

O CONTEXTO SOCIAL DA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA E ARTÍSTICA NAS MINAS GERAIS NO INÍCIO DO SÉCULO XVIII

THE SOCIAL CONTEXT OF ARCHITECTURAL AND ARTISTIC PRODUCTION IN MINAS GERAIS AT THE BEGINNING OF THE 18TH CENTURY

Maria do Carmo Pires*
maricipires@ufop.edu.br

Alex Fernandes Bohrer**
alex_f_bohrer@hotmail.com

RESUMO: Esse artigo pretende analisar a estruturação dos ofícios mecânicos em Portugal e sua transplantação para o mundo minerador do início do século XVIII. Esses ofícios eram extremamente necessários no novo ambiente construtor que se formava nas lavras da América Portuguesa e foram adaptados ao contexto social local. Almeja também tecer algumas considerações sobre a própria natureza desses ofícios, o contexto do mecenato minerador e a organização dos artistas e dos artífices na região aurífera da Capitania das Minas, além de apontar a trajetória de dois importantes artistas do Barroco mineiro que são ainda praticamente desconhecidos: Manuel de Matos e Antônio Rodrigues Belo.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco, Artistas, Minas Gerais.

ABSTRACT: This article intends to analyze the structuring of mechanical crafts in Portugal and their transplantation to the mining world at the beginning of the 18th century. These jobs, were extremely necessary in the new construction environment that appeared in the mines of Portuguese America and were adapted to the local social context. It also aims to make some considerations about the very nature of these trades, the context of mining patronage and the organization of artists and craftsmen in the gold region of the Capitania das Minas, in addition to pointing out the trajectory of two important Baroque artists from Minas Gerais who are still practically unknown: Manuel de Matos e Antonio Rodrigues Belo.

KEYWORDS: Baroque, Artists, Minas Gerais.

Introdução

O território das Minas Gerais foi sendo ocupado de forma abrupta entre o final do século XVII e início do século XVIII, principalmente por homens em busca de metais e pedras preciosas que foram expulsando ou dominando a população nativa para conquistar as terras em nome da Coroa portuguesa. Esses homens utilizavam, logo nos anos iniciais, a mão-de-obra de um grande contingente da população africana escravizada que foi levada para a região. A formação social das Minas foi urbana desde o princípio, o que propiciou um grande

* Doutorado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005). Realizou pós doutorado no Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC), da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV) (2014) e na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG) (2017/2018). É professora associado IV do Departamento de Turismo e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Patrimônio da Universidade Federal de Ouro Preto.

** Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de História do Instituto Federal de Minas Gerais/Campus Ouro Preto.

número de construções, além de uma vivência coletiva mais intensa, da solidificação de uma sociedade de aparências e de uma religiosidade exacerbada e barroca. Segundo Maravall (1997), o Barroco não se define apenas como um estilo artístico, mas como uma visão de mundo, um conceito de época que se desenvolveu principalmente na Europa católica da contrarreforma e se expandiu para as Américas espanhola e portuguesa. De acordo com Adalgisa Campos (2006, p. 7) o Barroco envolvia “formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer”. Desta forma, a sociedade mineira foi sendo organizada e inserida na cultura religiosa barroca, que foi levada para a Capitania das Minas pelos primeiros portugueses que ocuparam a região, oriundos do norte de Portugal em sua grande maioria (RAMOS, 2008).

Os primeiros arraiais mineiros foram povoados ao redor de capelinhas primitivas e obtinham a autorização do bispo do Rio de Janeiro para a criação das primeiras freguesias que possuíam padres que eram encomendados pelo prelado. Após a obtenção da autorização real, passavam ao patamar de paróquias coladas, quando contariam com uma igreja matriz e um pároco que receberia a cômputo anual de duzentos mil réis (TRINDADE, 1953). Com a proibição da instalação das ordens religiosas na região, a população se reuniu em torno de irmandades ou ordens terceiras formadas por leigos devotos. Estas associações leigas foram as principais encomendantes das obras religiosas, e responsáveis pela construção das grandes matrizes de pedra, das capelas filiais e da ornamentação das mesmas, contratando para a execução dos trabalhos mestres de obras, carpinteiros, entalhadores, pintores, douradores, entre outros na numerosa gama de ofícios mecânicos existentes e essenciais para o sistema construtivo do período.

Segundo Jeaneth Araújo (2007, p. 40) “a ideia de arte, em vigor na América portuguesa, abrangia campo extremamente vasto onde a fronteira entre Belas Artes e artes mecânicas não podia ser traçada com nitidez”. Ainda segundo esta autora, é necessário se aprofundar nas pesquisas históricas para entender a função, a expressão econômica e social dos “artistas” da Capitania das Minas que geralmente “se especializavam em mais de uma atividade, sendo simultaneamente escultores/arquitetos, pintores/cenógrafos. Faziam obras novas como também reparavam as existentes” e muitos deles eram negros ou pardos (ARAÚJO, 2007, p. 41).

Tendo como base a perspectiva social e cultural do Barroco em Minas entendido como uma visão de mundo, esse artigo pretende analisar a estruturação dos ofícios mecânicos em Portugal, sua transplantação para o mundo minerador do início do século XVIII e as redes de sociabilidades criadas pelos diversos grupos que habitaram a região. Esses ofícios eram extremamente necessários no novo ambiente construtor que surgia nas lavras da América Portuguesa e foram adaptados ao contexto social local e ao “estilo” vigente na época. É necessário também tecer algumas considerações sobre a própria natureza desses ofícios, o contexto do mecenato minerador e a organização das atividades na região aurífera da Capitania das Minas. Também pretende apontar a trajetória de dois artistas/artífices do denominado Barroco Mineiro – Manuel de Matos e Antônio Rodrigues Belo – cujas obras são muito importantes, entretanto são ainda personagens praticamente desconhecidos. Carlo Ginzburg (1987, p. 27) já nos alertou que um indivíduo “pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo social inteiro num determinado período histórico”. Desta forma, este texto avança na pesquisa documental sobre a trajetória destes dois artistas e pode lançar luz sobre as redes de sociabilidades criadas por estes artistas/artífices logo no início da formação da região mineradora.

Estruturação dos ofícios mecânicos e o mecenato mineiro em contexto Barroco

A Idade Média viu nascer na Europa uma nova ordenação dos diversos ofícios que era bastante diferenciada daquela engendrada anteriormente pelos romanos. Corporações e guildas se espalharam garantindo, através de regimentos e estatutos bem delineados, os direitos, os deveres e os meandros de cada labor. Essas regras demonstravam preocupação por três pontos básicos: qualidade da mão de obra e do serviço executado, sistematização do aprendizado e proteção contra a concorrência. A *Casa dos Vinte e Quatro* em Lisboa, importante instituição medieval que perdurou na capital até 1834, é fruto dessa meticulosa disposição. Era uma espécie de associação na qual se congregavam 12 corporações de ofícios, com dois representantes que elegia o juiz, denominado juiz do povo, e um escrivão que tomavam assento no Senado da Câmara. Cada corporação tinha seu estatuto e foi escolhendo o seu santo patrono, transformando-se em irmandades ou confrarias (ARAÚJO, 2007). Entre as ocupações, destacavam-se aquelas ligadas à madeira, como os ensambladores, os entalhadores, os marceneiros e os imaginários, cujas funções na prática muitas vezes se mesclavam e, em Portugal, possuíam o mesmo regimento:

O capítulo 35 dos regimentos dos oficiais mecânicos, prévio à reforma de 1768, à guarda do Arquivo Municipal de Lisboa, intitula-se: “Do Regimento dos Marceneiros”. Neste capítulo estão unidos os regimentos dos ofícios de marceneiro, ensamblador, entalhador e imaginário (FERREIRA, 2015, p. 187)

Segundo Jeaneth Araújo (2007), os escultores geralmente eram responsáveis por esculpir imagens para altares, além de executar as armações para os andores das procissões. Entre as atribuições dos entalhadores estava a execução de portadas, de retábulos e de tocheiros, enquanto os imaginários esculpiam imagens para templos de irmandades e oratórios particulares. Os pintores se dedicavam à policromia das esculturas, às pinturas dos forros das naves e capelas-mores das igrejas matrizes e capelas, das pinturas parietais, douravam talhas dos retábulos e pintavam as alfaias.

Para todo ofício representado, havia dezenas – e em alguns casos centenas – de tendas abertas legalmente. A organização dessas oficinas seguia tradição longeva e implicava três personagens principais que eram intimamente ligados ao esquema de aprendizado: os mestres, os oficiais e os aprendizes. O jovem que desejava iniciar-se numa ocupação regulada pelos regimentos da *Casa dos Vinte e Quatro* não se dirigia a uma faculdade ou escola propriamente dita, mas devia recorrer a uma tenda de ofícios. Ordinariamente o ingresso no ofício se dava no começo da adolescência e se estendia, no caso das ocupações ligadas à madeira, por um período de dois a cinco anos. Entre os pintores e douradores o tempo era maior, variando entre cinco e nove anos. Ao mestre era proibida a admissão de novo aprendiz enquanto um ainda estivesse em processo de treinamento, salvo algumas exceções, por exemplo, quando o aprendizado do veterano estava prestes a se concluir (ALVES, 2001).

Finalizada a fase da longa iniciação, o grau seguinte era o de oficial. Havia certos empecilhos para que o novo oficial abandonasse a tenda onde se formara, mas se o quisesse fazer, devia avisar sempre de antemão e a solicitação jamais poderia ser feita quando uma obra já arrematada estava ainda em andamento. Após cerca de seis anos prestando serviços, era então encaminhado a dois juízes de ofício para ser julgado numa espécie de banca. Nesse exame se requeria que o avaliado executasse algum trabalho conforme os regimentos dos ofícios. Entre 1549 e 1768, por exemplo, era solicitado ao candidato entalhador elaborar “duas peças ornadas e lavradas ao modo romano, sendo estas um friso de cinco palmos de comprimento e um pilar de seis palmos de comprimento” (SALGUEIRO, 2010, p. 93). Aprovado, podia ser considerado mestre e estava apto a abrir oficina própria, mas estava

ainda sujeito às visitas periódicas dos juízes. Recebia então uma carta de habilitação emitida pela câmara municipal e, para aqueles que não conseguiam o certificado, talvez por não possuírem condição financeira de manter uma tenda, era concedida uma licença provisória, geralmente válida por seis meses ou um ano. A cada janeiro eram eleitos dois juízes de ofício e as seleções para obtenção do grau de mestre eram abertas formalmente através de convocação elaboradas por esses eleitos.

Todo esse complexo arranjo produtivo tinha como objetivo a qualidade da peça acabada. Havia, dessa forma, um zelo extremado pela produção artística, especialmente quando o ambiente criativo era o recinto sagrado das igrejas e mosteiros. Esse esmero ornamental, porém, não era sinônimo de reconhecimento dos artistas e artífices. A natureza da ocupação dos ofícios mecânicos no período não permitia a ocupação de altos cargos na governança municipal impossibilitando, ou ao menos dificultando, a ascensão social. Isso não impedia, entretanto, que empreendedores de vulto aquilatassem certo cabedal, tendo algum sucesso financeiro como o português José Pereira Arouca, empreiteiro reconhecido na segunda metade do século XVIII que se enriqueceu arrematando várias obras importantes em Mariana (LAGE, 2018). Neste caso, tem que se levar em consideração a origem portuguesa de Arouca, uma vez que no Brasil os privilégios e a ocupação de cargos do poder local, via de regra, eram preferencialmente da chamada nobreza da terra, ou seja, portugueses e seus descendentes brancos.

A construção de um templo, a confecção de retábulos ou as pinturas eram colocadas em praça pública por meio de um pregão após serem discutidas e decididas pelos mecenas como os monastérios, as confrarias, as ordens terceiras e as irmandades. No caso português, aqueles artistas capacitados que demonstrassem documentalmente que eram aptos para executar o serviço e que ofereciam o menor preço eram comumente os escolhidos e um acordo extremamente detalhado contendo tópicos como prazos e adequação de riscos era firmado entre as partes. De acordo com Natália Alves (2001), além da garantia do contrato, o arrematante devia apresentar um fiador que tivesse condições de terminar a obra acertada, caso houvesse algum impedimento por parte dele. Por outro lado, o encomendante ficava obrigado a pagar o trabalho em três parcelas: a primeira no início da empreitada, a segunda no meio e a última parte ao final, após a peça ser devidamente vistoriada pelos louvadores – mestres especialistas no tipo de serviço prestado – que davam o aval final da obra, aprovando

ou reprovando o resultado. Em caso de reprovação, muitas vezes seguia-se uma provável batalha judicial, já que o arrematante teria que reexecutar a peça ou corrigir os defeitos. No contrato ainda se estabelecia, como penalidade a ser aplicada em casos como este, a hipoteca total dos bens do artista. Esse quadro de contendas parece também ter existido nas Minas, como o ocorrido com Francisco de Lima Cerqueira, construtor da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, que se viu falido em 1805, quando a Ordem comitente do referido templo confiscou todos seus bens e só não se viu na rua porque a rival Ordem Carmelita da mesma vila o acolheu (MARTINS, 1974, p. 178).

Quatro tipos principais de comitentes podem ser delineados na produção artística religiosa de Minas Gerais dos setecentos, representados pelas irmandades, pelas ordens terceiras e por particulares, ou seja, o mecenato leigo que era o mais atuante na contratação das obras. A Igreja propriamente dita, só tomou lugar como comitente de vulto após 1745, após a criação do Bispado de Mariana. Em relação às obras públicas, após a instalação das câmaras municipais no ano de 1711 com a instalação das primeiras vilas mineiras, aumentou a demanda pela construção dos chafarizes para abastecimento de água e das pontes de pedras, além da construção dos prédios públicos como os palácios dos governadores e as casas de câmara e cadeia (FONSECA, 2011).

Muito se tem escrito sobre a importância das irmandades e das ordens terceiras na vida religiosa das populações das Minas. Com a coibição da instalação de ordens religiosas regulares, as irmandades mineiras tomaram aspecto peculiar pontuando o solo de igrejas e capelas. Algumas décadas depois da proliferação pioneira das irmandades, tomou vulto nas principais vilas a força econômica e criativa das ordens terceiras, franciscanas e carmelitas. Estas instituições foram as grandes comitentes de artistas mineiros e constituíram uma forma de sobrevivência na esfera religiosa das antigas corporações de arte e ofício e sua origem está ligada ao período medieval. As irmandades eram implantadas por leigos e localizadas em altares dentro das primeiras matrizes ou em templos próprios e deviam ter seus estatutos aprovados pelo bispo e confirmados pela Coroa portuguesa (BOSCHI, 1986).

Outro tipo de mecenato encontrava-se nas obras religiosas privadas como nas capelas de fazendas, nos forros de casas, nos oratórios e nas telas. Os comitentes particulares, apesar do menor número e das dimensões mais reduzidas das obras, tiveram também papel importante no trato com os artistas. Mesmo com atuação reduzida, a Igreja também

contratou oficiais para as obras iniciadas com a elevação da Vila do Carmo à categoria de cidade cujo nome passou a ser Mariana no ano de 1745. O bispo se tornou um mecenas coordenando, de certa forma, construções de vulto, como a readequação da antiga Matriz à condição de Catedral, a edificação do Palácio dos Bispos e da Casa Capitular. No tocante às obras da Catedral da Sé, há uma carta enviada pelo Bispo Dom Frei Manuel da Cruz ao rei de Portugal, Dom João V, em 1748:

A igreja é de arcos, e tribunas por cima, e em uma delas se há de assentar o órgão, para o que se deve fazer uma varanda: o retábulo para a capela-mor pode ficar o mesmo, que é bom, e está dourado; mas como este retábulo é da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que agora está colocado em uma capela do Rosário no cruzeiro da parte do evangelho, cuja capela necessita de se acrescentar ao menos uma braça, e tem já retábulo perfeito, mas não dourado, me parece justo, que se faça essa obra à custa da Fazenda Real, vista a grande despesa, que a Irmandade e o povo fez com a capela-mor, o seu retábulo e toda a igreja (COPIADOR, 2008, p. 240).

Cerca de vinte anos encerrado o modismo dos arcos concêntricos, o bispo achava “bom” o retábulo-mor de Mariana, construído nesse estilo, tendo para com ele tolerância e reconhecimento do grande dispêndio feito pela população construtora da antiga Matriz da Vila do Carmo. Atitudes como esta podem ter contribuído para preservar tais retábulos sem alterações – conhecidos atualmente como do estilo Nacional Português – como os da matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo e a capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará. É importante ressaltar no documento supracitado o reconhecimento que eram obras dignas, custosas e que mereciam ser preservadas. Essa rede de diferentes encomendantes e clientes possibilita pensar em um artista não somente detentor da técnica da construção, da pintura, da talha, da escultura, entre outras, mas como um negociante de serviços que possuía uma clientela e que recebia ou apontava quais riscos ou modelos usar e como os usar.

A organização dos ofícios, artistas/artífices e a adaptação nas Minas

A organização dos ofícios nas Minas setecentistas não teve nem de perto o acuro ou fiscalização que tinha na Metrópole e dois estudos foram importantes para começar a entender esse quadro. Salomão de Vasconcelos (1940), em um artigo publicado na Revista do SPHAN, fez um levantamento precursor: vasculhou os 130 livros constantes no Arquivo Público Mineiro relativos aos ofícios em Vila Rica. Dois anos depois, outro artigo, também da mesma revista de autoria de Noronha Santos (1942), lançou alguma luz sobre as formas

organizacionais do trabalho colonial e, ainda que não abordasse especificamente Minas, elucidou alguns pormenores e abriu caminho para estudos futuros.

A conclusão de Salomão de Vasconcelos (1940), após observação criteriosa, foi que houve três modos distintos de arranjo dos ofícios em Vila Rica: o primeiro foi de 1711, ano de fundação das primeiras câmaras, até cerca de 1725 e caracterizou-se pelo trabalho livre sem fiscalização aparente. O segundo distinguia-se pelas licenças com fiador, que variavam entre seis meses a um ano tal como ocorria em Portugal com as autorizações de trabalho para oficiais sem tenda que eram desaprovados pelos juízes. O terceiro foi o das licenças mediante exames prévios e expedição de cartas de habilitação, mais ao modo do Reino. Esse último modo, como o autor mesmo concluiu, raramente foi aplicado. As câmaras elegiam anualmente os juízes, a exemplo de Lisboa ou Porto, contudo, poucos profissionais atendiam aos editais públicos de comparecimento aos exames. O que ocorria era a preferência, por parte dos artífices, do contrato direto com os mecenas através de licenças provisórias. Já os oficiais como os sapateiros, os alfaiates e os ferreiros, mais que os artistas, sujeitavam-se melhor aos exames. Pintores, entalhadores e douradores de certo modo evitavam qualquer avaliação formal.

Noronha Santos (1942), ao contrário de Vasconcelos (1940), analisou detidamente um só documento: a ação movida pelos juízes do ofício de carpinteiro e marceneiro agrupados na Irmandade do Patriarca São José do Rio de Janeiro, contra o entalhador Francisco Félix da Cruz. O processo, que se iniciou em 1759, tinha como alegação o fato do réu fazer abertamente obras de marcenaria e carpintaria, que seriam exclusividade do ofício daqueles embaixados de São José. Após citar depoente por depoente no processo, a maioria dos quais afirmava ter visto carpinteiros desempenhando funções de entalhadores e vice-versa, a conclusão do autor é que a organização dos ofícios no Brasil era bem diferente da portuguesa, não havia separação nítida entre os diversos trabalhos e era comum a interdependência ou artífices polivalentes. Mesmo que condenada esporadicamente por senados de câmaras e ouvidores, a prática era comum. O autor salienta ainda que, ao contrário dos marceneiros e carpinteiros, não existiam exames ou regras que controlassem o ofício de entalhadores, douradores e pintores que trabalhavam livremente sem apreciações e cartas de habilitação.

Salomão de Vasconcelos (1940) alude que esse trabalho livre de exames se deu até 1725, contudo Noronha Santos (1942) estende essa prática, ainda que não formalmente

assentada, por todo o XVIII e parte do XIX até a extinção completa dessa estrutura baseada na lisboeta *Casa dos Vinte e Quatro*. Santos (1942) cita uma correição do Ouvidor João Alvez Simões, de 1741, que isentava estes profissionais da taxa de licença:

Por constar que o Senado obriga os Pintores, Escultores a tirarem licença para exercerem as suas Artes, o que é contra o Direito, por serem liberais de sua natureza, e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta; mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças (SANTOS, 1942, p. 304).

É interessante o reconhecimento por parte do Ouvidor que pintores e escultores são “liberais por natureza”, fazendo jus às muitas lutas que tratadistas portugueses empreenderam desde o seiscentos para a nobilitação de sua arte. Acerca dessa observação, Myriam Ribeiro de Oliveira, entretanto, pondera:

Apesar do reconhecimento de serem as artes que exerciam “liberais” por natureza, os entalhadores e escultores ainda estavam sob diversos aspectos ligados às tradições corporativistas, notadamente no tocante ao sistema de aprendizagem e sua integração na cidade, através de associações de classe específica (OLIVEIRA, 2003, p. 177).

Essa aparente discrepância entre a modernidade e a liberalidade de uma ocupação, além de sua ligação ou choque com todas as vicissitudes de um aparelho burocrático e organizacional de origem medieval, tem sido a tônica de muitos estudos recentes que mostram o ambiente corporativo e criativo, tanto em Minas quanto em Portugal, bem mais controverso e heterodoxo do que se pode imaginar ao ler documentos oficiais como os regimentos de ofícios. Na prática, havia rupturas, espaços de desvio e interpenetração entre os ofícios. Nas Minas essas adaptações eram de tal forma comuns que o ambiente criativo costumava se distanciar do lusitano, principalmente no tocante às obras, aos contratos e aos métodos. Contudo, Jeaneth Araújo avalia:

Pelos preceitos corporativos, nenhum oficial podia assumir obra pertencente a outro ofício. Provavelmente nem mesmo em Portugal esta norma foi rigidamente respeitada por parte dos mecânicos não havendo divisão rígida dos ofícios similares (escultor/entalhador, carpinteiro/carapina, pintor/dourador), ocorrendo a muitos destes profissionais agirem de acordo com a demanda (ARAÚJO, 2007, p. 43).

No cotidiano das Gerais, a mão de obra tinha que ser adaptada a um mercado crescente e que nem sempre se preocupou com as regras sobre as relações de trabalho existentes na Metrópole. Como José Newton Meneses (2007, p. 180) afirmou: “Minas é portuguesa, mas não é Portugal”. Se imaginarmos que esse quadro aparentemente confuso

da distribuição dos ofícios foi melhor percebido a partir do segundo quartel do setecentos quando a organização camararia já se faz sentir, o que dizer então dos inícios do século XVIII? Certamente esse foi um panorama mais que confuso, talvez caótico, uma vez que centenas de construções estavam então sendo empreendidas e as ondas de migração eram cada vez maiores, tanto de pessoas provenientes do Reino quanto da região Nordeste, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Outra importante fonte documental é o dicionário de Judith Martins (1974), ainda que tenha sido ultrapassado em termos quantitativos, serve de base para estudos atuais, conforme demonstra Ângela Brandão:

Neste arco de cem anos (1720-1820) correspondente ao grosso da documentação levantada até os anos 1970, constam mencionados 375 carpinteiros, 65 entalhadores, mas apenas 32 marceneiros; sendo que grande maioria destes eram nascidos em Portugal e não haviam passado por exame de ofício nas Câmaras de Minas Gerais. Podemos deduzir que o predomínio, se não dizer exclusividade, da presença do ofício de carpinteiro, neste contexto, propõe já um sistema de equivalência em termos de atuação. Não constam, na documentação transcrita, exames de marceneiros ou eleições de juízes de marceneiros, mas somente o registro da atuação de poucos artífices, com menção específica ao ofício da marcenaria, por parte de portugueses (BRANDÃO, 2009, p. 54).

A conclusão da autora para a discrepância do número de marceneiros, carpinteiros e entalhadores corrobora o direcionamento da historiografia atual, caminho aberto desde Noronha Santos (1942), ou seja, os diversos ofícios se interpenetravam. Se muitas vezes o trabalho do marceneiro e carpinteiro era desempenhado pelo entalhador ou escultor, havia, ao que parece, uma conceituação melhor definida distinguindo marceneiro e carpinteiro. Segundo Bluteau (1789, p. 58), marceneiro era o “official, que lavra madeira para móveis, com mais artifício que carpenteiro”. Repare que no dicionário do Padre Joseph Marques (1764, p. 424) há a omissão da palavra “móveis”: “official que lavra madeira com mais primor que carpinteiro”. Será que esse padre lexicógrafo, brasileiro que era, já tinha percebido que não havia distinção clara entre esses ofícios, especialmente entre marceneiro e entalhador?

Bluteau (1789, p. 237) assim descreve carpinteiro: “official, que trabalha madeiras de consfrucção civil, ou nautica, e eftes fe dizem da Ribeira”. Já o Padre Marques (1764, p. 137) talvez tenha adaptado novamente o sentido à realidade brasileira, excluindo a questão do carpinteiro náutico, mais afeito aos portugueses, e inserindo outro distintivo: “official que faz

obras lisas de madeira”. Afinal não são obras lisas que vemos nas igrejas na cidade de Raposos, ou no distrito de Ouro Preto conhecido como Botafogo, ou em Acuruí, distrito de Itabirito?

No que concerne às construções, vários tipos de mão de obra parecem ter sido utilizados, como a dos escultores qualificados e evidentemente portugueses que trabalharam no retábulo de São João Evangelista da Sé de Mariana, ou os entalhadores de formação mais vernácula cujos trabalhos estão na igreja de São Bartolomeu, distrito de Ouro Preto. Também os marceneiros com técnica escultórica limitada das já citadas capelas de Botafogo em Ouro Preto e Acuruí em Itabirito ou algumas obras da cidade de Raposos. Há também singelos carapinas ou carpinteiros que provavelmente trabalharam na capela de São João de Ouro Preto ou Boa Vista de Rodrigo Silva, também distrito de Ouro Preto. Vale ressaltar que havia, por essa época, uma necessidade urgente de serviço e os artífices, bons ou rudimentares, eram solicitados aos montes (BOHRER, 2015).

O estatuto do artista é tema sempre discutido quando se trata de pintores e entalhadores do período colonial na América Portuguesa: afinal eram artistas ou artífices? Durante toda Idade Média houve a distinção dos saberes em duas “artes”: as Artes Liberais e as Mecânicas. As Liberais eram a Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Música, Arquitetura e Astronomia, já as Mecânicas consistiam em agricultura, caça, guerra, todos os ofícios fabris, a cirurgia, as artes de tecer e navegar. A partir do Renascimento houve, através da tratadística e de textos diversos, uma luta clara para afastar a pintura e a escultura dos ofícios fabris, tornando-as Artes Liberais. Mentos como Antonio Polomino e Leonardo da Vinci teceram longas argumentações nesse sentido (ARAÚJO, 2007). O conceito atual de “artista” é fruto de longo processo cultural que foi desencadeado nessas discussões.

Márcia Bonnet (2009) percorre uma vertente mais teórica para entender o estatuto do artista e as diferenças entre artífice – aquele que trabalha com “artifício” – e o artista que trabalha, no moderno sentido da palavra, com o intelecto. A conclusão da autora é que as palavras artífice e artifício no século XVIII são sinônimas de artista e arte no século XX e XXI, não havendo naquela época qualquer indicação de hierarquia no uso dos termos pois ambos estavam na mesma condição socialmente rebaixada, típica do período.

Magno Mello e Henrique Leitão (2005) nos dão subsídios para entender o complexo mundo de mudanças apontadas com o Renascimento, as quais culminariam em elevar o artista ao gênero liberal. Para isso é necessário, como bem faz os autores, esboçar o quadro

geral da tratadística europeia, desde Pedro de la Francesca e Alberti, no século XV, até pelo menos os tempos do professor Inácio Vieira nas primeiras décadas do século XVIII. Em Portugal no início da Época Moderna, a arte era vista ainda em muitos aspectos sob um prisma medieval, ressaltando aspectos teológicos, éticos e morais e não propriamente estéticos ou estilísticos. Entretanto alguns teóricos portugueses apontavam um novo caminho e é notório o resultado dessa empreitada dos tratadistas portugueses. O reconhecimento do já citado ouvissor João Alvez Simões, afirmando que “os pintores e escultores [...] são liberais de sua natureza” (SANTOS, 1942, p. 304) corrobora tal visão.

O exemplo de Manoel de Matos e Antônio Rodrigues Belo

Mesmo que fragmentário, o acervo relativo a dois artistas coloniais pouco estudados é de suma importância para conhecer um pouco de suas trajetórias e ambos trabalharam em um dos principais monumentos que foi construído nas primeiras décadas do século XVIII em Minas Gerais. O primeiro deles é o quase desconhecido entalhador Manoel de Matos, que atuou na então freguesia de Cachoeira do Campo, atual distrito de Ouro Preto e no antigo arraial de São João do Sumidouro, atual Fidalgo, distrito da cidade de Pedro Leopoldo.

Sabe-se que Manuel de Matos já atuava em Cachoeira do Campo na década de 1720, ou seja, bem no início da formação da localidade que foi por volta de 1701. Em 1725 os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, instalada na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré desde o ano de 1713, resolveram construir seu próprio retábulo (Figura 1), conforme documento do Livro de Termos de Nossa Senhora do Rosário:

Aos trinta dias do mez de Setembro de mil e setecentos e vinte e cinco, estando em meza o juiz e mais Ver. Irmãos de meza q neste prez(te) anno servem nesta Irmandade da Senhora do Rozario desta freguez(a). da Senhora de Nazareth, concordarão todos uniformen(te) que para a sua capella se fizesse hú retabolo de talha conforme o risco que p.(a) a capella das almas desta mesma Freguezia se tem feito, p.a q todos convem se apliquem suas esmolas, e redim(tos) desta Irmanda(e). p(a) o pagamento desta obra e emq(to) ella se não estiver satisfeito se não disponha dos ditos rend(tos) e esmolas p.a outra couza algu'a para o que concederão faculdade ao seu irmão Thezoureiro e Protector q é desta Irmandade ajustasse a dita obra, e se obrigasse a q(em)'. a fizer, elles ditos Ermãos da Meza se obrigão a elle dito Thezoureyro a concorrerem p.a a dita satisfação co' tudo quanto lhes for possível. E de como assim se concordou me mandarão fazer este tr(o) em que todos assinarão. Em, Joseph Roiz Aragão Escrivão da Irmandade Snra do Rozario que o escrevi (BAZIN, 1983, p. 51, vol. 2)

Este documento é o único encontrado que faz referência de um “risco” durante a vigência do estilo Nacional Português nas Minas. Sabe-se que o projeto do retábulo fronteiriço de São Miguel (Figura 2) foi seguido, conforme queriam os Irmãos do Rosário, pois ambos são praticante idênticos, havendo diferenças somente no desenho do sacrário e nos medalhões distintivos das irmandades. Aliás, não resta dúvida que também o altar copiado pertencente à Irmandade de São Miguel e Almas, portanto mais antigo, é obra do mesmo escultor, Manuel de Matos.



FIGURA 1: Retábulo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo (MG) – autoria do entalhador Manuel de Matos (1726) e pintura de Antônio Rodrigues Belo (1736)
Fonte: Foto de Maria do Carmo Pires



FIGURA 2: Retábulo da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo (MG) – autoria atribuída ao entalhador Manuel de Matos (1720-1725)
Fonte: Foto de Alex Fernandes Bohrer

Alguns meses depois, em fevereiro de 1726, os irmãos fecharam acordo com Manoel de Matos:

Em quatorze do mez de fevereiro de mil e setecentos e vinte e seis anos Estando em Meza o juiz e mais Irmãos desta co' o Ir' Thez(ro) protector que E' desta Irm(de) e por elle foi dito que havia encarregado mandasse fazer e ajustado co' elle o intalhador Mef de Mattos, com o qual o ajustara em dar-se lhe pelo fazer na forma que fica d no ref. acordão que fica otras 950/8 de ouro em pó, a saber que se lhe havião de pagar e hú pagamento, a saber 200/8, no principio da obra, 300/8 mais no meye da d(a) obra, e 450/8 depois de assentado e posto no seu lugar o d(o) retabolo. De que se derão os ditos Irmãos por bem servidos no dito ajuste que o V. Thez(ro) fez co' o d(o) intalhador. De que me mandarão fazer este tr(o) em que assinarão o juiz e todos os irmãos que prez(tes) se achavão e eu Joseph Roiz Aragão escrivão que o escrevi (BAZIN, 1983, p. 51, vol. 2).

O pagamento do artista em três etapas – entrada no início do trabalho, outro volume na metade da obra e o restante estando o retábulo montado – era prática comum em Portugal (ALVES, 2001). Para a construção do retábulo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Manuel de Matos também recebeu em etapas. Em 1726, o Tesoureiro Coronel Caetano Alves de Araújo pagou o escultor no dia 10 de junho e registrou no Livro de Receita e Despesas (1723-1783, fl. 6) “por ouro que deu ao entalhador a conta do retábulo”, e no início de 1727 recebeu o restante: “ouro que dei ao entalhador Manoel de Mattos Pr^a que se lhe devia do resto do retábulo que fez para se adorar a Senhora do Rosário nesta Igreja para esta Irmandade” (LIVRO, 1723-1783, fl. 9).

Sabe-se que Manoel de Matos também trabalhou na localidade denominada Fidalgo, município de Pedro Leopoldo, quando em 1727, como atesta Judith Martins (1974, p. 37, vol. 2), “recebeu 949/8^{as.}, ¾ e 8vs. ‘da obra do retabollo e tribuna’” da Igreja do Rosário. Em 1729 e 1730 Matos recebeu ainda, por fazer uma credência no mesmo povoado, quinze oitavas de ouro. Ao analisar tais documentos, percebe-se que Manoel de Matos deve ter gastado cerca de um ano na obra do retábulo do Rosário de Cachoeira, tempo relativamente curto, tamanha a estrutura. Também que ganhou pelas duas empreitadas quase a mesma quantia, cerca de 950 oitavas de ouro por peça, o que permite pensar que o retábulo desaparecido da igreja de Fidalgo deveria ter o mesmo nível de complexidade daqueles que foram construídos em Cachoeira do Campo.

O outro artista que vale ressaltar é um pintor um pouco mais conhecido que o escultor Manuel de Matos, pela sua primazia na pintura em perspectiva em Minas, o português Antônio Rodrigues Belo. Desde a publicação da monografia do Padre Afonso de Lemos (1908) sobre a Freguesia de Cachoeira do Campo, Belo foi citado em estudos sobre a arte colonial mineira por ter executado, em 1755, a primeira pintura de teto em perspectiva que se tem registro nas Minas. Entretanto, pouco se sabe sobre este pintor que aparece apenas em citações breves, como no artigo de Victor Serrão e Magnus Mello:

Quanto à pintura mineira, podem-se situar fundamentalmente dois grandes “ciclos”, o ciclo barroco na tradição “arquitectónica”, com a obra do portuense António Rodrigues Belo (tecto da Igreja de Cachoeira do Campo, 1755-1756), português que introduz na região de Minas Gerais o gosto pelas arquiteturas perspectivadas (SERRÃO; MELLO, 1995, p. 41).

Segundo Lemos (1908), consultando documentação hoje desaparecida, Antônio Rodrigues Belo foi contratado no ano de 1755 pela Irmandade do Santíssimo Sacramento para

fazer “a pintura de todo o teto da igreja, paredes laterais da capela mor e do coro” (Figura 3, Figura 4 e Figura 5) e teria recebido a quantia de um conto e duzentos mil reis, montante considerável para a época, que teria sido aumentada com o acréscimo de obras além do contrato (LEMOS, 1908, p. 105). Parece que a obra se arrastou por mais de dois anos, já que até 1757 há doações dos irmãos do Santíssimo para tal fim. A pintura do teto da capela mor passou por uma restauração finalizada no ano de 2014, quando foi detectado que a obra original de Belo se encontra coberta por outra provavelmente do século XIX.



FIGURA 3: Pintura do forro da Capela Mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo (MG) – A pintura subjacente é de autoria de Antônio Rodrigues Belo [1755]
Fonte: Foto de Maria do Carmo Pires



FIGURA 4: Pinturas parietais da Capela Mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo (MG) – autoria de Antônio Rodrigues Belo [1755]
Fonte: Foto de Alex Fernandes Bohrer



FIGURA 5: Pintura do Coro da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo (MG) – autoria de Antônio Rodrigues Belo [1755]
Fonte: Foto de Maria do Carmo Pires

Segundo Mateus Silva (2012, p. 11) “a pintura de perspectiva, relaciona-se à arte de realizar representações da realidade tridimensional em espaços bidimensionais (planos ou curvos), a partir de projeções auxiliadas por conceitos matemático-geométricos”. Ela é conhecida também pelo termo “pintura de falsa arquitetura ou o conceito italiano de quadratura”, uma vez que “projeta o espaço real em um plano fictício”, valendo-se da

representação de elementos arquitetônicos. O principal tratado sobre a pintura em perspectiva, usado como referência pelos pintores da época, foi escrito pelo jesuíta leigo italiano Andrea Pozzo e publicado em duas partes entre os anos de 1693 a 1702 com o título de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Em Portugal, de acordo com Natália Alves (2003) a pintura em perspectiva foi iniciada no início do século XVIII, mas somente a partir de 1725 é que se tornaria conhecida na cidade do Porto com a chegada do pintor Nasoni e o início das pinturas na Catedral da Sé,

o gosto pela pintura ilusionista, difundira-se na capital a partir das intervenções de Baccarelli nos inícios do século XVIII, mas a sua introdução no norte do país iria fazer-se muito mais tarde com a figura de Nicolau Nasoni. Em pleno período de Sede Vacante (1717-1741), o Cabido portuense assumiu o governo da Diocese e tomou a decisão de proceder o obras profundas na Sé, com o objectivo de lhe conferir uma feição mais de acordo com os parâmetros estéticos em vigência na Lisboa de D. João V. Neste programa de renovação estavam contempladas as pinturas a efectuar na capela-mor que iriam ser as primeiras manifestações pictóricas em perspectiva na cidade do Porto, irradiando em seguida a sua influência por toda a região norte (ALVES, 2003, p. 737) .

Mesmo tendo nascido na cidade do Porto, não tem como saber se Antônio Rodrigues Belo consultou os tratados de pintura em perspectiva e teve acesso às pinturas em Portugal ou se sua inspiração se deu em terras mineiras. O primeiro registro encontrado até o momento dele atuando no Brasil é do ano de 1733, oito anos após o início da pintura em perspectiva na Catedral da Sé do Porto e duas décadas antes da primeira de Minas Gerais pintada por ele no ano de 1755. Belo foi contratado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo para pintar os bicheiros, ou seja, os ornamentos zoomórficos do retábulo (Figura 1) e, no dia 30 de fevereiro de 1733, o tesoureiro da Irmandade escreveu o seguinte assento no Livro de Receita e Despesa (1723-1783, fl. 25): “por ouro que deu a Francisco Ferreira do Santos dos bicheiros que fez para o altar; por ouro que deu a Antônio Rodrigues Belo de pintar os bicheiros”.

Três anos depois, em 30 de agosto de 1736, ele recebeu da mesma irmandade por “pintar a Capela e encarnar a Imagem” (LIVRO, 1723-1783, fl. 29v). Desta forma pode-se aferir que toda pintura presente no retábulo, ou seja, na capela do Rosário da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, foi realizada por ele além da encarnação da imagem de Nossa Senhora do Rosário. Também talvez tenha sido ele o autor da policromia da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, uma vez que foi escrivão da Irmandade do Santíssimo Sacramento que era

responsável pela administração da matriz e pela obra da capela mor. Em 12 de janeiro de 1743 ele assinou como “escrivão comissário” o assento do irmão do Santíssimo Sacramento, o Sargento Mor Domingos de Oliveira Souza (LIVRO, 1716-1822, fl. 318).

Além de ser pintor e escrivão da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Antônio Rodrigues Belo também exerceu o cargo de juiz de vintena da freguesia de Cachoeira do Campo no ano de 1737, quando foi nomeado no dia 05 de janeiro (APM/CMOP, 1733-1741, fl. 89v.) e recebeu a provisão no dia 09 deste mesmo mês (APM/CMOP, 1733-1741, fl. 91). No ano seguinte, no dia 08 de janeiro de 1738 sua provisão foi prorrogada por mais um ano (APM/CMOP, 1733-1741, fl. 126v.).

Embora os regimentos dos cargos do poder local determinassem que os mesmos fossem ocupados por homens brancos e sem ofícios mecânicos, na Capitania das Minas, para os cargos considerados inferiores, foi comum a ocupação por homens pardos e também por oficiais mecânicos. Neste caso, Antônio Rodrigues Belo era branco e português, o que na sociedade escravagista era símbolo de distinção e, não era exigida a carta de exame para os pintores e para os escultores, o que demonstra também uma distinção em relação aos demais oficiais mecânicos. O juiz e o escrivão de vintena eram nomeados pelas câmaras municipais tanto em Portugal como no Brasil. Na Capitania das Minas esses cargos passaram a ser efetivamente ocupados em todas as freguesias distantes a mais de uma légua da sede das vilas principalmente a partir de 1736 e representavam as esferas do poder local tanto administrativo quanto judiciário nas localidades até o ano de 1828, quando o cargo foi extinto (PIRES, 2005).

Belo também aparece arrolado como testemunha numa devassa eclesiástica ocorrida devido à acusação de falta de decoro de três padres que utilizaram músicas profanas e “rituais escandalosos” na Festa do Divino – ou seja, participaram da folia – em 12 de agosto de 1738 em Cachoeira do Campo. Esse documento é de extrema importância porque Belo, ao testemunhar, disse ser “solteiro, pintor, natural da cidade do Porto e morador nesta freguesia [...] de idade de 33 anos” (PREFEITURA, 2015, p. 37). O dado mais elucidativo desse documento é a prova definitiva que o artista era reinol, pois se declara do Porto. Judith Martins (1974) também cita dois registros do Arquivo Eclesiástico de Mariana, nos quais ele se declara natural da cidade do Porto e, em um deles datado de 1742, ele declara que “possuía 40 anos de idade” (MARTINS, 1974, p. 112). Durante todo o século XVIII era muito comum

declarar a idade acrescentando a expressão “pouco mais ou menos” por não saberem ao certo o ano de nascimento. Talvez seja este o caso de Antônio Rodrigues Belo, uma vez que de acordo com o primeiro registro citado ele teria nascido no ano de 1705, entretanto se for considerado o segundo registro, o nascimento teria ocorrido no ano de 1702. Em todo caso, sabe-se que ele nasceu na cidade do Porto no início do século XVIII e quando tinha aproximadamente a idade de 30 anos já se encontrava em Cachoeira do Campo, mas infelizmente ainda não foi possível detectar quando chegou em terras mineiras e por quanto tempo permaneceu nelas.

Considerações Finais

Compreender como o sistema de trabalho do Velho Mundo foi implantado e adaptado na Capitania das Minas no início do século XVIII, além de entender como eram as relações contratuais, sociais e religiosas que influenciaram os autores das obras, possibilita uma visão mais ampla das criações artísticas nos anos iniciais da formação da zona mineradora. Entretanto, ainda é necessário realizar muitas pesquisas na documentação dos arquivos para conseguir vislumbrar a trajetória dos construtores e suas oficinas, compostas por membros da população livre e escravizada, ou seja, dos vários oficiais mecânicos que atuavam na conformação urbana das Minas Gerais e que atualmente possuem suas obras reconhecidas como arte barroca.

A trajetória de dois artistas, o escultor Manuel de Matos e o pintor português Antônio Rodrigues Belo, que atuaram na construção da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, uma das mais antigas de Minas Gerais, mesmo que com dados ainda incipientes, lança um pouco de luz sobre os modos de circulação dos artistas, a formação destes homens – que na maioria das vezes se dava na prática –, do trânsito cultural, do contexto geral da encomenda e das redes de sociabilidades criadas por eles. Conhecer um pouco da vida destes criadores nos possibilita uma aproximação ainda maior de suas obras. Mesmo com as especificidades e manifestações peculiares que a formação do novo território impunha, de acordo com Meneses (2013, p. 22), “a construção que se efetiva no contexto das Minas setecentistas não pode ser vista como outra realidade, radicalmente distinta do mundo português. Ela é um fazer histórico, no qual a inserção das categorias sociais deve ser visualizada em contexto ampliado”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de talha portuguesa e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras. Ciência e técnicas do Património*. Porto, 2003. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2940.pdf> .

APM/CMOP Arquivo Público Mineiro/Câmara Municipal de Ouro Preto. *Registro de cartas do senado para o governador e diversas autoridades, ordens, editais, provisão, petição e despachos*. Cx. 32, 1733-1741. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/cmop/brtacervo.php?cid=5967>. Acesso em: 15 dez. 2020

ARAÚJO, Janeth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record. 1983, v. 2.

BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*. Tese (doutorado em História). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>. Acesso em 12 dez. 2020.

BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Taddeu Ferreira, 1789.

BONNET, Márcia C. Leão. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101443/entre_artificio_arte.pdf Acesso em: 14 jan. 2021.

BONNET, Márcia. Retábulos do Nacional Português no Reino e no além-mar: relações entre forma e identidade. In.: *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Porto Alegre, PUC-RS, 2003. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto24.pdf> Acesso em: 14 jan. 2021.

BOSCHI, Caio C. *Os Leigos e o Poder - Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986

BRANDÃO, Ângela. Das pontes aos castiçais: a produção de mobiliário artístico em Minas Gerais do século XVIII e os ofícios mecânicos. *Revista Científica*, 4 (2):62, jul/dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1606>.

CAMPOS, Adalgisa A. *Introdução ao Estudo do Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

COPIADOR de cartas particulares do Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e de Mariana (1739-1762). Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2008. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/568035/000856336_Copiador_cartas_particulares_Senhor_Dom_Frei_Manuel_Cruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 15 jan. 2021.

FERREIRA, Sílvia. Nos Bastidores da Obra de Talha: dinâmicas sociais da profissão de entalhador na Lisboa Barroca Sílvia Ferreira. In: *Construir a Cidade: O patrimônio. Um acervo para a história*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 185-199, 2015. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/acervohistoria2015/Comunicacoes&atas/iv.pdf>.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas del'Rei: espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LAGE, Mônica Maria L. *José Pereira Arouca, um construtor na Mariana Setecentista: entre arrematações, monopólios e redes de sociabilidades (1753-1800)*. Tese (doutorado em História). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B9CDSZ>.

LEMONS, Afonso Henrique de Figueiredo. Monografia da freguesia da Cachoeira do Campo. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 13, p. 77-111, 1908.

LIVRO de Receita e despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira do Campo. AEAM, n. 23, prateleira AA, 1723-1783.

LIVRO de Registro de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Escritório da Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, 1716-1822.

MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 1997.

MARQUES, Joseph Pe. *Novo dicionário das línguas Portuguesa, e Franceza, com termos Latinos*. Primeira edição, tomo segundo. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1764.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974, 2 vols.

MELLO, Magno, LEITÃO, Henrique. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira. *Revista de História de Arte*, n. 1, p. 95-142, 2005.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes Fabris e Ofícios Banais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MENESES, José Newton Coelho. Ensinar com amor uma geometria prática, despida de toda a teoria da ciência e castigar com caridade a aprendizagem do artesão no mundo português, no final do século XVIII. *Varia História*, 23(37), 167-183, 2014.

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

PIRES, Maria do Carmo. *Em Testemunho de Verdade: Juizes de Vintena e poder local na Comarca de Vila Rica (1736-1808)*. Tese (doutorado em História). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

PREFEITURA Municipal de Ouro Preto. *Processo do Registro das Celebrações do Divino Espírito Santo em São Bartolomeu*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio, 2015.

RAMOS, Donald. Do Minho a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, v. 44, n. 1, jan./jun., p. 132-153, 2008. Disponível em <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/RAPM%2006%202008_do%20minho%20a%20minas.pdf> Acesso em: 13 jan. 2017.

SALGUEIRO, Joana. Os regimentos das corporações dos ofícios mecânicos: O caso do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) do pintor português Vasco Fernandes. *Ge-conservación/conservação*, n. 1, p. 85-98, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267789803_Os_regimentos_das_corporacoes_dos_oficios_mecanicos_O_caso_do_Retabulo-mor_da_Se_de_Lamego_1506-1511_do_pintor_portugues_Vasco_Fernandes.

SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Rev.SPAN*, Rio de Janeiro, v. 6, 1942.

SERRÃO, Victor; MELLO, Magno. A pintura de tectos de perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750). *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 34-44, out. 1995. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1647>.

SILVA, Mateus Alves. *O Tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-92MGNV>.

SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

TRINDADE, Raimundo. *Arquidiocese de Mariana: Subsídios para sua História*. 2 ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.

VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Rev.SPAN*, Rio de Janeiro, v. 4, 1940.