

CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA IGREJA MATRIZ DO PILAR DE OURO PRETO E SUA ORNAMENTAÇÃO PICTÓRICA NO XVIII MINEIRO

Adalgisa Arantes Campos ^[*]

1. Esclarecimento preliminar

Nessa oportunidade focamos o processo de ornamentação pictórica da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, padroeira da ‘Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Albuquerque’, em cujo recinto ocorriam atos cívicos e religiosos, os principais ajuntamentos e saimentos, no período colonial. Nela, João de Carvalhais arrematou importantes trabalhos, e da sua oficina se destacou, nos anos seguintes, o pintor Bernardo Pires da Silva. Carvalhais e Pires introduziram o Rococó na freguesia do Pilar, enquanto a oficina de Manoel Rebelo e Souza o fizera na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e, assim, tem-se a consolidação da linguagem Rococó em Vila Rica, em fins década de 1760.

Nesse período, já estava pronta a pintura da capela-mor da Capela do Rosário do Padre Faria, da freguesia de Antônio Dias, em perspectiva barroca, vertente artística devidamente implantada na região, grosso modo, desde meados do setecentos mineiro.^[1] Também se encontrariam concluídas as pinturas em perspectiva barroca da capela-mor, nave e altares laterais do Bom Jesus das Flores do Taquaral, denominada, até meados do século XIX, Capela de Nossa Senhora do Pilar, que só vieram à luz em restauro de 2006 a 2007. Na nave, o motivo central consiste na Nossa Senhora da Conceição e na capela-mor na Nossa Senhora do Pilar, conciliação dos oragos das duas matrizes de Vila Rica. As pinturas da capela do Taquaral indicam a mesma oficina da Capela do Padre Faria, considerando-se a anatomia das figuras humanas, os elementos arquitetônicos e puramente decorativos, o tratamento formal e a paleta.^[2]

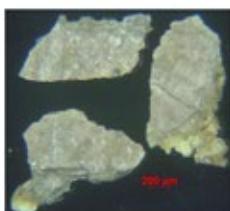
As pinturas do Pilar não têm materiais e nem estilísticas na primeira metade do XVIII, são contemporâneas daquelas feitas, em 1768, pela oficina de Manoel Rebelo e Souza (ativo entre 1752 e 1775, data de seu falecimento) no Rosário do Alto da Cruz (forro da nave, da capela-mor e ilhargas, e sacristia), mais conhecida como Santa Efigênia, igreja matriz desde 1994. Elementos arquitetônicos como colunas, arcos, balcões foram representados em perspectiva vertical no forro abobadado. Na nave, a trama é relativamente compacta; a preparação do fundo da pintura em ocre avermelhado contribuiu para o predomínio da paleta escura do Barroco, embora a composição já apresente espaços livres de figuração e uma abundância de rocalhas, guirlandas e pencas de flores. Por sua vez a pintura da capela-mor expressa maior leveza e vivacidade, de gosto mais moderno, tudo mais perceptível após a restauração recente.^[3]

O Padre Faria (2005), o Taquaral (2006 a 2007) e Santa Efigênia (primeira etapa em 2008; segunda em 2013) passaram por restauros há poucos anos, enquanto as pinturas do Pilar só foram alvo de intervenção em 1959, se apresentando com sujidade, o que compromete um pouco sua apreciação. Trata-se de uma obra monumental em madeira (de 19,40m x 12,42m), arrematada, em 1736, pelo mestre carpinteiro Antônio Francisco Pombal que se comprometeu com a Irmandade do Santíssimo (que desempenhou o papel de fabricante até fins do XVIII) com a confecção das tesouras, forro, cimalthas, pés direitos e ilhargas da nave. Pombal recebeu um risco, cuja autoria só foi revelada na documentação por ocasião da entrega da obra, pois como fora dado, não houve registro de pagamento. Trata-se do oficial de carpintaria Antônio da Silva.^[4] O forro 'apanelado' [termo da época], em artesoadado, é aparentemente chato, contudo só é plano na parte central, com as bordas levemente curvas. Apresenta painéis curvilíneos e retilíneos (nos chanfros), sendo que quinze deles com pintura figurativa, intercalados com painéis decorados com elementos *rocaille*.

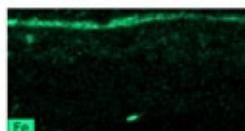
O resultado desse empreendimento foi que a nave do Pilar se transformou em um grande espaço chanfrado que, no entanto, permaneceu por mais de três décadas sem revestimento pictórico, enquanto suas irmandades praticavam o culto em recinto marcado pela improvisação. Mais de uma década depois, em 1750, Ventura Alves Carneiro, capitão, juiz de carpinteiro, que até chegou ser irmão de mesa do Santíssimo, arrematou o arco cruzeiro com respectivo esteio.^[5]

Dom Mauro Fragoso, avançando sobre o trabalho iniciado pelo Dr. Eduardo Tadeu Cristino sobre a iconografia desse forro, estabelece a pertinência de cada figura do Antigo Testamento em estar ladeando "o cordeiro da páscoa judaica imolado sobre a cruz".^[6] Destaca uma intencionalidade, que ele relaciona, de um lado, com a presença coetânea dos cristãos novos nas Gerais e inclusive nas irmandades mais poderosas, e de outro, com a História da Salvação Humana que culmina com a encarnação de Jesus, sua Paixão, Morte e Ressurreição. Por sua vez Rodrigo Bastos tendeu a encontrar nele um programa iconográfico eucarístico por excelência.^[7] Os dois estudos se incumbem da significação iconográfica da nave, como uma preparação e antevisão para, e do ingresso na capela-mor.

RESULTADOS

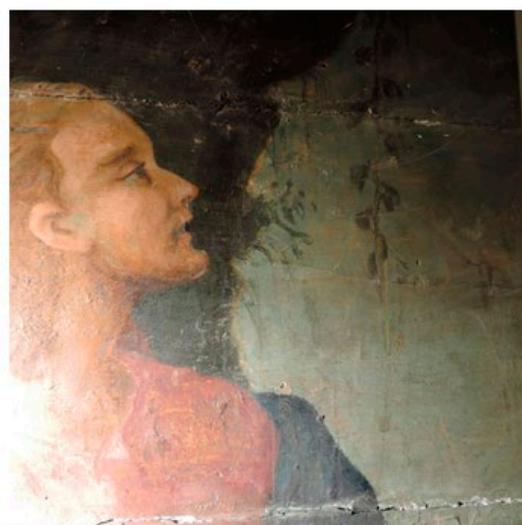


3 Carnação, pescoço

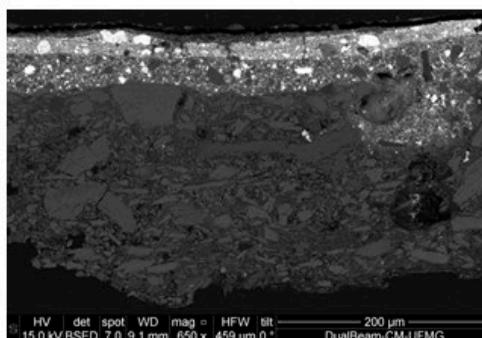


1 Vermelho, veste

Análise Físico Química - Imagem: Claudina



6 Céu



2 Azul manto

Foto Micrografia - Imagem: Claudina



Lado Evangelho - Vista geral - Foto: Silvio



Pintura de São João Evangelista - ao lado, Trigo

2. Advertência metodológica

Consideramos como implícita a função que a ornamentação tem no sentido de preparar o ânimo do fiel para a veneração e para as cerimônias do culto que se davam tanto na capela-mor quanto nos altares da nave. Incorporamos em nossos estudos as três categorias fixadas por Affonso Ávila para a compreensão do Barroco, a saber, o lúdico, a ênfase visual e o persuasório que, na verdade, estão bem imbrincadas.^[8] Nossa abordagem situa-se no trajeto daquelas interpretações que valorizam o significado social, cultural e espiritual por meio da inserção histórica, mais do que a análise das formas.^[9]

Nosso propósito é valorizar a especificidade que emerge no canteiro de obras, lugar privilegiado de aprendizagem de um ofício, os conflitos e negociações entre comitentes (irmandades leigas) e os artífices contratados que, via de regra, trabalham em equipe ou oficina. Durante a entrega da obra, quando se dá sua louvação, fica claro o padrão de excelência almejado daquele grupo artesanal que, por vezes, implicava em correções e acréscimos no contrato original. O importante aqui é processo de se fazer a obra, pois nele ocorre uma confluência de energias humanas no sentido de se ter obter um padrão de qualidade, pois há prejuízo “*cuando se separan la mano y la cabeza, la técnica y la ciência, el arte y el oficio*”. Como considera Richard Sennett: “*Sería erróneo imaginar que por hecho de que las comunidades de oficio tradicionales se transmitieran las habilidades de generación en generación, estas habilidades eran fijas, inmutables*”.^[10] Do ponto de vista de uma bibliografia mais localizada, destacamos a análise de Hudson Martins^[11] que vê no canteiro de obras, mais do que no domicílio ou ateliê do pintor, o lugar privilegiado para a aprendizagem, considerando que essa atividade era itinerante, em face da dispersão dos templos pela antiga e extensa diocese de Mariana. Nosso enfoque se beneficia bastante dessa tese defendida, em 2017, com orientação do doutor William de Souza Martins. Reiterando, focalizamos uma dupla de pintores e seus trabalhos, sua contratante – a Irmandade do Santíssimo como responsável pela administração da obra, a maneira como os comitentes agiam na concepção formal e simbólica [programa iconográfico] e na execução das obras em questão.

A pintura da nave do Pilar indica a primeira aparição representativa de João de Carvalhais, e, surpreendentemente de sua obra prima,^[12] ainda a merecer estudos mais verticalizados no tocante à sua freguesia origem em Portugal, aprendizagem e ao grupo de profissionais envolvidos no canteiro de obras que sai de Vila Rica, rumo ao Santuário de Congonhas.

3. O hiato entre o trabalho da madeira e seu revestimento pictórico da nave do Pilar

O nome de João de Carvalhais [ora grafado como Carvalhaes] aparece em sucessivos lançamentos de despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia do Ouro Preto durante mais de uma década, período em que se deram as pinturas do forro da nave, cimalkhas respectivas, pilastras e seus pedestais (1768-1771); pintura e douramento da capela-mor, ilhargas e retábulo (1771- 1778), cuja transcrição realizei para a pesquisa “Pintores coloniais”.^[13] No *Dicionário* de Judith Martins, há referência ao primeiro ajuste, de fevereiro de 1768, da pintura do corpo da igreja e outro respectivo à louvação dos painéis parietais da capela-mor feita em 1774.^[14] Certamente trabalhou com sua oficina em dois ou três canteiros de obras simultaneamente e até combinou o ofício de pintor com o de escultor.^[15]

A ornamentação pictórica da nave foi firmada por contrato, de 01 de fevereiro de 1768, em cinco mil cruzados e trezentos e oitenta e cinco mil réis, montante a ser pago pela Irmandade do Santíssimo (contratante) em quatro parcelas, como constava na ‘escritura e condições’ da arrematação que, não foi encontrada até o momento. Se levarmos a leitura ao pé da letra, o dito Carvalhais teria arrematado a obra e não simplesmente ajustado.^[16] Esse contrato recebeu acréscimo, que foi avaliado pelos louvados em trinta e duas oitavas de ouro.^[17] Em 22 de março de 1770, Pedro Antônio Rodrigues, enquanto tesoureiro do Santíssimo, fez pagamento a Manoel da Conceição para se “desmanchar o andaime da Pintura da dita Matriz”.^[18] A nosso ver esse desmanche pode indicar a diminuição do andaime ou sua mudança de um lado para o outro, já que na louvação, em 20 de maio de 1770, a obra não foi dada por terminada. Esse termo de entrega realmente fascinante foi revelado pioneiramente por Rodrigo Bastos,^[19] cujo conteúdo sugere acréscimos que, a partir do devido ressarcimento monetário ao pintor, foram devidamente acatados. A quantia acrescida foi dimensionada criteriosamente, item por item, indicando um consenso das partes envolvidas no processo do trabalho. A soma das quantias, à margem do documento, revela o seu processamento gradual (anexo no final). Sendo assim, só foi dada como concluída a contento de todos em pagamento de maio de 1770. Nesse ano, João de Carvalhais recebeu quatro parcelas relativas ao trabalho no corpo da igreja (‘pintura que tenho feito’), indicando que a pintura ainda não estava concluída, pois houve acréscimos na louvação de 1770.^[20]

Nesse termo, Carvalhais sobe no conceito e no reconhecimento da contratante, passando a ser referido como ‘Mestre Pintor’, diferentemente daquele de 1768. Como seu perito estava Antônio [Ribeiro] Caldas, mestre pintor mencionado desde 1742 em Vila Rica. Da parte da irmandade do Santíssimo, o perito era Francisco Xavier de Meireles [Rabelo], também mestre pintor do mesmo período, com muitos afilhados batizados na freguesia do Pilar entre 1745 e 1764; ambos profissionais estudados por Hudson Martins.

Houve consenso dos examinadores na “segurança” e “perfeição” da obra que fora feita conforme o contrato. Todavia para sua maior perfeição foram acrescentados trabalhos visando abrigar o

órgão que ficava do lado esquerdo, próximo à porta travessa, que, no entanto não existe mais. Nesse termo há referências aos pedestais das pilastras, com suas respectivas molduras, que também foram tratados pela oficina de Carvalhais e ao fingimento de “pedra vitorina” – os fingimentos de pedra eram muito comuns no Rococó. O conteúdo é complexo por envolver termos específicos da carpintaria, talha, arquitetura e pintura merecendo um estudo mais verticalizado.

4. Outro hiato entre as obras de talha e o douramento e pintura da capela-mor

A pintura dos painéis parietais da capela-mor e o douramento do conjunto, incluindo o retábulo, também foram arrematados pelo dito Carvalhais, por meio de documentos distintos. E assim, ele responderia diante da contratante pela obra de pintura e aquela de douramento. A escritura relativa ao douramento da capela-mor, precioso documento foi levantado e transcrito pela historiadora Maria Agripina Neves^[21] e consta no final do texto.

A alegoria das *Quatro Estações* ladeia a capela-mor, em painéis pintados em tábua corrida dispostos na parte inferior. Com isso reitera a natureza física, terrestre, relativa ao número quatro. Por sua vez as estações (a Primavera – a adolescência, o Verão – a juventude, o Outono – a maturidade e, por fim, o Inverno – a velhice) estão submetidas ao fluir do tempo que se escoia em períodos alternados e em fases lunares, implicando nas principais *idades* da vida (Primavera – adolescente; Verão – o jovem; Outono – o adulto; Inverno – o velho).^[22] Em face da inserção dessa alegoria na capela-mor, podemos relacioná-la ao ano litúrgico, como “uma reatualização sempre repetida da vida de Cristo e, por conseguinte, uma regeneração espiritual do indivíduo. Pela repetição, todos os anos, do ritual, tornamo-nos de certo modo contemporâneos de Cristo (...).^[23] A mensagem transmite ainda que é preciso morrer para o mundo, para se viver eternamente.

As pinturas da capela-mor foram executadas por Bernardo Pires da Silva, conforme lançamento de 1774, e posterior louvação de João Nepomuceno Correia e Castro. O dito Bernardo Pires trabalhou no forro da capela-mor do Santuário de Congonhas entre 1773 e 1775, atividade que presumimos justificar seu pedido para se ausentar à irmandade do Santíssimo. Embora não tenha sido tratado como ‘mestre’ na documentação, Pires elaborou uma figura humana com mais desenvoltura que aquela de Carvalhais no forro da nave.

Na parte superior dessas ilhargas têm-se os autores dos Evangelhos canônicos, cada um com seu atributo, conforme a visão de Ezequiel (1,4-13): Mateus – a figura humana [ou anjo] porque seu evangelho começa com a genealogia de Jesus; Marcos - o leão, animal do deserto, em alusão

à pregação de João Batista que preferia os lugares afastados ao invés do meio urbano; Lucas, o touro, animal do sacrifício, porque seu evangelho começa no templo e, por fim, João, a águia, pelo seu voo altaneiro, porque é o evangelho mais espiritualizado, e nele o Cristo é glorificado antes de sua morte.^[24] Carvalhais arrematou essa pintura, mas confiou sua execução a Bernardo Pires. Entretanto, no ato de sua entrega, aconteceram fatos surpreendentes e dignos de nota, devidamente registrados no termo de 09 de fevereiro de 1774 (fl. 139v). Nessa louvação estavam presentes por parte da contratante: o reverendo doutor Antônio Correa Mairinque, que foi vigário colado da paróquia do Pilar, entre 1761 e 1781; o capitão José Alves Maciel (certamente o pai do inconfidente de mesmo nome), como provedor atual da Irmandade do Santíssimo, bem como seus mesários e seu procurador Antônio José Correa e, por fim, o reverendo doutor Antônio de Meireles Rebelo que desempenhou a função de louvado. João Carvalhais, como arrematante dessa obra, levou João Nepomuceno Correa e Castro, como seu perito. Como o executante, Bernardo Pires, precisava se ausentar, pedia à mesa do Santíssimo avaliar seu trabalho. Até então, a curiosidade que o documento mostra é que um pintor arrematou (Carvalhais), outro executou (Pires). A presença do clérigo doutor chamou nossa atenção, pois foi exatamente ele quem deu palpite sobre a pintura dos Evangelistas que se encontram no segundo registro das ilhargas, ou seja, não estão ao rés do chão como as *Quatro Estações*. Portanto, não estão na altura do olhar daquele que observa. Ademais, a capela-mor com seu presbitério constituem lugares mais reservados para serem frequentados pelos celebrantes, seus ministros e a nata das duas irmandades – Santíssimo e Pilar. Mas, ainda assim, o louvado indicado pelo Santíssimo se manifestou considerando que “uns dizem estão de morte cor (sic), e outros, que tem ações muito impróprias”, e que na “*pintura do evangelista São João não parecia bem condizerem as roupas com o horizonte [linha do horizonte] do mesmo painel, e que era justo se emendasse aquele erro dando-lhe um azul escuro, e que se deviam avivar melhor as espigas de trigo que se achavam pintadas*”. Resumidamente, Meireles alegava que João, por ser figura, deveria se destacar, enquanto o céu, por ser o fundo, deveria ser mais claro. O padre entendia dos elementos básicos da percepção visual – a figura, uma estrutura diferenciada, e o fundo, homogêneo e indiferenciado. Distingua também as cores e seu caráter simbólico, por exemplo, o amarelo do trigo que deveria ser reavivado (simbolismo do pão eucarístico).

Mas quem seria Antônio Meireles Rebelo, ora grafado como Antônio Meirelles Rabello? De imediato esclarecemos que não se trata do oficial de pintura Antônio de Meireles Rabelo, atuante em Vila Rica, nas décadas de 1740 – 1750, natural do Porto, casado com Maria dos Anjos, cujo pai também era Antônio de Meireles e a mãe Antônia Domingos.^[25] Nesse momento fiquei verdadeiramente assustada com a quantidade de pessoas com o nome do patriarca de Lisboa, e mais ainda pelo fato de o dito clérigo doutor ter um homônimo na mesma paróquia.

Investigando o reverendo doutor Antônio de Meireles Rebelo na obra de Curt Lange descobrimos que atuou como regente, cantor e reforço na Irmandade do Pilar entre 1758 e 1761, dando assistência musical aos sábados, na novena e na festa da padroeira; no Santíssimo Sacramento na festa de *Corpus Christi* e regendo também na Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Cima, entre 1760-61.^[26] Consta que o dito o reverendo Antônio era tio do reverendo vigário Francisco Xavier de Meireles, quem pagou seus anuais junto à Irmandade do Pilar, por ocasião de seu falecimento em 1806 (Lange. P.165). O ‘reverendo perito’ também era irmão de Santo Antônio,

inclusive chegando a ser mesário entre 1774-1775, constando no livro de matrícula dos irmãos da Misericórdia de Vila Rica.^[27]

Retornando à louvação das ilhargas da Matriz do Pilar, no mais tudo ia bem, faltava emendar os “defeitos referidos”. Mais abaixo, observamos o escrivão registrar que o dito Antônio Meireles não chegou a assinar o termo, “*por haver pejo de se falar nisso, e vir de favor ver as ditas pinturas a instância do irmão procurador [Antônio Correa], por não haver nesta vila muitos da mesma arte (...)*.” Pelo jeito, o reverendo Antônio Meireles estava exausto de tanto comparecer para atender ao pedido do amigo procurador, e por fazê-lo ‘graciosamente’ fazia questão de esclarecer tal fato.

A pesquisa arquivística levantou o problema. Oportunamente a presença de andaime montado na capela-mor para a limpeza das talhas permitiu à química Dra. Claudina Maria Dutra Moresi retirar amostras para análise da solução definitiva dos defeitos nos dois painéis (de João Evangelista e naquele do feixe de trigo).^[28] Constatou-se nas amostras que a parte contratada (João de Carvalhais) procedeu às mudanças apontadas por Correia e Castro (o louvado) e pelo sacerdote Antônio Meireles de Rebelo, ambos com um olhar apurado no primado do visual.

Transcrições anexadas:

Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência – Ouro Preto (Casa do Pilar)

Livro de Notas 152, Anos: 1770 a 1773, Fls.139v-140v.

Escritura de Obrigação entre João de Carvalhais e a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto.

Escritura de Obrigação que fazem os Irmãos de Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Ouro Preto a João de Carvalhais da quantia de sete mil cruzados do Douramento da Capela Mor e obrigação do mesmo João de Carvalhais e fiança na forma abaixo declarada.

Saibam pelo público instrumento de Escritura de Obrigação ou como em direito, melhor lugar haja, virem, que sendo no Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e sessenta e um (sic), aos dezenove dias do mês de agosto do dito ano, nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, no Cartório de mim Tabelião, apareceram presentes as partes ouvidas e ajustadas entre si, a saber de uma estância a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Ouro Preto, Pedro Cazado Silva como Provedor, o Capitão Manoel Fernandes de Carvalho como escrivão e como tesoureiro oficial José Roiz Pereira e Procurador Domingos Antônio Gonçalves, todos moradores nesta vila e do outro estava, João de Carvalhais também morador nesta vila, que uns e outros reconheço pelo prazo de que dou fé, e que os ditos Irmãos uniformemente, por eles me foi dito em presença das testemunhas ao diante nomeadas e assinadas que eles haviam aceito o douramento da Capela Mor da Matriz do Ouro Preto desta

vila com João de Carvalhais por consentimento de todos os Irmãos em Mesa Geral, que para satisfazer que todos concordaram em preço e quantia de sete mil cruzados, a dourar o dito Carvalhais a referida Capela Mor, na forma das condições que for a efeito.

Se fizeram dentro do tempo de dois anos, em quatro pagamentos, a saber: o primeiro no princípio da obra, a segunda no meio da obra e a terceira no fim dela, depois que a mesma for entregue a dita Irmandade, examinada e estando a mesma acabada na forma das condições que se fizeram as duas, de um teor assinados ambos por todos que o louvam, como parte desta escritura, cuja quantia dos sete mil cruzados. Porque se havia justo o referido Douramento e se obrigam a eles, ditos Irmãos a completar os seus pagamentos pelos bens da mesma Irmandade na forma justa com o mesmo João de Carvalhais, estando completo em tudo, inteiramente, na forma da mesma que do mesmo Carvalhais, foi dito que ele aceitava a referida obrigação, que aqui se lhe fazia e pelos referidos Irmãos dos ditos sete mil cruzados.

Preço porque havia aceito e retomado o referido Douramento e se obrigava por sua pessoa e bens, a fazê-la na forma das condições, uma das quais tem ele dito, em sua mão, das quais está muito bem ciente e se obrigava a fazê-la dentro do tempo de dois anos. Louvando-se afinal por louvados peritos, estando conforme as condições, ficar completa a sua obrigação e desobrigado dela, faltando alguma coisa, será obrigado a fazê-la, pondo em tudo inteiramente completa sem mais obrigação, mais o que pelas condições está obrigado para segurança de todo o referido ofício, e por seu fiador **João Gonçalves Bragança**, o qual por estar presente, o reconhece pelo mesmo, morador nesta vila, foi dito em presença das ditas testemunhas, que ele por sua pessoa, se obrigava pelo dito Carvalhais, ao inteiro cumprimento da referida obra, para que no caso do dito Carvalhais, não completasse, seria ele fiador, obrigado a mandar por completo de tudo na forma que o mesmo Carvalhais tem obrigação de satisfazer, sem que para isso ponha dúvida alguma. E nesta forma, se haviam aceito entre todos e a mim Tabelião, pediram que lhes fizesse a presente Escritura, da qual o fez em nome de todos e, sendo eles todos e dizerem estar a seu contento. Sendo o fiador e testemunhas presentes Manoel Luiz Bernardes e Apolinário Dias Coutinho, ambos desta e que assinaram. E reconhecidos de mim Tabelião Manoel Varella da Fonseca Escrivão

Pedro José da Silva	Manoel Gonçalves de Carvalho
Domingos Antônio Gonçalves	José Roiz Pereira da Cunha
João de Carvalhais	João Gonçalves Braga
Manoel Luiz Bernardes	Apolinário Dias Coutinho.

(transcrição: historiadora Maria Agripina Neves, junho de 2018)

Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto,

Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, em 20/05/1770 fl.132v:

Termo que se faz de entrega da pintura que fez nesta Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto João de Carvalhais Mestre Pintor, e rematante da dita obra; estava presente Francisco Xavier de Meireles louvado pela parte da irmandade e Antônio de Caldas pela parte do arrematante; por eles foi vista e examinada a pintura da cimalha para baixo 'que havia feito e acabado o dito arrematante, os quais depois de vista, e examinada a dita obra, acharam estar a dita obra com toda a segurança, e perfeições na forma das condições, com que tinha arrematado, e para melhor perfeição da dita obra acharam ter de acréscimo que são os bordanetes[?] cada um avaliaram em cinco oitavas, que importam quarenta oitavas [às margens 40/8as] e as face por entre os Claitiados [?] por serem brunidos e fingidos de pedra vitorina_(verbete: venturina: pedra fina que se cria na Bohemia & na Silesia, tira a amarelo, & brilha com huns pontinhos ou palhinhas, de cor de ouro, que transluzem; tem semelhança com uma pedra artificial que foi composta ao acaso, caindo huas limaduras de cobre em vidro derretido, é uma vitrificação, ou mistura de palhinhas de cobre, lançadas em vidro, estando se derretendo sobre lume" in: *Vocabulario portuguez & latino, áulico, anatômico, architectonico* de Rapahel Bluteau, 1728, p. 411) com seus lábios de ouro, são oito faces e meia, e avaliaram a dez oitavas cada um que importa oitenta e cinco oitavas. [às margens 85/8as] os Regulares (Regular: cousa segundo as regras d Arte; cujas faces & ângulos são iguaes) do Coro, e Painel do meio de S. Francisco avaliaram em trinta oitavas; o Forro do Órgão por Baixo, por ser a pintura de mais ficará pelo xarão de ouro de alguns Ramos declarados na Condição, por serem impróprios os Xarões (verbete chamam: "verniz da China e do Japão. Faz-se com laca, espírito de vinho & outros ingredientes" in: *Vocabulario portuguez & latino, áulico, anatômico, architectonico* de Rapahel Bluteau, 1728, p. 277) por impedir a voz do dito órgão; e por isso fica uma coisa por outra [às margens 30]; os dois forros de baixo ao subir do Coro, e outra da porta travessa avaliaram em seis oitavas cada um [às margens 12]. As duas cantoneiras de chapa a mordente doiradas de talha no Arco da Capela-mor avaliaram em quatro oitavas cada uma [às margens 8]; As duas tarjas pequenas do princípio do arco a oitava e meia cada uma [às margens 3]; catorze Regulares que tem os Cantos dos Arcos das Tribunas avaliaram cada hum em sete oitavas e meia cada, a oitava cada um [às margens 7]; dezesseis pedestais por estarem a óleo, tinta azul, flor de Anil, e vermelhão, e não de Branco brunido a têmpera como declara a Condição, avaliaram a cada um em três oitavas [às margens 48]. Os dois tocheiros de Talha grandes do Altar-mor por estarem aparelhados com quatro mãos de gesso grosso avaliaram a cada um em quatro oitavas [às margens 8]; o Regular, Branco por cima da porta principal em quatro oitavas, digo em duas oitavas [às margens 4]. Os Frisos de ouro que se fizeram em cima dos pedestais do Arco cruzeiro de ouro brunido; avaliaram em quatro oitavas [às margens 4]; os dois acréscimos da porta que vai para o Consistório e outros dois, que vão para as torres por serem pintados a óleo para melhor perfeição da pintura avaliaram em quatro oitavas [às margens 4]. [a assinatura de Antônio Caldas é trêmula; as de Francisco Xavier de Meirelles e Carvalhais têm desenvoltura].

(Transcrição: historiadora Maria Agripina Neves, junho de 2018)

Notas

- * ADALGISA ARANTES CAMPOS - Professora Titular do Departamento e Programa de Pós-graduação em História da UFMG
- 1 No medalhão central tem-se a Coroação da Virgem do Rosário; nos quatro painéis parietais da capela-mor têm-se a Visitação a Santa Isabel, a Anunciação, a Adoração dos Pastores e a Fuga para o Egito. Abaixo, de ambos os lados se tem um barrado, à moda de azulejaria – incluindo as linhas que contornam os supostos azulejos- com pintura sépia baseada em cenas da vida cotidiana. Destaca-se a pintura de embutidos que percorre o arco do cruzeiro, recorrente também na Matriz de Antônio Dias e na Capela do Taquaral.
 - 2 A decoração pictórica desses retábulos exhibe os tradicionais embutidos recorrentes nos monumentos da Paróquia de Antônio Dias, com ornamentação rica em conchas, acantos e elementos em “C”.
 - 3 Manuel Rebelo e Sousa era natural da freguesia de São Vitor, Arcebispado de Braga; casado em Portugal cf. OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Minho e Minas Gerais no séc. XVIII*. Braga, Câmara Municipal de Vieira do Minho, 2016. P.214.
 - 4 05/04/1736, p. 23v: Termo que se fez do risco que se aprovou do forro da Igreja. O nome do autor do risco aparece em 24/10/1737: “(.) e por huns e outros uniformemente foi dito que para examinarem a obra do forro da dita Igreja ser toda conforme ao perfil e Risco dela e madeiras das qualidades eu o dito Rematante fez de obrigação na escritura (...)”. Na f. 35, ainda em 24/10/1737, há menção ao oficial [de carpintaria] Antônio da Silva que também estava na reunião da louvação da obra (...) “sendo pelos louvados ouvido **Antônio da Silva oficial que fez e deo o Risco da obra arrematada**”, razão pela qual não se acha gasto com o risco. (Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, doravante AEPNSP, Volume 0217, *Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, 1729 – 1755).
 - 5 Ano de 1754 para 1755, 68v: ‘Por ouro que recebeo do Irmão Ventura Alves Carneiro...88as e $\frac{3}{4}$ ’ (AEPNSP, Volume 0217, *Receita e Despesa*); nos registros de batismos da paróquia do Pilar constam quatro escravos adultos de sua propriedade. O Santíssimo sufragou, anos após anos, a esse irmão querido cujo fiador era o poderoso Simão da Rocha Pereira (cf. AEPNSP, *Certidões de missas e recibos*. Volume n. 0199).
 - 6 FRAGOSO, D. Mauro Maia, OSB. A história da Salvação retratada no teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. In: Coletânea. Rio de Janeiro, Ano X, Fasc. 20, p. 233-248. Jul./dez/2011.
 - 7 BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes – o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-182)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2013.
 - 8 ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros - UFMG, 1963; vj. Tb *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
 - 9 Reconhecemos que as categorias de Wolfflin podem ser usadas pelo seu caráter explicativo da figuração, sem a obrigatoriedade do emprego daquele Método que implica um caráter cíclico – (entre o Clássico e o Barroco), visão orgânica indiferente à articulação da obra com os aspectos sociais coevos.
 - 10 SENNETT, Richard. *El artesano*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008, p. 32 e 39.
 - 11 Martins, Hudson Lucas Marques. *Os pintores e sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 -1830*. Rio de Janeiro, tese defendida no Programa de História Social da UFRJ, 2017.
 - 12 Carvalhais fez pinturas e miudezas para o Palácio de Vila Rica e Capela da Conceição (anexa), sem definição (cf. MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (documentos avulsos)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966. P. 177, 233 e 266); entre 1771 - 1772 pintou o pano do arco, frontal e credências da Capela de São Francisco de Assis para o que recebeu 74\$400 (Cf. TRINDADE, Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: DIPHAN, 1951. P. 390). Nada que se compare à obra do Pilar.
 - 13 Projeto coordenado por Claudina Moresi doutora em Química, que escreve no presente volume e do qual fiz parte como pesquisadora; financiado pela FAPEMIG, II módulo 2015-2017.

- 14 MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27, 1974 (verbete CARVALHAES, João de. Volume I, p.158-159).
- 15 Carvalhais trabalhou concomitantemente no santuário de Congonhas, recebendo 32 oitavas de ouro, entre 1769 e 1772, pela pintura do altar de Santo Antônio; mais tarde, em 29 de Maio de 1776, pelo douramento desse altar recebe 109 ¼ oitavas e 4 vinténs. Consta que também seria escultor (...) “fabricando duas imagens de Cristo para os [altares] colaterais, pelo que lhe foram pagas, já na administração seguinte, em 1781, 8 oitavas”(FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas*. 1962).
- 16 03/out/1769, fl. 119v: O procurador João Barbosa de Amorim, fazendo às vezes de tesoureiro, paga Hum conto e novecentos trinta e oito mil e novecentos cinquenta em várias parcelas a conta do “dourado e pintura que rematey do corpo da igreja matriz de N. Sra. do Pilar deste ouro Preto como consta da **escritura e condiçoens** da dita rematação a qual quantia levarei em conta a todo tempo e para clareza...” João de Carvalhais (AEPNSP, Volume 218, *Receita e Despesa do Santíssimo Sacramento*, 1749-1810).
- 17 03/out/1769, fl. 120: “Recebi do procurador da irmandade do Santíssimo João Barbosa de Amorim que serve de tesoureiro na auzencia do atual Manoel Gonçalves Barbosa trinta e duas oitavas de ouro do acrescimo do teto do corpo da igreja que me julgarão, os abaliadores merecer de mays a **pintura fora das condiçoins** como consta do termo que se fez, no livro deles da dita louvação, e entrega e por estar paga do dito acrescimo passey este. João de Carvalhais (AEPNSP, Volume 218, *Receita e Despesa do Santíssimo* 1749-1810).
- 18 22/março/1770 fl. 121: ‘Recebi de Pedro Antônio Rodrigues Tesoureiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de N. Snra. do Pilar do Ouro Preto três quartos de ouro de *desmanchar o andaime da Pintura da dita Matriz* e por dele estar pago lhe passo este por mim feito e assinado”, Manoel da Conceição.
- 19 BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes*. Op.cit., 2013, p. 167-168.
- 20 26/junho/1770 fl. 126: **João de Carvalhais** recebe do tesoureiro Pedro Antônio Rodrigues duzentos e três mil e oitocentos e dez réis ‘por conta do dourado e pintura que tenho feito no corpo da igreja da dita matriz’ (203\$010); 31/agosto/1770 fl. 127v: **João de Carvalhais** recebe do tesoureiro Antônio Marques de Oliveira vinte e quatro mil réis ‘por conta do dourado e pintura do corpo da igreja que tenho feito’; 28/dez/1770 fl. Fl.129 e v: **João de Carvalhais** recebe do tesoureiro trezentos mil réis ‘a conta do da pintura he dourado do corpo da igreja que tenho feito’ (300\$000).
- 21 Arquivo do Museu Histórico da Inconfidência - AHIMI [Casa do Pilar], Escritura de Obrigação entre João de Carvalhais e a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Livro de Notas 15, Anos: 1770 a 1773 Fls.139v -140v.(transcrição Maria Agripina Neves). Agradecemos a solicitude das funcionárias Suely Perucci e Carmém Lemos.
- 22 CROSNIER. Augustine-Joseph. *Iconographie Chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc.* Paris, 1848, p. 50, 266, 267. Disponível: <https://books.google.com.br>
- 23 HANI, Jean. *O simbolismo do templo cristão*. Tradução de Eduardo Saló, Lisboa, Edições 70, 1981, p.134.
- 24 FOUILLOUX, Danielle et alii. *Dictionnaire culturel de la Bible. Paris, Perrin, 2005*(Verbete: évangélistes, p. 187-188).
- 25 Sobre o Antônio de Meireles Rabelo, oficial de pintura cf. ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e arte religiosa nas Minas Setecentistas: trabalho e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em História, FAFICH – UFMG, 2010, cf. p. 111; MARTINS, Hudson. Martins, Hudson L. Marques. *Os pintores e sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 -1830*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado em História Social, UFRJ, 2017, p. 120, 172.
- 26 LANGE, Francisco. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica – Volume I- Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. P.72, 80, 156,165, 322,331.
- 27 Irmãos da Santa Casa – livro de Matrícula de Irmãos da Santa Casa de Misericórdia (1730 *18826) In: *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto, ano IV, 1955 – 1957, p. 99-112.
- 28 Agradeço imensamente ao historiador e amigo Carlos José Aparecido de Oliveira (o CAJU), diretor do Museu de Arte Sacra da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e ao seu vigário na época padre Marcelo Santiago pelo acesso aos arquivos e às pinturas da capela-mor.