possivelmente serviçais, alguns vestidos de maneira mais contemporânea ao século XIX, entram na sala trazendo alimentos e bebidas, entre gestos que expressam gracejos e descontração. Este paradoxo se constitui evidentemente no campo iconográfico, sendo, portanto, não uma questão inédita, conforme já apresentamos em discussões

acima. Contudo, é interessante ressaltar algumas escolhas que o artista faz para esta pintura.

Sobre a cena central do quadro, a disposição é uma das mais usuais: Cristo no centro, cercado pelos apóstolos, todos em volta de uma mesa retangular coberta com uma toalha branca e montada com pratos, restos de alimentos e um Cálice. Enquanto Cristo se posta em gestos de bênçãos, os apóstolos se dividem em feições diversas, que sugerem espanto, afeição e admiração. A exceção de postura é a figura de Judas, que se encontra no lado direito da imagem: ao mesmo tempo em que representa certa ansiedade, a postura das pernas entrecruzadas parecem demonstrar um movimento pouco prático para quem, por ventura, quisesse sair daquela situação.

A começar pela disposição dos personagens que não compõe o contorno da mesa. São cinco figuras, ao todo, que compõem os dois cantos da obra. Os três serviçais da esquerda se mantêm em movimentos leves: enquanto uma mulher avança em direção à mesa, carregando um cesto de pães, um homem parece acariciá-la nos ombros, onde ela responde tocando com a cabeça a mão do cavaleiro e com um sorriso a estampar a face. Atrás deles, uma senhora ainda mais contida e parcialmente escondida entre as sombras daquele espaço, observa o banquete placidamente. Seus cabelos se escondem por debaixo de um véu, e ela também esboça um leve sorriso.

No outro canto, uma mulher e um homem entram no recinto de modo mais brusco, comparado com as figuras da esquerda, contudo, seus movimentos parecem leves, pois as vestimentas dançam à medida que os passos rápidos são dados. Enquanto a mulher, figura realizada de costas, carrega em sua mão esquerda um jarro, com a direita parece acenar para a passagem que acabara de passar, chamando outras pessoas. Seu olhar se volta, portanto, para a lateral direita do quadro. Em seguida, um homem sorridente entra na sala, carregando uma peça dourada. Seu olhar volta-se para o banquete que acontece no centro do quadro.

Deste modo, percebemos que as escolhas imagéticas se aproximam das gravuras apresentadas anteriormente e também como o pintor evoluiu tanto na técnica quanto no estilo das engrenagens de sua engenhosidade. Essa assertiva

pictórica parece demonstrar, apesar do contexto histórico em que o artista em questão estava inserido, que a pintura, assim como as demais artes, era majoritariamente regida por modelos e padrões imagéticos, além dos coercivos parágrafos de alguns contratos (que pontuavam como deviam ser realizadas as ornamentações encomendadas).

Por outro lado, conferimos o que era pra ser uma cena de grande tensão, um lugar de certa descontração ao elencar esses novos elementos à sua composição. Essa interpretação parece ser bastante plausível ainda mais ao levarmos em consideração que, diferentemente das outras Ceias analisadas, a do Caraça tinha uma finalidade diferenciada: ela decoraria um refeitório e não uma Capela. Sabemos, que a prática de decorar refeitórios com a Santa Ceia não é algo inédito (Valemos do exemplo clássico da Santa Ceia de Da Vinci). Contudo, essa prática parece ter sido pouco habitual nas Minas. Levando em consideração principalmente a escassez de recursos financeiros e a dinâmica das artes constituída nas minas durante o século XVIII, nada mais lógico cogitar que qualquer empenho de investimento para uma intervenção de ornamentação priorizaria os locais que julgassem ter maior relevância social e religiosa.

A finalidade da Ceia do Caraça é, portanto, um importante elemento que devemos levar em consideração. Mesmo ainda inserido num campo da ornamentação sacra, no início do século XIX, se evidencia um maior espaço para o artista exercer de forma mais ampla suas habilidades. Neste contexto, através da agudeza em combinar moldes e modelos diferentes e também do engenho artístico, evidenciando determinado subjetivismo ao escolher inserir elementos iconográficos que não são descritos no evangelho, o pintor confere a uma cena canonicamente dramática, relativa leveza não só por amenizar essas características dos apóstolos, mas principalmente por inserir determinada descontração através das figuras dos serviçais, que parecem estar totalmente alheias à dramaticidade central, sem, com isso, fazer com que tal obra fosse considerada herética ou não louvável pelos contratadores.

7. Um Banquete de possibilidades: possíveis rumos

Há ainda um pequeno detalhe, mas de suma importância, que deve ser levado em conta sobre a Ceia do Caraça que merece um subcapítulo.

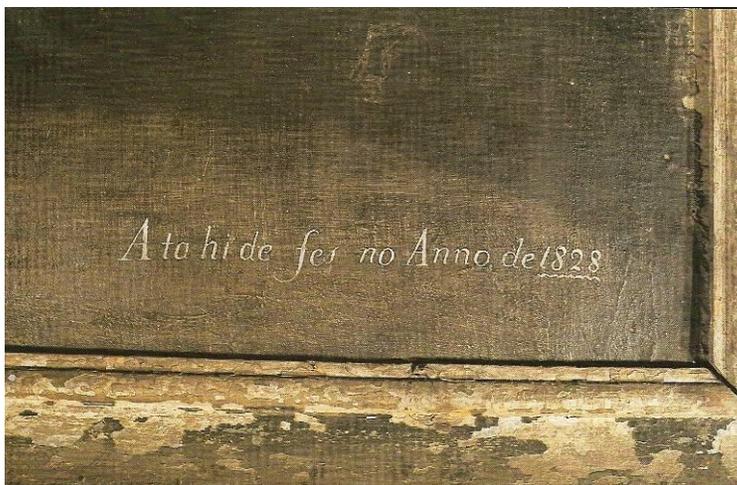


FIGURA 18
Detalhe da Última Ceia (1828)

Manoel da Costa Athayde
Apud.: FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit. p.113.

“Atahide fes no Anno de 1828”, é a frase que consta no lado inferior esquerdo da grande tela. Mas o que motivaria o pintor para inserir na peça tais informações? Num primeiro momento até questionaríamos se teria sido o próprio pintor que teria inserido as inscrições na peça, contudo, alguns pesquisadores já fizeram tal questionamento. E foi constatado que a inscrição foi feita pelo pintor. A dúvida surgiu porque no final do século XIX o pintor alemão Grimm, em visita ao colégio poderia ter registrado na própria obra a autoria de Athayde, levando em consideração que as letras postas na Ceia são bastante parecidas às conferidas na assinatura da obra que Grimm deixou no Colégio. Contudo, segundo especialistas em restauração, que trabalharam nas obras de Athayde, ficou confirmado através de análises técnicas que a escrita teria sido feita de fato durante a composição da obra.²⁹²

²⁹² FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Op.cit.

Por outro lado, sabe-se que aplicar autoria em obras de arte, é uma presunção histórica realizada com maior frequência somente a partir do século XIX. O ato de datar e assinar uma obra, ou seja, de assumir determinada singularidade no fazer artístico, parece representar, em consonância com os demais aspectos apresentados neste trabalho, mudanças no fazer artístico do pintor, e apontam para determinada contemporaneidade às mudanças que ocorriam nos preceitos da produção artística, onde a subjetividade começara a ganhar espaço fundamental.

Ao compreendermos a ação de assinar uma peça com os demais elementos da trajetória de Athayde demonstram a nossa teoria de que a relevância histórica e artística de Athayde não se encontra apenas em ter sido um pintor capaz de emular de modo magistral inúmeros temas da imagética católica, mas que também foi um homem que lidou com a sua contemporaneidade a ponto de sugerir mudanças não apenas no modo estilístico de compor uma arte, mas, sobretudo, em como institucionalizar e datar um legado em construção.

Em linhas gerais, nossa jornada apresentou alguns aspectos históricos sobre a obra de Athayde demonstra indícios que as empreitadas assumidas pelo pintor não se restringiam apenas ao campo de atuação mecânica, mas, sobretudo, em um lugar de reflexão, atuação e modificação tanto do fazer artístico quanto do bojo conceitual e estrutural dessa prática cultural. Nossa dissertação se embasou principalmente na análise de três documentos: O retrato do irmão Lourenço, a Ceia do Caraça e o pedido enviado a D. João IV. Ambos conferem especificidades da produção ataidiana, fruto de práticas em constante modificação e sempre dialogando com as mudanças de rumos e pensamentos das artes, culminando em um coerente projeto de institucionalizar as artes.

Deste modo, demonstramos mesmo que de forma introdutória como que alguns elementos da biografia e obra de Athayde, somada às dinâmicas socioculturais que as permeiam, foram se desencadeando através de uma dinâmica bastante peculiar na história do pintor, que revelou uma obra que ultrapassa a engenhosidade em compor elementos decorativos ao se perceber dentro de um contexto das artes em transformação.

Mesmo que sem um grande desfecho no pedido de Athayde para se fundar uma aula de pintura em Mariana, o pintor demonstrou que o desenvolvimento das artes, em particular, das concepções e apropriações dos conhecimentos artísticos ultrapassaram qualquer institucionalização, delimitação ou restrição.

Confirmamos que é possível perceber tais mudanças através das empreitadas do pintor: Se em 1818 ele envia a solicitação para criar uma Aula Regia, em 1824 ele faz o retrato do Imperador Dom Pedro I, uma prática pouco usual em Minas Gerais, que compreende não apenas uma mudança de intenção e aplicação das artes, mas ultrapassa o campo das instituições religiosas como lugar majoritário de trabalho majoritário.

Mas é em 1828 que a obra de Athayde ganha um cunho antes nunca alcançado pelo pintor: em uma instituição de ensino e religioso, o então Colégio do Caraça, Athayde demonstra que percebeu o novo significado da presença da corte e como tal modificação modificou o campo das artes, adaptando a sua ação como artista às novas exigências surgidas. Mesmo sendo um cenário cuja empreitada se delinea como sendo uma pintura da Santa Ceia (uma iconografia do evangelho) ou um retrato póstumo, o pintor demonstrou ser capaz de transitar entre as pragmáticas das práticas decorativas do século XVIII com as novas dinâmicas e assimilações das artes.

Nisso tudo, ousou acrescentar à minha conclusão apenas mais um elemento, mas somente com o intuito de incitar outros pesquisadores à análise dos artistas dessa terra, tão carecidos de atenção e estudos: Athayde foi um homem exímio e admirável não apenas pela obra deixada, mas também por sua trajetória como um sujeito incentivador do aprendizado das artes, vindo a uma tentativa de imortalizar em uma Mariana, já decadente, as artes e as potencialidades desta “Capitania de Minas Geraes [que] entre a mocidade homens hábeis de admirável esfera que desejão o Estudo [das artes]”.²⁹³

As potencialidades de interpretação artística com as quais me embati ao estudar o pintor foram tantas que esta pesquisa, mesmo dialogando com as hipóteses e fontes elencadas, não foi capaz de abarcar parte significativa da expressividade magistral de Athayde. Ouso dizer que se é algo que me sobra são mais questionamentos do que respostas. Porém, por limitação nossa, este trabalho se encerra como de modo ainda muito introdutório. Reconhecendo, portanto, a necessidade de mais estudos, com maior aprofundamento e mais tempo. Sendo evidente que tal jornada não deve ser feita por um único pesquisador.

Por fim, dado o enfoque metodológico adotado nesta dissertação (compreender a produção de Athayde através da articulação do pintor com o meio social, para demonstrar um projeto das artes que se sobrepuja o domínio e primoroso

²⁹³ Arquivo Público Mineiro: Cód. N. 377, S.C. do APM, maço 22. Arquivo Público Mineiro: Cód. N. 377, S.C. do APM, maço 22. In: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.198.

emprego das técnicas) me trouxe um desafio complexo: deixar a minha admiração e reconhecimento pelo pintor para tentar me aproximar do homem que está por trás do mito. Essa empreitada surgiu ao perceber meu estranhamento com algumas escritas históricas que se assemelhavam mais com odes ou elogios aos personagens pesquisados. Eu, como um jovem historiador, julgava de maneira negativa, pois fugia dos moldes mais severos de uma escrita da história e, portanto não era capaz de perceber sem antes ter que conferir nos resquícios históricos a validade historiográfica de tais trabalhos. Por outro lado, me deparei com situações que justificavam meu ceticismo, o que fez eu ter ainda mais vontade de mergulhar nas imbricações da história.

Neste ínterim, concluo que tal empreitada requereu um esforço prazeroso e dolente ao mesmo tempo. Na história, as fronteiras entre o homem do mito; e entre a obra e o pintor são difíceis de definir. Eu me questionaria, porém, até que ponto seria necessário delimitar tais configurações. Desse modo, esse texto representa, para mim, um marco a espelhar minha mais recente dúvida: até que ponto é possível definir os limites entre o historiador e o objeto historicizado?

A verdade do trabalho histórico estará na proporção da grandeza humana do historiador. Quando mais rico de experiência vivida, mais aberto a todos os valores do homem, mais apreenderá do passado. O historiador conhecerá do passado aquilo que trabalhou em si mesmo, nos limites de sua cultura e sensibilidade.²⁹⁴

²⁹⁴ HARROU, Henri-Irenée. *Sobre o conhecimento histórico*. Rio de Janeiro, 1978. p. 212 -213

ANASTASIA, Carla. Vassallos e rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. Metáfora de Pedra: a retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.

ARAÚJO, Emanuel, org. A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. Prefácio de Joel Rufino dos Santos. Textos de José Roberto Teixeira Leite et al. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARTE no Brasil. Apresentação de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v. 1.

ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDRADE, Mariza Guerra de. A Educação Exilada colégio do Caraça. Ed. A. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

ANDRADE, Rodrigo de M. F. A pintura colonial em Minas Gerais. (revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 18, 1978)

AVILA, Affonso. Iniciação ao Barroco mineiro. São Paulo: Nobel, 1984.

BASTOS, Francisco de Paula Vasconcellos. A Igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica. Belo Horizonte: edição do autor, 2006.

BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro colonial: notas bibliográficas. In: OTT, Carlos; CARDOSO, Joaquim; BATISTA, Nair. Pintura e escultura II. São Paulo:

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1963.

BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa no Brasil. São Paulo: Record, 1983.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1775). São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

BLUTEAU, Raphael. Coimbra, Colégio das artes da Companhia de Jesus, 1712.

BOHRER, Alex F. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. Belo Horizonte: revista Barroco, v.19. 2005.

BOSCHI, Caio César. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BRAGA, Theodoro. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços Biográficos do Finado Antônio Francisco Lisboa. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 15, 1951.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. Franciscanismo y Arte barroco en Brasil. Santa Cruz de Tenerife: Producciones Gráficas S.L., 1996.

BUTOR, Michel. Les mots dans la peinture. Paris: Flammarion, 1969.

CAMÊLLO, Maurílio. Caraça centro mineiro de educação e missão: (1820-1830). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CARRATO, José Ferreira. As Minas Gerais e os primórdios do Caraça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

CARRATO, José Ferreira. Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

CASTRO, Henrique Moreira de; DEUS, José Antônio Souza de. Uma abordagem geohistórica e etnogeográfica do barroco mineiro aplicada aos estudos da paisagem nas regiões de antiga mineração do Brasil. In: Ateliê Geográfico. Goiânia: 2011. v. 5, n. 3 p.57-80

CAVALLO, Guielmo; CHARTIER, Roger. História da leitura no mundo ocidental. São Paulo: Ática, 1998.

CHIMOT, Jean-Philippe . Delacroix et la société de son temps. In: Information de l'histoire de l'art, nº 2, 1964.

CIPINIUK, Loyola. A Face pintada em pano de linho. Rio de Janeiro: Loyola, 2003.

COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder local e autoridade nas conquistas: considerações acerca da atuação dos corpos de ordenanças no contexto do império português. Revista tema Livre. Niterói, Rio de Janeiro: Ed. 12, 2007.

CRUZ, Antônio da. Padre. O centenário do Caraça. Rio de Janeiro: Besnard Freres, 1920.

D'ARAUJO. Antonio Luiz. Arte no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DEBRET, J.-B. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Martins, 1940.

DEL NEGRO, Carlos. Teto da nave da igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro: Separatas de arquivos da escola nacional de belas artes, 1955.

DEL NEGRO, Carlos. Contribuição ao estudo da pintura mineira. Rio de Janeiro: PHAN, 1958

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. An. mus. paul. [online]. 2006, vol.14, n.1.

DUQUE, Gonzaga. A Arte brasileira: pintura e esculptura. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888. 254 p.

FAORO, Raymundo. Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro. Vol. 1. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Barrocas Famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 1997

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. O Averso da memória: cotidiano da trabalho da mulher em Minas Gerias no século XVIII. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

FLEXOR, Maria Helena. Oficiais mecânicos na cidade de Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.

GUIMARÃES, Argeu. História das artes plásticas no Brasil. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 401-497, 1930. Número especial.

GINZBURG, Carlo. “De A . Warburg a E . H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”, In: Mitos, emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GONÇALVES, Margareth de Almeida. Império da fé: andarilhas da alma na era barroca. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

HANSEN, João Adolfo. A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: editora da UNICAMP, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre barroco. (Revista do IFFAC-UFOP. V.4, 1997)

HANSEN, João Adolfo. Alegoria. 2ª ed. São Paulo: Atual. 1987.

HANSEN, João Adolfo. O Aleijadinho e a arte colonial. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1942.

FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1982.

GOMBRICH, E. H. A História da arte. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JARDIM, Luís. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas Gerais, in Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 3. Rio de Janeiro, MEC, 1939.

JARDIM, Luis; LEVY, Hannah. Pintura e Escultura I. São Paulo/Rio de Janeiro: FAUUSP/ MEC-IPHAN, 1978. LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Toward a Geography of Art. Chicago: the University of Chicago Press, 2004.

MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico: subsídio para a sua história. Rio de Janeiro: s. ed. , 1938.

LEITE, Pedro Queiroz. “Em Busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX.” ATAS DO IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão. Campinas: Unicamp, 2008. p. 688-704.

LEITE, Pedro Queiroz. "O Irrequieto Judas: uma questão iconográfica na pintura de Ataíde." ATAS DO V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - 20 anos de História da Arte na UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2009. p. 233-244.

LEONZO, Nanci. As companhias de ordenanças na capitania de São Paulo: das origens ao governo de Morgado de Mateus. São Paulo: coleção do museu paulista, série história, v. 6, 1977.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.8, p.7-65, 1944. Utilizou-se, porém a republicação do texto In: Pintura e escultura I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura: textos essenciais. Vol 1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIMA JUNIOR, Augusto de. O fundador do Caraça. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1948.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gérias. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. Vol. 01 e 02.

MASSIMI, Marina. Palavras, almas e corpos no Brasil colonial. São Paulo: Loyola, 2005.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP. Arte do século XIX. Organização Nelson Aguilar; coordenação Suzanna Sassoun; apresentação Edemar Cid Ferreira; tradução Roberta Barni, Christopher Ainsbury, John Norman. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. 223 p., il. color.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Alejadrinho: passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de perspectiva em Minas Colonial (Revista barroco. V. 10, 1978 -1979)

PANOFKSY, Erwin. Estudos de Iconologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1981

PANOFKSY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

PANOFKSY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004

PASQUIER, Eugênio. Pe. Os primórdios da congregação da missão no Brasil e a Companhia das filhas da caridade: 1819-1849. (Obra póstuma). Rio de Janeiro: Vozes, s/ano.

PEREGALLI, Enrique. *Recrutamento militar no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

PERICÃO, Maria da Graça. *Tratadística de Arte dos Séc. XVII e XVIII existente na biblioteca da academia das belas artes de Lisboa*. (Revista Barroco, v.15, 1992).

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADO Jr. Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia/ EDUSP, 1975.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 200.

SARNELIUS. *Guia Sentimental do Caraça*. Belo Horizonte: A.E.A.L.A.C., 1953.

SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

SILVA, Hércio Pereira da. *Athayde: um gênio esquecido*. Rio de Janeiro: Pongehi, 1965.

SOUZA, Joaquim Silvério de, Dom. *Sítios e personagens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1930.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 2ª. ed. Rio de Janeiro; Graal, 1986.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. Prefácio de Oswaldo Teixeira. São Paulo: Leia, 1944.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Nacional, 194_.

TRINDADE, Cônego Raymundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 17, Rio de Janeiro, 1951.

VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, S.P.E.S, 1966 -1987.

VASCONCELLOS, Diogo de. A Arte em Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934

VASCONCELLOS, Salomão de. Ataíde: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

VASCONCELLOS, Salomão de. A arte em Ouro Preto. Belo Horizonte: Academia mineira de letras, 1934.

VASCONCELLOS, Salomão de. Ataíde: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

WEST, Shearer. Portraiture. USA; Oxford University Press, 2004.

ZICO, Tobias. Pe. Caraça, ex-alunos e visitantes. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

ZICO, José Tobias. Pe. Caraça: peregrinação, cultura, turismo. 5ª Ed. Belo Horizonte: Lítera Maciel, 1988.

ZICO, José Tobias. Pe. Caraça, sua igreja e outras construções. Belo Horizonte: FUMAR/UCMG, 1983.

_____. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Volumes 1 e 2. RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos [org.] Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

_____. História do Caraça: desde 1820 até 1865 In: Revista do Arquivo Público Mineiro. V.7. F.3-4. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1902.

_____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS. Adalgisa Arantes [Org.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

_____. Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África. FURTADO, J. F. [Org.]. Belo Horizonte: Annablume, 2005.

_____. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

CD-Rom: _____. Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: 1996

Site:

http://www.pbcm.com.br/congregacao/dados_historicos.php

Acesso em 18 /03/2011.

<http://www.iphan.gov.br/revistadopatrimonio/>

Acesso em 25/06/2009.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2600&cd_item=2&cd_idioma=28555

Acesso em 28/07/2012.

<http://www.revistatemalivre.com/militar12.html>.

Acesso em 10/12/2010.

<http://archive.org/details/secretsconcernan02brus>.

Acesso em 10/05/2008.

<http://purl.pt/5497/1/>

Acesso em 25/07/2012.

<http://www.santuariodocaraca.com.br/>

Acesso em 10/08/2008.