

DE SANTO FRANCISCANO A CAPITÃO DA CAVALARIA PAGA: A IMAGEM DE SANTO ANTÔNIO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS NO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XIX

Adalgisa Arantes Campos

Doutora em História da Arte, Professora da faculdade de Filosofia da UFMG
adarantes@terra.com.br

Claudina Maria Dutra Moresi

Doutora em Química, Técnica de nível superior do CECOR/EBA/UFMG
claudinamoresi@gmail.com

Sílvio L. Rocha Vianna de Oliveira

Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
silvioluizoliveira@hotmail.com

Leandro Gonçalves de Rezende

Bacharel em História
leandro9rezende@yahoo.com.br

Cristina Neres da Silva

Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
cristneres@gmail.com

Palavras-chave: Pilar de Vila Rica, Santo Antônio, irmandade.

Esclarecimento preliminar

Objetivamos compreender intervenções modernizadoras feitas sucessivamente e com intervalos curtos, contudo restritas ao primeiro quartel do século XIX, sobre obras barrocas, a saber: as imagens de um altar, oriundas do século XVIII, à luz de informações obtidas a partir da documentação arquivística e das análises específicas da Conservação e Restauração. Tais procedimentos renovadores denunciam o dinamismo no trato com as obras, sempre no sentido de “melhorar” sua apresentação. Trata-se de trabalho preliminar, aliando o conhecimento teórico com a pesquisa arquivística, que é “esclarecida” durante e após o levantamento de campo:¹ é fundamental não perder de vista a correlação sábia entre prática e teoria! Este trabalho é fruto de atividade em equipe, possibilitado em razão do projeto interdisciplinar de pesquisa, intitulado “Pintores Coloniais em Minas Gerais: evolução histórica, técnica e conservação”, coordenado pela Dra. Claudina Moresi e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig.²

140

Igreja Matriz do Pilar de Vila Rica: as irmandades e seus recursos materiais

Raimundo Trindade considerou 1705 o ano da criação da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Arraial do Ouro Preto. De fato, já existia, então, a capela primitiva que foi elevada à condição de matriz, em 1712, por ocasião da instituição de Vila Rica, com jurisdição sobre inúmeras capelas filiais na extensa freguesia.³ As confrarias mais antigas da igreja paroquial, já institucionalizadas em 1712 foram a do Santíssimo Sacramento, da titular Nossa Senhora

¹ Agradecimentos: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG; Fundação Mendes Pimentel - FUMP; Paróquia Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto - especialmente Carlos José Ap. de Oliveira (Caju), por facilitar nosso trabalho no recinto da igreja matriz e no arquivo respectivo e à organização do VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB.

² Dra. Claudina Maria Dutra Moresi - Cientista da Conservação; Dra. Adalgisa Arantes Campos - Historiadora (bolsa produtividade do CNPq); Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira - Conservador-Restaurador (FAOP) e fotógrafo; Cristina Neres da Silva (FUMP), mestrando Leandro Gonçalves de Rezende (CAPES-REUNI), Armando Magno de Abreu Leopoldino (BIC-FAPEMIG). O projeto se restringe ao estudo da pintura na microrregião de Ouro Preto e Mariana, nos séculos XVIII e XIX.

³ A criação episcopal da freguesia teve confirmação régia (alvará de 16/02/1724), que dividiu Vila Rica em duas paróquias, ambas de natureza colativa. (Cf. TRINDADE, Raimundo. *Archidiocese de Mariana*. São Paulo: Liceu Coração de Jesus, 1929, p.1262-1263).

do Pilar e a de São Miguel e Almas – a propósito, as mais atuantes na edificação e ornamentação do templo, constituídas por pessoas da elite política, militar, religiosa, intelectual e até artística. Em 1715, tem-se outra leva de associações: a Irmandade do Senhor dos Passos, a de Santo Antônio e a do Rosário dos Pretos que, inicialmente, se reuniu no recinto do Pilar, e já em 1716, saiu para erigir capela própria no bairro do Caquende.

Consta ter havido também agremiação de Nossa Senhora da Conceição, precocemente desaparecida na primeira metade do século XVIII, cujo altar foi ocupado posteriormente por Nossa Senhora das Dores, irmandade de devoção tal como a de Nossa Senhora do Terço, cuja imagem permanece em seu altar. Sobre a Irmandade de Sant'Ana, certamente começou como agremiação institucionalizada, desapareceu e depois retornou como devoção.⁴ Assim sendo, os devotos do arraial do Pilar do Ouro Preto construíram o templo primitivo, além de terem constituído suas irmandades e também as “devoções sem compromisso” com uma surpreendente simultaneidade. Interessante observar que nesse recinto paroquial não houve confrarias de crioulos e mestiços, todas – estatuídas ou de devoção – contaram com filiados oriundos das elites e seguimentos intermediários. (FIG. 1)

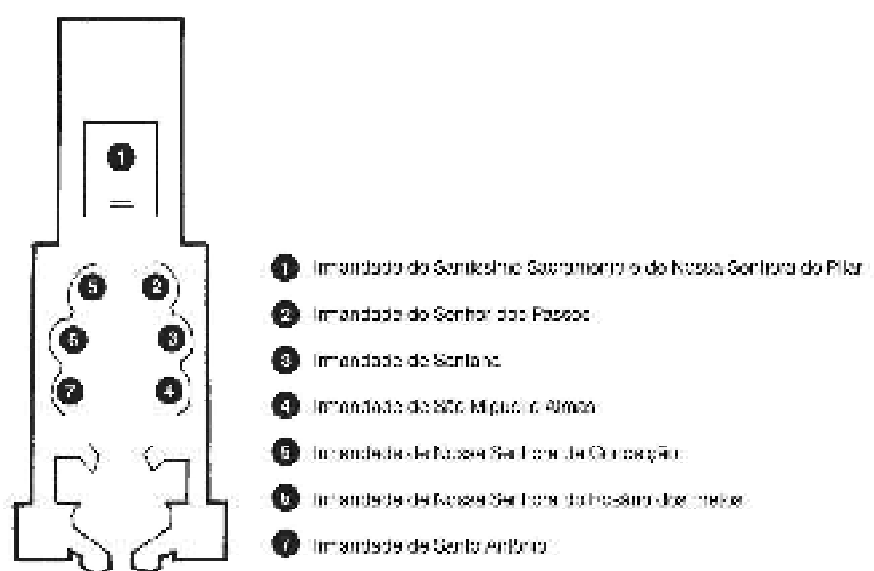


Figura 1: Desenho esquemático da Igreja Matriz do Pilar.

Em recinto paroquial era comum a camaradagem entre as irmandades ali instaladas, entre si e em relação à *fábrica paroquial*, visando a reedificar o templo, adquirir sinos, obras de uso coletivo (arcaz de sacristia, etc.).⁵ Em contrapartida, a fábrica paroquial fazia-lhes a concessão de um número variável de campas (sepulturas no piso da nave e capela-mor) às ditas irmandades, o que constituía em grande atrativo para o ingresso de neófitos. Entretanto, nem todas as associações recebiam campas da administração paroquial, e, assim, o devoto tinha que pagar separadamente para ser inumado em solo sagrado. Essa explicação elucida em parte as razões da diferença de recursos entre as irmandades do recinto paroquial, ainda que elas fossem compostas, mormente por membros da elite. As irmandades do Senhor dos Passos, São Miguel e Almas, Nossa Senhora do Pilar e a do Santíssimo Sacramento, durante extenso período – praticamente até 1830 – sempre tiveram acesso às campas. Contudo, o primeiro terço do oitocentos não foi propício para as irmandades paroquiais, tendo-se em vista a proliferação

⁴ FRANCO, Renato. *Pobreza e caridade leiga* – as Santas Casas de Misericórdia na América portuguesa. São Paulo: USP, 2011 (História, Tese de doutorado).

⁵ Fábrica da igreja: conjunto dos bens patrimoniais, direitos e rendas destinados ao reparo e conservação da igreja administrados pelo fabriqueiro, ou seja, pelo primeiro membro do conselho da fábrica, responsável por essa administração. Cf: *Código Costa Matoso*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1999 (Coordenação geral de Luciano Raposo de Almeida Figueiredo e Maria Verônica Campos), p.98.

das capelas de crioulos e pardos e dos terciários.⁶ Certamente esse fato esclarece a manutenção dos altares da nave do Pilar dentro da configuração joanina, com acréscimo apenas das mesas de altar ao gosto rococó, assim como ocorrera com os altares da nave da Matriz da Conceição de Antônio Dias. Surpreendentemente, a associação de Santo Antônio, que não tinha os benefícios de ter campas, é quem fez importantes renovações em seu altar! Tentemos compreender essa contradição.

Comprovadamente entre 1732 e 1735, as irmandades legalmente instituídas e, certamente, as irmandades “de devoção” em conjunção com a administração paroquial, procederam a uma transformação coetânea do recinto em questão, ao substituírem a talha existente (nacional-português) pela de feição joanina. Foi uma empreitada simultânea que, no entanto, atingiu apenas o coroamento do altar da Conceição, já que nele se manteve a parte intermediária composta por colunas torsas. Trata-se do retábulo mais recuado, seguido pelo de Santo Antônio que apresenta parcialmente reaproveitamentos de colunas torsas, com introdução de elementos típicos do joanino – coroamento com grupo escultórico (Cristo ladeado de querubins e anjos). Salvo erro na contagem, o altar apresenta quase meia centena de figuras angélicas: 36 anjos de corpo inteiro e 12 querubins.

Assim como as demais associações leigas do recinto do Pilar, a de Santo Antônio era composta de membros da elite, que cultuavam uma invocação especialmente querida em Portugal e nos domínios coloniais, tendo em vista que Antônio nasceu em Lisboa, em 1195.⁷ Padroeiro desta cidade e de Portugal, Santo Antônio tornou-se o intercessor por excelência do povo lusitano, que, numa relação intimista e devocional, consagrou-lhe numerosas igrejas, capelas e ermidas no vasto território, constituindo-se, assim, uma devoção consistente e arraigada na tradição. Nas Minas Gerais, o santo tornou-se titular de importantes igrejas matrizes – Tiradentes, Santa Bárbara, Itaverava e Ouro Branco.

É fundamental destacar que o culto a Santo Antônio, apesar de medieval (inicia-se imediatamente após sua morte em 13 de junho de 1231), era veiculado pela tradição e pela memória dos homens que colonizaram o território das Minas, justificando-o, desta forma, como um dos santos mais populares e recorrentes em irmandades,⁸ na toponímica e nas artes como um todo.

De acordo com a tabela de precedência feita pelo Conselheiro Sant’Anna, em 1863, a Irmandade de Santo Antônio da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto foi ereta em 27 de setembro de 1715.⁹ Em 1732, o papa Clemente XII, por Breve Apostólico, concedeu favores e indulgências aos irmãos de Santo Antônio, bem como o título honorífico de *Altar Privilegiado*, distinguindo-o daqueles do mesmo recinto: São Miguel e Almas, Sant’Ana, Senhor dos Passos (lado direito) e Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Terço (lado esquerdo).¹⁰

Joaquim Furtado de Menezes, em *Igrejas e Irmandade de Ouro Preto*, lamentou-se por não ter obtido o compromisso da irmandade, o que é justificado por se tratar de uma “irmandade de devoção”, que, não obstante, constituiu uma documentação de causar

⁶ Sobre o declínio das matrizes mineiras cf. VASCONCELOS, Sylvio. Arquitetura colonial mineira. *Revista Barroco*, n. 10, p. 7-26, 1978/9, especialmente a p. 18.

⁷ Cf. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Lisboa de Santo António*. Lisboa: Soctip, 1996.

⁸ BOSCHI, Caio César. *Os leigos no poder*. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais São Paulo: Ática, 1996, especialmente a p. 201.

⁹ Citado em MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, p. 78-79.

¹⁰ De acordo com o *Vocabulário Português e Latino* de Raphael Bluteau, o altar privilegiado “é aquele em que as missas que se dizem tem o poder para livrar uma alma do Purgatório. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/1/privilegio>.

inveja às irmandades de compromisso, diligentemente conservada no arquivo da paróquia. Embora não tivesse campas, a agremiação sufragava os filiados com vinte missas e seu tesoureiro assumiu a tarefa de lançar conta de todos os irmãos falecidos “como se prática nas ordens terceiras e nas irmandades de compromisso”.¹¹ A agremiação não possuía compromisso que a orientasse a respeito do seu funcionamento, contudo ela venerava Santo Antônio de forma sistematizada e organizada, o que pode ser comprovado pela intensa atividade devocional manifestada nas celebrações e no investimento na ornamentação. Assim sendo, a irmandade era restrita a membros da elite, contudo a devoção era de fato compartilhada. Centenas de santinhos eram distribuídos no âmbito paroquial por ocasião da festa de Santo Antônio, alimentando a fé depositada em sua intercessão.¹²

Pelos levantamentos de Menezes e pelas notas acrescidas posteriormente na edição feita pelo Iepha por seu filho, Ivo Porto de Menezes, o Procurador da Irmandade, em 1786, no intuito de fortalecer o culto a Santo Antônio, enviou uma petição o Governador na qual “baseando-se no que se via na Corte e mais praças de Portugal e na da América, como na Bahia, Rio de Janeiro e Goiás [...] pedia-lhe houvesse por bem assentar praça a Santo Antônio e estabelecer-lhe soldo anual”.¹³ Após o encaminhamento a Dona Maria I, a concessão foi feita, já pelo príncipe regente D. João, em 1799, o que motivou posteriormente a realização de uma missa cantada e procissão “em ação de graças do benefício que a Irmandade recebeu de Sua Alteza Real o Príncipe Regente o Senhor D. João em mandar dar ao Glorioso Santo o posto de Capitão da Cavalaria¹⁴ regular desta Capitania com o soldo de 480\$000, pagos a quartéis depois de vencidos”.¹⁵ Todavia, em passagem do Livro de Receita e Despesa, destaca-se que o soldo deveria ser gasto exclusivamente com o culto do santo, ou seja, deveria “ser aplicado para as despesas de sua Capela e para maior lustre e culto ao mesmo Santo”.¹⁶ Logo, o recurso não poderia ser empregado em missas na intenção de irmãos vivos e defuntos, mas poderia sê-lo naquelas em louvor ao patrono e em obras para decoro de seu altar e imagem.

143

A irmandade começou a receber o soldo, de fato, a partir de 1801, passando a investir em alfaia: opas para os membros, cortinas e toalhas para o altar, missal, jarras, palmas e demais ornamentos, e em um andor para as procissões. Além disso, o soldo serviria também para cobrir os gastos ordinários com suprimentos para o culto: com cera (velas), azeite e incenso. Nesse mesmo ano as despesas com a festa do santo, em junho, foram avultadas, pagando-se ao vigário e ao acólito pelo acompanhamento na trezena, pela missa cantada e pela procissão. Gastou-se também com sermões, com a licença para a exposição do Santíssimo Sacramento – na época tal provisão custava oitava e meia de ouro; na encomenda de amêndoas para as crianças que se vestiam de anjos e com os músicos (para as ladainhas de quarta-feira, a trezena e a procissão), no intuito de dar o mais belo ao glorioso padroeiro. A recepção do soldo também

¹¹ Ouro Preto. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (AEPNSP). *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio 1799-1827*, fl.77v. (Grafia atualizada)

¹² AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.35 (1803/1804): “Idem ao Reverendo Padre Joseph Joaquim Viegas de trinta e nove dúzias e meia de estampas do Santo para se darem no dia da festa, por seu procurador o Reverendo Manoel Moreira Duarte. 9 oitavas de ouro e dois vinténs”.

¹³ MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.79

¹⁴ Sobre a tradição de assentar Praça a Santo Antônio, conferir: VAINFAS, Ronaldo. Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política. *Revista USP*, n. 57, p. 28-37, mar./mai. 2003; SOARES, José Carlos de Macedo. *Santo Antonio de Lisboa militar no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942; RÖWER, Basílio (OFM). *Santo Antônio: vida, milagres, culto*. Petrópolis: Vozes, 2001; SILVA, Cesar Augusto Tovar. *A plasticidade de Santo Antônio: devoção, imagens e cultura barroca no Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010 (História, Dissertação de Mestrado); dentre outros.

¹⁵ AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.3v.

¹⁶ Entende-se por capela a quantia de 50 missas, geralmente respectiva às missas que o capelão deveria celebrar durante um ano, sendo uma por semana. AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.55v e 56.

garantiu obras de renovação no altar do santo que levariam à sua distinção em relação aos demais presentes no recinto paroquial.

Pela documentação se depreende que, em 1720 ou pouco antes, a imagem do padroeiro veio do Rio de Janeiro, juntamente com várias guarnições, o que se representou em gasto feito nesse ano de 273 oitavas e meia de ouro.¹⁷ Tal quantia é compatível com a escultura de grandes proporções, bem como as alfaias referidas. Dizemos pouco antes, porque o pagamento pode ter sido feito depois e não imediatamente à chegada, o que era comum em uma época voltada para relações de crédito e de confiança. A chegada da imagem foi festejada com sermão, ao preço exorbitante de 16 oitavas, a indicar o caráter excepcional do momento.

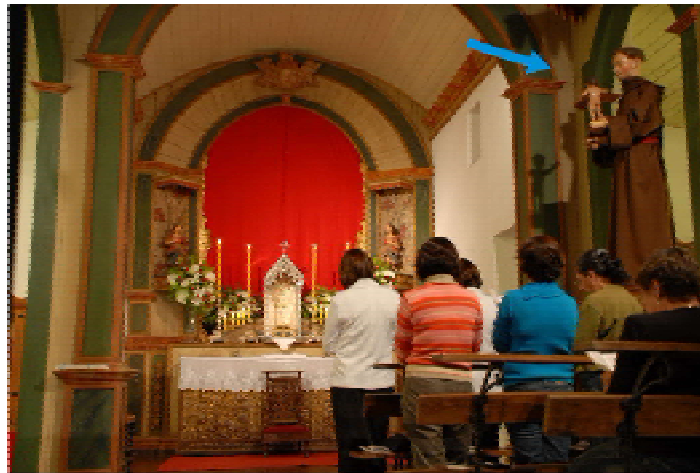


Figura 2: Adoração na Capela do Bonfim. Em destaque a imagem de roca de 1818. Foto: Adalgisa Arantes Campos.

Em 1721, o entalhador Jerônimo Dias Coelho recebeu pagamento por acréscimos no altar e por esculpir “um menino” para o santo. Alguma moça casadoira já teria furtado o menino da imagem pré-existente, coetânea com o altar primígeno, que encarnada em 1717 também recebera *resplendores* (no plural) de prata.¹⁸ Tal imagem continuou na irmandade: há menção explícita de que ela era *pequena* e fora encarnada por Basílio Vieira de Carvalho, certamente no sentido de renová-la em 1758.¹⁹ A quantia de uma oitava e um quarto parece adequada ao trabalho de se esculpir um menino pequeno e não aquele da escultura chegada de boas proporções! Entretanto, não se tem notícias dessa imagem na Paróquia. É oportuno dizer que imagens pequenas, outrora expostas em retábulos e oratórios de sacristia e que até chegaram a consolar enfermos acamados, desapareceram com maior frequência, acabando em coleções particulares, sob a alegação de que constituíam herança familiar e argumentos afins. Ao deixar de figurar em trono e nichos, o objeto acaba caindo no olvido das novas gerações de devotos; se não estiver sob a guarda de museus, a evasão é certa. Além das duas imagens – a pequena e a do Glorioso, vinda da Praça do Rio de Janeiro – procedeu-se a fatura de uma terceira, agora em roca, que ficava no consistório da matriz e que atualmente se encontra exposta à veneração na Capela do Bonfim.²⁰ (FIG 2) Com isso, aproveitamos para reiterar que era frequente uma mesma associação ter algumas imagens alusivas ao seu patrono, não apenas a cultuada no altar!

¹⁷ Pela cronologia de gastos MENEZES se depreende que havia “imagem pequena”, certamente a que recebeu carnação em 1717, mais compatível com o altar original, da qual não trataremos. Veja: MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.141.

¹⁸ MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.141

¹⁹ MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.143

²⁰ Joaquim Mateus de Santana recebeu por encarná-la entre 1818 e 1819, quando era nova.

Voltemos então à imagem procedente da Praça do Rio de Janeiro, geralmente denominada por "Glorioso Santo" – que, ao contrário de "pequena", é de grandes proporções e se encontra exposta à veneração no altar. Do século XVIII, nos interessa as seguintes informações: o Glorioso Santo participou da solene procissão do Triunfo Eucarístico em 1733 e recebeu estofamento pelo pintor João da Graça, entre 1734-35, pela quantia de 4\$800.²¹

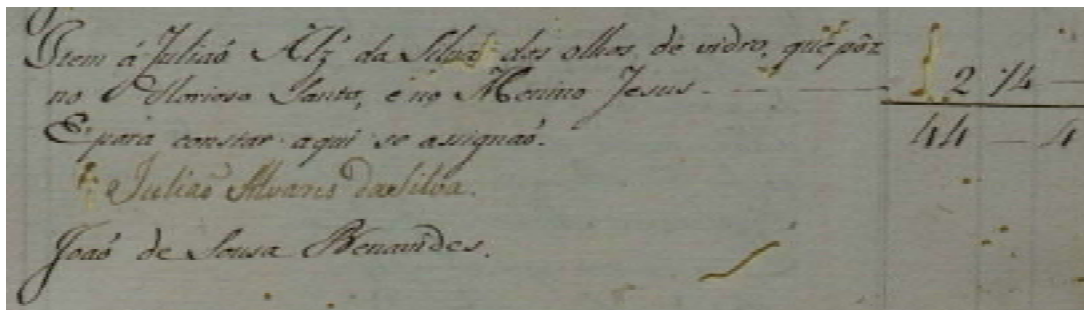


Figura 3: Detalhe do Livro de Receita e Despesa referente à colocação dos olhos de vidro. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira

Intervenções documentadas nas imagens Santo Antônio e naquelas de nicho

Nos estudos sobre olhos de vidro surge sempre uma dúvida: a sua execução é função do entalhador ou do policromador?²² Segundo a documentação consultada, Julião Álvares da Silva foi o responsável pela colocação dos olhos de vidro "no santo e em seu menino", pelo que recebeu duas oitavas e um quarto de ouro em 26 de novembro de 1799.²³ Seu nome consta no *Dicionário de Artistas e Artífices* de Judith Martins,²⁴ por pintar também cinco mesas de altares para a nave da Capela do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, trabalho feito com desenho muito delicado.

Logo após a introdução dos olhos de vidro ocorreu pagamento de seis oitavas de ouro a "Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o Glorioso Santo e o seu menino", em 25 de janeiro de 1800.²⁵ A quantia não é pouca; o dito Ribeiro Rosa trabalhara com o Capitão José Gervásio, também pintor, nos altares do Rosário do Caquende – verdadeiro canteiro de obras para pintores de linguagem rococó, mas de menor fama, não obstante a qualidade da pintura de ambos. Acontece que Rosa recebeu menos e de uma vez somente pela imagem do glorioso santo, enquanto José Gervásio de Souza teve quatro parcelas no ano de 1801, "a conta da pintura e douramento do altar e imagens", referindo-se ao altar – suas rosas bastante bojudas – e às *imagens*, sempre usando o plural.²⁶ Os quatro pagamentos são específicos até o seu término "ao Capitão Joseph Gervasio de Sousa do restante da pintura, e douramento do altar, e imagens".²⁷ (FIG.5). E assim percebe-se uma intervenção, feita entre 1800 e 1801, no altar, imagem do padroeiro e imagens dos nichos (S. Gonçalo do Amarante e S. Vicente Ferrer),

²¹ MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.142

²² Sobre olhos de vidro veja: QUITES, Maria Regina Emery e MEDEIROS, Gilca Flores de. Olhos de vidro na escultura policromada: tecnologia e restauração". *Anais do VII Congresso da ABRACOR*, 1996.

²³ AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.3. Ele também recebeu entre 1801 e 1802 por "uma cruz de pão dourado" (veja que é pão dourado e não pau, mostrando que é trabalho de dourador/pintor) e em 1803 "por umas sacras para o altar".

²⁴ Cf. verbete SILVA, Julião Alves da. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Publicações do IPHAN, 1974, v.2. p.238.

²⁵ AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.5.

²⁶ No ano de 1801 o Capitão José Gervásio recebeu mais de trinta e seis oitavas por conta da pintura e douramento do altar e imagens; ele morava no bairro do Caquende, faleceu com testamento em 1806, (Cf. estudo minucioso sobre quatro telas de José Gervásio de Souza Lobo In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix*, 2012 (no prelo).

²⁷ AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.26.

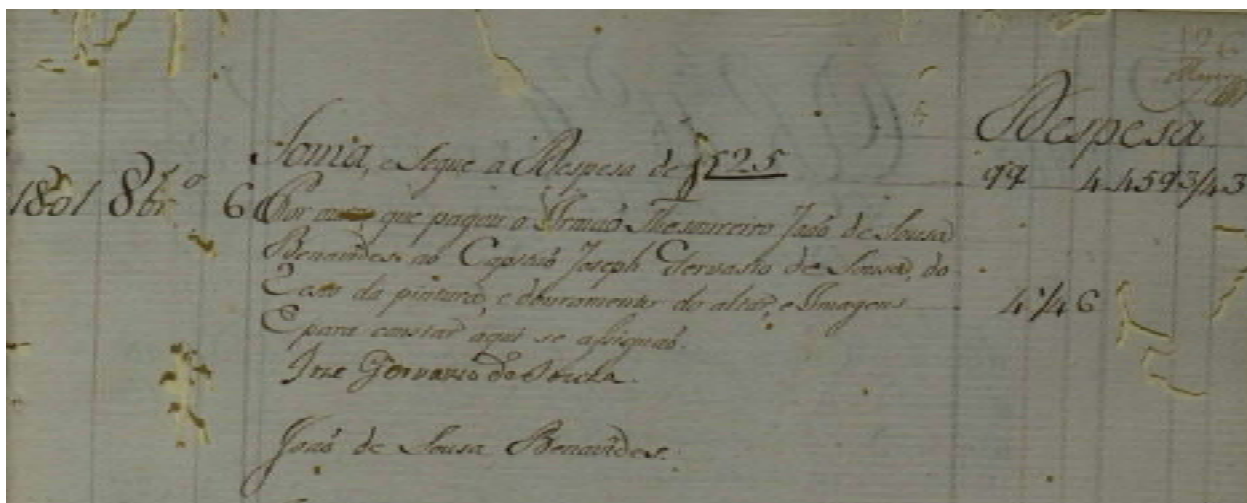


Figura 4: Detalhe do Livro de Receita e Despesa com a assinatura do pintor Capitão José Gervásio de Sousa. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira.

perfeitamente documentada, envolvendo-se o nome de três pintores: Julião, Rosa e, sobretudo Gervásio, que recebeu uma quantia mais robusta, pois também se ocupou do altar.

Anos depois, quase duas décadas, verificamos novas despesas com o altar, imagens e andor respectivo,²⁸ inclusive com a já mencionada imagem de roca que ficava no consistório, um atributo novo para o *santo da cavalaria* (um capacete), gastos com livro de pão de ouro, dentre outras. Entra em cena Joaquim Matheus de Santa Anna na renovação da policromia que encobriu o trabalho de José Gervásio. O pintor é pouco conhecido, não teve vida longa; faleceu e foi sufragado pela irmandade de Santo Antônio entre 1825 e 1826. Destacamos partes da transcrição:

Livro de Receita e Despesa, de 1818 para 1819, fl.105:

"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de retocar o altar, e todas as suas imagens... 28\$800
de regraxar trinta e duas flores de folha ... 2\$400²⁹
de um livro de Pão de Ouro, para o altar ... 1\$920 (grifos nossos)
de pintar, dourar e pratear um capacete, insígnias do Santo... 4\$500
pintar outras tantas varas, e oito forquilhas novas do andor, e bandeiras 15\$360",
perfazendo o total de 52\$980.

Despesas de 1819 para o ano de 1820, fl.120:

"Recebeu do pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de pintar a nova casa³⁰ do Glorioso Santo,
que deu o Tesoureiro João de Sousa Benavides, dando o dito pintor todas as tintas e óleos ... 20\$000" (grifos nossos)

Despesas de 1820 para 1821, fl. 128

"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de dourar seis varas de galão de prata legítima para o hábito e túnica do santo, e os Seraphins do Pilar do Santo [um de cada lado, no trono em forma de cântaro], e de regravar as quatro mezas de folha de flandres ... 7\$900" (grifos nossos)

Despesa de 1821 para 1822, fl. 136

²⁸ Não se tem notícias do dito andor.

²⁹ Tais folhas compunham castiçais bastante rústicos.

³⁰ Entende-se como a "nova casa do Glorioso santo", a tribuna renovada; o altar recebera sacrário rococó e um degrau a mais no trono que, aliás, oprime um pouco a imagem do padroeiro.

"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de renovar a encarnação de oito anjos do andor porque estes estavam incapazes ... 2\$400"

Retornando ao assunto da colocação de olhos de vidro, a documentação nos propõe novos problemas e desafios, pois nas despesas de 1818 para 1819, o então escultor Justino Ferreira de Andrade recebeu boa quantia por um andor (não existe mais) e pelo santo de roca (já mencionado), bem como por colocar "uns olhos de vidro para o santo". O escultor trabalhara para os terceiros carmelitas, sob a direção do mestre entalhador Vicente Alves e para os franciscanos como consta no *Dicionário de artistas e artífices*,³¹ mas como no dicionário não há menção às obras abaixo, resolvemos transcrevê-las.

Despesas de 1818 para 1819, fl.107

"Recebeu o escultor Justino Ferreira de Andrade, de um andor novo, um santo novo de roca, conserto de doze anjos de andor, quatro grandes, oito pequenos e várias insígnias ... 56\$320

da armação do andor, dando tudo para o armar ... 14\$400

de uns olhos de vidro para o santo ... 4\$800 (grifos nossos)

de colocar os paus em oito forquilhas ... \$750", [somando-se 76\$270].

Nesse caso a colocação do olho de vidro foi trabalho de um entalhador/escultor, que já havia feito obras de talha, anjos e andor para os terceiros carmelitas e franciscanos em Vila Rica. Destarte, concluímos que a habilidade específica de introduzir olhos de vidro caberia tanto a um pintor quanto a um escultor dotado do domínio da técnica, evitando assim que uma imperícia mutilasse ou inutilizasse uma imagem já pronta.

As imagens de nicho: um programa iconográfico?

Iconograficamente temos algumas dúvidas, pois como justificar em altar dedicado a Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa) a presença de São Vicente Ferrer e São Gonçalo do Amarante nos nichos laterais? Constata-se que essas imagens não foram alocadas no altar posteriormente, pois conforme o relato de Simão Ferreira Machado, na procissão do Triunfo Eucarístico de 1733, a Irmandade de Santo Antônio, "com muitos irmãos, quase todos sobre diversas e preciosas galas", participou com três andores:

o primeiro de Santo Antônio, cujo ornato era de cera branca com muitas galanerias de flores e labores sobre papeis encarnados verdes, azuis e mistura de lata com fitas e galões do mesmo: julgava a vista, que supria e equivalia o galante e delicado artifício ao maior ornato da preciosidade; o segundo, de São Vicente Ferreira, era de talha dourada com muita galanteria e variedade de flores de seda, fio de prata e de ouro; o terceiro, de São Gonçalo do Amarante, era do feitio de um carro ornado de sedas de culto, galões e franjas de ouro e variedade de flores.³²

Não há relação imediata com o titular do retábulo, formando um programa iconográfico. Todavia a presença de São Gonçalo do Amarante ainda se justifica pelo fato de constituir uma devoção popular desde os tempos medievais, que encontra reciprocidade nas igrejas paroquiais. Além disso, Gonçalo e Antônio são de origem portuguesa, sendo que este nasceu em Lisboa e aquele em Guimarães. No mais, a tradição considera ambos promotores do casamento: Santo Antônio intercede pelas mulheres jovens e São Gonçalo do Amarante pelas mulheres maduras. Já a presença

³¹Cf. verbete ANDRADE, Justino Ferreira de. In: MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, v. 1. p.40-41.

³² MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucharístico, exemplar da christandade lusitana...* Lisboa Ocidental: Oficina da Música, 1734. *Apud* ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 254-256. (Grafia atualizada)

do dominicano Vicente Ferrer não tem correlação com Antônio, no entanto, em termos de simetria, sua imagem dialoga com a de São Gonçalo, pois ambos vestem hábito dominicano. (FIG. 3)

A imagem de Santo Antônio de Pádua porta os atributos usuais: o livro aberto com o Menino Jesus no braço esquerdo e a cruz na mão direita.³³ É representado jovem, com barba feita, vestindo o hábito franciscano e cingido com cordão de três nós (os votos de obediência, pobreza e castidade).³⁴ São Gonçalo do Amarante, com hábito dominicano, tem o livro na mão esquerda e possivelmente o cajado na mão direita, já perdido.³⁵ São Vicente Ferrer apresenta-se com hábito de São Domingos, livro na mão esquerda e mão direita apontada para o alto. Tradicionalmente a invocação é representada com asas, pois ele pregava a especial necessidade de conversão por causa do Juízo Final.³⁶



Figura 5: Imagem do "Glorioso Santo", atualmente no Altar de Santo Antônio da Matriz do Pilar – Ouro Preto, MG. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira.

Análise de Identificação da Tecnologia do Retábulo

Os materiais pictóricos e as intervenções na imagem de Santo Antônio e do menino foram analisados por métodos físico-químicos. Microamostras foram removidas e montamos cortes estratigráficos para identificação das camadas de tinta. Da mesma forma, análises microquímicas, isto é, testes químicos com pequenas amostras, foram executados nos fragmentos da pintura. Para a identificação dos elementos químicos, os cortes estratigráficos foram examinados ao microscópio eletrônico (MEV) acoplado ao espectrômetro de energia dispersiva de raios-X (EDS). Identificou-se que o suporte madeirado do retábulo recebeu uma base de preparação branca constituída de gesso e cola animal. Na área do fundo o branco de chumbo foi usado

³³ Sobre a história e as representações iconográficas de Santo Antônio cf: REAU, Louis. *Iconografia del Arte Cristiano* – Iconografia de los santos de la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, t.2, v.3, p.123-131.

³⁴ MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos*. Vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Edioro, 2003, p.57-60.

³⁵ Pode ser representado como um típico camponês luso, segurando uma viola, como se estivesse tocando cf. MEGALE. *O Livro de Ouro dos Santos*, p.112-115.

³⁶ MUELA, Juan Carmona. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2009, p.460-464.

misturado ao gesso. Folha de ouro, identificada como sendo ouro com pequena quantidade de prata, foi aplicada sobre bolo ocre, uma argila de óxido de ferro. A carnação de um dos anjos foi feita com o pigmento branco de chumbo na técnica a óleo. No manto do anjo foi usado o azul da Prússia. O retábulo foi repintado com tinta branca constituída de carbonato de cálcio e branco de zinco. A carnação de um dos anjos, também recebeu repintura branca, uma mistura de branco de zinco e de litopônio. Trata-se de repintura do final do século XIX, início do século XX – período alheio à nossa pesquisa arquivística – quando se iniciou a comercialização desses pigmentos brancos (FIG. 6), que certamente cobriu a pintura debaixo feita por Joaquim Mateus de Santana que por sua vez ocultava aquela feita por José Gervásio de Souza – composta, sobretudo por fundo claro e ornamentação floral, concluída em 1801, conforme já citado pagamento.

Por sua vez no exame da escultura do Santo Antônio, o estudo da carnação mostrou uma camada de repintura em seu rosto e duas repinturas na carnação do menino (FIG. 7). A veste do Santo Antônio apresenta-se com repintura de tinta marrom, certamente aquela feita entre 1818-19 por Joaquim Matheus de Santa Anna, encobrindo a de Manoel Ribeiro Rosa. Esclarecendo: a imagem de Santo Antônio foi submetida as seguintes intervenções no período em estudo: em novembro de 1799 houve a introdução de olhos de vidro, feita por Julião Álvarez Silva, sendo visível a abertura feita no rosto para introduzi-los; em janeiro de 1800, a carnação por Manoel Ribeiro Rosa, que recebeu seis oitavas de ouro;³⁷ em maio 1801, quando o santo e seu menino receberam “resplendores de prata os quais tem de peso cento e dezessete oitavas de prata, e uma cruz grande de prata para a mão do Santo, a qual pesa sessenta e quatro oitavas”³⁸ e finalmente em 1818, quando Joaquim Matheus de Santa Anna recebeu 28\$800 por “retocar o altar e todas as suas imagens”. Não é ocioso esclarecer que “todas as imagens” significa a do trono (S. Antônio) e as duas dos nichos (São Gonçalo do Amarante e São Vicente Ferrer). Poderia incluir também a pequena imagem de Antônio, outrora existente.

149

Estado de Conservação

O retábulo encontra-se em bom estado de conservação, com sujidades generalizadas, resquícios de adesivo à base de cera usados em intervenções/restaurações anteriores e repinturas localizadas. O suporte de madeira apresenta-se fragilizado em determinadas áreas pelo ataque de insetos xilófagos. A imagem do Santo Antônio encontra-se com perdas da camada pictórica no livro, na carnação, no douramento. No rosto, a pintura está em desprendimento. Essas degradações ocorrem por causa da variação de umidade relativa e temperatura. A escultura também apresenta sujidades generalizadas e repinturas pontualizadas.

Considerações finais

Diante do exposto, concluímos que as imagens, que compõem o altar de Santo de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, passaram por transformações artísticas específicas ao longo do primeiro quartel do século XIX, bem documentadas no Livro de Receita e Despesa da Irmandade, e que são corroboradas pelas análises físico-químicas pertinentes. As transformações almejavam, sobretudo, alinha-las com a mudança de gosto artístico, oferecendo ao devoto meios concretos de expressar sua fé. Possivelmente a imagem renovada

³⁷ AEPNSP. Livro de Receita e Despesa, fl.5.

³⁸ AEPNSP. Livro de Receita e Despesa, fl.107.

suscitaria maior fervor devocional, principalmente em uma irmandade tão atuante e zelosa com as coisas sagradas. Tudo isso só foi possível graças ao soldo que a irmandade constantemente recebia e que deveria ser gasto exclusivamente com o decoro das imagens e do altar, justificando gastos demasiados, num momento que em muitas associações de leigos entravam em crise.



Figura 6: (A) Detalhe, parte inferior com intervenções e flores de José Gervásio de Souza Lobo. (B) Fluorescência ao ultravioleta evidencia a pintura original subjacente e manchas de sujidades sobre a encarnação dos anjos. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira.

A pesquisa arquivística em conjunto com a análise técnica das intervenções tem-se mostrado muito útil ao projeto de pesquisa, trazendo à tona informações preciosas sobre pintores pouco estudados e esquecidos pela historiografia. Dessa forma, na medida em que aprofundarmos o conhecimento sobre as artes e os artistas da região de Ouro Preto e Mariana, estaremos dando nosso retorno social, pois quando se reconhece a importância se preserva. Nesse aspecto, o artigo também pretende comemorar os 300 anos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, motivando novas perspectivas e novas pesquisas sobre esse relevante monumento das Minas Setecentistas.

150

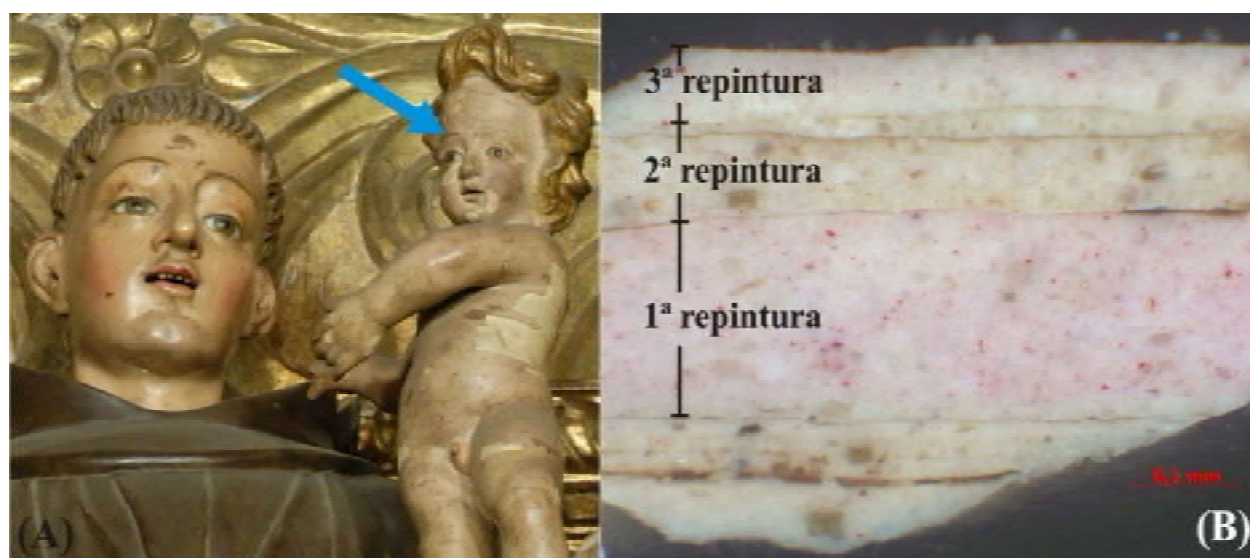


Figura 7: (A) Detalhe da imagem de Santo Antônio, mostrando a área de remoção de amostra. (B) Corte estratigráfico da testa mostrando as camadas de repintura da carnção do menino. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira e Microfoto: Cristina Neres da Silva.