

PINTURA COLONIAL CEARENSE: A RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E O ERUDITO NOS CAIXOTÕES DA CAPELA-MOR DE SÃO JOSÉ, EM AQUIRAZ

José Ramiro Teles Beserra

Arquiteto e urbanista

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ramiroteles@gmail.com

Resumo

A arte colonial brasileira, especialmente a pintura, foi grandemente influenciada por modelos europeus de composição erudita difundidos em grande parte através de gravuras e estampas que afluíram copiosamente aos territórios colonizados. É neste contexto que podemos inserir a produção do conjunto de 12 painéis do forro da capela-mor da igreja matriz de Aquiraz, no Ceará, os quais são alusivos à vida de São José, orago do templo cuja edificação primitiva remonta ao ano de 1715. Estimulados pelas conjecturas de Castro (1977:10) e Valladares(1983:166-167), objetivamos identificar o temário da obra em questão, a provável data de execução e, principalmente, seu modelo gerador, supostamente de composição erudita com programa iconográfico recorrente dentro do esquema ideológico vigente da Contrarreforma. Inicialmente, reunimos toda a bibliografia atinente à obra, realizando uma vasta pesquisa em arquivos, bibliotecas e museus, no sentido de elencar o máximo de obras bibliográficas e iconográficas produzidas durante o período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, cujo tema fosse relacionado ao objeto de estudo e sua iconografia. A partir deste cabedal informativo, procedemos à confrontação direta daquelas fontes antigas com os painéis em estudo, com o fito de identificar similitudes e possíveis filiações formais e estéticas a padrões eruditos importados. Identificamos, assim, as obras biblio-iconográficas que serviram de referencial estético para a composição da obra cearense. Confirmando as elucubrações dos autores citados, tratava-se de obras europeias, no caso, gravuras buriladas nas oficinas da antiga região de Flandres, grande centro artístico dos países baixos de onde provieram os maiores gravadores e impressores da Europa entre os séculos XV e XVIII.

Palavras-chave: Aquiraz, painéis, iconografia, Stradanus, gravuras.

A igreja de São José de Ribamar do Aquiraz

Ainda nos primeiros anos de fundação da vila de Aquiraz, trataram os moradores de erigir o templo dedicado a São José conforme se depreende de carta da Câmara do Aquiraz ao Desembargador Cristóvão Soares Reimão, datada de 1715:

VMcê nos limite as braças de terra q são dadas a semelhantes villas, p^a. Que os ditos moradores façam suas casas p^a. Augumento da d^a. Villa sem impedimento do senhorio da dita terra, como também estamos levantando matris a custa dos moradores, e temos por noticia que nos querem impedir q não venha o orago dela q é o milagroso S. José(...) (STUDART, 1896:147)

Ao que parece, de acordo com testemunho do capitão-general do Maranhão e Grão-Pará João da Maia da Gama, consignado em 1728 no seu diário de viagem, esta primeira igreja não passava de uma pequena ermida cuja fragilidade construtiva não permitiu que a mesma chegasse aos dias atuais. Devemos a Maia da Gama, ainda, a primeira referência ao espólio artístico da matriz de São José de Aquiraz:

A dita villa do Aquiráz consta de huma capellinha mui pequena sem mais ornato, ou ornamento que hum painel no altar, e tem mais huma casa de telha que nella mandou fazer o novo ouvidor gal. Joseph Mendes Machado, e outra mui limitada que serve de Casa da Camara e hua e outra terria e hua do escrivão, e duas mais que ainda estão por tapar, e o asougue, e tres, ou quatro cazitas de palha, e esa pobre e cahindo. (MARTIN, 1944:5)

É curioso que o ornamento citado seja um painel, o que denota a existência de alguma pintura disposta no retábulo, algo pouco comum à arquitetura religiosa colonial do Ceará, sempre tão utilitária e pouco afeta a derramamentos ornamentais, especialmente em época tão recuada. Sendo assim, interrogamo-nos se tal painel não teria sido o embrião de uma investida artística mais ambiciosa sendo reaproveitado na concepção do conjunto iconográfico que hoje conhecemos conformado por uma dúzia de painéis.

A frágil capela edificada ainda em 1715 não resistiu por muito tempo, tendo sido reconstruída na década de 1730, o que fica patente a partir da leitura de carta do padre Caetano Ferreira de Andrade:

(...) tendo a dita Vila e freguesia até o ano passado de 1731 por Matriz uma pequena Capela, a qual além de ser de madeira taipada de barro, era já de pouca ou nenhuma duração, incapaz de reedificação por muito antiga, hoje se acha com uma grande e bem fundada Igreja, cuja estrutura e edificio se deve toda ao incessante desvelo, diligência e cuidado do Ouvidor Geral da Comarca, Pedro Cardoso de Novais Pereira, o qual com sobrado zelo do culto divino e aumento da terra, vendo e notando a indecência e incapacidade da Igreja antiga e a necessidade que havia de outra, (...) (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.)

Curiosamente, não obstante as informações de que a recém-construída igreja era “grande e bem fundada”, Barba Alardo de Menezes consigna em 1814 que a vila do Aquiraz apresentava “uma grande praça, aonde está colocada a igreja matriz de S. José de Riba-mar, que mandou fazer com muita grandeza e asseio o seu parcho atual o Reverendo Padre José Pereira de Castro.” (1897:43-44). Mais tarde, em 18 de agosto de 1859, quando da passagem da Comissão Científica de Exploração, o desenhista José dos Reis Carvalho retrata a igreja matriz de Aquiraz e em pequena nota à margem da aquarela acrescenta que o templo “foi edificado em 1790” (EBA, UFRJ). Ora, se o paroquiato do padre Castro tem início em 1781 (SILVEIRA, 2004:486-487), certamente foi neste intervalo de cerca de uma década que se deu este último fôlego edificatório.

Diante dos fatos apresentados é lícito conjecturar que a execução dos painéis da capela-mor se deu entre os anos de 1731 a 1790, intervalo de maior efervescência de campanhas construtivas. Há que se ponderar, inclusive, qual a acepção dos termos “mandou fazer” e “edificada” correntemente utilizada àquela época como sinônimo de grandes melhoramentos, reformas e não necessariamente de reconstrução completa de um edifício preexistente, especialmente levando-se em conta a carência de víveres, recursos financeiros, mão de obra e materiais.

72

O forro de caixotões da capela-mor de São José de Ribamar de Aquiraz

Dentre os diversos aspectos relevantes da igreja de São José de Ribamar existe um que sobressai aos demais, seja por seus atributos artísticos intrínsecos, seja por sua excepcionalidade dentro do panorama da arte e arquitetura colonial cearense, no caso, o forro de caixotões da capela-mor. Sua excepcionalidade reside no fato de que se trata de um dos raríssimos testemunhos desta tipologia de bem integrado à arquitetura religiosa no Ceará, o qual encontra paralelo apenas naquele existente na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Viçosa do Ceará. Ademais, raríssimas foram as concessões feitas à integração das artes decorativas na arquitetura cearense dos primeiros séculos, sendo essa tão utilitária, essencial, despojada e sóbria, como nos lembra Liberal de Castro (1977:7-8)

Não se encontrarão, portanto, no Ceará, nem as elegantes igrejas paroquiais mineiras, de interiores decorados à rococó, nem os conventos magníficos de Pernambuco ou da Bahia, de onde vinha, aliás, a maior parte dos povoadores dos sertões cearenses. (...) Assim, a arquitetura antiga do Ceará evidenciará um caráter popular, nitidamente utilitário e claramente ecológico, mesmo nas obras administrativas ou religiosas de maior pretensão. É, pois, compreensível admitir-se que, em caso tão especial, não se deva buscar arte nessa arquitetura, mas antes admirá-la como um comóvente testemunho material dos percalços enfrentados na penosa lida civilizatória dos sertões.

Esse forro, executado em meia-gamela, ocupa uma área de 78m² (6m x 13m), e é composto por um conjunto de doze painéis emoldurados por caixotões octogonais no centro dos quais foram pintadas cenas da vida de São José de acordo com as narrativas dos evangelhos canônicos e apócrifos (FIG.1). Arrematando os



Figura 1: Visão geral do conjunto. Anônimo, anterior 1790, Igreja de São José de Ribamar, Aquiraz.

cruzamentos da trama estrutural que sustenta os caixotões têm-se florões em madeira esculpida, os quais, juntamente com as referidas molduras, apresentam douramento. A técnica utilizada na pintura dos painéis foi a têmpera sobre pranchas de cedro num arranjo cromático composto por apenas quatro tons principais - terra de siena, amarelo, azul e verde -, o que denota, do autor, grande inventividade e domínio de sua arte ao executar uma obra a partir de gravuras monocromáticas.

De acordo com Clarival do Prado Valladares, o forro de Aquiraz apresenta a técnica de “óleo sobre tabuado, em caixotões (...) de tratamento rude, todavia bem dotada de conhecimento do temário evangélico” (1983:166-167). Castro também é partidário dessa opinião quando afirma que “a composição é erudita e a execução é popular, de artista ingênuo” (in GALVÃO, 2010:37), supondo a utilização de gravuras europeias como modelos para a construção das cenas.

Instigados por estas especulações acerca da possível influência de fontes iconográficas europeias na composição das cenas dos painéis de Aquiraz direcionamo-nos, primeiramente, aos principais trabalhos que se dedicaram à matéria em âmbito nacional, em especial aos escritos de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1978), Hanna Levy (1944) e Luís Jardim (1939). Ao investigarem as origens das principais manifestações picturais religiosas na região das Minas e do Rio de Janeiro esses autores apontaram para o uso corrente de ilustrações contidas em publicações de cunho religioso das quais nossos pintores coloniais extraíram os modelos geradores de suas obras. Uma dessas principais obras de referência foi o *Missale Romanum* publicado em Lisboa pela *Typographia Regia* em 1781.

Tais apontamentos foram ao encontro das poucas, mas preciosas informações documentais que davam conta da existência de “alguns missaes” na igreja de Aquiraz, exatamente a tipologia de publicação mais utilizada por nossos pintores coloniais, segundo os autores referidos (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.). Em documento, datado de Lisboa em 1733, consta um parecer favorável no Conselho Ultramarino no qual foi deferido um ambicioso pedido do padre Caetano Ferreira de Andrada que constava da remessa de um lote considerável de alfaias e ornamentos para aquele templo:

Ao Conselho parece q. V. Mag.de seja sirvido ordenar se dem a Igreja Parochial de São Joseph de Ribamar da villa dos Akirâs os dous ornamentos q. o seo parcho pede, e as trez imagens, hú sino, quatro castissaez, hum vazo de comunhão, hum thuribulo, huma naveta e hum cálix de prata dourado (...) quatro missaez (...). (AHU_ACL_CU_017, Cx.2, D.148.)

Além do lote de alfaia, imagens e ornamentos necessários para “se celebrarem os officioz divinos e funções parochiaes” (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.) no templo que fora reconstruído recentemente, o Conselho Ultramarino ainda deferiu a remessa de “(...)800\$000 para o suplicante para a ajuda de **se paramentar [grifo nosso]** a Igreja de São Joseph de Ribamar da villa dos Akirâs(...)” (AHU_ACL_CU_017, Cx.2, D.148.). Note-se que estas despesas ocorrem justamente no momento de maior efervescência construtiva e, ao que parece, com uma finalidade decorativa ao edifício “para sua decência e culto devido” (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.). Supomos, portanto, ter sido nesta época, pela conjunção de fatores elencados, que foram encomendados e executados os painéis da capela-mor, provavelmente à custa daqueles oitocentos mil réis concedidos por D. João V.

A temática do conjunto iconográfico de Aquiraz retoma um ponto bastante explorado pelo sistema ideológico implementado pela Contrarreforma, no caso, a vida do patriarca São José como exemplo de abnegação, castidade e mentor referencial da família:

A Reforma Católica faz de São José um intercessor especial. Muitos tratados são publicados para destacar suas virtudes e do poder de sua proteção; mosteiros, províncias de ordens religiosas, até mesmo ordens inteiras são colocadas sob o seu patrocínio. Este fenômeno sem precedentes na história da devoção a este santo é acompanhada por uma revisão de sua imagem, como evidenciado pela pintura e escultura: ela passa a ser o assunto principal, sendo José muitas vezes caracterizado mais jovem do que antes, apresentando-se como o protetor do menino Jesus. Tal desenvolvimento, particularmente notável na arte francesa do século XVII, também é evidente nas obras espanholas. (DOMPNIER, 2010:291)

74

As obras escritas precursoras deste fenômeno foram principalmente o *Summario de las Excelencias del Glorioso S. Ioseph* – Roma, 1597, do frei Geronimo Gracian; a *Vida, Excelencias, y Muerte del Gloriosissimo Patriarcha y Esposo de Nuestra Señora S. Joseph* – Toledo, 1604, do frei Joseph de Valdilvieso; e a *Iosephina Evangelica Literal y Mistica de las Excelencias y Pregrogativas del Glorioso Patriarcha S. Ioseph Esposo de la Virgen Nuestra Señora* – Madrid, 1613, do frei Melchior Prieto.



Figura 2: *Pueri Jesu Circumcisio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

Identificada a temática dos painéis, diante das evidências de existência de vários missais e livros eclesiásticos na paróquia de Aquiraz, diante do fato da implantação de um empreendimento jesuítico naquela vila, ainda na primeira metade do século XVIII – o que certamente promoveu grande influência sobre a vida religiosa da vila – e considerando as referências de Andrade, Levy e Jardim, parametrizou-se uma vasta e meticulosa pesquisa biblio-iconográfica em diversos arquivos e bibliotecas nacionais e estrangeiros com o fito de identificar os modelos que serviram de inspiração para a composição iconográfica em estudo. Os principais parâmetros para a pesquisa foram obras cujos temas relacionassem-se à vida do orago São José; cuja autoria fosse jesuíta ou de uso corrente pelos padres da Companhia; que sua edição tivesse como data limite o ano de 1790, dentre outros.

Resultou que, ao cotejarmos inúmeras obras com as cenas representadas nos painéis, o desígnio foi alcançado e identificou-se a origem exata de 7 painéis, os quais foram extraídos de 3 obras distintas.



Figura 3: *Magorum Adoratio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

Não obstante este fato, todo o conjunto alinha-se perfeitamente, no que diz respeito ao programa iconográfico e à temática de cada cena, às gravuras que ilustram os 28 capítulos da obra *Vita S. Ioseph B.ma Virginis Sponsi Patriarcharvm*, do jesuíta Hendrick von der Gracht (1640-1720), publicada em duas edições (1689 e 1750) nas oficinas de Theodorus Galle e Ioannes Galle, respectivamente, ambos de famosa estirpe de impressores flamencos de sua época. A partir desta obra pôde-se identificar a denominação exata de cada cena representada no forro uma vez que nenhuma das pinturas apresenta epígrafes ou lemas que o permitissem. A ordem de cada uma dos painéis do forro obedece, inclusive, a sucessão apresentada no livro, quais sejam:

1. *Cum Bma. Virigine Desponsatio*
2. *Incarnationis Revelatio*
3. *Smae. Virgiris Sponsae Visitatio*
4. *Angellorum et Pastorum Exultatio* (FIG. 8)
5. *Pueri Jesu Circumcisio* (FIG. 2)
6. *Magorum Adoratio* (FIG. 3)
7. *Pueri Jesu Oblatio* (FIG. 4)
8. *In Aegiptum Transmigratio* (FIG. 5)
9. *Pueri Jesu Inventio* (FIG. 6)
10. *Pueri Amorosa Attrectatio*
11. *Pueri ad Ioseph Subjectio*
12. *Sancta Ioseph Dormitio* (FIG. 7)

Assim, dos 12 painéis existentes no forro da capela—mor, tem-se que 5 deles são cópias de desenhos de um artista flamenco, o maneirista Jan van der Straet (1523-1605), os quais ilustram a obra *Vita Mariae Beatae Virginis*, composta por 17 lâminas gravadas por Adriaen Collaert e Ioannes Collaert e publicada pela primeira vez em 1589 pelo mesmo Adriaen, na Antuérpia. As referidas gravuras correspondem aos painéis de número 5, 6, 7, 8, e 9 da igreja de Aquiraz, há pouco elencados. Straet ou Ioannes Stradanus, como ficou conhecido em seu nome latinizado, integrou a corte de artistas dos Médici por longos anos provavelmente pela notoriedade de suas concepções, cujas composições finamente tratadas revelam grande requinte de cenários e personagens imponentes. Afigura-se curioso o fato de o autor dos painéis valer-se de uma obra dedicada à virgem Maria para iluminar um conjunto pictórico dedicado a São José. Mais pitoresco ainda é perceber que pelo menos em dois painéis o personagem de São José foi infiltrado em meio à cena, tendo em vista que o mesmo não aparece em algumas das gravuras originais onde a virgem é a protagonista juntamente com o Menino Jesus, denotando, assim, a inventividade do autor. Vide o painel relativo à circuncisão. (FIG. 2)



Figura 4: *Pueri Jesu Oblatio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

É notório que o autor das pinturas pouco dominava regras de perspectiva dos espaços arquitetônicos suntuosos representados nas gravuras, tampouco foi fiel copista da expressividade e eloquência dos personagens de Stradanus. Nota-se uma tendência à simplificação dos cenários e do número de personagens, o que, em certos casos, aliviou a composição, diferentemente das originais, fiéis ao intencional desequilíbrio maneirista onde porções da cena são completamente adensadas e confusas. Não obstante a simplificação dos cenários percebe-se um raro cuidado na preservação das proporções alcançando, na maioria dos painéis, composições de relativa graciosidade especialmente pelo pitoresco fato de os personagens possuírem traços caboclos.

Os outros 2 painéis cujos modelos foram identificados tem origem em fontes distintas entre si: são cópias de gravuras avulsas inspiradas em obras de dois grandes pintores italianos do período barroco, no caso, Marcantonio Francheschini e Sebastiano Conca.

Francheschini, célebre pintor italiano, expoente da escola clássica bolonesa dos séculos XVII e XVIII, inicia-se na pintura sob a guia do grande Giovanni Maria Galli, dito o Bibiena. Dentre sua vasta obra destaca-se aquela que justamente serviu de modelo gerador para um dos painéis de Aquiraz: a pintura *Il Transito di S. Giuseppe* (1686-1688), “*uno dei suoi lavori di maggior successo in seguito più volte copiato*” a qual foi concebida para a igreja do Corpus Domini, em Bolonha (DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 1997:v.49: verbete Francheschini). De fato, decerto por sua grande qualidade e beleza, esta obra alcançou grande difusão na Europa e América a partir de sua reprodução em uma gravura executada em 1720 por Ludovico Mattioli. A partir dessa gravura a obra de Francheschini foi amplamente copiada inclusive nas colônias espanholas e portuguesas. Vários são os exemplares espalhados por museus e igrejas

americanos, por exemplo, *A morte de São José*, óleo sobre tela na Igreja de San José, Orosí, Costa Rica; *A dormição de São José* (*Sancta Joseph Dormitio*), na igreja desse orago em Aquiraz (FIG. 7); e *A sagrada morte*, óleo sobre tela do Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexico, todas obras setecentistas.



Figura 5: *In Aegyptum Transmigratio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

A sétima e última obra identificada e que serviu de modelo gerador para um dos painéis de Aquiraz foi concebida por Sebastiano Conca, pintor napolitano que alcançou grande proeminência em Roma a princípios do século XVIII, tendo sido, possivelmente, pupilo de Luca Giordano e Francesco Solimena. Ao longo de sua longa atuação como pintor, sua obra inicialmente de forte carga barroca, vai adquirindo ares de suave lirismo rococó. Na primeira década do setecentos ele estabelece a *Accademia del Nudo*, onde foram formados muitos de seus pupilos, dentre eles o prestigiado pintor rococó Pompeo Batoni, e para onde afluíram muitos gravadores que com suas impressões propiciaram a disseminação de sua obra por toda a Europa e América, chegando, novamente, ao Brasil através de gravuras. A estampa específica de que se valeu o copista do painel de Aquiraz denominado *A Exultação dos Anjos e Pastores* (*Angelorum et Pastorum Exultatio*) é aquela que ilustra o missal português anteriormente citado por Hanna Levy e publicado em 1781. A referida gravura, aberta em 1777 por Gaspar Froes Machado, é cópia do óleo sobre tela denominado *A Adoração dos Pastores*, atualmente depositado no J. Paul Getty Museum e cuja autoria é de Conca que o concebeu em 1720.

77



Figura 6: *Pueri Jesu Inventio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

As gravuras do referido missal alcançaram grande popularidade na região das Gerais desdobrando-se em cópias nas pinturas decorativas de diversas igrejas mineiras. A gravura de Fróes, no entanto, parece ter sido aquela que, do missal, maior amplitude alcançou em todo o território brasileiro uma vez que dela derivaram obras nas igrejas de Bom Jesus de Matosinhos, atribuído a Silvestre de Almeida Lopes, no Serro; na Capela de São José de Itapanhoacanga, com autoria de Manuel Antônio da Fonseca (1787), em Alvorada de Minas; na Capela da Fazenda Boa Esperança, atribuída a João Nepomuceno Correia e Castro (1797?); e na Igreja de São José de Ribamar, autor desconhecido, em Aquiraz (FIG. 4). Mais uma vez, no exemplar conservado nesta última igreja, o autor adotou a simplificação da obra original ao copiá-la, o que parece ser intencional, pois para além de suas possíveis limitações técnicas, adotou-se essa decomposição como um artifício para tornar a cena mais legível e palatável aos olhos do espectador, estratégia comum aos pintores da época, conforme observado por Santiago (2013:134):

(...) pintor atuou em acordo com a maioria de seus contemporâneos que adotavam impressos europeus como fontes modelares: visou o destaque da cena principal e a facilidade de sua leitura. O pintor eliminou personagens (...) e objetos do fundo e do primeiro plano. (...) A aplicação planificada das tintas minimiza os revoluteios dos tecidos.



Figura 7: *Sancta Joseph Dormitio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Ludovico Mattioli, 1720, Bolonha.

Os demais painéis (n^{os} 1, 2, 3, 10 e 11), apesar de alinhados à temática recorrente em diversas obras consultadas, inclusive naquelas citadas anteriormente, não tiveram seu modelo gerador identificado. Porém, ainda que esses painéis não apresentem a transposição exata das composições das gravuras, os mesmos expõem irrefutáveis similitudes e correspondências no que tange à ações dos personagens nas cenas e seus atributos representadas em diversas outras obras, tais como na *Vita Deiparae Virginis Mariae* (c.1600); *Iesu Christi Dei. Domini, Salvatoris Inri Infantia* (c.1600), ambas com gravuras de Hieronymus Wierx; *Vida Excelencias, y Muerte del Glor.mo Patriarca, y Esposo de Nuestra Señora San Joseph* (1774), ilustrada com gravuras de Hipolito Ricarte a partir de desenhos de Josef Camarón; além da já citada obra de Von der Gracht.

As circunstâncias e caminhos incertos que estas obras-matrizes percorreram para chegar a Aquiraz e a curiosa fusão de obras distintas para compor um único conjunto iconográfico são aspectos peculiares da composição em estudo. Esses aspectos, porém, foram recorrentes no contexto pictórico luso-brasileiro, conforme observou Hannah Levy (1944:7): “É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota frequentemente nas obras de um mesmo artista.”.



Figura 8: *Angelorum et Pastorum Exultatio*. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz.
Gaspar F. Machado, 1777, Lisboa.

Desta forma, o forro da capela-mor de São José de Ribamar de Aquiraz, configura exemplar da mais alta importância para o entendimento da arte colonial brasileira especialmente no que concerne à sua evolução, filiação, capacidade de reinvenção a partir de modelos eruditos e permite, principalmente, refutar a ideia de arte menor, casuísta e bastarda, sempre associada a uma acepção preconceituosa e pernóstica do termo *popular*.

79

Referências

AHU-Arquivo Histórico Ultramarino. Catálogo de Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania do Ceará: 1618-1832. Fortaleza: UFC: Edições Demócrito Rocha, 1999.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. Revista do Patrimônio, nº18, Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

CASTRO, José Liberal de. Pequena Informação Relativa à Arquitetura Antiga no Ceará, 1977.

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997.

DOMPNIER, Bernard. La Visitation, saint François de Sales et la dévotion à saint Joseph. Annecy: Académie salésienne-Mémoires et documents-117, 2010.

EBA - Escola de Belas Artes - Museu Dom João VI – UFRJ

GALVÃO, Lúcia Helena. Painéis de Aquiraz: Jóias da Arte Popular do Ceará Colonial. Fortaleza: Instituto Olhar Aprendiz, 2010.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. Revista do Patrimônio, nº3. Rio de Janeiro: IPHAN, 1939.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Patrimônio, nº8. Rio de Janeiro: IPHAN, 1944.

MARTINS, F. A. Oliveira. Um herói esquecido (João da Maia da Gama). República Portuguesa: Divisão de Publicações e Biblioteca, 1944.

MENEZES, Luiz Barba Alardo de. “Memória sobre a capitania independente do Ceará grande escripta em 18 de abril de 1814 pelo governador da mesma, Luiz Barba Alardo de Menezes.” In: Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza: 1897.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os registos de santos portugueses: produção, circulação e usos. In: Saeculum – Revista de História, nº28. João Pessoa, 2013.

SILVEIRA, Aureliano Diamantino. Ungidos do Senhor na Evangelização do Ceará – 1700 a 2004. Fortaleza: Premium Editora, 2004.

STUDART, Guilherme. Datas e Factos para a História do Ceará. Fortaleza: Typographia Studart, 1896.

VALLADARES, Clarival do Prado. Nordeste Histórico e Monumental. São Paulo: Odebrecht, 1983.