BOLETIM DO CEIB

Belo Horizonte, Volume 22, Número 70, Julho/2018

EDITORIAL

Temos o prazer de apresentar, neste número 70 do nosso **Boletim do Ceib,** artigo de Adriano Ramos, restaurador e pesquisador da arte mineira do período colonial. Ele traz o resutado de estudos documentais e comparativos sobre um artífice muito pouco conhecido, Luiz Pinheiro. Recebemos artigos para publicações de pesquisadores e estudiosos, associados ou não. Os sócios do Ceib têm prioridade, porém, raros artigos de associados têm sido submetidos para publicação.

Neste número, consta também o EDITAl para as eleições da diretoria do **Centro de Estudos da Imaginária brasileira** do próximo biênio 2018/2020. Os interessados em participar devem organizar suas chapas, compostas por: presidente, vice-presidente, 1º e 2º secretário (a),1º e 2º tesoureiro (a) e nos enviar até o dia 26 de setembro. É um trabalho gratificante, pelos resultados alcançados nesses 21 anos desde sua criação em 29 de outubro de 1996, mas devemos esclarecer que é inteiramente voluntário.

Este número está sendo disponibilizado, inicialmente, em edição eletrônica, mas estaremos enviando, brevemente, este e o número anterior, em edição impressa, para todos os associados, pesquisadores que foram conferencistas convidados em nossos congressos e muitas instituições ligadas á preservação de patrimônio no Brasil e no exterior.

A diretoria do Ceib, solicita aos sócios que atualizem seus endereços, residenciais e eletrônicos, junto à secretaria (**ceibimaginaria@gmail.com** aos cuidados de Agesilau Neiva Almada), para que não haja devolução de material impresso e correspondências enviadas.

O ENTALHADOR LUIZ PINHEIRO: UM ILUSTRE DESCONHECIDO DA ARTE ESCULTÓRICA NO BARROCO MINEIRO

Adriano Ramos*

Figura 1: Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, Mariana-MG. Foto: Arquivo da Prefeitura Municipal de Mariana.

Resumo

O presente artigo procura traçar a trajetória do entalhador Luiz Pinheiro no cenário das artes plásticas produzidas nos séculos XVIII e XIX na capitania das Minas do Ouro. Os dois retábulos documentados de sua autoria são analisados em seus detalhes escultóricos e comparados a outras produções do período que têm alguma similaridade entre si. No decorrer do estudo sobre o artista, além de adentrarmos o campo das imagens presumivelmente saídas do seu cinzel, é aventada a possibilidade de associação entre Luiz Pinheiro e outros oficiais do Vale do Piranga, região ao sul das cidades de Mariana e Ouro Preto, onde existiu uma oficina de esculturas sacras, cujas obras ali produzidas são atribuídas por estudiosos ao "Mestre Piranga".

Palavras-Chave: Retábulos. Escultura sacra. Mestre Piranga. Luiz Pinheiro.

Introdução

A quantidade de documentos arquivísticos existente nas instituições da área de domínio do patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado de Minas Gerais, que cobre o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, é extremamente significativa. Seu valor é imensurável diante da riqueza das informações que, pela sua diversidade, possibilitaram a vários pesquisadores reconstruir com segurança o histórico profissional de determinados artistas sobre os quais praticamente nada se sabia. No entanto, deparamo-nos com lacunas incompreensíveis em outras situações que envolvem alguns desses artífices, mesmo os de alta relevância e cuja atuação é amplamente

Figura 2: Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei-MG. Foto: J. Ramalho.

documentada em importantes momentos no cenário artístico da época, mas, que a certa altura, têm a sua trajetória interrompida sem deixar rastros. Talvez isso demonstre duas situações: a primeira é que ainda há muitos documentos a serem revistos ou mesmo localizados nos diversos arquivos eclesiásticos e civis do estado de Minas Gerais. A outra, muito difundida, aliás, nos meios especializados, tem como indicador o fato de o Brasil nunca ter dado a devida importância a registros documentais, especialmente se comparado a países do continente europeu, o que nos trouxe a essa condição.

Por outro lado, há que se considerar, como obstáculo nessa identificação dos artistas, uma caraterística especial da produção artística no período citado, a saber, as associações e parcerias entre mestres de ofícios e artífices envolvidos no processo de criação das obras que decoravam os templos religiosos na Capitania das Minas do Ouro. Há diversos documentos que comprovam essa prática, bem como a das subcontratações de trabalhadores especializados feitas por figuras de renome, que ajustavam os contratos com as ordens terceiras e os repassavam àqueles profissionais. Pintores, entalhadores e escultores já estabelecidos no cenário artístico do período tinham, em suas equipes, oficiais e aprendizes que absorviam e executavam as obras em acordo com as características estilísticas e morfológicas do Mestre. Esse procedimento, na verdade, era usual nos ateliês europeus desde a Idade Média e foi fartamente empregado pelos artistas da colônia e da metrópole que aqui se instalaram, e acabava por ocultar nomes de outros importantes profissionais envolvidos nas empreitadas. Nesse contexto, entalhadores do nível de Felipe Vieira, João Antunes de Carvalho, Jerônimo Félix Teixeira, Antônio Martins, entre tantos outros artífices atuantes na construção das artes no período colonial mineiro, têm apenas alguns dos seus trabalhos documentados e depois, inexplicavelmente, desapareceram nas Alterosas sem deixar vestígios. Mas, sem dúvida, o caso mais intrigante é o de Luiz Pinheiro.

O artífice Luiz Pinheiro

Desconhecem-se, sobre esse importante entalhador do período áureo da arte exercida na segunda metade do século XVIII, a sua nacionalidade— se portuguesa ou brasileira—, as datas do seu nascimento e falecimento, bem como o seu paradeiro em diversos períodos daquela centúria. São reconhecidos como de sua autoria apenas dois trabalhos que, aliás, destacam-se no universo das artes plásticas na então capitania das Minas Gerais: os retábulos principais das igrejas de São Francisco de Assis nas cidades de Mariana e de São João del-Rei. A incógnita sobre sua pessoa é tamanha que não se sabe ao certo se o mestre carpinteiro João Luiz Pinheiro e João Luiz Pinheiro Lobo e o entalhador Luiz Pinheiro sejam de fato a mesma pessoa.

O primeiro aparece como carpinteiro na igreja do Carmo de Ouro Preto nos anos 1797-1799 requerendo, à Câmara de Vila Rica em 1798, carta de ofício para o exercício, naquele ano, de mestre carpinteiro, de acordo com documentação existente no *Arquivo Público Mineiro*[1].

O segundo, João Luiz Pinheiro Lobo, entre os anos de 1796 e 1798, tem seu nome citado nos autos de um processo para recebimento de pagamentos referentes a consertos realizados nas casas confiscadas do inconfidente Cláudio Manoel da Costa, em Vila Rica, conforme documentos existentes na *Coleção Casa dos Contos de Ouro Preto*[2] e também no livro *Receita e despesa dos rendimentos gerais*[3].

Sobre Luiz Pinheiro, que aparece no *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* como entalhador (1974, p. 130), sabe-se que, em 1776 e 1777, foi responsável pela execução do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, na cidade de Mariana, conforme anotações no livro acima mencionado: "1776/77 – recebeu 35/8ªs e ½ e 6 vs. a conta do retábulo da igreja e mais 6/8ªs por conta do que se lhe deve dos Serafins (Lº de "Receita e Despesa" da Ordem 3ª, fls. 34). 1777/78 – recebeu em várias parcelas, 280/8ªs. e ½ da fatura do retábulo (Lº cit. Fls.35)." Esse retábulo tem desenho similar ao da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Ouro Preto, executado em 1813 por

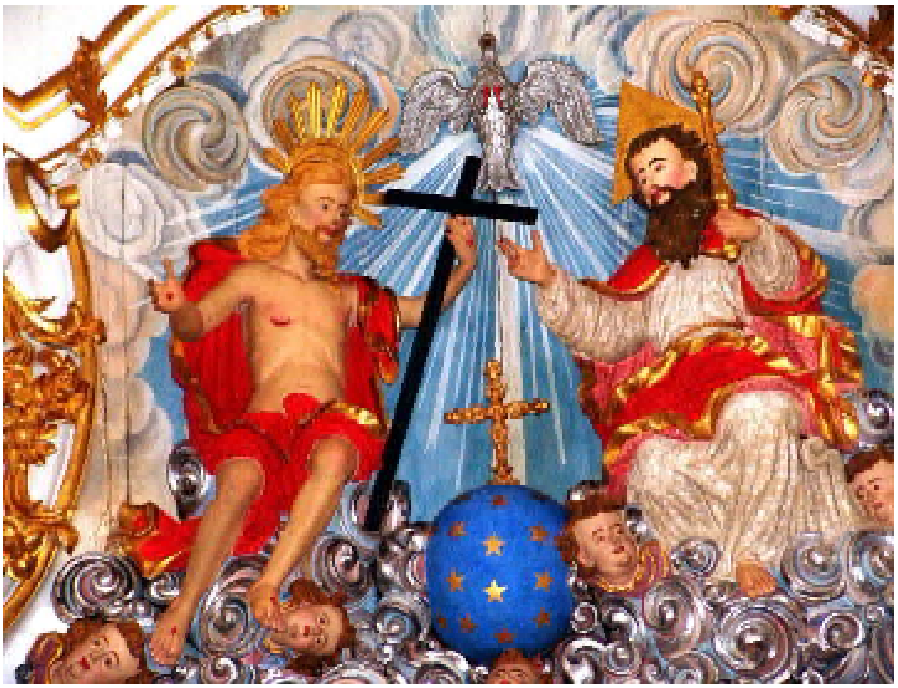

Figura 3: Conjunto escultórico do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei-MG. Foto: Cláudio Lopes.

Vicente Alves da Costa. Em ambos os casos, o modelo adotado tem como referência um risco de época e que se encontra em poder de colecionador particular do Rio de Janeiro e cuja fotografia acha-se disponível nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

A historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003, p. 257), referindo-se à tipologia da talha no período rococó em Minas, após discorrer sobre os retábulos com coroamento em arbaleta, muito utilizados por Francisco Vieira Servas, e antes de assinalar os projetados e executados por Aleijadinho, distinguíveis pela presença no coroamento de um grupo de imagens esculpidas, analisa aquele modelo de retábulo-mor e comenta:

> "Um segundo modelo de retábulo de altar-mor, adotado em Minas por volta de 1776, aproxima-se das criações do rococó litorâneo, notadamente em Pernambuco e no Rio de Janeiro, vinculadas a protótipos portugueses. Sua principal característica é a forma do coroamento em frontão, com curvas e contracurvas em forte oposição, tendo ao centro pequeno espaço ocupado por um brasão ornamental".

Posteriormente, irá surgir em Minas apenas mais um modelo de retábulo com esses atributos utilizados por Pinheiro em Mariana, e ocorrerá na matriz de Prados, região de São João del-Rei, em princípios do século XIX, cujas características compositivas tendem mais para o gosto popular do que propriamente erudito como os de Mariana e de Ouro Preto.

Ainda em 1777, ano da atuação de Luiz Pinheiro na igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, ele recebe da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, de Vila Rica, pagamento por duas portas grandes, como consta no livro de receita e despesa daquela associação. Interessante observar que, em 1775, há informação sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, recebendo honorários para término de um risco da capela-mor do mesmo templo e, nos três anos subsequentes, novas referências a pagamentos para acompanhamento das obras, inclusive com a sugestiva menção a "dois pretos" que o transportaram até a igreja, em 1777, data esta reconhecida pelos estudiosos da sua vida e da sua obra como o início do seu tormento com a doença que o afetaria pelo resto dos seus dias.

Entre 1778 e 1790, Luiz Pinheiro encontra-se na região de São João del-Rei, Congonhas e Vale do Piranga participando de importantes obras e, no caso de Piranga, deixando sugestivas pistas sobre sua atuação, como será visto mais à frente, embasadas por documentação[4] na qual consta o seu nome como oficial entalhador naquela localidade no censo de 1782. Em 1781, Luiz Pinheiro foi denominado único mestre da obra do retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei[5]. Trata-se, como mencionado, de importante obra no cenário das artes na capitania daquele período, cujo risco, de autoria do Aleijadinho, tem bastante semelhança com o retábulo de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, também desenhado e executado pelo Aleijadinho entre os anos de 1784 (risco) e 1790/1794 (execução).

É exatamente a partir do estudo das figuras que compõem esse retábulo de São João del-Rei que se torna possível o exercício de análise comparativa com outras imagens nesse mesmo templo ou em outros monumentos onde Luiz Pinheiro efetiva ou supostamente tenha atuado. Inicialmente, o conjunto escultórico da Santíssima Trindade oferece um variado repertório de figuras que, no caso específico do Cristo e do Pai Eterno, apresentam corpos esbeltos, com distribuição compatível entre cabeça, tronco, membros, e tratamento bastante delicado dispensado às suas fisionomias. Essas características são facilmente detectáveis nas figuras dos santos franciscanos em ambas as igrejas da irmandade, ou seja, as de Mariana e de São João del-Rei. Confeccionadas relativamente com as mesmas dimensões, as aludidas imagens, denominadas de roca (ou de vestir), propiciam ao pesquisador um grande leque de informações detalhadas sobre a resolução anatômica com suas variadas particularidades. As imagens de São Francisco de Assis e São Francisco da Penitência do retábulo-mor de Mariana, com seus

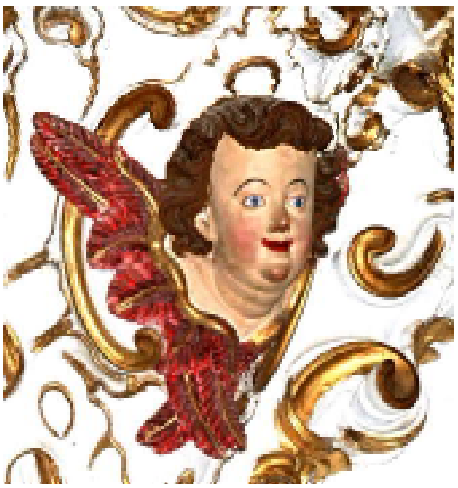

Figura 4: Querubim do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei-MG. Foto: Cláudio Lopes.

Figura 5: Cristo Seráfico do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei-MG. Foto: Cláudio Lopes.

Figura 6: Senhor Bom Jesus do Matozinhos. Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau), Piranga-MG. Foto: Adriano Ramos.

rostos bem demarcados, as barbas longas, sobrancelhas arqueadas, olhos miúdos, nariz fino e pés e mãos relativamente bem resolvidos, remetem-nos imediatamente às figuras da Santíssima Trindade de São João del-Rei, que trazem essas mesmas características em seus traços anatômicos.

Interessante observar que o artista daquele período cujo trabalho mais se aproxima, em termos tipológicos, da obra do Aleijadinho é Luiz Pinheiro. A resolução do tratamento dedicado à barba e ao bigode nas figuras por ele esculpidas, por exemplo, que muitas vezes se apresentam unidos e encaracolados, e o caráter expressionista que procura incutir nas feições das suas imagens foram alguns dos recursos utilizados por Aleijadinho e que viriam diferenciar definitivamente a sua obra das demais.

O artista plástico e pesquisador Luciomar de Jesus, da cidade de Congonhas, sugere que Pinheiro tenha sido um dos auxiliares de Aleijadinho na confecção das figuras dos Passos da Paixão daquela cidade, cujos trabalhos foram desenvolvidos entre os anos de 1796 e 1799. A presença de Luiz Pinheiro em Congonhas é atestada documentalmente nos anos 1783-1784, quando recebe "10 8ªs" para a confecção de dois anjos para a caixa do órgão da igreja, conforme documentação existente nos *Livros de Despesas*, do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos. A caixa do órgão, infelizmente, não foi localizada e continua desaparecida até os dias atuais. Apenas a título de registro, vale outra observação do colega Luciomar que, acertadamente, nos chama a atenção para a forte semelhança entre os púlpitos da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro e da igreja de São Francisco de Assis, na cidade de São João del-Rei.

Se, por um lado, a existência de um retábulo com autoria comprovada e que contenha figuras esculpidas em sua decoração venha facilitar o exercício da análise comparativa entre obras, por outro, essa mesma informação pode causar imensas dificuldades ao pesquisador. A prática de dois ou mais escultores atuarem simultaneamente na confecção de um elemento, conforme mencionado anteriormente, e o acréscimo de figuras na composição em épocas posteriores à da sua feitura prejudicam e muito a simples constatação de que um elemento escultórico, que componha um retábulo ajustado por determinado oficial, tenha sido também por ele confeccionado.

Há outra situação que também complica essa análise comparativa: trata-se da possibilidade de o próprio artista ter, entre suas habilidades, a qualidade de variar anatomicamente essas figuras de acordo com a localização das mesmas na obra em questão, de forma a não repetir sistematicamente os semblantes. Parece-nos que um dos retábulos, ou o de São João del-Rei ou o de Mariana — em ambos a presença de Luiz Pinheiro é atestada documentalmente—, tenha contado com a participação de outro escultor cujos traços são bastante peculiares.

Os querubins desses retábulos não têm a menor similaridade entre si e com certeza não foram esculpidos pelo mesmo oficial. Caso a hipótese acima aventada sobre a presença de um escultor "convidado" na confecção dos querubins para esses retábulos se confirme, resta-nos identificar quais deles foram esculpidos por Luiz Pinheiro. Muito provavelmente, o retábulo de São João del-Rei teve suas figuras antropomorfas executadas em maior parte por Luiz Pinheiro, *haja vista* o teor do contrato com ele efetivado, que o colocava na condição de "único mestre para a obra do retábulo da capela-mor". Esses querubins e anjos se apresentam rechonchudos, destacando-se os queixos proeminentes e os lábios sorridentes.

Figura 7: Imagens de São Francisco de Assis e Santa Clara, igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei-MG. Foto: Cláudio Lopes.

O Cristo seráfico do retábulo-mor de São João del-Rei, por sua vez, tem singular semelhança com a figura do Cristo crucificado que ocupa o retábulo-mor do templo de Mariana. Ambas as imagens possuem força plástica incomum, e foram confeccionadas por artista de talento e que conhece profundamente o seu ofício. Suas atitudes compositivas podem ser comparadas também ao Senhor Bom Jesus do Matozinhos de um distrito de Piranga, chamado Santo Antônio do Pirapetinga, vulgarmente conhecido como Bacalhau.

Essas imagens do Cristo Crucificado merecem particular atenção tanto pelas características inconfundíveis impressas em suas dramatizadas expressões e pela solução dada ao arqueamento ogival na altura das costelas, quanto pelo tradicional perizônio de recortes bem delimitados, com parte da coxa direita à mostra, e, ainda, pelo inconfundível arremate central desse mesmo perizônio, que é resolvido em dobras e arestas bem demarcadas. E é exatamente por meio das análises comparativas exercidas sobre esse panejamento que envolve o corpo da imagem de Cristo, na altura da cintura, que surge a primeira relação intrínseca entre Luiz Pinheiro e Mestre Piranga.

No período barroco, as características mais marcantes na representação das figuras do Cristo crucificado podem ser observadas na sinuosidade da composição, na dramaticidade da expressão facial, na ondulação das mechas da cabeleira, barba e bigode, na excessiva movimentação das dobras e drapeados do perizônio e ainda no acentuado recorte ogival no abdome.

Em Minas Gerais, as diferenças em relação a outras regiões da colônia tiveram como marca o surgimento de uma geração de artistas que tratou suas obras à distância das especulações puramente estéticas, com maior atenção à sua função didática, mais atrelada à sua mensagem iconográfica. Longe dos padrões europeus, essa arte foi se formando ao longo dos anos com a presença de variados artistas e influências díspares, mas inspirada na dramaticidade e no vigor do estilo barroco. Na arte religiosa produzida em solo mineiro, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII, constata-se, de forma muito clara, o aproveitamento de informações estéticas de épocas anteriores, numa assimilação constante de recursos plásticos entre os diversos grupos artísticos que atuaram na capitania, dificultando, para os pesquisadores, muito o trabalho de identificação autoral.

Vale o registro de que Luiz Pinheiro trabalhou com uma notável equipe que foi responsável pela decoração interna da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, tais como Francisco Vieira Servas, Manoel Dias e José de Meireles Pinto, no campo da escultura, e pintores do porte de Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde. Curiosamente, alguns desses oficiais mantinham, no período, contratos na região do vale do Piranga, onde também se iniciava a construção de diversos templos religiosos. Apenas no Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos tem-se documentada a presença de Manoel Dias, José de Meireles Pinto e Francisco Xavier Carneiro. Posteriormente, durante os acréscimos na capela-mor daquele templo, surgiu o nome de Antônio de Meireles Pinto, que foi contratado para dar continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, José de Meireles Pinto, nos anos de 1797 e 1798.

Defendemos a tese de que Luiz Pinheiro atuou conjuntamente com José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto, e que esses três entalhadores comandaram uma oficina na região. No que concerne a Antônio de Meireles Pinto, descobriu-se que, após os trabalhos na cidade de Piranga, findados por volta de 1799, manteve contatos profissionais nos atuais municípios de Rio Pomba e Dores do Turvo. Na cidade de Mercês, que também fica na Zona da Mata e próxima às cidades mencionadas, foi encontrada uma peça-chave para nos auxiliar na tentativa de desvendamento desse verdadeiro mistério que envolve o ateliê de Piranga. A padroeira, instalada no altar central da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, a principal da cidade, tem todas as características de Mestre Piranga, ou seja, estrabismo, panejamento acentuado na altura dos ombros, cabelos em formato zigue-zague nas laterais da face e querubins com as mesmas particularidades de outros atribuídos ao escultor.

Em nossos estudos detectamos a efetiva participação de Luiz Pinheiro na execução da imagem de Nossa Senhora da Piedade na cidade de Rio Espera. Essa imagem — a nosso ver, erroneamente atribuída a algum oficial da escola de Piranga em parceria com Aleijadinho — apesar de trazer alguma semelhança anatômica com outros trabalhos do escultor ouro-pretano, não apresenta o mesmo refinamento e expressividade inerentes à sua obra, principalmente na representação das figuras de Cristo. Como já observado, sabe-se que Luiz Pinheiro trabalhou com Antônio Francisco Lisboa em 1777 na igreja das Mercês, em Ouro Preto, e também executou o retábulo-mor da igreja de São Francisco, em São João del-Rei, cujo risco é de autoria de Aleijadinho. A influência do mestre em sua obra é bastante visível, particularmente nos tratamentos anatômicos, apesar das diferenças marcantes das expressões faciais. A partir dessas avaliações, torna-se plausível a hipótese de que a imagem de Nossa Senhora da Piedade, de Rio Espera, seja, de fato, uma obra feita a quatro mãos: Luiz Pinheiro executa o rosto da Nossa Senhora e a figura do Cristo, enquanto um dos dois Meireles Pinto (ou o pai ou o filho) se responsabiliza pela feitura da base e de todo o panejamento da imagem de Nossa Senhora.

É desconhecida em nossa produção barroca a presença de modelos figurativos para a confecção de

esculturas, como ocorreu com os principais autores do Renascimento europeu, que, além de efetuarem profundos estudos do corpo humano, chegaram ao extremo de dissecar cadáveres para a obtenção de amplo conhecimento da anatomia humana em busca da perfeição para as reproduções das suas figuras. Parece-nos que a representação artística aqui disseminada atrelava-se mais às questões de caráter simbológico — para as quais, aliás, o estilo barroco induz —, propiciando imagens mais caricaturais, em clara evocação às mensagens iconográficas almejadas. Comuns aqui seriam, portanto, o emprego dos cânones e dos modelos amplamente divulgados por tratados de arquitetura, pintura e escultura, em que algumas normas para a retratação das figuras deveriam ser consideradas. É possível detectar, por exemplo, a ocorrência de padrões utilizados pelos grandes artistas do período na capitania quanto à correspondência de dimensões entre as esculturas e os retábulos, onde estão inseridas, e nas relações de proporcionalidade entre as partes dos corpos e, ainda, de distanciamento entre as partes que compõem a cabeça humana. Essas proporções, aliadas à diversidade de posturas necessárias a uma convincente representação iconográfica dos três mistérios — gozosos, dolorosos e gloriosos, cujas tradições foram herdadas dos missais religiosos e, igualmente, muitíssimo empregadas por nossos artistas —, seguiram, na capitania das Minas, uma trilha bem delineada de acordo com as fases evolutivas do estilo barroco.

Sobre essa abordagem, não poderíamos deixar de lembrar o historiador espanhol Juan José Martin González (1995, p. 87), no capítulo referente às expressões, quando, depois de uma abrangente análise sobre o significado da expressão na arte da escultura, aprofunda-se em um terreno pleno de sutilezas no que concerne à representação de uma figura tridimensional. Inicialmente, Gonzalez ensina que "realismo e abstração se alternam constantemente na evolução artística" e que "o artista pode utilizar o corpo humano só como referência, sem importar-lhe a verossimilhança", para acrescentar que o rosto é a região primordial da caracterização e, de forma genérica, que os lábios e bocas são os veículos mais importantes para

Figura 8: Imagem de Nossa Senhora da Piedade, Igreja Matriz, Rio Espera-MG. Foto: Ronaldo Oliveira.

representar o estado de angústia, enquanto as sobrancelhas interferem diretamente nas expressões de riso, assombro e tensão, neste caso, quando há acentuado enrugamento entre as mesmas. E mais, que os olhos são os responsáveis pela espiritualidade; as janelas da alma. Formatos de unhas e orelhas remetem o espectador à personalidade do retratado ou à do próprio escultor; a indumentária e a cabeleira indicam a caracterização social da figura que, especificamente na arte barroca, aliada aos traços mais marcantes indicados pela mensagem iconográfica, caracterizam a postura ideal da representação. A partir dessas referências, enriquecidas pela minuciosa análise do processo de execução de cada artista na resolução de um panejamento, ou na distribuição de querubins sobre uma base em nuvens das imagens de santos, e entre tantos outros pormenores existentes, é que se torna plausível a classificação da estatuária sacra em distintos períodos e, é óbvio, diferenciá-las qualitativamente entre artistas de uma mesma fase.

Referências bibliográficas

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. *Las Claves de la Escultura*. Barcelona: Editorial Planeta, 1995.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. V. II. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27, 1974.

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

Notas

[1] Cf. CMOP, Cx. 70, Doc. 62.

[2] Cf. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, 1966, documentos avulsos, pp. 52-53.

[3] Cf. Arquivo Público Mineiro, Seção Colonial. Códice n. 491, fls. 88.

[4] Documentos encontrados pelo Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, Coordenador da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, quando atuava profissionalmente na região.

[5] *Livro de Termos* , da Ordem 3ª , fls.133.

***Adriano Ramos** é pesquisador da arte do período colonial em Minas Gerais e restaurador de obras de arte do Grupo Oficina de Restauro. E-mail: ramosreis2004@gmail.com.

EDITAL

No dia 26 de outubro de 2018, uma sexta-feira, estaremos realizando mais uma eleição para a diretoria do Ceib, mandato 2018/2020. De acordo com o Estatuto, as chapas com candidaturas deverão ser encaminhadas até um mês antes, ou seja, até 26 de setembro de 2018. Poderão votar os sócios titulares, estudantes e colaboradores, mas só poderão candidatar-se, os sócios titulares. Em ambos os casos, todos deverão estar dia com as anuidades.

BOLETIM
ISSN:1806-2237

CEIB: Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; Presidente: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho; Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites; 1º Secretário: Agesilau Neiva Almada; 2º Secretário: Fábio Mendes Zaratini; 1ª Tesoureira: Daniela Cristina Ayala Lacerda; 2ª Tesoureira: Carolina Maria Proença Nardi.

Endereço: Avenida Antônio Carlos, 6627; 31.270-091, Belo Horizonte, MG. Tefefone: + 55 31 3409-5290. Site: www.ceib.org.br. E-mail: ceibimaginaria@gmail.com.

BOLETIM Projeto gráfico, arte e editoração: Helena David (*In memoriam*) e Beatriz Coelho; Revisão: Agesilau Neiva Almada, Maria Regina Emery e Daniela Ayala. Tiragem 300 exemplares; Periodicidade: quadrimestral. *Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião do **BOLETIM DO CEIB**.*

É permitida a reprodução de fotos ou artigos desde que citada a fonte.