

HUDSON LUCAS MARQUES MARTINS

O Mestre pintor:
A trajetória de João Nepomuceno Correia Castro & A arte da pintura em
Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas/ UFJF
2013

HUDSON LUCAS MARQUES MARTINS

O Mestre pintor:

A trajetória de João Nepomuceno Correia Castro & A arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Narrativas, Imagens e Sociabilidades.

Orientadora: Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo
Co-Orientadora: Dr.^a Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas/ UFJF
2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Hudson Lucas Marques.

O Mestre pintor: A trajetória de João Nepomuceno Correia Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX \ Hudson Lucas Marques Martins. - - 2013.

144 f. : il.

Orientador: Maraliz de Castro Vieira Christo

Coorientador: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

1. Arte Colonial. 2. História de Minas Gerais. 3. Arte Sacra. 4. Pintura religiosa. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Pifano, Raquel Quinet de Andrade, Coorient. III. Título.

Agradecimentos

Às minhas orientadoras Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo e Dr.^a Raquel Quinet de Andrade Pifano, por terem acreditado no meu trabalho e terem me recebido de braços abertos. À professora Dr.^a Jeaneth Xavier de Araújo por toda a atenção prestada a esse projeto. À Ana da secretária do PPGHIS-UFJF, fundamental, simpática e sempre disponível. À coordenadora da PPHIS-UFJF Mônica Ribeiro de Oliveira. Ao meu primeiro mestre em História da Arte, José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima. À Juam Carlos Thimóteo e Herinaldo de Oliveira Alves, por suas importantes contribuições ao meu trabalho. Aos queridos professores Aldo Rabello e Márcia Araújo Guerra, ao primeiro pela sua erudição em línguas estrangeiras, a segunda, por ter laçando a semente inicial de tudo isso!

À cidade de Juiz de Fora, ao Felipe Duarte, Guilherme (vulgo Visconde), Yuri, Bruno, Gustavo, Vitinho, Flávio. Com admiração e carinho à todos os amigos e agregados do querido Quinteto São do Mato: Maíra, Chadas, Henrique (vulgo Shirrar), Naira e Juninho. Ao senhor Hélio, Solânge, Luíz Otávio e Malu, por terem me recebido tão gentilmente em sua casa. Agradeço à cidade e a todos os seus habitantes por terem sido tão hospitaleiros.

À república Chora Rita-UFOP em Mariana, Minas Gerais, uma das minhas casas. E a todos os amigos que passaram, estão ou virão a aprender os prazeres e responsabilidades da vida universitária nessa casa. A meu amigo e revisor Fabrício de Paula Gomes Moreira. Aos padres, à Cúria de Mariana. A todos os amigos de Mariana e Ouro Preto, da faculdade, dos arquivos, das igrejas, da cidade e dos bares.

A toda a minha família, os primeiros a me contarem histórias da época dos meus avôs. Por causa deles sou fascinado com a cultura e a tradição mineira.

Aos meus pais Wilde Glézio Martins Gomes e Wanilda Marques Castro Martins, pilares dessa conquista, sem eles não chegaria onde estou. Ao meu irmão, Hugo Lázaro Marques Martins, e aos meus grandes amigos da minha terra natal, São Domingos do Prata, Ruan Felipe Marques de Castro Silva e Mariana Salles Magalhães. A todos os meus primos.

Agradeço a todos que aqui me esqueci de mencionar, mas participaram de tudo isso.

Agradeço aos versos de Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana.
E à memória de Rodrigo César Coura Martins e tio Antônio Marques de Castro.

“Cidadezinha Qualquer

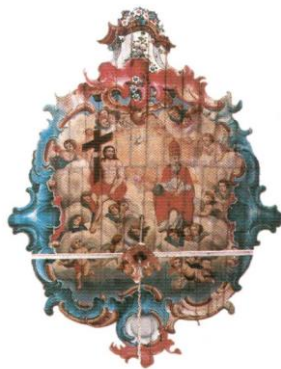
Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.”

Carlos Drummond de Andrade. Uma Província: Esta. *In*: ANDRADE. 1980. p. 34.



“Das utopias

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!”.

Mário Quintana. Espelho Mágico. *In*: QUITANA. 2006. p. 36.

Imagem: Medalhão central do forro da nave da capela do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. João Nepomuceno Correia Castro. Foto: OLIVEIRA. 2006. p. 51.

Índice

Lista de abreviaturas	p. 6.
Lista de imagens	p. 7.
Resumo/Abstract	p. 9.
Introdução	p. 10.
Cap. 1 – Gênese : A genealogia de João Nepomuceno Correia Castro & As origens sociais dos pintores em atuação em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX	p. 12.
Cap. 2 – A Árdua aprendizagem de um ofício : Querelas sobre um “João aprendiz de pintor” & A formação dos pintores em atuação no século XVIII e XIX em Minas Gerais	p. 26.
Cap. 3 – Tempos Áureos : Os maiores contratos de João Nepomuceno Correia Castro & As mais importantes pinturas do século XVIII e XIX em Minas Gerais	p. 47.
Cap. 4 – Post Mortem : O legado de João Nepomuceno Correia Castro & O Estudo dos testamentos e inventários dos pintores em Minas Gerais no século XVIII e XIX	p. 68.
Conclusão	p. 80.
Fontes primárias consultadas	p. 83.
Bibliografia	p. 85.
Anexos	p. 93.

Lista de abreviaturas

ACSM	- Arquivo da Casa Setecentista de Mariana.
AEAM	- Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.
AHCMM	- Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana.
AHEPAD	- Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia de Antônio Dias de Ouro Preto.
AHEPP	- Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto.
AHMI	- Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência.
AHSFM	- Arquivo Histórico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana ¹ .
AHU	- Arquivo Histórico Ultramarino.
APM	- Arquivo Público Mineiro.
MASAM	- Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana.
MOS	- Museu do Ouro em Sabará/ Casa Setecentista de Sabará.
MIOP	- Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

¹ Hoje esse acervo se encontra sob guarda da Casa Setecentista de Mariana, por motivos de restauro e higienização.

Lista de imagens

- Imagem 1 -Mapa de Portugal com a origem de nascimento declarada pelos pintores em atuação em Mina Gerais no século XVIII..... p. 21
- Imagem 2 Pintura do cadeiral da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana. Jacinto Ribeiro (?)..... p. 22
- Imagem 3 -Obrigação de aprendizado do ofício da pintura assinado entre Manuel Rabelo de Souza e Antônio Lopes de Figueiredo. Foto do autor. Documento: **AHMIOP**. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 26..... p. 34
- Imagem 4 -Forro da nave da capela de Nossa Senhora da Boa Morte, Antônio Martins da Silveira, 1782 (?), Mariana..... p. 36
- Imagem 5 -Natividade. Sebastiano Conca. Primeira metade do século XVIII.. p. 42
- Imagem 6 -Natividade. *Missale Romanum*. Século XVIII. Antuérpia..... p. 43
- Imagem 7 -Painel a Natividade. João Nepomuceno Correia Castro, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas..... p. 43
- Imagem 8 -Vista frontal do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas..... p. 49
- Imagem 9 -Interior da capela mor do Santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, Minas Gerais. Imagem: OLIVEIRA. 2006. p. 53..... p. 50
- Imagem 10 -Santíssima Trindade. João Nepomuceno Correia Castro. 1777 a 1787. Forro da nave da capela do santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais..... p. 52
- Imagem 11 -Detalhe da Pintura do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Guarda-mor José Soares de Araújo. 1766. Diamantina..... p. 54
- Imagem 12 -Forro da nave da capela de Nossa Senhora do Rosário de Congonhas, Minas Gerais. João Nepomuceno Correia Castro. 1784..... p. 55
- Imagem 13 -Pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos do Padre Faria, Ouro Preto. Autor desconhecido. Década de 1740..... p. 59
- Imagem 14 -Forro da nave da capela de Santa Efigênia, Ouro Preto. João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio, obra contratada por Manuel Rabelo de Souza. 1768..... p. 60
- Imagem 15 -Pintura do forro da nave da capela de Bom Jesus de Matozinhos. Silvestre de Almeida Lopes. Segunda metade do século XVIII. Serro, Minas Gerais..... p. 62
- Imagem 16 -Detalhe da pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Santa Rita Durão. João Batista Figueiredo. 1778. Santa Rita Durão, Mariana, Minas Gerais..... p. 63
- Imagem 17 -Pintura do forro da capela mor do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos. Bernardo Pires da Silva. 1773. Congonhas, Minas Gerais..... p. 64
- Imagem 18 -Pintura do forro da sacristia da capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo. Manoel Ribeiro Rosa. Final do século XVIII. Ouro Preto, Minas Gerais..... p. 64
- Imagem 19 -Forro da nave da capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Manuel da Costa Ataíde. 1801. Ouro Preto, Minas Gerais..... p. 65

- Imagem 20 -Forro da nave da capela Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Francisco Xavier Carneiro. 1802. Mariana, Minas Gerais..... p. 66
- Imagem 21 -Forro da nave da capela de Nossa Senhora do Carmo. Joaquim Gonçalves da Rocha. 1818. Sabará..... p. 67

Palavras chaves: Arte colonial brasileira, Minas Gerais, pintura sacra.

Resumo: Minas Gerais possui um imenso acervo de obras de arte sacras oriundas do período colonial. O Estado ostenta um dos maiores conjuntos arquitetônicos brasileiros do período, além de inúmeras imagens, talhas, pinturas, objetos em prata e ouro, tudo espalhado pelas pequenas e centenárias cidades mineras. Apesar da importância cultural, religiosa e histórica de todo esse patrimônio, possuímos um número reduzido de pesquisas sobre esse objetos artísticos e seus produtores. São poucos os nomes de artistas (artífices) conhecidos, apesar do abundante número de obras sacras produzidas e de fontes de pesquisa disponíveis. Propomos estudar a produção de pinturas sacras no período colonial mineiro, e principalmente, sobre a trajetória de um indivíduo ainda não estudado. Nesse caso, escolhemos como objeto central de nossa pesquisa a trajetória de um importante pintor, João Nepomuceno Correia Castro, nascido na atual cidade de Mariana, Minas Gerais, em 1745 e falecendo no mesmo local em 1794. Esse pintor, pouco estudado pela historiografia brasileira, é autor do forro da nave e dos 34 painéis no interior do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas. Esse templo, é o mesmo que possui os Passos e os Profetas executados pelo escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, todo o conjunto foi tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1985.

Abstract

Word keys:

Introdução

Este trabalho visa contribuir para o preenchimento de uma lacuna importante na historiografia da arte colonial brasileira, ao proporcionar maiores informações referentes aos pintores em atuação no território minerador, atual Estado de Minas Gerais. Existem poucas obras publicadas sobre o tema, e geralmente, estão concentradas no nome do pintor Manuel da Costa Ataíde² ou sobre análises formais das obras de pintura³. Então, propusemos analisar enquanto nosso objeto de pesquisa central, o pintor João Nepomuceno Correia Castro, um dos importantes pintores atuantes na segunda metade do século XVIII. Assim como ele, uma série de importantes artistas e artífices são praticamente desconhecidos pela maioria dos brasileiros e mesmo, arrisco afirmar, pelos historiadores da arte brasileira. Ou, na melhor das hipóteses, uma série de informações são repassadas durante décadas, sem se avançar em quem eram esses homens, produtores das peças que admiramos hoje em dia. Dessa forma, acreditamos contribuir com a historiografia pelo ineditismo do tema.

Nessa busca por informações novas, focamos o nosso trabalho na documentação primária, lendo e transcrevendo uma série de documentos. Trabalho dispendioso, mas que proporciona colher frutos mais vigorosos. Priorizamos a revisão e a procura de novos documentos ligados ao pintor João Nepomuceno Correia Castro e sua família, se tratando principalmente de transcrições de manuscritos do século XVIII.

A demarcação cronológica de nossa pesquisa está inserida entre as primeiras pinturas documentadas na região mineradora, por volta de 1730 nas matrizes mineiras e na Sé de Mariana, até as primeiras décadas do século XIX, com a morte dos últimos grandes nomes da arte colonial mineira, já não mais no período colonial, por volta de 1840 (Francisco Xavier Carneiro faleceu em 1838 por exemplo). A nossa demarcação espacial corresponde ao atual Estado de Minas Gerais, mais precisamente à região que primeiro foi colonizada no Estado, compreendendo a “região mineradora”. Essa seria basicamente limitada ao norte por Diamantina, ao sul por São João Del Rei, a oeste por Pitangui e a leste por Ponte Nova.

Acrescentamos que durante essa dissertação usamos os conceitos de oficiais mecânicos e artífices como iguais, em preferência ao conceito de artista, que remete à noção moderna do termo e, portanto, distinta. Esta acepção denota valores modernos, como a expressão da individualidade e a reivindicação da autoria, visíveis no

². MENEZES. s.d.. FROTA. 1982. CAMPOS. 2007. Dentre outros.

³. DEL NEGRO. 1978.

procedimento moderno de assinar as obras de pintura, o que não ocorre em nosso objeto de estudo. Dessa forma, preferimos os dois conceitos de oficiais mecânicos (ou oficiais de pintura) e artífices.

Ressaltamos que a nossa maior dificuldade durante a pesquisa, foi a obtenção de imagens, principalmente referentes ao interior do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. A administração do santuário é “lendária” pela sua perspicácia em evitar fotos do seu interior. Poucas são as imagens publicadas, e nunca se consegue fotos de todos os 34 painéis, executados por João Nepomuceno Correia Castro. A maioria das fotos que possuímos, foram publicadas na década de 60⁴ em preto e branco, e nem mesmo o IEPHA-MG possui fotos para a catalogação desse patrimônio. Assim, nos restou juntar as fotos que possuímos em uma espécie de “álbum de figurinhas” das obras do pintor João Nepomuceno, que anexamos ao final desse trabalho. Em vista de nossas dificuldades, peço desculpas ao nosso leitor.

Gostaria ainda de esclarecer o enunciado dos títulos dos capítulos que, à princípio, pode parecer pouco convencional. Todos os capítulos possuem três títulos: o primeiro é mais literário, anuncia o assunto abordado pelo capítulo de maneira geral. Já o segundo título faz alusão à experiência vivida pelo pintor João Nepomuceno Correia Castro. Por fim, o terceiro título visa relacionar os dados biográficos do pintor com o contexto artístico e histórico dos demais pintores que trabalharam em Minas durante os séculos XVIII e XIX.

⁴. FALCÃO. 1962.

Cap. 1 – **Gênese:** A genealogia de João Nepomuceno Correia Castro & As origens sociais dos pintores em atuação em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

João Nepomuceno Correia Castro foi batizado na Catedral Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana, no dia 16 de maio de 1752⁵, filho de Domingos Correia Rabelo e Páscoa da Ressurreição Castro. Recebeu o nome de um santo católico, São João Nepomuceno, homem assassinado por guardar um segredo do Rei da Bohemia⁶. Não por coincidência, 16 de maio é o dia em que a Igreja Católica comemora a festa de São João Nepomuceno⁷, e por ser batizado nessa data o pintor mineiro foi seu homônimo, costume comum em uma sociedade muito religiosa, sua mãe inclusive chamava-se Páscoa da Ressurreição Castro, possivelmente por ter sido batizada em um domingo de Páscoa.

Alguns anos após a cerimônia de batismo de João Nepomuceno Correia Castro, o seu pai, Domingos Correia Rabelo havia falecido⁸. Páscoa da Ressurreição Castro, mãe de João Nepomuceno, ficou responsável pela criação dos filhos e pelo comando da família, algo relativamente comum nas Minas Setecentistas, casas administradas por mulheres⁹. Em agosto de 1751¹⁰, meses antes do batismo de João Nepomuceno, o seu pai, Domingos Correia Rabelo faz o seu inventário de bens, provavelmente doente ou prevendo que a “morte estava perto”.

Conseguimos identificar na documentação, até o momento, mais quatro irmãos de João Nepomuceno, filhos legítimos de Domingos Correia Rabelo e Páscoa da Ressurreição Castro. Francisco Correia Castro nasceu em 25 de outubro de 1736¹¹, quatro anos após o casamento de seus pais¹², sendo 16 anos mais velho que o pintor João Nepomuceno. Em 1759¹³, Francisco ordena-se padre, quando o pintor possuía apenas 7 anos de idade. Foi o segundo escolhido para conduzir as últimas vontades de

⁵ **AEAM**. Registro de batismo de João Nepomuceno Correia Castro, 16 de maio de 1752. *In*: Livro de batismo da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana. f. 13 v-14. Prateleira O, códice 10.

⁶ São João Nepomuceno foi martirizado por não contar os segredos da rainha para o rei da Bohemia, Wenceslao IV. Para mais informações consultar o verbete Juan Nepomuceno. *In*: ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. 1926. v 28. p. 2975-6.

⁷ *Idem*.

⁸ Consta que, em 28 de abril de 1755, Domingos Correia Rabelo já havia falecido. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. *In*: *Degeneret et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527. O Inventário dos bens de Domingos Correia Rabelo é feito em 1751. *In*: **ACSM**. Inventário de Domingos Correia Rabelo, 1751. *In*: **Inventários**. Caixa 28, auto 705, 1º ofício. 10 f.

⁹ A historiadora Laura de Mello e Souza nos fala de 45% de lares encabeçados por mulheres para o século XVIII em Minas Gerais. SOUZA. 1982. p. 144. Sobre a participação das mulheres na economia e na sociedade mineiro no século XVIII e XIX ver: DEL PRIORE. 1994.

¹⁰ **ACSM**. Inventário de Domingos Correia Rabelo, 1751. *In*: **Inventários**. Caixa 28, auto 705, 1º ofício. 10 f.

¹¹ **AEAM**. Registro de batismo de Francisco Correia, 25 de outubro de 1736. *In*: **Livro de batismo da Vila do Carmo**. f. 63 v. Prateleira O, códice 5.

¹² **AEAM**. Processo matrimonial de Domingos Correia de Castro e Páscoa da Ressurreição Castro, 1732. *In*: **Processo matrimonial**. Registro 1778. Armário 02. Pasta 178.

¹³ **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. *In*: *De genere et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527.

João Nepomuceno, como responsável pela execução do seu testamento (testamenteiro)¹⁴, é ele também que procura as autoridades para abrir o testamento do irmão¹⁵ um dia depois de seu falecimento. Francisco ainda é o responsável por pagar as contas das missas¹⁶ encomendadas por João Nepomuceno Correia Castro. Por tanto, acredito que Francisco tenha sido muito próximo ao pintor João Nepomuceno durante toda a sua vida, principalmente com a morte do seu pai, Domingos quando João ainda deveria ser apenas um bebê.

Catariana Clara de Jesus é a única filha identificada do casal Correia Rabelo/Castro, é a primeira testamenteira¹⁷ de seu irmão João Nepomuceno, e está presente em todo o processo de resolução do documento. Sendo inclusive uma das beneficiadas pelo testamento do pintor mineiro¹⁸. Além dos dois irmãos citados, encontramos ainda José Correia Rabelo, seu testamento é datado de 1817¹⁹, sendo a testamenteira a sua irmã, Catarina Clara de Jesus. E o último irmão identificado na documentação é Laureano Correia Rabelo, ele segue os passos do irmão mais velho Francisco, consagrando-se padre em 1765²⁰, também no seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Mariana. Os dois irmãos padres já estudavam no dito seminário no ano de 1755, Laureano é lembrado ainda como participante do coro da Sé de Mariana desde a sua criação²¹.

Pelo inventário do pai de João Nepomuceno, feito poucos meses antes do nascimento do pintor, temos um panorama geral da condição material da família Correia Rabelo/Castro no período inicial da vida do pintor. O inventário de Domingos Correia Rabelo foi muito danificado pelo tempo, dificultando a leitura e a compreensão dos quase 60 itens de diversas utilidades e valores, sendo que muitos destes estão totalmente ilegíveis. A análise geral do processo nos mostra que a família de João Nepomuceno possuía uma boa quantidade e qualidade de bens. Com certeza não seriam os mais ricos e opulentos da recém-criada cidade de Mariana, elevada a esse *status* em 1748 com a criação do Bispado na localidade, mas seguramente transitavam entre a elite local, como veremos a seguir.

¹⁴. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. In: **Testamento de João Nepomuceno Correia Castro**. f. 3 v. Testamentos, pasta 619.

¹⁵ *Idem*. f. 5 v.

¹⁶ *Idem*. f. 8.

¹⁷ *Idem*. f. 1.

¹⁸ *Idem*. f. 4.

¹⁹. **AEAM**. Inventário de José Correia Rabelo, 1817. In: **Inventários**. Caixa 58, auto 1285, 1º ofício. 9 f.

²⁰. **AEAM**. *genere et moribus* do padre Laureano Corrêa Rabelo, 1765. In: **De genere et moribus**. f. 1 e 2. armário 8, pasta 1347.

²¹. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. In: **De genere et moribus**. f. 2, 3 e 77. armário 3, pasta 527.

Logo no começo do inventário, encontramos vestígios de letrados na família, há “coatro canetas”²² e “papeleira”²³ entre os bens levantados, ressaltamos também que o processo possui assinaturas do inventariado Domingos Correia Rabelo e de sua mulher, Páscoa da Ressurreição Castro, o que sugere domínio mínimo das letras pelo casal. Fato por si só já notável em uma sociedade como a mineira do século XVIII, marcada por uma parcela majoritária de analfabetos. Encontramos inventariados no processo vários móveis e aparatos ligados à moradia da família, como: caixas, baús, espelhos, tapetes, escrivaninhas, bancos, cadeiras, colchões, um fogareiro de cobre; além de objetos de utilidade doméstica, como um candieiro²⁴, talheres de prata e cobre, frascos para vinho, jarras de vidro, bacias, pratos de estanho. Esses pertences denunciam que a família possuía uma casa devidamente paramentada e mínimamente confortável, mobiliada e estabilizada; uma família materialmente estabelecida na sede do bispado da região das minas, na primeira cidade da capitania.

Notamos também a presença de várias peças de vestuário da família Correia Rabelo/Castro naquele momento. Há vestidos, sobretudos, camisas, celouras, meias, botas, borzeguins²⁵, grande quantidade de tecidos. Destacamos ainda entre os bens da família uma espada e uma clavina²⁶, possivelmente para defesa nas violentas minas setecentistas ou porque em algum momento da sua vida, Domingos Correia Rabelo poderia ter assumido funções militares.

Os bens mais valiosos do inventário de Domingos Correia Rabelo eram dois escravos, um no valor de 130 mil réis (130R000) e outro em 180 mil réis (180R000)²⁷, além de um casa na praça da Sé de Mariana, no considerável valor de 800 mil réis. Dois escravos era uma quantidade relativamente comum em uma sociedade caracterizada por pequenos plantéis, como a sociedade mineira ao contrário das grandes *plantations* do litoral²⁸. Quanto à casa que pertencia à família Correia Rabelo/Castro, esta sem dúvida ficava em local privilegiado dentro da recém-criada cidade, defronte à Catedral Sé em Mariana, o mesmo templo em que o pintor João Nepomuceno Correia Castro havia sido batizado, e provavelmente, todos os seus irmãos.

²² *Idem*. p. 4.

²³ *Idem*. p. 4 v.

²⁴ “Vaso de metal para óleo, com bicos por onde foi torcida, que se acende”. *In*: BLUTEAU. v. 1 p. 225.

²⁵ Borzeguim é uma espécie de bota fechada na frente por cadarços: “Bota justa atacada, que chega à metade da perna”. *In*: BLUTEAU. 1712. v. 1, p. 192.

²⁶ “Arma de fogo mais curta que a espingarda”. BLUTEAU. 1712. v.1. p. 178.

²⁷ *Idem*. p. 5 v.

²⁸ SOUZA, 1982, p. 27

Devemos ressaltar que o próprio casamento oficializado pela Igreja Católica era raro na Colônia, mesmo uma distinção social. Poucos eram os casais que oficializavam os matrimônios, e quando o faziam, geralmente eram entre conjugues brancos. Esse era o caso dos pais de João Nepomuceno Correia Castro, Domingos Correia Rabelo e Páschoa da Ressurreição Castro. Para os anos de 1727 a 1826, o historiador Luciano Figueiredo cita apenas 1.591 casamentos para todo o território de Minas Gerais²⁹. Segundo o mesmo autor sobre os casamentos oficiais em Minas Gerais: “Sua expressão (...) seria extremamente restrita na sociedade mineira, a confirmar a imagem do casamento como indício de *status* e prestígio social.”³⁰ Ressaltando ainda que “o concubinato constituiu-se na relação familiar típica dos setores intermediários e grupos populares”³¹. Em grande medida, os preços envolvidos no processo de banhos (processo de casamento) eram altos, não sendo, portanto, acessível a todos. Somava-se ainda o número menor de mulheres que residiam na região das Minas, principalmente mulheres brancas.

As quase insuperáveis dificuldades de ordem financeira para o casamento, fossem custos da cerimônia ou de dotes, adicionadas à mobilidade espacial dos homens, resultante das dispersivas atividades econômicas da colônia, deixavam nestes arranjos (concubinatos) uma possibilidade de vida sexual e familiar para ambos os sexos raramente desperdiçada.”³²

O pai de João Nepomuceno, Domingos Correia Rabelo nasceu em Portugal, natural da freguesia de Vilarinho de São Rumão, termo de Vila Real, Arcebispado de Braga³³. Domingos era mais um minhoto (norte de Portugal) que emigrou para o Brasil, assim como tantos outros da sua geração³⁴. Interessante notar o grande número de artífices vindos dessa região específica de Portugal, vários os nomes de destaque das artes coloniais, como o entalhador Francisco Vieira Servas³⁵ ou o pintor e guarda mor José Soares de Araújo³⁶. Essa emigração da população nascida no norte de Portugal para Minas era tão grande que o historiador Kenneth Maxwell afirma que “entre a minoria branca de Minas Gerais predominavam os valores e costumes das províncias do norte

²⁹. FIGUEIREDO. 1997. p. 82.

³⁰. FIGUEIREDO. 1997. p. 81.

³¹. FIGUEIREDO. 1997. p. 37.

³². DEL PRIORE. 1994. p. 31.

³³. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. In: *Degenera et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527.

³⁴. OLIVEIRA, Eduardo. 2012.

³⁵. RAMOS (org.). GUTIERREZ (coord.). 2002.

³⁶. MARTINS. 1974. v. 1. p. 52.

português, especialmente do Minho, Trás-os-Montes, Porto, Douro e as Beiras³⁷. Logo, o pai de João Nepomuceno vem para a região das Minas no começo do século XVIII junto a muitos de seus conterrâneos, participando de um movimento migratório comum a aquele contexto.

Os pais de Domingos Correia Rabelo, avós paternos de João Nepomuceno Correia Castro, eram Francisco Gonçalves e Úrsula Correia, ambos também nasceram na freguesia de Vilarinho de São Rumão, termo de Vila Real, Arcebispado de Braga³⁸. Ou seja, toda a família paterna é descendente do norte de Portugal. Com as notícias da descoberta do ouro na colônia, Domingos Correia Rabelo, solteiro, saído de uma pequena povoação no interior português, vai tentar a sorte na colônia, destino que de tão comum, chega a ser diversas vezes regulamentado e proibido durante o século XVIII³⁹ pela administração portuguesa, principalmente pelo grande fluxo de homens que despovoavam o norte de Portugal durante a febre do ouro.

Páscoa da Ressurreição Castro, mãe do pintor João Nepomuceno, era filha do sargento mor Bernardo Espínola Castro. O pai de Páscoa nasceu em uma pequena vila no Bispado de Angra nas ilhas dos Açores⁴⁰, possessão portuguesa. A mãe de Páscoa, Maria de Godois, é natural do Bispado de São Paulo⁴¹. O avô materno de João Nepomuceno, Bernardo Espínola de Castro além de ser português, possuía a patente de sargento mor, importante cargo para a organização e defesa das vilas⁴². Os pais de Páscoa da Ressurreição foram atraídos pela promessa de riqueza da região das minas e se estabeleceram em uma pequena povoação chamada São Sebastião no termo da vila de Mariana, onde Páscoa da Ressurreição nasceu⁴³. O casamento entre Domingos e Páscoa se dá em 1732⁴⁴, quando Domingos morava na mesma localidade onde Páscoa nasceu, São Sebastião⁴⁵. O pai de Páscoa da Ressurreição Castro, Bernardo Espínola de Castro, fez o seu inventário em 1734⁴⁶, no mesmo ano o marido de Páscoa, Domingos Correia Rabelo fez uma justificação da capacidade de administrar os bens de Páscoa⁴⁷. Provavelmente o pai de Páscoa havia falecido ou estava muito doente nesse ano, e o

³⁷. MAXWELL. 1978. p. 114.

³⁸. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. In: *Degeneret et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527.

³⁹. O governo português chega a tentar proibir a emigração de homens para a colônia durante o século XVIII. Consultar IGLÉSIAS, Francisco. 1985. p. 7.

⁴⁰. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. In: *Degeneret et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527.

⁴¹. *Idem*.

⁴². SALGADO. 1985. p. 312-13.

⁴³. **AEAM**. *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. In: *Degeneret et moribus*. f. 77. armário 3, pasta 527.

⁴⁴. **AEAM**. Processo matrimonial de Domingos Correia Rabelo e Páscoa da Ressurreição Castro, 1732. In: **Processo matrimonial**. Registro 1778. Armário 02. Pasta 178, 1732. fls. 1 e 2.

⁴⁵. Atual distrito de Ribeirão do Carmo, pertencente à cidade de Mariana.

⁴⁶. **ACSM**. Inventário de Bernardo Espínola Castro. In: **Inventários**. Códice 123. auto 2.469. 2º ofício, 1734. 21 fls.

⁴⁷. **ACSM**. Justificação da capacidade para administrar de Domingos Correia Rabelo, 1734. In: **Justificação**. Códice 317, auto 6811, 1º ofício. 8 f.

Domingos Correia, pai do pintor João Nepomuceno, toma as medidas cabíveis para administrar os bens do sogro. O inventário de Bernardo Espinola Castro está em péssimas condições de leitura, mas pelo tamanho do processo, fica evidente que o mesmo possuía considerável número de bens, são cerca de 20 laudas de processo, contendo os bens do mesmo, mas que infelizmente não foi possível obter muitas informações.

Imaginando as prováveis características físicas, econômicas e sociais de João Nepomuceno Correia Castro e de sua família: ele deveria ser um indivíduo de pele clara (branco), era um dos filhos mais novos de uma família portuguesa, mas nascido na região das minas; seus pais possuíam certos pertences requintados que os colocavam entre os “homens bons” do local, sem, no entanto possuir grande fortuna. Morava em um local privilegiado, a casa em que viviam na época do nascimento do pintor era situada em frente à Sé de Mariana, casa aparentemente bem mobiliada. A família parecia se distinguir pelo grande número de peças de vestuário, sendo essas essenciais para sociabilidade e a distinção hierárquica nos núcleos urbanos mineiros, principalmente nessa sociedade em que a maioria dos habitantes se vestia com farrapos⁴⁸. Todas essas pistas nos levar a crer que a família Correia Castro/Rabelo possuía certo conforto e comodidade dentro da incipiente sociedade mineradora, que começava a se solidificar na metade do século XVIII, com a criação do Bispado de Mariana e a criação da cidade de mesmo nome. Laura de Mello e Souza descreve a sociedade mineira durante o final da primeira metade do século XVIII, época do inventário de Domingos Correia Rabelo e do nascimento de João Nepomuceno Correia Castro, como:

Uma sociedade que já se assentara razoavelmente e que passava a contar com sua própria sede eclesiástica. Mas se o caráter de acampamento aurífero não mais persistia, se suas casas começavam a se requintar e suas cidades a ganharem edificações, o ouro escasseava. Neste mesmo ano de 1748, terminavam as obras do Palácio dos Governadores em Vila Rica, ampliava-se o antigo Palácio do Conde de Assumar na cidade de Mariana, onde também se construiria, no ano seguinte, o primeiro chafariz de repuxo, um e outro empreendimento fazendo parte da reformulação urbanística então sofrida pela cidade mineira⁴⁹.

⁴⁸ Levando em conta que a grande maioria da população era composta por escravos ou mestiços forros, e que estes se vestiam muito mal. SOUZA. 1982.

⁴⁹ SOUZA. 1982. p. 22.

Para trabalhar com um maior número de pintores e com uma maior abrangência os assuntos propostos, dividimos a *grosso modo* e artificialmente, os oficiais de pintura em atuação em Minas Gerais em gerações. Essa divisão, de certa forma arbitrária, busca ressaltar as mudanças muito mais que as permanências na história da pintura colonial mineira. Logo, os aproximadamente 110 anos estudados (1730-1840) divide-se em pelo menos três gerações distintas, como veremos a seguir. Esse instrumento conceitual visa uma explicação mais didática, e a nosso ver, conserva uma divisão natural da própria documentação primária e da historiografia mineira do ciclo do ouro.

Como vimos, João Nepomuceno Correia Castro era possivelmente branco, descendente direto de portugueses que haviam migrado a pouco tempo para colônia e vivendo na segunda metade do século XVIII. Buscamos nesse momento traçar a origem declarada pelos pintores atuando em Minas Gerais, ou quando possível a de seus familiares durante os séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, a etnia ou cor da pele dos pintores deveriam influenciar não apenas o seu cotidiano dentro dessa sociedade, mas também nos seus vínculos pessoais, a escolha das Irmandades ou Ordens Terceiras que se associariam, e acreditamos que, até na importância das obras arrematadas durante o período colonial, apesar dos poucos estudos na área. Temos que analisar com cautela essa relação entre "encomendantes" e artífices, pois várias são as mudanças que ocorrem no decorrer do setecentos e começo do oitocentos. Durante o começo do século XVIII a cor da pele até poderia ser um "empecílio" na arrematação de obras sacras, mas com o decorrer do tempo essa tendência é menor, já que começamos a constatar um maior número de mulatos atuando como pintores. Essa tendência é visivelmente grande no final do século XVIII e começo do século XIX, sendo Francisco Xavier Carneiro contratado para pintar o importante forro da nave da capela de São Francisco de Assis de Mariana⁵⁰, por exemplo, ou mesmo o caso do escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ambos mulatos. Analisemos.

Quando começou a circular a notícia da descoberta de ouro no interior da colônia portuguesa, uma grande heterogeneidade de pessoas afluíram para a região em busca do metal, nos dizeres do padre André Antonil em 1711:

Cada ano, vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a

⁵⁰ MARTINS. 1974. p. 153 e 154.

condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos⁵¹.

Quando analisamos a origem ou a cor de pele lançadas nas fontes primárias referentes aos pintores coloniais que trabalharam na região aurífera, deparamos com sensíveis mudanças de aspectos sociais no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Com o passar dos anos, a sensação é da mudança no perfil do pintor colonial em terras auríferas. Vários são os portugueses que chegaram da metrópole na primeira metade do século XVIII, principalmente da região norte de Portugal, do arcebispado de Braga e do bispado do Porto. Esses pintores portugueses seriam majoritariamente brancos, atuariam principalmente após 1730, na decoração das capelas das primeiras vilas e arraiais mineiros. Lembremos que as primeiras vilas foram elevadas a esse *status* na segunda década do século XVIII⁵², levando em conta que a pintura é a última parte da ornamentação executada em uma capela, e por isso a datação mais avançada.

A documentação referente ao local de origem desta primeira geração de pintores, quase que exclusivamente de portugueses, que aturam em Minas é fragmentada e confusa. Primeiro, os nomes das localidades de onde se originam são topônimos, ou seja, é uma palavra única que nomeia uma localidade ou acidente geográfico. Essas palavras são quase sempre muito mais difíceis de ler na frágil documentação primária, o que nos leva muitas vezes a errar na lida com as fontes referente à localidade portuguesa em que os mesmo afirmam que nasceram. Segundo, as localizações existentes são muitas vezes vagas: arcebispado de Braga, bispado do Porto, por exemplo. O arcebispado de Braga corresponde a cerca de 1/5 do país. Só no Minho haviam 600 freguesias, isto quer dizer que o arcebispado deveria ter cerca de 1.200 freguesias. O bispado do Porto era muito menor, mas correspondia a cerca de 300 a 320 freguesias⁵³.

Destacamos entre os pintores portugueses alguns nomes que foram flagrados pela documentação primária com a sua origem de nascimento, como Antonio de Meireles Rabelo⁵⁴ e Antônio Rodrigues Belo⁵⁵, ambos atuando em Vila Rica por volta da década de 1740. Esses dois pintores são naturais da cidade do Porto. De Lisboa veio João de Deus Veras, que faleceu em Vila Rica em 1740⁵⁶. Estevam de Andrade Silva,

⁵¹. ANTONIL. 1982. p. 77.

⁵². Mariana em 1711, Vila Rica em 1712, Sabará 1712...

⁵³. Agradeço a colaboração do professor português Dr. Eduardo Pires de Oliveira, que leciona na Universidade do Minho em Braga.

⁵⁴. ARAÚJO. 2010. p. 111.

⁵⁵. MARTINS. 1974. v. 1. p. 111.

⁵⁶. MARTINS. 1974. v. 2. p. 300.

também lisboeta, atuou na região de São João del Rei entre as décadas 1750 de 1760⁵⁷. Da vila de Santarém, arcebispado de Braga, veio Antônio Gualter de Macedo, trabalhando em Pitangui por volta de 1738⁵⁸. Manoel Gonçalves de Sousa, importante pintor atuante em Minas Gerais entre 1744 e 1761, era da Vila de Chaves, extremo norte português⁵⁹. João Coelho Lamas nasceu na freguesia de Ramas, bispado de Porto, seu testamento foi feito na cidade de Mariana em 1750⁶⁰.

Esses pintores nascidos em Portugal deveriam ter o perfil da maioria dos seus contemporâneos emigrantes para a Colônia, em sua maioria eram jovens solteiros, que como muitos outros conterrâneos vinham em busca de riqueza. Fato é que, mesmo que esses homens tenham recebido pouca educação formal em pintura e desenho no território metropolitano, eles possuíam a “aprendizagem visual”, “aquela que eles poderiam ter aprendido nas obras que presenciou e nos locais onde passaram.”⁶¹ Resumindo: esses seriam os pintores que chegaram e trabalharam durante a primeira metade do século XVIII, a *grosso modo*, eram portugueses emigrados a pouco tempo para a colônia, sendo as primeiras obras de pintura que restam, datadas após 1730⁶².

Avançando o tempo para a segunda metade do século XVIII, continuamos a presenciar forte influência de pintores portugueses na região das Minas. O pintor Manoel José Rabelo e Sousa é da freguesia de São Victor, Arcebispado em Braga, e trabalhou na colônia entre 1752 e 1772⁶³. Jacó da Silva Bernardes é de São Pedro do Miragaya, no bispado do Porto e atua em Vila Rica por volta de 1764⁶⁴. Inácio Caetano Vieira é da vila de N. S. do Alecrim (denominação muito genérica e não identificada), e atuou também em Vila Rica por volta de 1764⁶⁵. Notamos ainda a presença do oficial de pintura Luis da Costa Ataíde, pai de Manoel da Costa Ataíde, natural de Santa Cruz de Alvalá, termo da Vila de Guimarães, Comarca de Vila Real⁶⁶, que havia recebido por pinturas em 1782 na cidade de Mariana. E por último, talvez o mais importante e famoso pintor português em atuação na capitania de Minas Gerais em todo o período colonial, José Soares de Araújo, natural de Braga e atuou na região do Distrito

⁵⁷. MARTINS. 1974. v. 2. p. 225.

⁵⁸. MARTINS. 1974. v. 2. p. 7.

⁵⁹. MARTINS. 1974. v. 2. p. 271 e 272.

⁶⁰. ARAÚJO. 2010. p. 171.

⁶¹. OLIVEIRA. Eduardo. 2012. p. 3.

⁶². Entre os forros mais antigos da capitania que ainda nos restam está o forro da capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará e a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos do Padre Faria, em Ouro Preto. Ambas não possuem documentação, mas são provavelmente da década de 1730.

⁶³. MARTINS. 1974. v. 2. p. 273.

⁶⁴. MARTINS. 1974. v.1. p. 114.

⁶⁵. MARTINS. 1974. v. 2. p. 311.

⁶⁶. CAMPOS. 2007. p. 67. Ver também: SANTIAGO. 2009. p. 120.

Diamantino entre 1765 e 1799⁶⁷. Infelizmente não possuímos ainda informações sobre a atuação desses artífices na metrópole.

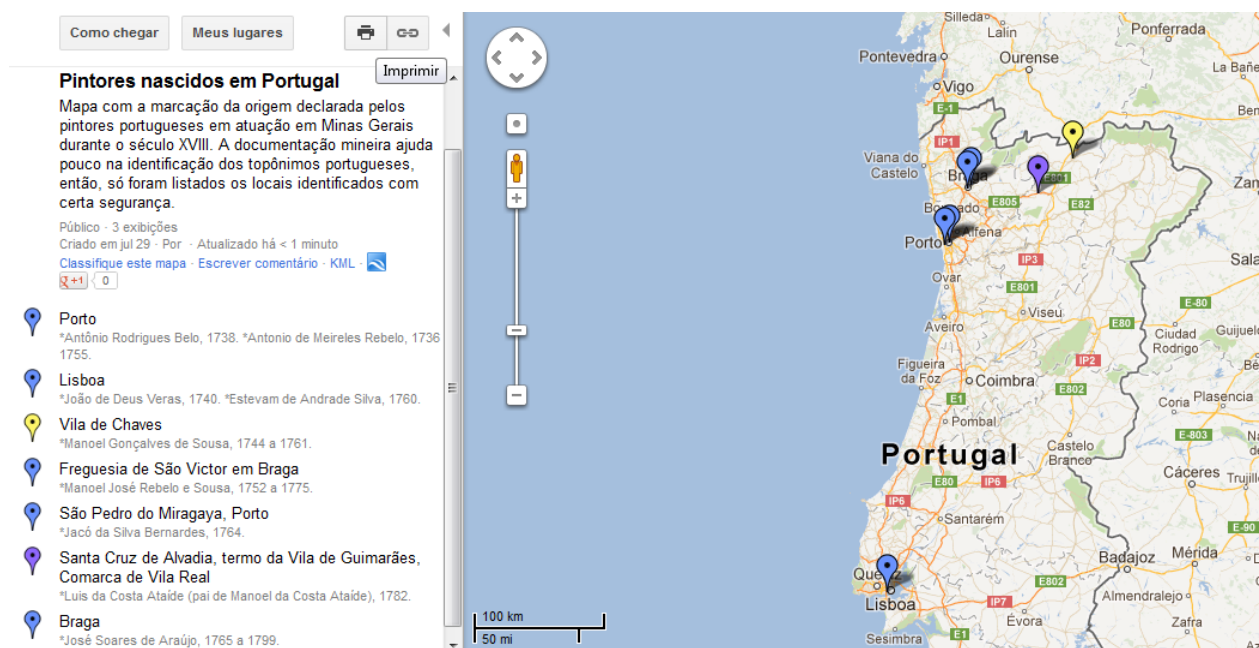


Imagem 1: Mapa de Portugal com o local de nascimento declarada pelos pintores em atuação em Minas Gerais no século XVIII. Fonte: MARTINS. 1974. Feito pelo autor.

Fonte: <https://maps.google.com.br/maps/ms?msid=209337963291702590517.0004c6013458ee00d7594&msa=0&ll=40.497092,-8.10791&spn=4.744949,9.876709>.

Importantíssimo notar é que não eram apenas oficiais oriundos de Portugal que emigravam para a região das minas. Jacinto Ribeiro, morador e atuante na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Camargos, termo da cidade de Mariana, era natural da Índia. Possuía 38 anos em 1721 e atuava na capitania desde pelo menos 1711⁶⁸. Ele possivelmente foi o executor das “chinesices” (imagem 2) que estão pintadas na ilharga da Catedral Nossa Senhora da Assunção em Mariana, desenho com motivos orientais, também presentes em outras antigas capelas mineiras, como a Nossa Senhora do Ó de Sabará e na matriz de Nossa Senhora da Conceição em Catas Altas. Na segunda metade do século XVIII atuava Antônio Correia de Aguiar, preto e escravo, solteiro, que se declara pintor. Era natural da cidade do Congo, reino de Angola e morador no arraial da Conceição do Serro Frio, termo de Vila do Príncipe. Temos referências suas em 1761, aos 36 anos, quando foi degredado para África sobre a acusação de “dar duas particulas, que se diziam serem sagradas”⁶⁹ (?). Não podemos afirmar que tenha sido escravizado já praticando o ofício da pintura ou se o tinha adquirido o ofício em cativo.

⁶⁷. MARTINS. 1974. v. 1. p. 52 e 53.

⁶⁸. MARTINS. 1974. v.2. p. 163.

⁶⁹. MARTINS. 1974. v.1. p. 19.



Imagem 2: **Pintura do cadeiral da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana.** Jacinto Ribeiro (?). Óleo sobre madeira. Começo do século XVIII. Foto: ÁVILA, Affonso. 1980.

Temos também casos contrários, de oficiais da pintura que nasceram na região mineradora e depois emigraram para exercer essas funções em outros locais. Antônio Fernandes Rodrigues nasceu em Mariana por volta de 1724, filho de pai português e mãe “crioula”. Em 1762 está em Lisboa, exercendo a profissão de gravador e arquiteto, vinte anos depois, foi contratado como professor de desenho na casa Pia do Castelo em Lisboa. Morreu em 1804⁷⁰. Há outros dois exemplos interessantes sobre a origem desses pintores que circularam dentro do território colonial, José Patrício da Silva Manso nasceu na região das Minas e trabalhou em São Paulo no ano de 1777⁷¹; e João Lopes Maciel, nascido em Couto no Bispado do Rio de Janeiro e trabalhando na região de Minas entre 1786 e 1806⁷².

Lembremos mais uma vez que a criação do bispado de Mariana foi em 1748, e a vila também foi elevada ao *status* de cidade e os poderes eclesiástico/administrativo começou a se impor na localidade. Algumas décadas depois, é reconhecida como o começo da “decadência” aurífera nas Minas ou a diminuição da arrecadação dos impostos sobre a mineração: “1763 foi o ano em que a cota anual das cem arrobas pôde ser preenchida pela última vez, mas tudo indoca que a decadência vinha de antes”⁷³. Junto a essas mudanças significativas na sociedade mineira colonial, também surgem as

⁷⁰. Toda a cronologia citada sobre Antônio Fernandes Rodrigues está em: MARTINS. 1974. v. 2. p. 175 e 176.

⁷¹. *Idem.* v. 2. p. 23.

⁷² MARTINS. 1974. v. 2. p. 14 a 16.

⁷³ Levantamento bibliográfico sobre o assunto em: SOUZA. 1982. p. 31.

primeiras gerações de oficiais pintores, nascidos, criados e educados na região mineradora. Minas Gerais começava a se tornar uma sociedade organizada e fiscalizada. Essa geração nascida na metade do século XVIII se uniu aos portugueses que continuavam emigrando para a região. Começam a se multiplicar os ex escravos ou forros e filhos de escravos, atuando como oficiais de pintura. A maior parte desses descendentes de escravos passaram a atuar na segunda metade do século XVIII eram ex aprendizes ou ex escravos dos oficiais portugueses; que, como veremos, era comum ter escravos especializados em pintura e douramento, assim como também era comum libertar escravos especializados em testamentos.

João Nepomuceno Correia Castro, pertencia a essa primeira geração de pintores nascidos na colônia, no ano de 1752. Contemporâneo a João Batista de Figueiredo, nascido em Catas Altas⁷⁴ e que é um aprendiz no final da década de 1760⁷⁵. Na época que move o libelo contra Manoel Rabelo Souza, João Batista elenca algumas testemunhas que também eram peritas em pintura, todos atuando em 1770 e com indicação de cor de pele, eram eles: Manoel José de Souza, homem pardo e forro, morador em Vila Rica; Felipe José de Araújo, homem branco, morador na cidade de Mariana; José Correia Barros, pardo, morador em Catas Altas do Mato Dentro; e Manoel Antônio de Andrade, branco, morador do Alto da Cruz em Vila Rica. Todos declararam que viviam de seu ofício de pintor⁷⁶. Citamos ainda José Gervásio de Souza Lobo⁷⁷ e Manoel Ribeiro Rosa⁷⁸, ambos nasceram em 1758 em Vila Rica, o último declarou se filho de Rita Ribeiro, preta forra.

Com o avançar da segunda metade do século XVIII e começo do XIX, fica evidente a predominância dos pintores pardos e negros forros. Um dos grandes mestres da pintura colonial desse período, por exemplo, é Francisco Xavier Carneiro, que nasceu em Mariana e foi batizado em 1765 sem o nome do pai, cuja mãe chamada Maria, era escrava de Ana Teixeira. Seus trabalhos foram executados entre 1790 e 1830⁷⁹. João Lopes Maciel, nascido em Couto no Bispado do Rio de Janeiro, falece em Mariana em 1823, ativo entre 1786 e 1806⁸⁰ também pertenciam a essa última geração. Inclusive os dois estavam envolvidos no processo de louvação da obra que o pintor

⁷⁴. SANTIAGO. 2009. p. 107.

⁷⁵. AHMI. Libelo entre João Batista de Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza, 1772. In: **Libelo entre João Batista Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza**. Processos. cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. 92 p.

⁷⁶. AHMI. Libelo entre João Batista de Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza, 1772. In: **Libelo entre João Batista Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza**. Processos. cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. p. 44.

⁷⁷. CAMPOS. 2002. p. 249.

⁷⁸. CAMPOS. 2002. p. 250.

⁷⁹. MARTINS. 1974. v. 1. p. 152 a 155.

⁸⁰. MARTINS. v. 2. p. 14 a 16.

Manoel da Costa Ataíde moveu libelo contra a Irmandade do Rosário de Mariana⁸¹. Os três são os maiores expoentes da pintura do começo do século XIX em Minas Gerais.

Listamos alguns outros especialistas ou peritos da pintura em atuação no século XIX, como Raimundo Gomes Carneiro, pardo, morador de Ouro Preto que em 1826 tinha 25 anos⁸². Feliciano Manoel da Costa, santeiro e pintor em atividade entre 1796 até a sua morte, em 1814. Feliciano nasceu em Vila Rica e é filho de Cláudio Manoel da Costa⁸³ com uma possível escrava. Antônio Teixeira dos Prazeres, pardo, morador de Mariana em 1800⁸⁴. Francisco de Paula, pardo, morador da Imperial Cidade de Ouro Preto, de idade de 18 para 19 anos⁸⁵ em 1826. Agostinho Pio Pereira, pardo, morador da Imperial Cidade de Ouro Preto, pintor, idade de 26 anos⁸⁶ também em 1826. Marcelino da Costa Pereira, pardo, nascido e morador na Imperial Cidade de Ouro Preto⁸⁷, pintor, em atividade entre 1809 a 1847⁸⁸.

Vê-se pela documentação primária e pela bibliografia consultada o grande número de oficiais pardos e negros ligados à pintura no começo do século XIX. Estudos mais amplos poderiam responder de forma mais segura o porque desse movimento de mestiçagem dos pintores no final do período colonial mineiro. Aqui constatamos na documentação esse movimento, mas não podemos explicar o porque dele. Levantamos duas hipóteses iniciais que podem se complementar, (1) uma referênte a “decadência” do *status* do pintor no período colonial, o ofício não seria mais executado apenas por portugueses, e sim por homens nascidos na colônia, e muitas vezes mestiços; e a segunda, (2) seria uma menor “rigidez étnica” no sistema de arremate das obras. A primeira hipótese seria o resultado de uma menor oferta de mão-de-obra portuguesa dedicada à pintura, somados a um contexto de arremate de obras que privilegiavam alguns poucos nomes, como o de Manuel da Costa Ataíde ou Francisco Xavier Carneiro (o último mestiço) em detrimento de um grande número de pintores esporádicos; lembrando ainda que a partir de 1760 já é evidente um esgotamento das lavras de ouro. A segunda hipótese se caracterizaria principalmente pelos altos índices de mestiços e negros vivendo no começo do século XIX, somamos a uma oferta de pintores que eram ex-escravos ou ex-apredizes dos pintores portugueses, a grande maioria da população

⁸¹. CAMPOS. 2007. p. 71.

⁸². MARTINS. 1974. v.1. p. 157.

⁸³. MARTINS. 1974. v. 1. p. 205 e 206. Ver também SANTIAGO. 2009. p. 119.

⁸⁴. MARTINS. 1974. v. 2. p. 146.

⁸⁵. *Idem.* v. 2. p. 105.

⁸⁶. *Idem.* v. 2. p. 110.

⁸⁷. SANTIAGO. 2009. p. 124.

⁸⁸. MARTINS. 1974. v. 2. p. 124 e 125.

que vivia em Minas Gerais no começo do século XIX era formada por escravos ou libertos, negros e mestiços⁸⁹.

Resumindo, no princípio do XVIII, as pinturas eram quase que exclusivamente feitas por portugueses brancos. Na metade do século XVIII é marcada pelo aparecimento das primeiras gerações de pintores nascidos e “educados” na própria região, se juntando a um novo contingente de pintores emigrados de Portugal. E por último, o aparecimento de ex-escravos ou ex-apredizes atuando por conta própria, já no final do século XVIII e começo do XIX. Lembramos mais uma vez, uma cronologia geral e didática que lidamos: período das descobertas das minas no final do XVII, a criação das vilas por volta de 1710, e a instituição do bispado de Mariana em 1748, a decadência da arrecadação fiscal em 1760, até decadência da exploração aurífera no começo do século XIX e a redistribuição da mão de obra para outras atividades econômicas. Se no começo a população já era heterogêna, essa tendência veio a ampliar durante o século XVIII nos centros urbanos mineiros. Essa tendência também é vista em relação aos pintores, que em sua maioria são mulatos ou negros ao adentrar o século XIX.

⁸⁹. Para o ano de 1742, 70% da população mineira era formada por mestiços ou negros. Em 1776 eram 78 % e em 1786 eram mais de 80% da população. SOUZA. 1982. p. 141 e 142.

Cap. 2 – **A Árdua aprendizagem de um ofício**: querelas sobre um “João aprendiz de pintor” & A formação dos pintores em atuação no século XVIII e XIX em Minas Gerais.

Este capítulo pretende ser uma primeira explanação referente a uma questão complexa para os pesquisadores que estudam a pintura e os demais ofícios manuais na região mineradora. Como era o aprendizado desses pintores na própria região? Levando em conta que não havia Academias de Belas Artes na colônia, não havia organizações ou instituições que educassem e ensinassem os jovens pintores a praticarem o seu ofício. A primeira Academia de Belas Artes no Brasil só viria a ser inaugurada no século XIX, mesmo assim no Rio de Janeiro e sobre preceitos artísticos completamente diferentes dos vigentes (e consumidos) na sociedade mineira colonial. A primeira notícia que temos de uma tentativa efetiva de aulas de desenho e arquitetura na região mineradora, foi o do pintor Manuel da Costa Ataíde, em 1818⁹⁰.

Fato é que, Manuel da Costa Ataíde foi um dos, senão o maior pintor de todo o período colonial, levando em conta a quantidade e a qualidade de suas obras de pintura. Nesse sentido, Manuel da Costa Ataíde seria uma consequência de todo um modo de produção de pinturas. Um sistema mínimamente amadurecido, que já utilizava uma gama de soluções locais em seus empreendimentos, como por exemplo, a pedra sabão na escultura ou a composição de tintas com substâncias locais na pintura⁹¹. Manuel da Costa Ataíde passou por um sistema de aprendizado comum aos seus contemporâneos e próximo ao da geração anterior. Ele está, ao nosso ver, inserido em uma tradição pictórica própria da colônia e do mundo português, englobado pelo Barroco, ou mais especificamente no seu caso, uma variação (ou estilo) com influência francesa, o Rococó⁹². Dessa forma, antes dele, vários outros pintores, escultores e artífices em geral, aprendiam e praticavam os seus ofícios na colônia, na própria região onde iriam trabalhar o resto das suas vidas.

Logo, o aprendizado dos artífices coloniais que nasceram e trabalharam em Minas Gerais no período colonial era *informal*, o que se torna um grande desafio para os

⁹⁰. CAMPOS (org.). 2007. p. 198 e 199.

⁹¹. Dentre muitas outras particularidades das artes produzidas na região mineradora durante o período colonial, seja nos matérias e na técnica, seja na criação de elementos novos, como por exemplo as portadas em pedra sabão ou o arremate de dossel em *arbaleta* de Francisco Vieira Servas. Para o último consultar: RAMOS (org.). 2002.

⁹². Esse “período, estilo ou gosto” artístico, a grosso modo, é uma variante ou, muito influenciada pelo Barroco italiano. O Rococó se desenvolveu na França e estava ligado ao Rei Luiz XIV. Alguns dos principais nomes da pintura Rococó: Antonie Wattou, François Boucher e Jean-Honoré Fragonard. Maiores informações sobre o Rococó e sua influência na colônia ver: OLIVEIRA. 2003. ROUSSEAU. 1999. JONES. 1985 e LACLOS. 2002.

historiadores e suas fontes de pesquisa. Como não havia instituições próprias a esse ensino na colônia e havia uma grande demanda por parte das Irmandades e Ordens Terceiras para a construção dos seus templos, o aprendizado desses oficiais se fez *informalmente e na prática*, com a atuação desses profissionais nos canteiros de obras. Apesar de toda a documentação relativa aos pintores mineiros e às suas obras, poucas fontes temos sobre os seus aprendizados.

Nascido em Mariana por volta de 1752⁹³, João Nepomuceno Correia Castro, assim como Manuel da Costa Ataíde e aparentemente todos os outros pintores nascidos na região, não saíram da capitania para aprender o seu ofício. Todos os pintores aprenderam a pintar dentro da região mineradora. A meu ver, esse aprendizado dentro da região mineradora passa por algumas questões básicas a todos os pintores: *a experiência de portugueses que migraram para a colônia; a organização do trabalho entre mestre, aprendiz e escravos sendo o aprendizado ministrado diretamente no canteiro de obras; os ensinamentos teóricos dos livros de técnicas e os tratados de pintura que circulavam na região; as imagens européias que serviam de modelos pictóricos; e a individualidade de cada artífice*. Estudemos mais detidamente essas questões.

Passar os ensinamentos do ofício da pintura aos aprendizes e ajudantes era parte do trabalho do pintor colonial, era consequência do próprio dia a dia do oficial de pintura, era natural. Os primeiros mestres que chegaram à região das Minas no começo do século XVIII eram portugueses, eles continuaram chegando durante todo o século XVIII. Como já citamos no capítulo anterior, da cidade do Porto eram, por exemplo, Antônio Rodrigues Belo (1738)⁹⁴ e Jacó da Silva Bernardes (1764)⁹⁵; da cidade de Braga, Antônio Gualter de Macedo (1738)⁹⁶ e Manoel José Rabelo Sousa (1752 -75)⁹⁷; da vila de Chaves, Manoel Gonçalves de Sousa (1744 - 61)⁹⁸; de Lisboa, João de Deus Veras (1740)⁹⁹, só para citar alguns exemplos de portugueses; há muitos outros. Esses indivíduos faziam parte da primeira geração de pintores que atuaram em Minas Gerais, essencialmente portugueses. Interessante é a presença logo no começo do século de outro estrangeiro “vivendo da sua arte de pintor”, um possível indiano, Jacinto Ribeiro

⁹³. **AEAM**. Registro de batismo de João Nepomuceno Correia Castro, 16 de maio de 1752. *In*: Livro de batismo da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana. f. 13v-14. Prateleira O, códice 10.

⁹⁴. MARTINS. 1974, v. I, p. 111.

⁹⁵. *Idem*. v. I, p. 114.

⁹⁶. *Idem*. v. II, p. 7.

⁹⁷. *Idem*. v. II, p. 173 e 274.

⁹⁸. *Idem*. v. II, p. 271 e 272.

⁹⁹. *Idem*. v. II, p. 300.

(1711-21)¹⁰⁰ que atuou em Mariana e Camargos. Esses são alguns nomes que declaram a sua origem e que em sua maioria devem ter chegado à capitania com algum tipo de experiência no ofício da pintura. Esse seria o primeiro passo para o aprendizado dos novos pintores mineiros, a chegada de mão de obra minimamente especializada de outras partes do Império, principalmente de Portugal. Ressaltamos mais uma vez que, mesmo que esses homens tenham recebido pouca educação formal em pintura e desenho no território metropolitano, eles possuíam a “aprendizagem visual”, “aquela que eles poderiam ter aprendido nas obras que presenciou e nos locais onde passaram.”¹⁰¹ Esse é o primeiro passo. Acreditamos também que alguns desse portugueses poderiam ter aprendido o ofício na colônia, sobre os moldes que estamos descrevendo.

Os pintores, assim como os demais artífices do período colonial, não trabalhavam sozinhos. O serviço era dividido entre os diversos encarregados, havia os aprendizes mais experientes, que possivelmente preparavam as tintas, cuidavam das estampas, do material mais delicado e inclusive pintavam partes secundárias das obras. Essa relação entre o pintor contratado e os seus aprendizes podia ser muito próxima, o pintor João Nepomuceno Correia Castro, por exemplo, em testamento de 1795¹⁰², deixa de heranças todas as suas: “estampas, riscos e debuxos¹⁰³”¹⁰⁴ a Francisco Xavier e Bernardo de Sena(ou Serra), seus aprendizes. Logo, esses dois aprendizes de João Nepomuceno já deveriam estar chegando a um grau de maturidade artística aceitável segundo a visão de João Nepomuceno, pois doando o seu acervo de gravuras européias aos seus aprendizes, estava legando parte do material necessário para o seu ofício aos novos pintores.

Mas a relação entre pintores e aprendizes era muito mais complexa do que aparenta. No mesmo testamento, o pintor João Nepomuceno Correia Castro deixa a seguinte instrução para o seu testamenteiro:

“Declaro que devo a Joaquim da Natividade, meu aprendiz trinta e tantas oitavas (de ouro). O meu testamenteiro satisfará cego, e se ao tempo de meu falecimento

¹⁰⁰. *Idem*. v. II, p. 163.

¹⁰¹. OLIVEIRA, Eduardo. 2012. p. 3.

¹⁰². **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

¹⁰³. “Debuxar; Diz do que se obra na pintura sem dar cor, nem sombras, mas só com lápis, & pena” *in*: BLUTEAU, 1712-28. v 3. p. 16. Desenhar, desenhos.

¹⁰⁴ **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

dizer que fiquei devendo alguma coisa, meu testamenteiro lhe satisfaça sem contenta da justiça.”¹⁰⁵

O pintor além de não deixar a esse aprendiz a herança de sua coleção de imagens européias, ainda pede ao seu testamenteiro que pague a esse aprendiz as 30 oitavas de ouro e o que ele mais pedisse, para que não precisasse haver disputa jurídica sobre a dívida. A nosso ver, sugere algum tipo de conflito entre João Nepomuceno e esse aprendiz chamado Joaquim da Natividade, ou mesmo, acreditamos que o mesmo não estava preparado para exercer o ofício da pintura segundo os critérios do mestre.

Um documento único para o estudo do tema do aprendizado da pintura em Minas Gerais no período colonial é o libelo¹⁰⁶ movido por João Batista de Figueiredo ao seu mestre, Manuel Rabelo Souza. Essa interessantíssima fonte já foi utilizada pelo pesquisador Célio Macedo Alves¹⁰⁷ para explicar um pouco da dinâmica entre mestres e aprendizes no período colonial. Trata-se de um volumoso libelo¹⁰⁸ entre o pintor nascido na colônia, João Batista de Figueiredo e o pintor português Manoel Rabelo de Souza. João Batista de Figueiredo é da mesma geração do pintor João Nepomuceno Correia Castro, ambos nasceram na região e começam a ter obras documentadas no começo da década de 1770¹⁰⁹. Acreditamos que provavelmente eram aprendizes no final da década de 1760¹¹⁰ e tenham nascido no começo da década de 1750¹¹¹. Então, João Nepomuceno Correia Castro estava sujeito ao mesmo tipo de aprendizado que o seu contemporâneo João Batista Figueiredo, muito possivelmente deveriam se conhecer pessoalmente, por atuarem nas mesmas regiões, Mariana e Ouro Preto.

Para entendermos a riqueza do libelo e as possíveis inferências sobre a relação mestres de pintura e aprendizes, devemos nós ater e explicar um pouco mais esse libelo. João Batista de Figueiredo abre o libelo cobrando a Manuel Rabelo uma dívida por pinturas executadas para último, no valor de 26 oitavas de ouro. Essa primeira denúncia feita por João Batista data de 17 de julho de 1770, onde se apresenta como “oficial de

¹⁰⁵. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. In: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4 v. Testamentos, pasta 619.

¹⁰⁶. “Libello: exposição breve e distinta por escrito de certa coisa, que o autor demanda ao réu. Se apresenta ao juiz de causa, ficando o autor obrigado a provar cada artigo do libelo, ou a reforma-lo.” BLUTEAU. 1712. v. 2. p. 20.

¹⁰⁷. ALVES. 2003. p. 82 a 84. Esse processo também é trabalhado em ARAÚJO. 2010. p. 175 a 185.

¹⁰⁸. **AHMIO**P. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. Citado por ALVES, 2003, p. 82 a 84.

¹⁰⁹. João Nepomuceno Correia Castro em 1774: **ARQUIVO HISTÓRICO ECLESÍASTICO DA PARÓQUIA DO PILAR**. Termo que fazem os Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da aceitação dos painéis e douramento feito na capela mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, 9 de fevereiro de 1774. In: **Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto**. f. 139 v.. Volume 224. João Batista Figueiredo em 1773: MARTINS. 1974. v.1. p. 285. Acredito que ambos tenham executados trabalhos anteriores.

¹¹⁰. Como é sabido no caso de João Batista de Figueiredo, mas não pode ser provado no caso de João Nepomuceno Correia Castro.

¹¹¹. Encontramos apenas o registro de batismo de João Nepomuceno Correia Castro, já citado.

pintor”¹¹². E continua a sua denúncia dizendo que o réu, Manoel Rabelo, era apenas mestre de dourar¹¹³ e que apesar disso, arrematava várias obras de pintura e convidavam oficiais para executá-las. Entre outras dívidas relacionadas, João Batista cobra por uma obra em uma capela particular, onde ele havia trabalhado com outro pintor/aprendiz, Antônio da Fonseca¹¹⁴.

Menos de um mês depois das denúncias, Manuel Rabelo Souza (o réu), em sua defesa procura um escrivão para registrar seu ponto de vista sobre o caso. Mostrando sinais de irritação com as acusações de João Batista de Figueiredo (o autor) registra:

Antes de o réu (Manoel Rabelo de Souza) contestar o dito libelo, requer este que o autor (João Batista de Figueiredo) declare quem foi seu mestre, quem o ensinou a pintar. E, (há) quantos anos eu lhe dei o ofício, e que declare quantos são os anos que esteve em casa do do réu. As obras que fez por sua conta, as várias penas¹¹⁵, as tintas, o ouro, a prata e mais cabedais com que as fez. E quem o *sustentou*. E satisfeito com as declarações deferidas, por está o réu pôs visto, e cumprido um termino fique esta causa em perpétuo silêncio. Visto não poder o autor responder, sem jurar as declarações.¹¹⁶ (grifo nosso).

Depois essa primeira rodada de acusações na justiça, sem encontrarem solução para suas desavenças, os dois oficiais continuam a disputa. Se antes o motivo era por causa de pagamentos não efetuados, agora a rixa parece ser pessoal. O retorno do réu à justiça é seguido de uma série e acusações ao autor, a partir dessas acusações temos um pouco mais da idéia de como eram regidas as regras de aprendizado dos ofícios na colônia, com especial ênfase para a pintura. Transcrevemos parte do relato do réu Manuel Rabelo de Souza, suprimindo alguns pontos de menor relevância na sua argumentação:

1º. Porque é falso e contra toda a verdade, que o réu chamou o autor para pintar as suas obras. O que tal não há, nem pode haver testemunhas que com verdade jure. Sendo certo que o autor foi aprendiz do réu por uma obrigação que o pai do autor lhe passou por tempo de seis anos. Não há dúvida que ainda está devendo ao réu morar parte do tempo que ainda não ajustou

2º. Por este autor pede o que ele não deve e sendo tão mal procedido que achando-se em uma obra em o Recolhimento das Macaúbas¹¹⁷ junto com o réu. Um dia de manhã, se queixou do autor o regente, ao réu. Perante o autor, (o regente disse) que este havia furtado os Sanguinhos do Cálice¹¹⁸, o que logo o réu o amarrou e o açoitou com umas correias e ele confessou que as trazia em uma bolsa ao pescoço. E logo o entregou a Madre Regente. A sem mais.

¹¹². AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 5.

¹¹³. “Dourador: Oficial que assenta folhas de ouro” BLUTEAU. 1712. v. III. p. 298.

¹¹⁴. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 5.

¹¹⁵. “Pincel: molho de cabelo unidos a um cabo ou *pena*, que serve para aplicar tintas na pintura: os pinceis de gris dão os de pelo macio. O de peixe são mais ásperos. Pincéis de caiar são grandes e grossos.” BLUTEAU. 1712. v. 2. p. 202.

¹¹⁶. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 7 v.

¹¹⁷. Recolhimento de religiosas ligadas à Ordem da Conceição, próximo à cidade de Sabará. BARBOSA. 1995. p. 191.

¹¹⁸. Resina vermelha importada que era utilizada para decorar imagens de Cristo ou objeto de prata e ouro. É uma resina vermelha que imita o sangue.

3. Porque daí a três para quatro dias fugiu o autor das Macaúbas para esta Vila (Vila Rica, atual Ouro Preto). Por ordem do Excelentíssimo Ge.^{al}(sic) foi prezo para a Colônia o autor. Em janeiro, sendo solto, fugiu para esta terra e foi logo ter com o réu seu mestre, morto de fome, todo roto e maltratado, dizendo que queria acabar de aprender e andar na sua companhia. E o réu por o ver assim pobre, o admitiu e é falso dizer que o chamou, pois se não visse tão miserável, e não admitido por nada saber trabalhar a contento do réu.

4. Porque depois que o réu tornou a admitir o autor na sua companhia, pintou várias obras com tinta, prata, vernizes e mais cabedais. Que só um prato e uma imagem para André do Vale redeva a quarenta tantas oitavas, além de outras obras, que fez com cabedal do réu. E fez melhor conveniência nelas do que o réu. E não há dúvidas que está devendo o autor ao réu de ajuste de contas; lhe quer usurpar o que não deve.

5. Porque o autor é desta má convivência, que sem temor de Deus e da Justiça chegou a fazer dinheiro falso. Praticando sobre cobres, e indo de noite pelas vendas das negras de água limpa dizendo que era selos de prata, e os trocava a queijos. (...). Disseram ao réu que o autor estava limando uma colher para fazer ouro falso e dava às negras de tabuleiro o tal ouro. E só corria com este a um irmão que dele usou e meteu dois tostões de ouro falso na mão de uma negra de Manuel José Pereira.

6. Porque tendo o réu esta notícia chamou ao autor e lhe disse que logo lhe despejam da casa, que não queria que o culpasse em seu crime. O autor lhe pediu que não falasse, que ele se emendaria pelo amor de Deus. E logo o réu formou fé em não contar e não havia de espalhar ao autor fora de sua casa.

7. Porque não havendo acabado o tempo, o réu remeteu ao autor cinco oitavas por mês para ir com o réu a Itaverava¹¹⁹ fazer uma obra, de que ele ficou muito satisfeito e contente. E logo disse publicamente que o réu não lhe devia nada e mais, que antes lhe foi muito bem em quanto andou na companhia do réu. Visto, repasso a casa de Manuel Teixeira Souto, homem mercador do Alto da Cruz¹²⁰, é testemunho da verdade (...).

8. Porque a capela do senhor Manuel Antônio Terra Rodrigues que alega no libelo o autor que o réu lhe deve¹²¹. Haverá seis anos que a dita capela foi pintada, tempo a mais que o autor era seu aprendiz, e certo que os aprendizes nada ganham enquanto não satisfizerem o tempo a seus Mestres [---]¹²² (...)

10. Porque o réu ajustou com Manuel Antônio, seu aprendiz, que foi de lhe ajudar a pintar uma obra do Rosário do Alto da Cruz. E o dito Manuel Antônio disse que queria que o Autor também trabalhasse, e o réu como via a pobreza do autor conveio e depois de feita a obra deu a cada um vinte mil reis do seu ajuste. Se lhe devem mais alguma coisa, e havendo algum acréscimo na obra este é para o Mestre e não para os aprendizes e oficiais.¹²³

Analisemos agora o discurso empregado pelo mestre Manuel Rabelo de Souza durante essa fase do libelo. Pelo primeiro tópico da defesa do réu, vemos que era comum os pais delegarem aos mestres a responsabilidade sobre os seus filhos. O contrato entre o pai de João Batista de Figueiredo e o mestre Manuel Rabelo era de 6 anos. Nesse tempo, o aprendiz ficava morando na casa e sendo sustentado pelo seu mestre/tutor. Essa responsabilidade era também acompanhada de direitos sobre os

¹¹⁹. Atual município com o mesmo nome, fica localizado entre os municípios de Conselheiro Lafaiete, Ouro Branco, Ouro Preto, Catas Altas da Noruega, Lamim e Santana dos Montes. BARBOSA. 1995. p. 167.

¹²⁰. Bairro da atual cidade de Ouro Preto.

¹²¹. Uma das dívidas cobradas por João Batista de Figueiredo a Manuel Rabelo de Souza são as pinturas na capela particular de Manuel Antônio Terra Roiz. Não achamos necessária a reprodução nesse texto das acusações do autor na íntegra.

¹²². Essa parte do documento está comprometida pela ação do tempo e das traças, não podendo ser transcrito o resto deste tópico.

¹²³. *Idem*. fls. 16 v. , 17, 17 v., 18, 18 v. e 19.

aprendizes, dentre eles podemos ver no tópico 2 o de corrigir e “educar” os aprendizes. Essa “correção/educação” era exprimida mesmo em punições físicas para os jovens pintores, João Batista de Figueiredo foi amarrado e chicoteado pelo seu mestre, nas próprias palavras do português. O mestre então, além de ensinar, poderia repreender fisicamente os seus aprendizes, fato comum na educação brasileira no período colonial, e, diga-se de passagem, até o século passado.

Durante todo o libelo, o mestre e réu do processo Manuel Rabelo de Souza, retoma o argumento que João Batista Figueiredo foi seu discípulo durante 6 anos. No decorrer desse tempo pré-estabelecido, todo o trabalho do jovem oficial não deveria ser remunerado, sendo o fruto do seu trabalho revertido para o mestre, o responsável pela obra, como no tópico 8. Durante a execução dessa obras, fica claro que os materiais utilizados eram do mestre, que fornecia os equipamentos e tintas necessárias para as pinturas executadas (tópico 4). Ressaltamos ainda que outro pintor/aprendiz é citado, Manuel Antônio no tópico 10, ele seria responsável pelos trabalhos de pintura junto a João Batista na capela de Santa Ifigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto, forro historiograficamente atribuído à autoria de Manuel Rabelo de Souza¹²⁴.

Notamos ataques pessoais movidos por Manuel Rabelo de Souza a João Batista Figueiredo. No tópico 2, o réu acusa João Batista de furto e o “educa” (agride) fisicamente, sendo por suas próprias palavras que esse ato chega ao conhecimento da justiça. E no tópico 3 diz que o mesmo foge do canteiro de obra, e do contrato com o seu mestre, e acaba preso. Ainda insiste, por mais de uma vez, que teve compaixão do seu aprendiz e o recebeu novamente em sua casa (tópicos 3 e 6), perdoado mais de uma vez porque o mesmo se encontrava: “morto de fome, todo roto e maltratado”. Mas, uma das acusações mais graves é que João Batista Figueiredo estava fazendo dinheiro falso (tópico 5). Ele derreteria metais e os repassava como se fosse ouro ou prata a terceiros¹²⁵, inclusive o mestre cita nomes das pessoas que teriam sido enganadas por João Batista Figueiredo.

Acusações muito pesadas proferidas pelo ex-mestre. Na próxima fase do processo foi dado o direito da réplica ao autor João Batista de Figueiredo. Infelizmente apenas parte desse texto nos resta. João Batista de Figueiredo, assim se expressa:

¹²⁴. Voltaremos à questão das autorias das obras atribuídas a Manuel Rabelo de Souza, mas entre outros. MARTINS. 1974. v. 2. p. 273.

¹²⁵. Era relativamente comum as acusações referentes à falsificação de moeda durante o século XVIII em Minas Gerais. SOUZA. 1984, p. 195.

1. Porque é falso e menos verdade tudo o que alega o réu na sua contrariedade e dizendo não chamar o autor para pintar as obras que ajustava. Como também dizer que era seu aprendiz, quando o réu não professa tal arte de pintor, sendo bem certo que ninguém pode ensinar o que não sabe.
2. Porque não posso findar esta réplica sem que o réu junte a obrigação de que faz menção no primeiro artigo da contrariedade e satisfeito protesta por vista para findar esta réplica.¹²⁶

A argumentação de João Batista Figueiredo segue no sentido de provar que Manuel Rabelo de Souza não podia ter acertado o seu aprendizado de pintor, pois ele não era pintor. E o réu contratava outros oficiais para pintarem a suas obras. Essa é a linha defendida pelo ex-aprendiz durante todo o processo. Fato é que, contratar um jovem oficial de pintura, com *status* de aprendiz, geraria custo menores para o arrematante¹²⁷ de obras. Na volta de Manuel Rabelo de Souza à justiça com as provas do processo, assim continua a sua argumentação:

Diz Manuel Rabelo de Souza que estava nas Catas Altas na ocupação da pintura e douramento. Aí ele se ajustou com Antônio Lopes de Figueiredo, já defunto, para lhe ensinar um filho legítimo de nome João a dita arte de pintor. Como consta na obrigação junta. Não quis errar pela obrigação, mas como o filho assim que lhe morreu o pai se levantou fazendo muitos desaforos por este arraial. Fizeram várias pessoas queixa ao suplicante que ele andava de noite com Bacamarte¹²⁸ e faca de ponta, ameaçando e fazendo estripulias. E como o suplicante foi a pegar nele no meio da sua *para o ensinar como seu mestre* que e dar-lhe cumprimento a obrigação, ele puxou por uma faca e disse que se o suplicante ou coisa sua se chegue a ele, o havia cozer a facadas!¹²⁹ (grifo nosso).

Depois de mais essas acusações pesadas sobre o caráter do aprendiz João Batista de Figueiredo, o réu Manuel Rabelo de Souza anexa ao libelo um documento único para o estudo do aprendizado das artes em Minas Gerais no período colonial. Uma via da obrigação de aprendizado assinado por Manuel Rabelo de Souza e o pai de João Batista de Figueiredo, Antônio Lopes de Figueiredo (imagem 3). Segundo as testemunhas e o próprio texto, o contrato havia sido escrito pelo próprio pai de João Batista de Figueiredo, vamos à transcrição na íntegra dessa fonte:

Digo eu abaixo assinado que é verdade, me ajustei com o senhor Manuel Rabelo Souza e o senhor Antônio Luzz.º Correia Barros, como artífices da arte de pintar, ensinasse um filho meu a dita Arte por nome João, por tempo de seis anos. Sendo eu obrigado a vesti-lo e a calçá-lo. Atendo o mais que para ele se precisar, pois se é do porte dos mestres está ensiná-lo, doutrina-lo e sustentá-lo. Em o caso que o rogado faltar por malícia sua, agindo ou iludindo, serei obrigado a educá-lo e entregá-lo aos testados mestres até completar os ditos seis anos. Aí serei obrigado a pagar lhe por cada dia que faltar seis [réis?] a cada dia que ficou por minha livre

¹²⁶. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 22 v.

¹²⁷. Arrematante é o indivíduo que arremata as obras em praça pública.

¹²⁸. Arma de fogo de cano curto.

¹²⁹. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 25.

vontade e contento de todos, principalmente ao mesmo. Rogai ao que o todo me obrigo a satisfazer e cumprir, e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal. Hoje, Mariana, 12 de setembro de 1760.

Antônio Lopes de Figueiredo.

Nos abaixo assinados reconhecemos a letra e sinal da obrigação supra, certo de feita pela própria mão de Antônio Lopes de Figueiredo por ter-lo visto a escrever essas. O que dissemos aos Santos Evangelhos sendo necessário. Catas Altas 16 de setembro de 1771.

Manuel [---] (...) ¹³⁰

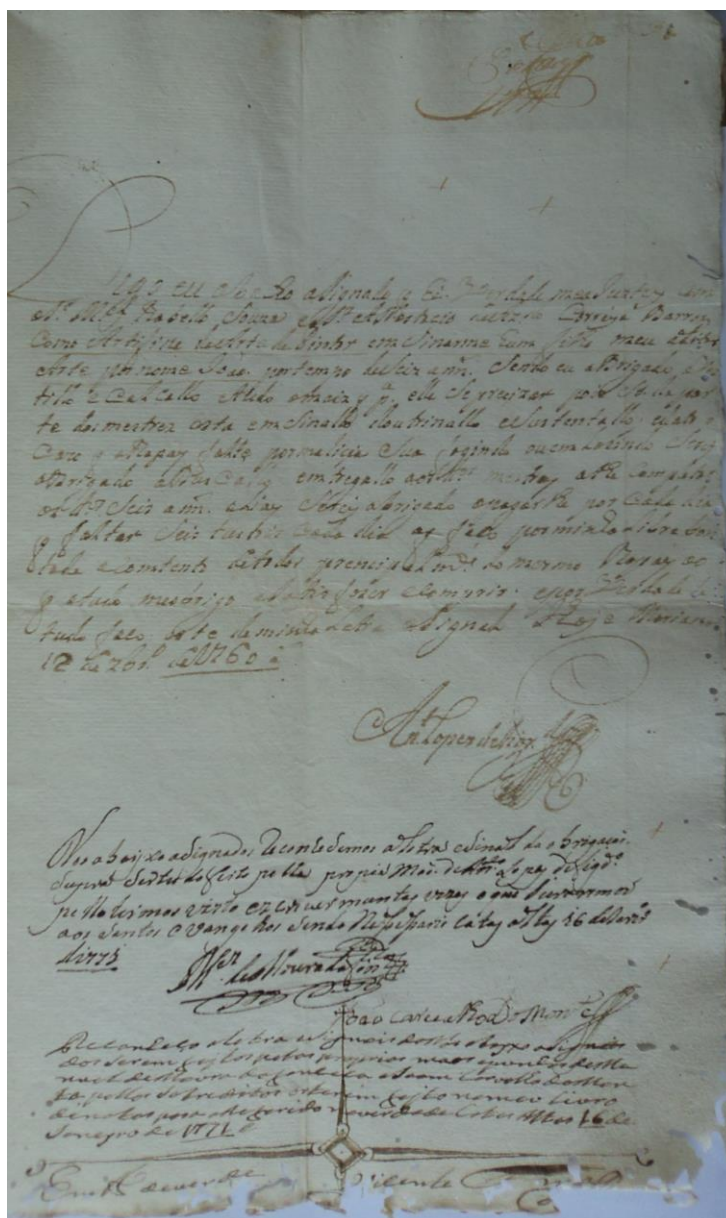


Imagem 3: Obrigação de aprendizado de pintura assinado entre Manuel Rabelo de Souza e Antônio Lopes de Figueiredo. 1760. Foto do autor. Documento: AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º officio. fl. 26.

Até onde sabemos, essa obrigação de aprendizado é o único documento que temos notícias dessa tipologia para o território minerador no período colonial. Esse

¹³⁰. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º officio. fl. 26.

contrato nos restou fortuitamente graças a uma disputa profissional, e a nosso ver, principalmente pessoal, entre dois indivíduos ligados à pintura, que levaram às últimas conseqüências sua disputa na justiça. Como vemos, Antônio Lopes de Figueiredo escreveu de próprio punho e assinou a obrigação. Segundo a mesma, o seu filho João Batista de Figueiredo ficava obrigado a trabalhar junto a Manuel Rabelo de Souza e o seu sócio Antônio L. Correia Barros durante 6 anos. Nesse tempo, o pai deveria arcar com os custos de vesti-lo e calçá-lo, quanto ao mestre, deveria ensiná-lo, doutriná-lo e sustentá-lo. Ainda há a cláusula referente ao comportamento do jovem aprendiz, caso esse não se comportasse bem, o pai deveria educá-lo e devolver aos mestres, pagando ainda pelos dias que o mesmo não estava presente junto aos mesmos. Logo após data e assina o termo, assim como as duas testemunhas, sendo que só transcrevemos aqui um termo de testemunha, um Manuel não identificado.

Parece que as coisas se complicaram mais por causa da morte do pai de João Batista de Figueiredo, quando esse ainda era aprendiz. Depois desse fato a crise entre os dois piorou, ocasionando esse complexo o libelo que estudamos agora. Mas fica evidente o poder que os mestres possuíam sobre os seus pupilos, como responsáveis pelos seus aprendizes.

Na réplica do autor do libelo, João Batista de Figueiredo contestou novamente o réu, e nessa argumentação, nos deixa mais algumas informações importantes sobre o ambiente da pintura colonial mineira e sobre a sua própria trajetória profissional:

1. Porque o autor nenhum contrato fez com o réu a respeito da obrigação de que faz menção no próprio artigo de sua contrariedade, que de nada vale ao réu nem com ela se pode exigir de pagarem o autor a quantia que se pede em seu libelo.
2. Porque o suposto pai do autor passou ao réu a obrigação foi na consideração que o réu era *Mestre de Pintor, o que na realidade não é, mas sim dourador*. E conhecendo o autor o engano do réu, saiu de sua casa e foi aprender o *ofício de pintor com Antônio Martins da Silveira*.
3. Porque depois de se achar o autor *perfeito oficial de pintor*, o chamou o réu por muitas vezes para ir pintar as obras que ajustava e arrematava, das quais umas lhe pagou e outras não. Quais são as declaradas no terceiro, e 4º artigo do libelo.
(...)
5. Porque todo o mais alegado pelo réu na sua contrariedade é sofismo e falsidade para si, pois nada do que alega aconteceu. Pela razão de nunca fazer o autor moeda falsa nem falsificar ouro, nem tal o poderá provar.¹³¹(grifo nosso).

Além de prosseguir com sua linha de defesa contra o ex-mestre, de provar que o mesmo não era pintor, João Batista de Figueiredo nos diz que saiu da casa de Manuel Rabelo de Souza para poder aprender o ofício de que queria: o de pintor, e não seria

¹³¹. AHMIOF. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 31 v., 32 e 32 v.

com o antigo mestre, um dourador. Esse pintor que seria o verdadeiro mestre de João Batista de Figueiredo (segundo suas próprias palavras) é o português Antônio Martins da Silveira¹³². Pouco ou nada se sabe sobre sua trajetória em Minas Gerais. O único forro que nos restou desse pintor português está em péssimo estado de conservação, e se encontra na capela de Nossa Senhora da Boa Morte, atual Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Imagem 4). A nosso ver, esse seria um dos responsáveis pela introdução das *rocalhas* (e do Rococó) no território colonial mineiro, assunto que discutiremos no próximo capítulo. Ressaltamos apenas que nas palavras do próprio João Batista de Figueiredo, Antônio Martins da Silveira foi quem lhe ensinou a arte da pintura.



Imagem 4: **Forro da capela mor da capela de Nossa Senhora da Boa Morte.** Antônio Martins da Silveira. 1782 (?). Mariana. Foto do autor, em 2012.

Além dessas últimas argumentações, o libelo ainda dá às partes o direito da tréplica. Depois de mais essa rodada de acusações mútuas são chamadas as testemunhas do processo. São ao total 21 testemunhas ouvidas no libelo, depois de analisadas os testemunhos, João Batista de Figueiredo ganha a causa do libelo em questão,

¹³². Temos conhecimento de poucas obras documentadas desse pintor. Sabe-se que já estava em atuação na região de Mariana e Ouro Preto por volta de 1760, por pequenas obras na Igreja de Nossa Senhor das Mercês e Perdões em Ouro Preto. Ver: MARTINS. 1974. v. 2. p. 247.

principalmente baseado na afirmação que Manuel Rabelo de Souza não era pintor e sim dourador, fato inclusive reforçado pelo depoimento das testemunhas. No final do processo, o ex-mestre e réu estava muito doente, inclusive perde os prazos para recorrer e chega a falecer antes mesmo que terminasse o libelo. A dívida pedida foi executada, João Batista de Figueiredo ganhou a causa.

Esse caso documental único até o momento, é muito revelador para o estudo da relação mestre e aprendizes. Chamamos a atenção mais uma vez para, o talvez único, termo de obrigação de aprendizado de pintura que nos restou. E só restou por causa de uma rixa pessoal entre dois indivíduos que levaram à justiça as últimas conseqüências. Nesse momento, apenas para ilustrar esse processo, o autor em questão, João Batista de Figueiredo, o mesmo acusado de andar armado, ameaçar o antigo mestre e fazer dinheiro falso, seria segundo parte da historiografia o provável mestre de Manuel da Costa Ataíde¹³³.

Há casos também de mestres e aprendizes serem pai e filho, como no caso do pintor português João Coelho Lamas, que em 1750 tinha como aprendiz o seu filho pardo, Antônio Coelho Lamas¹³⁴. Ou ainda Manuel da Costa Ataíde, que tinha como aprendiz o seu filho Francisco Assis¹³⁵ na época em que o mesmo estava trabalhando na capela de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Mariana. O pai de Manuel da Costa Ataíde também recebe por obras de pintura, na Catedral Sé de Mariana¹³⁶.

Mas a mão de obra utilizada pelos pintores não era apenas de aprendizes, quase sempre havia escravos. A maioria deles fazia o trabalho braçal que eventualmente os pintores necessitavam, deviam cortar madeira, carregar andaimes, buscar ferramentas ou coisas do tipo. João Nepomuceno Correia Castro possuía em 1795 dois escravos homens, Pedro e Domingos ambos da nação Angola¹³⁷. Manuel da Costa Ataíde em 1804 possuía como escravos Manoel de 22 anos, Ambrósio de 13 anos e Pedro Angola de 45 anos¹³⁸, coincidência ou não, mas pelas datas, poderia ser o mesmo escravo de Ataíde o que pertenceu a João Nepomuceno? Depois da morte de João Nepomuceno em 1795, Ataíde pode ter comprado o escravo já habituado ao auxílio à pintores? Nunca saberemos. O grande pintor de Diamantina, o guarda mor José Soares de Araújo, possuía na época de seu falecimento 26 escravos, mas a grande maioria não devia

¹³³. ANDRADE. 1978. p. 31.

¹³⁴. ALVES. 2003. p. 84.

¹³⁵. ACSM. Cód. 239, auto 5972, 2º ofício. Citado por ALVES, 2003. p. 86.

¹³⁶. MARTINS. 1974. v. 1. p. 77.

¹³⁷. AEAM. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. In: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

¹³⁸. CAMPOS, 2002. p. 257.

auxiliá-lo na pintura, pois o mesmo possuía diversos outros empreendimentos. Mas interessante notar no testamento do pintor de 1799 é a presença dos escravos “João cabundongo com princípios de pintor” e “Vidal, pintor e dourador”¹³⁹. Dessa forma, os escravos podiam fazer parte da mão de obra especializada no “plantel de ateliê”¹⁴⁰ dos pintores, mas na maioria das vezes eram legados os trabalhos mais pesados e não especializados. Há exemplos ainda de pintores mais humildes, que atuavam sozinhos, como o caso do pintor pardo José Gervásio de Souza Lobo atuando no final do século XVIII¹⁴¹ em Ouro Preto. Devemos enfatizar a presença marcante de escravos no processo de produção das pinturas, transformando a relação de mestres e aprendizes em mestres, aprendizes e escravos, todos com funções bem delimitadas no processo produtivo.

A relação entre mestre e aprendiz em Minas Gerais no século XVIII estava baseada no antigo sistema europeu das oficinas mecânicas, oriundas desde o Império Romano (*Colegia Romano*). Esse modo de produção rígido, baseado no aprendizado de mestres e aprendizes organizados em guildas (como foi chamado no medievo europeu), todos agrupados segundo seus ofícios. Esse profissionais deveriam prestar exames para poderem fixarem loja, pagavam impostos, eram obrigados a se organizarem em procissões para festas religiosas, além de serem comparados aos outros ofícios manuais, em detrimento dos ofícios liberais (*Trivium*: gramática, dialética e retórica. E *Quadrivium*: aritmética, geometria, astronomia e música). Esse sistema começou a decair no Renascimento, com a ascensão das artes plásticas à categoria de arte liberal, com isso o artista se tornou um intelectual, dono da idéia da obra. No Romantismo, a individualização dos grandes artífices propiciou o surgimento da idéia de “gênio” e “originalidade”¹⁴², idéias consolidadas pela acepção moderna de artista, principalmente com as críticas do poeta Charles Baudelaire¹⁴³.

No começo do século XVII os pintores portugueses a óleo buscaram conseguir uma maior autonomia em relação à estrutura corporativa que vigorava em Lisboa desde a Idade Média, em um primeiro momento por vias individuais, e depois por meio coletivos¹⁴⁴. Eles estavam até aquele momento, submetidos à bandeira de São Jorge,

¹³⁹. SANTIAGO. 2009. p. 104.

¹⁴⁰. Termo nosso, apenas para designar um grupo de indivíduos que eram ligados profissionalmente a algum mestre pintor, seja ele um aprendiz ou um escravo. Seria o conjunto desses indivíduos que atuou junto ao pintor, mas não eram lançados separadamente nos livros de despesas das Irmandades, atuando sobre o nome e a orientação do mestre pintor.

¹⁴¹. Argumentos que sustentam sua atuação individual está em: CAMPOS. 2002. p. 249.

¹⁴². ARAÚJO. 2003. p. 80.

¹⁴³. QUINET. 2008. p. 26.

¹⁴⁴. SERRÃO. 1983. p. 49 a 81.

juntos aos demais oficiais mecânicos. A partir do século XVII alguns desses pintores a óleo conseguiram se libertar dessas corporações de ofício, não precisando mais prestar contas à bandeira e ainda possuíam alguns privilégios, como a não participação obrigatória nas procissões organizadas pelas câmaras municipais e o não pagamento de uma série de encargos¹⁴⁵. Na prática, essa mudança no estatuto dos pintores a óleo, significou que esses oficiais deixavam de participar da classe dos oficiais mecânicos, para adentrar nas artes liberais¹⁴⁶, mais intelectualizados e valorizados.

Em Minas Gerais no século XVIII, todos os pedreiros, carpinteiros, entalhadores e demais oficiais tinham que prestar exames diante de dois juizes do seu respectivo ofício¹⁴⁷ para poderem atuar nas vilas. Mas os pintores não estavam sujeitos a esse tipo de exame, só constam dois nomes no censo de 1746, aparecem Joze Correia Gomes e Manoel Gonçalves de Souza¹⁴⁸. Possivelmente, o sistema de mestres e aprendizes mineiros era bem menos rígido que o europeu, não havendo os exames para a pintura e nem a organização de corporações de ofício, por exemplo. Mas a idéia do sistema ainda remonta às oficinas mecânicas medievais, na prática, como vimos, os jovens aprendizes trabalhavam juntos aos seus mestres nos canteiros de obras durante aproximadamente 6 anos, junto a eles ainda haviam os escravos e até mesmo outros oficiais contratados. O único sistema de julgamento ao qual o pintor colonial estava submetido se refere aos processos de Louvação.

O processo de louvação consiste em uma análise da obra pronta por dois árbitros, estes confrontam as especificações do contrato assinado entre a Irmandade e os oficiais com o resultado final da pintura ou escultura em questão. Normalmente a Irmandade indica um arbitro e o pintor ou escultor que executou indica o outro. Mas sempre serão árbitros os envolvidos no ambiente de produção da decoração religiosa, geralmente padres ou outros escultores e pintores. No caso do nosso objeto de pesquisa, o pintor João Nepomuceno Correia Castro, o primeiro documento que encontramos da sua atuação profissional é um processo de Louvação. Em 1774¹⁴⁹, aos 21 anos, João Nepomuceno é contratado como louvado para analisar quatro pinturas na capela mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto. Pela importância do templo,

¹⁴⁵. SERRÃO. 1983. 86.

¹⁴⁶. Muitos autores discutem esse tema. Para Portugal o clássico: SERRÃO. 1983. Para o território de Minas Gerais no período colonial: BOSCHI. 1988. PIFANO. 2008. SANTIAGO. 2009. p. 111 a 113. ARAÚJO. 2010. p. 81 a 96.

¹⁴⁷. ARAÚJO. 2003. p. 93.

¹⁴⁸. ARAÚJO. 2033. p. 93.

¹⁴⁹. **AHEPP**. Termo que fazem os Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da aceitação dos painéis e douramento feito na capela mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, 9 de fevereiro de 1774. In: Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto. f. 139 v.. Volume 224.

pode-se concluir que nessa época João Nepomuceno não era mais um aprendiz! João Nepomuceno foi convidado para ser louvado pelo arrematante da obra, João de Carvalhães, para julgar os painéis feitos pelo pintor Bernardes Pires; e o padre Antônio Meireles Rabelo como louvado por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Depois de alguns retoques a obra foi aceita, mas o interessante é a presença de João de Carvalhães e Bernardo Pires, os dois voltariam a trabalhar com João Nepomuceno no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. O historiador Rodrigo Mello Franco de Andrade assim se expressa em relação ao processo de louvação feita por João Nepomuceno em 1774:

tal circunstância demonstra que, na época, sua situação era de mestre ou, pelo menos, de oficial de capacidade reconhecida, pois a perícia para o julgamento de serviço daquela importância, executado em templo tão prestigioso, não poderia ser incumbida senão a profissional de idoneidade notória.¹⁵⁰

Importante para o aprendizado e a circulação de técnicas de pintura na região das Minas, eram os livros de técnicas e tratados de pintura que circulavam na capitania durante os séculos XVIII e XIX. Esses livros eram importados da metrópole e vários pintores possuíam exemplares, como Manuel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro, dentre outros que constam ter-los em testamentos¹⁵¹. Os livros de técnicas trazem conhecimentos práticos que eram utilizados pelos pintores coloniais, são regras para preparação das tintas, para desenhos, técnicas do ofício e procedimentos para pinturas a têmpera, afresco e óleo. Por exemplo, veja a regra para recuperar as cores de um painel contida no livro *Os Segredos Necessários para os ofícios, artes e manufaturas*, de Du Fresnoy: “Corta huma cebola branca ao meio e molha-a em vinagre, e esfrega suavemente o painel até ver o efeito que produz”¹⁵². Há vários conhecimentos que poderiam ser colocados em prática a partir desses livros, essa edição de Du Fresnoy, por exemplo, é de 1744 e ainda traz muitas dicas extremamente úteis para os pintores mineiros, para se adquirir uma espécie de pigmento branco deve-se: “Toma cascas de ovos, tira-lhes as películas interiores, e lava-as muitas vezes em água clara e reduzindo-as a pó impalpável”¹⁵³. Interessante notar que o santuário Bom Jesus de Matozinhos lança em seu livro de despesas quando João Nepomuceno Correia Castro estava trabalhando no santuário: “De que dei a Joze Roiz da Costa aconta do que

¹⁵⁰. ANDRADE, 1978. p. 29.

¹⁵¹. SANTIAGO, 2009. p. 138.

¹⁵². SANTIAGO, 2009. p. 138.

¹⁵³. SANTIAGO, 2009. p. 138.

mandou vir do Rio de Janeiro tintas, ovo, e outras muidezas para a capela”¹⁵⁴. Possivelmente João Nepomuceno estava ciente do uso da casca de ovo para a obtenção de pigmentos, se o mesmo não teve acesso a livro de técnicas de pintura, teve acesso às informações contidas nele, seja através da leitura ou do aprendizado direto com o seu mestre ou ainda em intercâmbio com os seus contemporâneos.

Entre os tratados de pintura, o mais comum que parece ter circulado em Minas Gerais no século XVIII foi o do português Felipe Nunes, sua primeira edição é de 1615 e foi reeditado em 1767. Esse livro traz vários princípios teóricos da pintura, seus ensinamentos são didáticos e segundo o mesmo em sua introdução, foi feita para os leigos na arte de pintura. Para ele, por exemplo, o pau brasil para dar boa tinta deveria ser: “doce na língua”, ou, o verde bexiga seria obtido caso mantivesse a solução preparada guardada em uma bexiga de carneiro. A historiadora Camila Santiago¹⁵⁵ faz uma complexa análise de todos os tratos em circulação em Minas Gerais no período colonial, a partir dos livros encontrados em testamentos de pintores e os seus possíveis usos e leituras. Interessante notar a vasta gama de informações presentes nesses livros, e a acessibilidade de sua linguagem e dos materiais empregados, por exemplo, na confecção das tintas. Acredito que os diversos livros davam suporte técnico necessários aos pintores, além de manterem os mesmo em diálogo com os mestres europeus contemporâneos a eles. Dessa forma, o conhecimento estabelecido pelos tratados de pintura europeia era importante no aprendizado dos pintores mineiros, mesmo que os oficiais não os tenham lido, o conhecimento exposto por eles circulou entre os oficiais e artífices coloniais.

Assunto muito debatido dentro da historiografia da arte colonial brasileira é o uso das gravuras produzidas na Europa como fonte imagética para os pintores mineiros. A primeira pesquisadora a escrever sobre o assunto em Minas Gerais foi Hanna Levy¹⁵⁶ na década de 1940, mas, estudos mais recentes e abrangentes foram publicados, como a tese de doutoramento da historiadora Camila Santiago¹⁵⁷ ou artigos da pesquisadora Raquel Pifano¹⁵⁸. Não é mais surpresa para os pesquisadores do assunto a semelhança, próxima a uma cópia, entre as pinturas presentes nas capelas e as gravuras dos missais e livros religiosos em circulação na região. Todos os artistas mineiros estavam sujeitos a

¹⁵⁴. AEAM. Despesas do santuário Bom Jesus de Matozinhos, outubro de 1777 a 1781. In: **Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo**. f. 12, 12v, 13, 13 v.. Prateleira H, códice 26.

¹⁵⁵. SANTIAGO, 2009, 364 p.

¹⁵⁶. LEVY, 1978, p. 97.

¹⁵⁷. SANTIAGO, 2009.

¹⁵⁸. PIFANO. 2008. PIFANO. 2011.

essa prática, na verdade era o costume da época¹⁵⁹, ainda não existia a idéia de liberdade criadora, ou mesmo de autoria das pinturas na colônia¹⁶⁰. Geralmente os contratantes mostravam aos pintores a imagem¹⁶¹ que gostariam de ver retratadas em suas capelas, e cabia ao pintor ampliá-la e adaptá-la. Normalmente são retirados alguns personagens e a composição é simplificada. Esses modelos que chegavam à colônia por meio dos livros religiosos foram de extrema importância para a formação dos pintores mineiros, pois foi delas que os retiraram todo o seu vocabulário imagético. A pesquisadora Raquel Pifano salienta que “é importante ter em mente que a gravura, sobretudo durante os séculos 16 e 17, foi o grande responsável pela divulgação de valores e preceitos artísticos (e católicos) em todo o continente europeu e nas diversas colônias”¹⁶².

Analisaremos apenas um caso dessas gravuras relacionadas ao pintor João Nepomuceno Correia Castro. Trata-se de um painel do interior do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, uma representação da Natividade. Ainda na primeira metade do século XVIII, um dos modelos iconográficos da Natividade em circulação na Europa é o quadro a óleo do pintor italiano Sebastiano Conca (Imagem 5):



Imagem 5: Natividade.

Sebastiano Conca.

Óleo sobre tela. Primeira metade do século XVIII.

Imagem: SANTIAGO. 2009. p. 265.

A historiadora Camila Santiago separou uma série de gravuras européias sobre o tema da Natividade que estavam em circulação em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX¹⁶³. Uma delas nos chamou atenção pela aproximação com o painel pintado por João Nepomuceno Correia Castro em Congonhas. É uma gravura presente no

¹⁵⁹. PIFANO. 2008. p. 25.

¹⁶⁰. A única pintura colonial que se tem notícia assinada, é a grande tela da Última Ceia que está no Colégio do Caraça, em Catas Altas, assinada por Manuel da Costa Ataíde.

¹⁶¹. Geralmente eram páginas impressas com cenas de passagens bíblicas ou representações católicas, eram vendidas separadamente ou encadernada ilustrando Missais e Bíblias.

¹⁶². PIFANO. 2008. p. 25.

¹⁶³. SANTIAGO. 2009.

Missal Romano da Antuérpia editado em 1751 (Imagem 6). A imagem é de excelente qualidade, os livros que trazia as melhores gravuras sacras em circulação no período eram oriundos desta cidade. Produzido na Antuérpia, esse missal possuía qualidade superior ao editados em Portugal e por isso eram mais caros¹⁶⁴.



Imagem 6: Natividade.
MISSALE ROMANUM.
Antuerpiae. 1751.
Imagem: SANTIAGO. 2009. p. 264.



Imagem 7: Natividade
João Nepomuceno Correia Castro
1777 a 1787
Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas. Foto: SANTIAGO. 2009. p. 264.

¹⁶⁴. Sobre as referências aos livros que os pintores possuíam, a origem dos exemplares, técnicas de edição e gráficas, consultar: SANTIAGO, 2009.

Quanto ao tema: a gravura representando a Natividade no santuário Bom Jesus de Matozinhos (Imagem 7), foi escolhida inserindo-se “na opção iconográfica ocidental de privilegiar a Adoração do Santo menino em detrimento da representação da Virgem convalescendo do parto”¹⁶⁵. Comparando as duas imagens, o modelo europeu e o painel de João Nepomuceno Correia Castro, logo se nota a ausência de dois elementos na pintura do santuário Bom Jesus de Matozinhos. O artífice suprimiu a mulher que carrega um jarro na cabeça ao lado direito, e o cachorrinho aos pés da figura masculina em primeiro plano. A mulher foi retirada para aliviar a composição da imagem, subtraindo personagens secundários. Ressaltamos que, a estrutura em madeira ao lado esquerdo, que fazia a contraposição à mulher, também foi suprimida, deixando a imagem mais equilibrada. O cachorrinho deve ter sido retirado por orientação de algum religioso ligado à ornamentação do santuário, pois o Concílio de Trento já havia visto com maus olhos a presença do asno e o boi na representação da Natividade¹⁶⁶.

Outro ponto a se notar são os raios que emanam do menino Jesus na estampa europeia que não são reproduzidos pelo pintor mineiro, apesar de que no painel, a luz parte do menino Jesus para iluminar os diversos personagens. O menino Jesus não foi representado com essa luz tão própria da santidade e divindade do personagem, segundo a historiadora Camila Santiago citando Louis Réau:

a iconografia da Natividade renovou-se a partir do sonho de Santa Brígida, em 1370. Um dos elementos destacados pela mística seria a exuberante iluminação emanada do menino Jesus, que teria, inclusive, ofuscado uma vela trazida por São José¹⁶⁷.

Mas a grande “liberdade” do pintor João Nepomuceno em relação ao seu modelo europeu foi o fundo da pintura. Na gravura europeia há uma construção em último plano, arrematado pelo céu ao fundo. O pintor mineiro optou por uma paisagem, com muitas plantas e montanhas, além da feliz escolha das cores para o céu, que dá a impressão de um belo entardecer em Minas Gerais. Como já dissemos os pintores mineiros não possuíam muita liberdade criadora, e nem era essa a sua intenção e nem a dos seus contratantes. As pinturas deviam antes de tudo ser didática, devia mostrar o caminho da salvação para um público não alfabetizado, deviam ser o suporte imagético

¹⁶⁵. SANTIAGO, 2009. p. 259.

¹⁶⁶. SANTIAGO, 2009. p. 260.

¹⁶⁷. SANTIAGO, 2009. p. 260.

para a doutrina e os ensinamentos que os padres tentavam transmitir em seus sermões. A “liberdade” dos pintores consistia nessas pequenas alterações, nesses ajustes e muitas vezes simplificações dos modelos que tinham em mãos. Modelos esses importantíssimos não apenas para o aprendizado desses oficiais, mas para todo o ofício da pintura do período colonial, sendo reproduzidas por mestres e aprendizes em seus trabalhos.

Devemos voltar mais uma vez no tópico referente ao canteiro de obras e o aprendizado prático dos pintores mineiros. Como dissemos não havia instituições ligadas ao ensino da pintura em Minas Gerais durante todo o período colonial, e o grande aprendizado ocorria nos canteiros de obras, juntos aos mestres e demais pintores que atuavam juntos em um mesmo templo. Quanto a João Nepomuceno, destacamos, que Manuel da Costa Ataíde trabalhou no santuário quando João Nepomuceno estava em seu auge, em 1781, Ataíde recebeu 8/8^{as} de ouro por encarnar¹⁶⁸ uma imagem de cristo e 2/8^{as} e meia de ouro por dourar e pintar 20 med rS (*sic*)¹⁶⁹. O canteiro de obras era o ensino prático e a oportunidade dos novos artífices/oficiais de atuarem e verem os oficiais mais experientes em atuação. Não queremos dizer com isso que João Nepomuceno teve participação efetiva no aprendizado de Manuel da Costa Ataíde, mas ressaltamos que o último esteve presente no auge do primeiro, trabalhando em obras mais simples e menos remuneradas, enquanto o primeiro era tido como o grande pintor do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas¹⁷⁰.

Concluimos que o aprendizado em Minas Gerais se dava por uma série de fatores próprios do contexto do período colonial. Os pintores mineiros que aprenderam o ofício na capitania tiveram a ajuda e a orientação dos mestres portugueses, esses amparados na tradição pictórica do reino, trouxeram para a colônia as primeiras técnicas de pintura. Juntos aos mestres pintores vieram da metrópole os livros de técnicas e os tratados de pintura, além das gravuras de missais, os primeiros eram responsáveis pelo conhecimento prático e teórico do ofício da pintura, e as gravuras eram a bases imagéticas para as composições das obras de decoração. Tendo os jovens aprendizes da colônia o suporte de mestres minimamente experimentados, o auxílio dos tratados de pintura e as imagens a serem confeccionadas, restava a eles o aprendizado no canteiro de obras, na prática efetiva da decoração, em contato com outros oficiais e trabalhando

¹⁶⁸. “Encarnação; termo de pintor A côr da carne em todas as partes nuas de hum corpo pintado” in: BLUTEAU, 1712-28, v. 3, p. 208. “Encarnar: Dar cor de carne a pinturas ou imagens, aplicando polimento às partes do corpo que devem aparecer” in: ÁVILA, 1979. p. 143.

¹⁶⁹. MARTINS, 1973, v. I, p. 80.

¹⁷⁰. Opinião análoga à da historiadora Camila Santiago. SANTIAGO. 2009. p. 107.

em campo com os seus mestres. Esses fatores se juntam à capacidade e a história de cada indivíduo que atuou no ofício da pintura, cada um do seu jeito e da sua maneira.

O desenvolvimento do aprendizado de João Nepomuceno se deu de maneira rápida, tanto que aos 21 anos já era reconhecido com um pintor importante. Mas pouco sabemos dos detalhes sobre o seu aprendizado e dos demais pintores mineiros no período colonial, a não ser o caso conturbado que analisamos nesse capítulo, entre João Batista de Figueiredo e Manuel Rabelo de Souza. Além de contemporâneos, os dois pintores por nome João passaram pelo mesmo processo de aprendizado, assentado sobre os mesmos preceitos. Por ora, é o mais próximo que podemos chegar do aprendizado formal/artístico recebido por João Nepomuceno Correia Castro no território onde nasceu e atuou.

Cap. 3 – **Tempos Áureos:** Os maiores contratos de João Nepomuceno Correia Castro & As mais importantes pinturas do século XVIII e XIX em Minas Gerais.

Como vimos, poucas informações temos sobre a formação recebida pelo pintor João Nepomuceno Correia Castro no território colonial. O primeiro documento encontrado sobre a atuação do mesmo enquanto oficial de pintura foi quando ele atinge os 21 anos, em 1774¹⁷¹. Nesse primeiro documento profissional, o contrato de louvado para os 4 painéis na Matriz de Nossa do Pilar em Ouro Preto, prediz que o mesmo já possuía o *status* de mestre, ou oficial reconhecido pelos seus contemporâneos.

No começo do ano de 1777, João Nepomuceno Correia Castro está na cidade de Mariana, recebendo por encarnar¹⁷² uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, na Catedral da Sé em Mariana (Ficha 1), o mesmo templo onde foi batizado. No mesmo ano João Nepomuceno começa a receber as primeiras parcelas¹⁷³ pelos seus trabalhos no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. Esse santuário é único para a história da arte colonial, conhecido mundialmente pelas obras do escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Para entendermos melhor o significado e a importância desse monumento e do pintor João Nepomuceno Correia Castro para as artes coloniais, temos que retomar um pouco da história desse santuário.

O santuário Bom Jesus de Matozinhos foi construído como pagamento a uma promessa feita pelo português Feliciano Mendes, que minerava na região de Congonhas. Encontrando-se muito enfermo, esse promete erguer uma ermida dedicada ao Bom Jesus de Matozinhos, caso se salve. Alcançado a graça pretendida, Feliciano Mendes começa a construir esse templo no Alto do Maranhão, morro defronte ao arraial de Congonhas do Campo, isso por volta de 1757¹⁷⁴, quando é colocada a primeira cruz no local. Nessa empreitada dedica todos os seus esforços e recursos, inclusive doa todos os seus bens para esse objetivo e sai pela região esmolando para esse fim. Dedicou o resto da sua vida a essa causa, foi o responsável por abrir o primeiro livro de despesas do santuário, registrando as finanças e conseguindo as licenças necessárias para os cultos no seu templo. Veio a falecer em 1765¹⁷⁵ longe de Congonhas, no povoado de Antônio

¹⁷¹. AHEPP. Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto. f. 139 v. Volume 224.

¹⁷². “Encarnação; termo de pintor dar cor da carne em todas as partes nuas de hum corpo pintado” in: BLUTEAU. 1712. v. 3, p. 208.

“Encarnar: Dar cor de carne a pinturas ou imagens, aplicando polimento às partes do corpo que devem aparecer” in: ÁVILA. 1979. p. 143.

¹⁷³. AEAM. Despesas do santuário Bom Jesus de Matozinhos, outubro de 1777 a 1781. In: Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v. Prateleira H, código 26.

¹⁷⁴. FALCÃO. 1962. p. 45.

¹⁷⁵. FALCÃO. 1962. p. 49.

Pereira¹⁷⁶ pedindo esmolas para o santuário. A história oficial nos diz que a aprovação eclesiástica foi concedida no dia 21 de junho de 1757, pelo 1º bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz¹⁷⁷. A devoção que começou no século XVIII até os dias de hoje leva milhares de fiéis ao santuário Bom Jesus de Matozinhos todos os anos.

Erguido através de doações dos fiéis, o santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas foi construído pelas mãos dos grandes artistas e artífices do período. Segundo a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira: “o que de melhor havia em Minas no momento”¹⁷⁸. São vários os artistas e artífices que trabalharam nessa obra: pintores, escultores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros, mestres de obras e uma infinidade de outros profissionais. Os grandes nomes do período foram contratados para a construção do templo, e o local se transformou no maior canteiro de obras de toda a região mineradora¹⁷⁹. Para talhar os altares, Antunes Carvalho e Jerônimo Félix Teixeira¹⁸⁰. Para a pintura de um dos altares laterais, João de Carvalhais¹⁸¹; para pintar o outro altar lateral e o forro da capela mor (Imagem 15), Bernardo Pires¹⁸². Inclusive, os dois últimos já haviam trabalhado com João Nepomuceno Correia Castro na matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto, documentos que já tratamos. Entre os oficiais que já foram reconhecidos pela historiografia e trabalharam em Congonhas, destacamos que foram contratados para pintar as imagens dos Passos e as suas respectivas capelas Manuel da Costa Ataíde¹⁸³ e Francisco Xavier Carneiro¹⁸⁴. Na escultura em madeira temos o oficial português Francisco Vieira Servas¹⁸⁵.

Não bastando todos esses grandes nomes das artes coloniais, é no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas que está o mais importante conjunto de obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, artista máximo de todo o período colonial. São 64 esculturas em cedro (madeira) que fazem parte dos Passos da Paixão e as 12 esculturas em pedra sabão dos Profetas¹⁸⁶, formando um dos principais acervos do

¹⁷⁶. Hoje um bairro da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.

¹⁷⁷. OLIVEIRA. 2002. p. 17 e 18.

¹⁷⁸. OLIVEIRA. 2002. p. 18.

¹⁷⁹. Ressaltamos que o trabalho era feito por etapas, todos esse profissionais não trabalharam ao mesmo tempo dentro do santuário Bom Jesus de Matozinhos. **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. Prateleira H, código 26.

¹⁸⁰. **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 9. Prateleira H, código 26.

¹⁸¹. O altar dedicado a santo Antônio. **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 9. Prateleira H, código 26.

¹⁸². O altar de são Francisco. **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 9. Prateleira H, código 26.

¹⁸³. Manuel da Costa Ataíde foi contratado para pintar os conjuntos de estátuas dos Passos do Horto e da Prisão. **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 86. Prateleira H, código 26.

¹⁸⁴. MARTINS. 1974. v.1. p. 154.

¹⁸⁵. MARTINS. 1974. v. 2. p. 216. Ver cronologia no final: RAMOS. 2002.

¹⁸⁶. Para o estudo das obras de Antônio Francisco Lisboa no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, ver o já clássico: OLIVEIRA. 2002. 74 p.

grande artista. E entre todos esses grandes nomes das artes, trabalhou também João Nepomuceno Correia Castro¹⁸⁷, o mais importante pintor desse templo. Ressaltamos que o santuário Bom Jesus de Matozinhos é Patrimônio Mundial da Unesco desde 1985 (Imagem 8).



Imagem 8: Vista frontal do Santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, Minas Gerais. À esquerda se encontra uma das capelas que abrigam as imagens dos Passos. No adro da igreja estão os 12 profetas em pedra sabão. Foto do autor.

As obras de pintura de João Nepomuceno Correia Castro dentro do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas são: o forro da nave e os 35 painéis distribuídos pelo coro, nave e capela mor do templo¹⁸⁸. Os painéis são de tamanhos e formatos diversos, não seguem um padrão comum e se adaptam aos locais em que estão colocados (Imagem 9). Desses 35 painéis, 31 obedecem a uma cronologia bíblica e 4 estão embasadas na tradição católica¹⁸⁹. Nas paredes do coro da capela, em cima da entrada principal, encontram-se os quatro primeiros painéis, a saber: A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso e o Pecado Original (Ficha 2), uma única tela que está no alto do coro; o Assassinato de Abel (Ficha 3), o Sacrifício de Noé (Ficha 4) e o Aviso do nascimento de Isaac a Abraão (Ficha 5) estão nas paredes do coro. Todos os quatro painéis desse primeiro grupo têm a sua temática inspiradas no Antigo Testamento.

¹⁸⁷. Todos os lançamentos em nome de João Nepomuceno Correia Castro no santuário Bom Jesus de Matozinhos são: **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 16, 18 v., 20 v., 21 e 22. Prateleira H, código 26.

¹⁸⁸. Para a falta de imagens e as dificuldades que encontramos para a sua obtenção, consultar a introdução deste trabalho.

¹⁸⁹. Para as referências das passagens bíblicas representadas nos painéis, consultar: FALCÃO. 1962. p. 135 a p. 150.



Imagem 9: Interior da capela mor do Santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, Minas Gerais. Imagem: OLIVEIRA. 2006. p. 53.

O segundo grupo de pinturas são três painéis que estão pintados em baixo do coro da capela, acima dos fiéis que entram no santuário pela porta principal. São os três patriarcas do Antigo Testamento: Abraão (Ficha 6), Isaac (Ficha 7) e Jacob (Ficha 8).

Espalhados pelas paredes da nave da capela do santuário há 16 painéis. Três dos quatro primeiros painéis tem as suas temáticas voltadas à tradição eclesiástica¹⁹⁰, sendo eles Anunciação a Sant'Ana (Ficha 9), Nascimento de São João Batista¹⁹¹ (Ficha 10), Apresentação de Nossa Senhora no templo (Ficha 11) e Esposais de Nossa Senhora com São José (Ficha 12).

Os outros 12 painéis possuem sua temática retirada do Novo Testamento, sendo eles, Anunciação a Nossa Senhora (Ficha 13), Visita a Santa Izabel (Ficha 14), Natividade (Imagem 7 e Ficha 15), Apresentação do Menino Jesus no templo (Ficha 16), Fuga para o Egito (Ficha 17), Jesus entre os doutores no templo (Ficha 18), Batismo de Jesus no Jordão (Ficha 19), Sermão da Montanha (Ficha 20), Jesus expulsa os vendilhões do templo (Ficha 21), Tentação de Jesus (Ficha 22), A Samaritana (Ficha 23) e Ressurreição de Lázaro (Ficha 24).

Na capela mor do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas estão mais 12 painéis com temas ligados ao Novo Testamento, sendo eles Entrada em Jerusalém (Ficha 25), Ceia e Lava pés (Ficha 26), Instituição da Santíssima Eucaristia (Ficha 27),

¹⁹⁰. FALCÃO. 1962. p. 141.

¹⁹¹. Segundo OLIVEIRA. 2006. p. 46 e o padre Gabriel T. Neves *in*: FALCÃO. 1963. p. 141. Esse painel corresponderia ao Nascimento de Nossa Senhora, essa referência é contestada pelo pesquisador Herinaldo de Oliveira Alves, em artigo ainda não publicado e opinião que também partilhamos.

Agonia no Horto (Ficha 28), Prisão de Jesus (Ficha 29), Jesus diante de Anãs (Ficha 30), Jesus diante de Caifás (Ficha 31), Jesus diante de Pilatos, no Pretório (Ficha 32), Coração de Espinhos (Ficha 33), Encontro com Maria Santíssima (Ficha 34) e Crucificação (Ficha 35). Esses são os temas dos 34 painéis de João Nepomuceno Correia Castro dentro do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. Segundo a historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira, os temas dos 34 painéis podem ser divididos em 3 grupos distintos: “o primeiro (grupo) relativo ao ciclo da Vida da Virgem, o segundo da Infância e Vida Pública de Cristo e o terceiro a sua Paixão e Morte”¹⁹².

Fonte valiosíssima para os estudos sobre o santuário e as suas obras artísticas é o primeiro livro de receitas e despesas¹⁹³ do santuário Bom Jesus de Matozinhos, aberto pelo próprio Feliciano Mendes em 1757. Esse documento é fundamental para entender o desenrolar da construção desse importante templo, durante a segunda metade do século XVIII até o começo do século XIX. Por outro lado, esse livro traz poucas informações detalhadas sobre as obras contratadas; apenas apresenta lançamentos rápidos dos vários trabalhos executados pelos artífices que ali trabalharam. Geralmente são lançamentos em uma ou duas linhas, onde consta o nome, o valor e tipo de serviço prestado.

Essa falta de informação até hoje ainda é alvo de diversas especulações sobre a autoria de vários trabalhos, principalmente referentes à produção de João Nepomuceno Correia Castro nesse templo. João Nepomuceno Correia Castro aparece recebendo grandes quantias por trabalhos de pintura dentro da capela, são ao total 11 lançamentos sem identificação do serviço prestado¹⁹⁴. O primeiro recibo de João Nepomuceno Correia Castro no santuário Bom Jesus de Matozinhos data entre outubro de 1777 e fevereiro de 1779, “P[or]. que dei ao Guarda Mor João Nepomuceno a conta da Pintura do Corpo / da capella”¹⁹⁵ (*sic*), o segundo entre março de 1779 a dezembro de 1782, “P[or]. que dei ao Pintor João Nepomuceno resto do pr[imeir].o ajuzte da pintura da Capella”¹⁹⁶ (*sic*), e assim sucessivamente até o ano de 1787. Todos os recibos trazem poucas informações específicas sobre qual seria exatamente as obras pagas ao pintor, ao contrário do autor da pintura do forro da nave, onde resta a dúvida, no recibo pago a Bernardo Pires consta “aconta dapinturadacapella mor”¹⁹⁷(*sic*) por exemplo. Os outros pintores que atuaram no santuário tinham discriminadas as suas obras no livro de

¹⁹². OLIVEIRA. 2006. p. 45.

¹⁹³. **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. Prateleira H, códice 26.

¹⁹⁴. **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

¹⁹⁵. *Idem*. f. 12 v.

¹⁹⁶. *Idem*.

¹⁹⁷. *Idem*. f. 9.

registro, como o próprio Bernardo Pires, João de Carvalhães ou mesmo Manuel da Costa Ataíde: “Porque que dei a Manoel da Costa Ataíde, pintor de retocar a capela mor e pintar duas capelas dos Paços do Horto e da Prisão, do resto das encarnações das imagens dos ditos Paços, como consta do recibo.”¹⁹⁸.

A autoria das obras que seriam de João Nepomuceno Correia Castro dentro do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas sempre foi controversa. Trabalhei com a historiografia sobre o assunto em minha monografia de bacharelado¹⁹⁹, chegando à conclusão que os quadros (Fichas 2 a 35) e o forro da nave (Imagem 10 e Ficha 36) seriam de autoria de João Nepomuceno e de seu ateliê, ressaltando que obra de tão grande vulto, concerteza teria a participação de outros envolvidos, como escravos e aprendizes. A maior dúvida é relacionada ao “retoque na capela mor” feitas por Manuel da Costa Ataíde (já citado), que segundo alguns especialistas amparados em comparações formais²⁰⁰, o retoque poderia ter acontecido no forro da nave e não na capela mor. Assim, por algum erro do escrivão, os retoques de Manuel da Costa Ataíde seriam sobre a pintura de João Nepomuceno Correia Castro e não na pintura de Bernardo Pires.

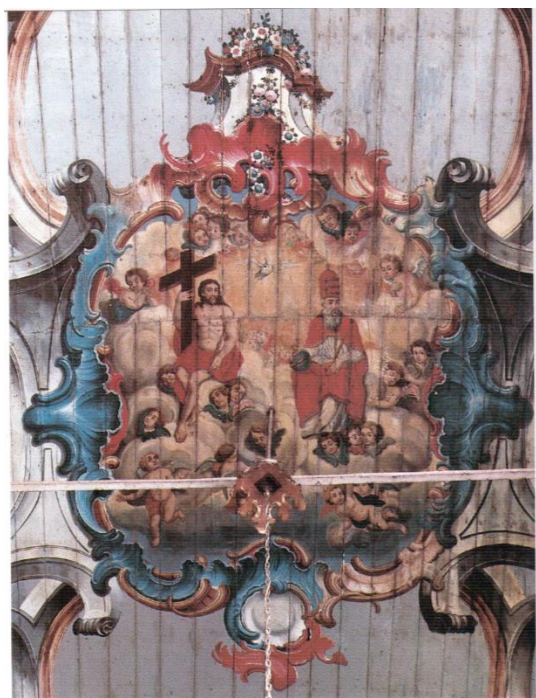


Imagem 10: Santíssima Trindade.
João Nepomuceno Correia Castro
1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Forro da nave da capela do santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. p. 40.

¹⁹⁸. *Idem*. f. 87 v.

¹⁹⁹. MARTINS. 2010. p. 57 a 64.

²⁰⁰. DEL NEGRO. 1958. p. 35 e o próprio pesquisador Herinaldo de Oliveira Alves.

Ao total, João Nepomuceno recebe por todos os trabalhos de pintura dentro do santuário, um montante aproximado de 1621 oitavas de ouro em 13 anos. São ao total 15 lançamentos em nome do pintor, 4 identificados por obras de douramento e encarnação, mais 11 não identificadas. Um valor muito alto para gastos com obras de pintura em um mesmo templo. Mesmo levando em conta a demanda do número de obras (o forro e 34 painéis). Para efeito comparativo, esse valor é superior ao gasto total do santuário entre outubro de 1777 a fevereiro de 1779, período de muitas construções na capela. Notamos que em duas ocasiões²⁰¹ João Nepomuceno é pago em réis, e a quantia é revertida pelo próprio capelão para oitavas de ouro, na proporção de 1\$200 réis a oitava.

Aumentando um pouco mais as comparações monetárias recebidas por João Nepomuceno Correia Castro em Congonhas com outros oficiais do período colonial: Seu contemporâneo, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, autor de vasta obra no mesmo santuário e ícone das artes coloniais. Aleijadinho e seu ateliê receberam entre os anos de 1796 a 1799 1.294 oitavas de ouro pelas 64 imagens em madeira dos Passos, mais 378 oitavas pelos 12 profetas em pedra sabão entre 1800 e 1805²⁰². Ou seja, em nove anos, aproximadamente 1.672 oitavas de ouro²⁰³. Nesse valor estão incluídas todas as 64 imagens dos Passos e os 12 Profetas, uma das empreitadas mais famosas do período colonial. Os valores são muito próximos, com um ligeiro aumento no caso de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que possivelmente deveria contar com muito mais profissionais ligados à ele, sejam escravos, aprendizes ou oficiais contratados, até por executar obra tão vasta no final de sua vida e em relativamente pouco tempo.

Manuel da Costa Ataíde, importante pintor mineiro e pouco posterior a João Nepomuceno Correia Castro²⁰⁴, recebeu entre os anos de 1799 a 1812 um valor aproximado de 1.900²⁰⁵ oitavas de ouro para pintar e dourar todo o interior da capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos²⁰⁶, pertencente à Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto (Imagem 19). Considerada pela crítica em geral como a maior obra do mestre pintor do rococó mineiro (e do período colonial), e a capela Franciscana de

²⁰¹. *Idem*. f. 13 v. e 14 v.

²⁰². OLIVEIRA. 2002. p. 27.

²⁰³. MARTINS. 1974. v. 1. p. 374. lança valores de 940 oitavas pagas pelos Passos, o que tornaria os valores recebidos por João Nepomuceno Correia Castro superiores ao de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

²⁰⁴. Enquanto João Nepomuceno Correia Castro estava pintando o santuário Bom Jesus de Matozinhos, no auge de sua carreira de pintor, Manuel da Costa Ataíde também foi contratado para pequenos serviços de pintura no santuário, em 1781. Ataíde estava no começo da sua trajetória como pintor e deve ter entrado em contato direto com João Nepomuceno Correia Castro.

²⁰⁵. Ressaltamos que o pintor Manuel da Costa Ataíde está atuando no século XIX, e nesse século a política cambial entre oitavas de ouro e contos de réis não é mais fixa, sendo que a oitava de ouro valia mais que 1\$500 réis. Mas para esse fim, calculamos a conversão da obra de Manuel da Costa Ataíde de réis para oitavas na mesma proporção de uma oitava a 1\$500 réis. Valor próximo da última cotação fixa entre contos e oitavas, apesar de sabermos que os valores comparados eram ainda menores.

²⁰⁶. CAMPOS. 2007. p. 176.

Ouro Preto foi talvez a única obra pictórica conhecida no território mineiro mais cara que as pinturas de João Nepomuceno em Congonhas. Mas devemos levar em consideração que já era outro momento da história das minas, o ouro escasseia-se e a sociedade local já estava consolidada.

Para citarmos mais um exemplo de grande obra de pintura e seu referido valor, destacamos um pintor contemporâneo a João Nepomuceno, José Soares de Araújo. O mesmo arrematou toda a obra de pintura da capela de Nossa Senhora do Carmo do Distrito Diamantino por aproximadamente 1.100 oitavas de ouro em 1766²⁰⁷ (Imagem 11). Obra de fôlego e detalhista, também considerada a maior obra do pintor português na capitania. Pela comparação dos preços podemos ter idéia da importância dos trabalhos executados por João Nepomuceno Correia Castro no santuário Bom Jesus de Matozinhos, se equiparando e até mesmo superando os preços de outras grandes obras de pintura de seu tempo e posteriores.



Imagem 11: Detalhe da Pintura do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo

Guarda-mor José Soares de Araújo

1766

Diamantina

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979

Nesse auge da carreira do pintor João Nepomuceno Correia Castro, no final do século XVIII e trabalhando em Congonhas, ele ainda é chamado para executar algumas outras obras importantes na região. Em 1784²⁰⁸ é contratado para fazer a decoração interna da capela de Nossa Senhora do Rosário de Congonhas (Imagem 12 e Ficha 38), por 94 oitavas de ouro. Possivelmente João Nepomuceno havia se mudado para o arraial

²⁰⁷ MARTINS. 1974. v. 1. p. 53.

²⁰⁸ AEAM. Termo que se faz para a pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário de Congonhas, 28 de março de 1784. In: *Livro de termos, contratos, posse dos irmãos da mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Congonhas*. f. 23-23 v. Prateleira H, códice 29.

de Congonhas e aproveitando sua estada no local, a Irmandade do Rosário o convida para decorar a sua capela²⁰⁹. Em 1786, é contratado para pintar a capela de Nossa Senhora do Rosário da freguesia de Itabira do Campo²¹⁰, pelo valor de 300 oitavas de ouro²¹¹. Esse é o ápice profissional do pintor mineiro João Nepomuceno Correia Castro, e sua vida pessoal segue o mesmo ritmo.



Imagem 12: Forro da nave da capela de Nossa Senhora do Rosário.

João Nepomuceno Correia Castro
(possíveis intervenções posteriores)
1784

Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Negros de Congonhas. Foto: Herinaldo de Oliveira Alves.

Como vimos, possivelmente João Nepomuceno Correia Castro se muda para Congonhas assim que começou a sua obra no santuário, por volta de 1777. Documentalmente, em 1787 assim se declara no processo de casamento: “É morador ao presente na Itabira (hoje Itabirito), e que também tivera residindo na de Congonhas do Campo, sem que tivesse mais residências em outros lugares como deste ou de outro Bispado.”²¹² Estando morando e trabalhando em Congonhas, arremata as obras em Itabirito em 1786 e mudá-se para o local. Mas, antes, devemos ressaltar dois pontos de sua estadia em Congonhas.

²⁰⁹. No começo do século XXI esse forro foi retirado da capela sem maiores informações ou fiscalização, estando hoje mal alojado no coro da capela. Contribuição de Herinaldo de Oliveira Alves.

²¹⁰. Atual cidade de Itabirito, próximo a Belo Horizonte, não confundir com a atual cidade de Itabira, berço de Carlos Drummond de Andrade. BARBOSA. 1995. p. 156.

²¹¹. Esse forro foi retirado no século XX, sem maiores informações. **AEAM**. Termo de obrigação da pintura do corpo da igreja, capela-mor, ambas as sacristias, portas e janelas da capela de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito, 21 de dezembro de 1786. *In: Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito*. f. 61 v. Prateleira L, códice 23.

²¹². **AEAM**. Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha, 1786 - 1787. *In: Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha*. f. 7. Registro 3930, armário 04, pasta 393.

É no arraial de Congonhas do Campo que pela primeira vez na documentação João Nepomuceno Correia Castro aparece como guarda mor, em 1777²¹³, aos 25 anos. Guarda mor era o cargo responsável por fiscalizar e dividir as datas minerais recebendo ordenado da Fazenda Real²¹⁴. Devemos destacar ainda que o irmão de João Nepomuceno, José Correia Rabelo também era guarda mor²¹⁵, assim como seria o seu sogro o guarda mor e capitão Antônio Monteiro de Noronha²¹⁶. O avô materno de João Nepomuceno, Bernardo Spinola, era sargento mor²¹⁷. A sua entrada para a administração pode ter sido facilitada pelos seus contatos familiares e matrimoniais, mas são muitos os pintores que tomam o mesmo caminho, seja assumindo funções militares ou administrativas. José Soares de Araújo, o grande pintor do distrito diamantino e contemporâneo a João Nepomuceno Correia Castro, também era guarda mor²¹⁸. Manuel da Costa Ataíde era alferes²¹⁹, e também José Ribeiro da Fonseca²²⁰ o era. Manoel Ribeiro Rosa²²¹, outro pintor do século XVIII, era furriel²²². José Gervásio de Souza Lobo além de pintor foi Capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardo de Vila Rica²²³. Francisco Xavier Carneiro era tenente²²⁴. Essa tendência denota que os pintores buscavam outros meios de subsistência ou de acumular prestígio social em suas trajetórias. Em certa medida, acreditamos que as obras espaçadas e caras não era uma forma segura de renda para esses indivíduos. A demanda, nem sempre certa por obras de pinturas, impeliam aos indivíduos a buscarem outros meios de renda. Já citamos, por exemplo, o guarda mor e pintor José Soares de Araújo, que possuía muitos bens, negócios, fazenda, lavras e escravos no seu testamento²²⁵.

João Nepomuceno Correia Castro, morando em Congonhas entre 1777 e 1786, entrou em contato com uma importante personagem em nossa história. Nesse arraial de

²¹³. AEAM. Despesas do santuário Bom Jesus de Matozinhos, outubro de 1777 a 1781. In: **Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo**. f. 12v. Prateleira H, códice 26.

²¹⁴. SALGADO. 1985. p. 283-284.

²¹⁵. ACSM. Inventário de José Correia Rabelo, 1817. In: **Inventários**. Caixa 58, auto 1285, 1º ofício. f. 1.

²¹⁶. AEAM. Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha, 1786 - 1787. In: **Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha**. f. 2. Registro 3930, armário 04, pasta 393.

²¹⁷. *Idem*. f. 2.

²¹⁸. JARDIM. 1978. p. 213.

²¹⁹. Ressaltar que não recebia salário e era um cargo militar.

²²⁰. MARTINS. 1974. v. 1. p. 289.

²²¹. CAMPOS. 2007. p. 2.

²²². "Forriél, forriél mor, he o oficiala ao qual toca executar a distribuição dos alojamentos feitos pelo Mestre de Campo." In: BLUTEAU. 1712-28. v 4. p. 181 e 182. "Furriel é o posto militar superior ao de cabo e abaixo do de porta estandarte" In: CAMPOS. 2002. p. 250 e 251.

²²³. CAMPOS. 2002. p. 249.

²²⁴. SANTIAGO. 2009. p. 125.

²²⁵. SANTIAGO. 2009. p. 104.

Congonhas, João Nepomuceno escolhe a sua mulher, a companheira para o resto da sua vida: Germana Cândida Xavier de Noronha²²⁶.

Entre as obras do santuário, a mudança para Congonhas e o relacionamento com Germana Cândida Noronha de Xavier, João Nepomuceno Correia Castro foi ainda contratado para outras obras. Como para fazer o risco dos laterais laterais (ficha 37) da capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, desenho esse que se encontra na parede do consistório da capela, anterior a 1784²²⁷. Demonstrando mais um pouco da versatilidade do pintor, que também desenha e projeta altares.

Em uma época de grande produção artística, João Nepomuceno Correia Castro casou-se com Cândida Noronha de Xavier. Ele possuía aproximadamente 35 anos e ela 23. O casamento aconteceu no dia 24 de janeiro de 1787²²⁸, na pequena capela de Nossa Senhora do Bom Fim, em uma fazenda no povoado chamado Paraopeba, próximo de Congonhas. Nesse mesmo ano João Nepomuceno recebe mais uma parcela referente às obras de pintura não especificadas no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas - um montante de 132 oitavas de ouro²²⁹. Essas foram as informações encontradas até o momento referente aos 10 anos em que João Nepomuceno viveu em Congonhas, onde deixou suas maiores obras, casou-se e viveu os anos mais profícuos da sua trajetória profissional.

Como estudamos nos primeiros capítulos, a descoberta do ouro e povoamento do atual Estado de Minas Gerais se dá no final do século XVII, e as primeiras vilas datam do começo do século XVIII. Quando os primeiros portugueses e seus descendentes chegam à região, trazendo consigo a sua fé e as suas tradições. Os primeiros colonizadores a chegarem na região do atual Estado de Minas Gerais, são conhecidos na história pela alcunha de bandeirantes. Esse descendentes de portugueses trazem para a nova área de ocupação os símbolos de sua religião. A própria “bandeira” era uma demonstração de fé ligada a algum santo patrono da expedição. Os primeiros objetos de devoção que chegam junto a esses exploradores são os oratórios, peça em madeira que serviam de altar improvisado para os cultos católicos. Assim que se assentam em

²²⁶. **AEAM**. Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha, 1786 - 1787. *In*: **Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha**. f. 2. Registro 3930, armário 04, pasta 393.

²²⁷. O livro 1º de deliberações da Ordem Terceira de N. S. do Carmo onde consta o recibo pago a João Nepomuceno Correia Castro está desaparecido, mas na década de 1970 é citado pela pesquisadora Judith Martins. MARTINS. 1974. v. 1. p. 171.

²²⁸. **AEAM**. Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha, 1786 - 1787. *In*: **Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha**. f. 10 e 10 v.. Registro 3930, armário 04, pasta 393.

²²⁹. **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 18. Prateleira H, códice 26.

alguma região, os mineradores começam a construir as primeiras capelas primitivas, geralmente no centro dos povoados.

As pinturas em forros mais antigos que chegaram aos dias de hoje, foram as capelas primitivas que não foram derrubadas com o crescimento das vilas, como a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos do Padre Faria, em Ouro Preto (Imagem 13). Essa capela era o centro de uma das várias povoações que se uniram para a emancipação de Ouro Preto a vila (Vila Rica). Está na periferia da atual cidade e podemos datar a sua pintura como sendo da terceira ou quarta década do século XVIII²³⁰. Outro templo com pinturas até mesmo anteriores, é a capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará, a pintura desse templo é feito em “estilo caixotão”²³¹, o primeiro “gosto ou moda” adotado no território mineiro. Consiste em dividir o forro em vários pequenos quadros com representações independentes, ilustrando passagens bíblicas ou tradições eclesiásticas. Quanto à documentação e a autoria dessas primeiras pinturas em território mineiro, não possuímos nenhuma informação²³².

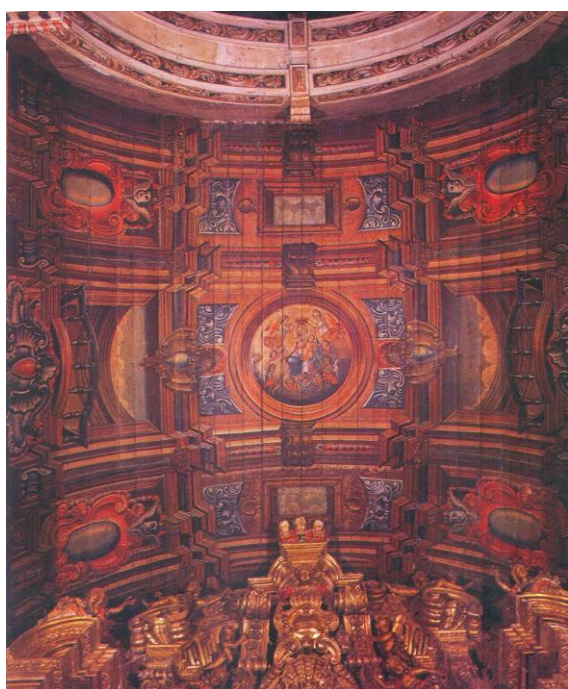


Imagem 13: Pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos, do Padre Faria.

Autor desconhecido.

Década de 1740.

Ouro Preto

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979.

Com a criação do Bispado de Mariana em 1748, houve a reconstrução da Catedral Sé de Mariana, essa reforma demandou a pintura de seus novos forros.

²³⁰. RIBEIRO. 1978-9. v. 10. p. 32. A autora chega a essa conclusão pela pintura estar em concordância estética com o resto da decoração interna do templo. Não há documentação conhecida sobre data e autoria.

²³¹. Para mais informações referentes aos “gostos, estilos” de pintura que vigoraram em Minas Gerais no período colonial: ÁVILA. 1984. p. 54 a 56. JARDIM. 1978. p. 185 a 212. OLIVEIRA. 1982-83. p. 171-180. RIBEIRO. 1978-9. p. 27-37.

²³². No caso da cidade de Sabará, a tradição oral conta que no século XIX após um surto de doença desconhecida na cidade, o padre responsável pela documentação eclesiástico colocou fogo na mesma, pensando está preservando a saúde de todos.

Aparece nesse momento, como um dos primeiros pintores a se destacar no ofício da pintura e que nós restou documentos, Manuel Rabelo de Souza²³³. O mesmo mestre envolvido no libelo com João Batista de Figueiredo estudado no capítulo 2. Esse pintor português também é considerado o autor do forro da capela mor da igreja matriz de Ouro Branco e do forro da nave da capela de Santa Efigênia em Ouro Preto²³⁴ (Imagem 14). Mas, pelo libelo estudado no capítulo anterior, Manuel Rabelo de Souza não era pintor, apenas dourador. O mesmo arrematava obras de pintura e “chamava” (contratava) outros oficias para executar o trabalho. Esse é o caso do forro da capela de Santa Efigênia em Ouro Preto, onde o mesmo mestre afirma:

... e com ele (João Batista de Figueiredo) e Manuel Antônio, ambos seus aprendizes, pactuou de lhes dar ao mando da lei, dando lhes de se vestirem e de comer. Quanto a eles, ambos o ajudassem a pintar o corpo da capela do Alto da Cruz, da capela de Itaverava e de Solidade²³⁵.

Logo, acredito que Manoel Rabelo Souza não é o autor de nenhuma dessas obras de pintura que lhe foram atribuídas, ao nosso ver, ele seria dourador e um arrematador de obras de pintura, que convidaria outros oficiais de pintura para executá-las. No caso do forro da nave da capela de Santa Efigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto (Imagem 14), sabemos que foi executado por João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio²³⁶. Quanto às outras obras com recibo passado em seu nome, nada sabemos. Nesse forro de Ouro Preto já estão presentes as rocalhas, motivos ornamentais próprias do gosto Rococó²³⁷.

²³³. RIBEIRO. 1978-9. v. 10. p. 32.

²³⁴. Entre outros: RIBEIRO. 1978-79. p. 32. MARTINS. 1974. p. 273 e 274.

²³⁵. AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 37.

²³⁶. Nenhuma informação temos sobre esse pintor.

²³⁷. Rocalhas são adornos sem forma definidas usadas nas decorações do “gosto/estilo” Rococó. No forro da nave da capela mor da capela de Santa Efigênia em Ouro Preto, as rocalhas são as formas em azul e vermelho.



Imagem 14: Forro da nave da capela de Santa Efigênia, Ouro Preto

João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio, obra contratada por Manuel Rabelo de Souza.

1768.

Foto do autor.

O libelo entre João Batista Figueiredo e Manuel Rabelo de Souza ainda nos lega outra importante informação. João Batista de Figueiredo foi aprendiz²³⁸ de Antônio Martins da Silveira, pintor de trajetória completamente desconhecida. Sabe-se que o mesmo já estava na região mineradora na década de 1760, mas a única obra que nos restou foi a pintura da nave da capela de Nossa Senhora da Boa Morte em Mariana (imagem 4). Sabemos da autoria dessa obra pela cópia de um documento desaparecido²³⁹ e provavelmente datado de 1782. Data a nosso ver muito avançada, pois o mesmo é o mestre de João Batista de Figueiredo e já atua na região, pelo menos, desde a década de 1760. Pela sua obra que nos restou, vemos que o mesmo já utilizava a rocalha em suas composições. A nosso ver, as rocalhas da presente obra de Antônio Martins da Silveira são muito mais seguras e contidas que as rocalhas que ornaram a capela de Santa Efigênia em Ouro Preto (Imagens 4 e 13). Parece-nos que Antônio Martins da Silveira foi um dos primeiros pintores a utilizar as rocalhas em suas composições em Minas Gerais, ou seja, o primeiro pintor rococó da região mineradora, e um dos responsáveis por divulgar esse gosto na região, o ensinado aos seus aprendizes.

Assim, essas seriam as principais obras que nos restaram e possuem algum tipo de documentação referente aos seus autores, sendo todas pertencentes à primeira geração de pintores que atuaram em Minas Gerais. Destacamos os forros “em caixotão”, os mais antigos e que não se sabem a autoria. E depois os primeiros portugueses que chegam ao território minerador e se tem algum tipo de documentação, como o arrematante Manuel Rabelo de Souza e o pintor Antônio Martins da Silveira.

²³⁸. AHMIOF. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. fl. 31 v., 32.

²³⁹. Copilado por Cônego Raimundo Trindade. MARTINS. V. 2. p. 247.

Com o passar do tempo e o crescimento dos núcleos mineradores, tende-se a ampliar as capelas, que no caso de elevação a vila, transforma-se em igreja matriz. Mas geralmente, essas matrizes foram destruídas para a construção de templos maiores. Dependendo do tamanho da povoação, começam a se separar os fiéis. Primeiro com as capelas para os negros, Irmandades do Rosário basicamente, e depois com indivíduos de várias classes se agrupando de acordo com seu *status* social, Franciscanos e Carmelitas (brancos), Mercês e São Francisco dos Cordões (pardos) ou Santa Efigênia (negros). A sociabilidade presente nessas Irmandades e Ordens Terceiras vai para muito além da religião, são espaços de convivência, festa e interação entre os seus membros²⁴⁰. Arriscamos a dizer, que as Irmandades e Ordens Terceiras são um dos mais importantes espaços de sociabilidade do período colonial no território minerador. Levamos em conta a inexistência de conventos e Ordens Primeiras na região, constantemente proibidas pelas autoridades metropolitanas visando inibir o extravio de ouro.

Da segunda geração de pintores que atuaram em Minas Gerais no período colonial, principalmente entre a segunda metade do século XVIII até o princípio do próximo século, destacamos 5 pintores. O pintor português que várias vezes foi citado, José Soares de Araújo, é um dos maiores expoentes desse período, atuando entre 1765 a 1798²⁴¹. Esse oficial possivelmente fez seu aprendizado na metrópole, e pinta suas obras mais ao “gosto” barroco que rococó. De certa forma, ele é ainda um arcaizante dentro de seu contexto, suas obras estão localizadas na região de Diamantina, sendo a principal as pinturas na capela de Nossa Senhora do Carmo (Imagem 10). Os forros pintados ao gosto barroco são mais escuros e tenebrosos, eventualmente ajudadas pela oxidação da pintura, mais carregadas de cores e contrastes. Esse pintor em especial é muito focado nas perspectivas arquitetônicas fingidas, desenhando vários balcões e estruturas ilusórias. O pesquisador Luiz Jardim ainda destaca que: “... em vista do colorido sempre escuro, tem uma particularidade que não se encontra em nenhum outro pintor (colonial): o dourado como cor”²⁴².

Ainda na região do distrito diamantino, destacamos a figura de outro pintor contemporâneo a João Nepomuceno Correia Castro, o pintor Silvestre de Almeida Lopes, excelente oficial que tem sua trajetória profissional entre 1760 e 1796²⁴³. Apesar

²⁴⁰. BOSCHI. 1986.

²⁴¹. MARTINS. 1974. v.1. p. 53 e 54.

²⁴². JARDIM. 1974. p. 52.

²⁴³. MARTINS. 1974. v. 1. p. 400.

de trabalhar no mesmo período e região que o guarda mor José Soares de Araújo, pinta suas obras em “estilo” Rococó. Poucas informações possuímos quanto à sua trajetória pessoal, não há trabalhos publicados referente à sua biografia. Rodrigo Mello Franco de Andrade ressalta que:

“O recorte, muito acentuado, do contorno da decoração, a profusão e a forma dos ornatos de flores, a desproporção peculiar entre as cabeças e os corpos das figuras, assim como a dilatação exagerada dos olhos em todas elas, são características da pintura de Silvestre de Almeida Lopes, juntamente com o seu colorido de sabor popular”²⁴⁴.



Imagem 15: Pintura do forro da nave da capela de Bom Jesus de Matozinhos.

Silvestre de Almeida Lopes.

Segunda metade do século XVIII

Serro, Minas Gerais.

Foto: ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos, MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro*; glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1980

Como estudamos, João Batista de Figueiredo e João Nepomuceno Correia Castro são outros dois importantes pintores deste período. Eles seriam oficiais nascidos e educados dentro da colônia, responsáveis pela divulgação e consolidação do gosto Rococó em Minas Gerais. Eles estão entre os primeiros pintores a utilizar esse ornamento em suas obras. Mas deles já falamos muito, apenas aqui os nomeamos para enquadrá-los dentro de uma cronologia das artes plásticas mineiras. Ressaltamos apenas, que é considerada a maior obra do pintor João Batista de Figueiredo²⁴⁵ o forro

²⁴⁴. ANDRADE. 1978. p. 35.

²⁴⁵. OLIVEIRA. 1982-83. v. 12. p. 172.

da nave da Matriz do Inficionado²⁴⁶ (Imagem 16). Outro pintor importante do período, mas que nada sabemos da sua trajetória, é Bernardo Pires da Silva, autor do importante forro da capela mor do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas (Imagem 17). Nesse pintor, a solução dada pelo mesmo para as estruturas (colunas) que sustentam o medalhão central, são colunas feitas por rocalhas coloridas, fato incomum entre seus contemporâneos. Esse pintor trabalha junto com João Nepomuceno Correia Castro dentro do santuário em Congonhas e na Matriz do Pilar em Ouro Preto, assim como o arrematante João de Carvalhães²⁴⁷.



Imagem 16: Detalhe da pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Santa Rita Durão.

João Batista Figueiredo.
1778.

Santa Rita Durão, Mariana, Minas Gerais.

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979.



Imagem 17: Pintura do forro da capela mor do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos.

Bernardo Pires da Silva.

1773.

Congonhas, Minas Gerais.

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979.

²⁴⁶. Antiga paróquia do Inficionado, atual distrito de Santa Rita Durão no município de Mariana. BARBOSA. 1995. p. 299.

²⁴⁷. Para a atuação na Matriz do Pilar: **AHEPP**. Termo que fazem os Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da aceitação dos painéis e douramento feito na capela mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, 9 de fevereiro de 1774. *In*: Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto. f. 139 v.. Volume 224. Para o santuário: **AEAM**. Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. Prateleira H, códice 26.

Na transição entre a segunda e a terceira geração de pintores mineiros, destacamos o oficial Manoel Ribeiro Rosa, trabalhando no final do século XVIII e começo do século XIX. Deixou-nos poucas obras e consta que trabalhava sozinho, sem a ajuda de aprendizes ou outros oficiais²⁴⁸. Também utiliza as rocalhas como motivos ornamentais, produzindo belas peças de pintura, como o forro da sacristia da capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (Imagem 18), no começo do século XIX.



Imagem 18: Pintura do forro da sacristia da capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo

Manoel Ribeiro Rosa
Final do século XVIII.
Ouro Preto

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979

A “terceira geração” de pintores coloniais também é formada por pintores nascidos e educados na região mineradora. Esses oficiais atuaram principalmente no século XIX e já encontraram uma estrutura de trabalho consolidada, Irmandades e Ordens Terceiras organizadas e uma estrutura social consolidada. Como a exploração do ouro já havia entrado em decadência, toda a sociedade já havia si acomodado, transferido a mão de obra mineradora para outras funções econômicas. Nesse novo contexto, surge a figura de pintores do gabarito de Manuel da Costa Ataíde, pintor que nos dizeres do professor Carlos del Negro: “é de uma paleta riquíssima e técnica pictórica magistral”²⁴⁹. Tem vasta obra documentada e atribuída, principalmente nas cidades de Mariana, Ouro Preto, Santa Bárbara e Itaverava²⁵⁰. Muito já se foi dito sobre a figura histórica de Manuel da Costa Ataíde²⁵¹, e principalmente, referente à pintura do

²⁴⁸. CAMPOS. 2002. p. 250.

²⁴⁹. Essa citação do professor Carlos Del Negro está presente em um texto de Ivo Porto de Menezes publicado no livro organizado pela professora Adalgisa Arantes Campos. Concorde com a unanimidade deles. CAMPOS. 2007. p. 17.

²⁵⁰. Lista de obras de Manuel da Costa Ataíde: CAMPOS. 2007. p. 23 a 29. Incluo nelas 6 painéis pintados na minha cidade natal São Domingos do Prata, hoje em posse do Museu Mineiro em Belo Horizonte, atribuição feita por equipe competente. MUSEU MINEIRO. 1986.

²⁵¹. DEL NEGRO. 1958. ANDRADE. 1978. CAMPOS. 2007. dentre muitos outros.

forro da nave da Capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto (Imagem 19).



Imagem 19: **Forro da nave da capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.**

Manuel da Costa Ataíde.

1801

Ouro Preto, Minas Gerais

Foto: FROTA, Lélia Coelho, MORAES, Pedro de. *Ataide*; vida e obra de Manuel da Costa Ataíde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

Muito já foi dito sobre essa obra e o seu autor, apenas destacamos que, ao nosso ver, Manuel da Costa Ataíde é o maior pintor do período colonial mineiro. Ele viveu em um período com maior demanda por pinturas de forro, na época da finalização da ornamentação das capelas das Ordens Terceiras. Ressaltamos também, que os pintores da geração de Manuel da Costa Ataíde encontraram um sistema de ensino, arremate e produção pictórica minimamente estruturada pelas gerações anteriores. Mas, independente da conjuntura econômica ou social, a “individualidade”, o modo de pintar de Manuel da Costa Ataíde e de seu ateliê é fantástica.

Mais um importante pintor colonial mineiro nascido na cidade de Mariana é Francisco Xavier Carneiro²⁵². Esse pintor foi concorrente direto de Manuel da Costa Ataíde, ambos foram contratados para pintar dentro da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, durante as décadas de 1790 e 1800²⁵³. Lembremos também, o episódio do Libelo do Rosário dos Negros de Mariana contra Manuel da Costa Ataíde, onde Francisco Xavier Carneiro foi testemunha (louvado) a favor da Irmandade. Uma das suas obras de destaque é o forro da nave da capela da Ordem Terceira de São

²⁵². Assim como ele, Manuel da Costa Ataíde e João Nepomuceno Correia Castro nasceram em Mariana. MARTINS. 1974. v. 1. p. 154.

²⁵³. Manuel da Costa Ataíde: CAMPOS. 2007. p. 23. Francisco Xavier Carneiro: MARTINS. 1974. v. 1. p. 153.

Francisco de Mariana (Imagem 20), muito ao gosto Rococó. O tema representado é o Dilúvio Universal.

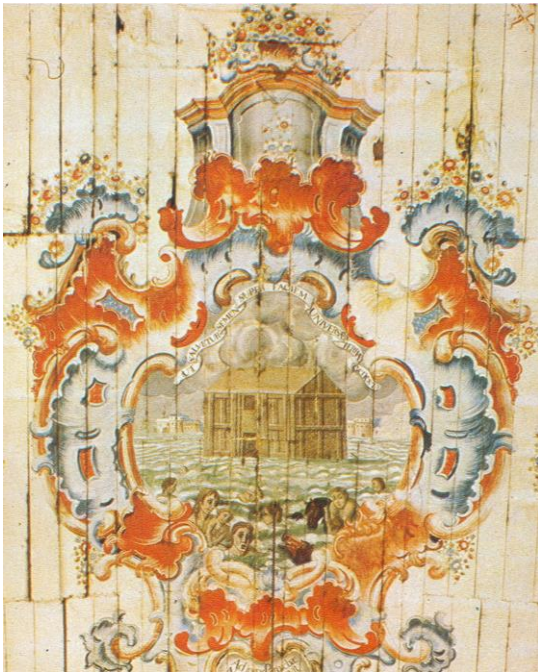


Imagem 20: Forro da nave da capela Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Francisco Xavier Carneiro.

1802

Mariana, Minas Gerais.

Foto: MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979

Na região de Sabará, comarca do Rio das Velhas, destacamos o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha. Sua obra mais importante documentada é o forro da nave da capela da Ordem Terceira do Carmo de Sabará²⁵⁴ (Imagem 21). Destaca-se na sua obra a não utilização de rocalhas para emoldurar o medalhão central, além dos muros parapeitos que envolvem toda a composição. O tema desse forro é são Elias entregando o escapulário Carmelita para são Eliseu. A nosso ver, de maneira resumida, esses são os principais forros pintados em Minas Gerais durante o período colonial. Acrescentamos que qualquer levantamento deste caráter costuma omitir nomes importantes, principalmente pelos poucos trabalhos publicas referentes aos pintores coloniais mineiros.

²⁵⁴. DEL NEGRO. 1958. p. 118 a 120. MARTINS. 1974. v. 2. p. 171.

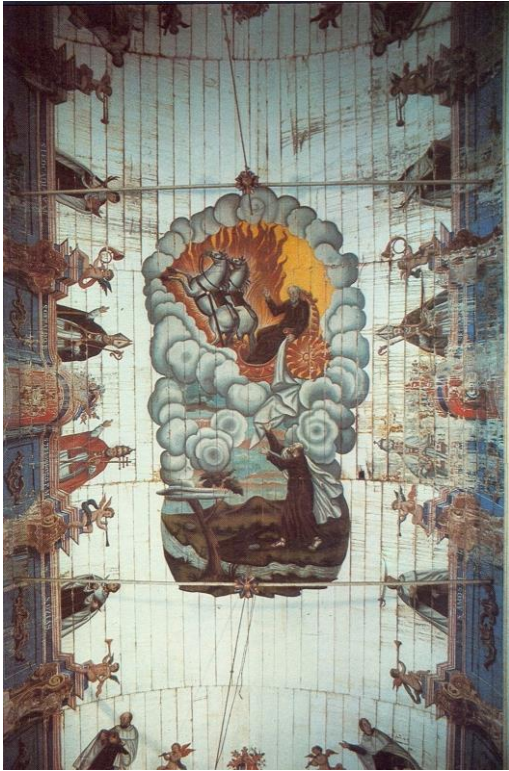


Imagem 21: **Forro da nave da capela de Nossa Senhora do Carmo**
Joaquim Gonçalves da Rocha.
1818
Sabará
Foto: FROTA. 1982.

Cap. 4 – *Post Mortem*: O legado de João Nepomuceno Correia Castro & O Estudo dos testamentos e inventários dos pintores em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

O último registro da atuação de João Nepomuceno Correia Castro no santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, é em 1791²⁵⁵. Nesse ano, o santuário já havia pagado pelas principais obras ao pintor, e há alguns anos o contratava periodicamente para trabalhos menores, o último era para encarnar quatro bustos, e dois anos antes para um trabalho de douramento²⁵⁶. Como já foi dito, não apenas João Nepomuceno Correia Castro fazia trabalhos que “extrapolavam” o limite da pintura. Enquanto mestre no ofício da pintura executou diversas vezes trabalhos para encarnar²⁵⁷ e dourar imagens sacras. Desde o recibo para encarnar uma imagem na Catedral Sé de Mariana em 1777²⁵⁸, no começo de sua carreira até os seus últimos trabalhos, como veremos.

Não apenas João Nepomuceno exercia outras funções análogas, enquanto mestre em pintura. Manuel da Costa Ataíde fez douramentos, prateamentos, encarnações, pintura de flores para uma tribuna, pinturas imitando azulejos e uma infinidade de outros trabalhos²⁵⁹ documentados ou atribuídos. O guarda mor e pintor na região de Diamantina, José Soares de Araújo, dentre outras coisas, dourou castiçais e altares, pintou lavatórios e um Santo Sudário²⁶⁰. Joaquim Gonçalves da Rocha também dourou altares²⁶¹. Francisco Xavier Carneiro pintou imagens, varas de juízes, dourou altares dentre outras coisas²⁶². Não temos muitos dados publicados referentes à maioria dos pintores em atuação em Minas Gerais no período colonial, mas essa parece ser a tendência natural desses pintores, que além de executarem as funções de pintores de forros e painéis, ainda executavam douramentos, encarnações e outros trabalhos com pagamentos menores.

Devemos salientar que esse *status* e a aprovação para avançar sobre outros ofícios não era regra na colônia e nem em Minas Gerais. Pintores de forro e painéis podiam dourar, era inclusive comum. Mas como vimos no capítulo 2 desse trabalho, o percurso inverso não era aceitável. O dourador Manuel Rabelo de Souza perde o libelo movido

²⁵⁵. AEAM. Recibo de João Nepomuceno do santuário Bom Jesus de Matozinhos, 1790. In: Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 21 v. e 22. Prateleira H, código 26.

²⁵⁶. AEAM. Recibo de João Nepomuceno do santuário Bom Jesus de Matozinhos, 1790. In: Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 20. Prateleira H, código 26.

²⁵⁷. “Encarnação; termo de pintor dar cor da carne em todas as partes nuas de hum corpo pintado” in: BLUTEAU. 1712. v. 3, p. 208. “Encarnar: Dar cor de carne a pinturas ou imagens, aplicando polimento às partes do corpo que devem aparecer” in: ÁVILA. 1979. p. 143.

²⁵⁸. AEAM. Recibo por encarnar a imagem de Nossa Senhora da Conceição da Catedral de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana, 30 de janeiro de 1777. In: Livro de fábrica da Catedral de Nossa Senhora da Conceição de Mariana. f. 30. Prateleira P, livro número 25.

²⁵⁹. CAMPOS. 2007. p. 22 a 30.

²⁶⁰. MARTINS. 1974. v. 1. p. 52 a 54.

²⁶¹. MARTINS. 1974. v. 2. p. 170.

²⁶². MARTINS. 1974. v. 1. p. 152 a 155.

pelo pintor João Batista de Figueiredo sobre a acusação que o primeiro não era pintor e sim mestre dourador. E enquanto mestre dourador, não poderia ensinar o ofício da pintura ao seu aprendiz que movia o libelo. O limite entre esses ofícios era tênue, principalmente na região mineradora, onde a falta de mão de obra especializada impelia a essa prática, assim como a inexistência de corporações de ofícios. Assim também como o acúmulo de cargos militares e administrativos eram uma estratégia para a falta de demanda de obras de pintura, a execução de douramentos e encarnações também era uma estratégia dos pintores coloniais, principalmente na falta de obras maiores.

Em outras regiões da colônia houve vários conflitos ligados aos limites entre cada ofício. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é sabido o volumoso processo entre marceneiros e entalhadores entre os anos de 1759 a 1761²⁶³. Trata-se de um processo entre o mestre marceneiro Manoel da Costa Carvalho contra o mestre entalhador Francisco Feliz Cruz, sob a alegação que o último estava exercendo ilegalmente o ofício de marceneiro. Como já vimos, graças a um conflito no limite das funções de cada ofício, que em Portugal os pintores a óleo consegue mudar de *status* frente aos demais pintores e aglomerar vantagens²⁶⁴.

Como sabemos, João Nepomuceno Correia Castro continua fazendo encarnações e douramentos até o fim da sua vida. Os dois últimos recibos profissionais conhecidos de João Nepomuceno Correia Castro são referentes a uma encarnação e pinturas menores na capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Mariana²⁶⁵. No último deles, no ano de 1794, João Nepomuceno Correia Castro já deveria estar doente, pois esse é o ano em que o mesmo faz o seu testamento. Os testamentos são um tipo de fonte importantíssima para o estudo de indivíduos ou grupos históricos, principalmente em Minas Gerais, onde milhares destes são conservados nos arquivos desde o começo do século XVIII. Esse tipo de fonte nos legará uma série de informações sobre a vida profissional e pessoal dos oficiais que trabalharam em Minas Gerais. Vamos à análise do testamento do pintor João Nepomuceno Correia Castro, nosso objeto de pesquisa.

No dia 28 de dezembro de 1794, o pintor João Nepomuceno Correia Castro assim começa o seu testamento: “...eu (João Nepomuceno), estando enfermo e de cama, temendo a morte que é certa, faço este meu testamento na forma seguinte.”²⁶⁶ Doente e

²⁶³. BONNET. 2009. p. 67 a 72.

²⁶⁴. SERRÃO. 1983.

²⁶⁵. AHSFM. Recibo pago a João Nepomuceno Correia Castro, 1791 e 1794. In: Livro 1º de recibos da ordem 3ª de São Francisco. f. 5 v. e 15.

²⁶⁶. AEAM. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. In: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. 13 f. Testamentos, pasta 619.

de cama, com medo de morrer, o pintor primeiro encomendou a sua alma à Deus, se diz católico e obediente aos preceitos da religião. Em seguida, declara as suas filiações, que é filho legítimo de Domingos Correia Rabelo e de Páscoa da Ressurreição Castro, que é casado com Germana Cândida de Noronha Xavier e não possuía filhos. Interessante observar que os herdeiros escolhidos por João Nepomuceno eram a sua mãe, Páscoa da Ressurreição Castro, e na falta dela, a sua irmã Catarina Clara de Jesus e não sua mulher. Os testamenteiros, ou seja, os responsáveis por executar, cobrar e pagar suas dívidas, pessoas de sua confiança, eram na ordem: sua irmã Catarina, o seu irmão P.^e Francisco Correia Rabelo e em terceiro lugar a sua mulher, Cândida²⁶⁷.

João Nepomuceno Correia Castro se declarou em testamento com irmão de 4 Ordens Terceiras e Irmandades: A Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a sua preferida, onde gostaria de ser enterrado: a Ordem Terceira de São Francisco de Assis²⁶⁸, todas da cidade de Mariana. Ressaltamos serem essas quatro instituições religiosas muito importantes em Minas Gerais no período colonial. A Irmandade do Santíssimo Sacramento estava ligada à igreja matriz e à procissão anual do Senhor do Passos, festa importante para as cidades e vilas coloniais. Essa festa até os dias de hoje se conserva, com procissões durante toda a semana santa, que ainda passa pelas pequenas capelas distribuídas pelo centro das cidades coloniais²⁶⁹. As Ordens Terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Monte do Carmo, eram composta pela elite do período colonial mineiro. Eram essas Ordens que reuniam os potentados da capitania, os mais abastados e influentes membros dessa sociedade se associavam em uma das duas Ordens Terceiras, isso em todas as principais aglomerações urbanas da região mineradora. E a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos era a Irmandade mais numerosa dos núcleos urbanos, era responsável por reunir os negros e escravos, sendo sempre alvo de atenção das autoridades coloniais e sempre presente nos núcleos mineradores. Mesmo os menores núcleos costumam ter a presença de uma Irmandade do Rosário, primordial para separar as classes sociais, definindo socialmente cada qual em sua posição.

²⁶⁷. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 3 v. Testamentos, pasta 619.

²⁶⁸. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 3 v. Testamentos, pasta 619.

²⁶⁹. As capelas dos Passos e as procissões até os dias de hoje acontecem em várias cidades mineiras durante a Semana Santa, cidades como Mariana, Ouro Preto, Tiradentes, Diamantina dentre muitas outras ainda conservam essa tradição.

Não era comum um indivíduo participar de tantas e tão importantes Irmandades e Ordens Terceiras ao mesmo tempo, ainda mais não se tratando de nenhum grande minerador ou proprietário, como é o caso do pintor João Nepomuceno. Mas analisando outros testamentos de pintores, vemos que Manoel da Costa Ataíde era Irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, da Terra Santa de Jerusalém, da Irmandade de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas, da Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens do Caraça, da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa de Antônio Pereira, da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Mariana, da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Mariana, da Irmandade do Senhor dos Passos de Ouro Preto²⁷⁰, além da Irmandade do Rosário de Mariana, que após o libelo movido contra esta irmandade, Manuel da Costa Ataíde não se declara mais Irmão.

Até mesmo Francisco Xavier Carneiro, pintor negro e contemporâneo de Manuel da Costa Ataíde, se declarou em testamento ser irmão da Irmandade do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas, da Confraria de São Francisco do Cordão de Mariana, Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e da Irmandade dos Homens da Terra do Caraça²⁷¹. Há poucas transcrições de testamentos de pintores coloniais publicados até o presente momento, mas, podemos apurar que há uma tendência que os pintores transissem em várias Irmandades e Ordens Terceira, mesmo não sendo eles parte da elite econômica da região. Essa tendência, a nosso ver, se baseiava em uma reciprocidade entre os oficiais e as Irmandades. Ambos teriam vantagens, os pintores em se filiarem às Irmandades e participarem do jogo social da sua comunidade, e as Irmandades teriam melhores preços e fariam com que os pintores trabalhassem com mais apreço em suas obras. Apesar dos poucos dados, acreditamos ser essa a tendência geral dos pintores coloniais no território minerador.

Quanto a João Nepomuceno Correia Castro, acreditamos que além de ser pintor, ainda participava de certa forma, da elite social da cidade de Mariana. Com certeza, não era parte da elite econômica, pelos “poucos” bens que possuía. Mas como vimos no capítulo 1, seus pais possuíam uma boa casa em frente à Catedral Sé de Mariana, com muitos móveis e roupas, além de serem alfabetizados e brancos. No final da sua vida,

²⁷⁰. ACSM. Testamento de Manuel da Costa Ataíde, 2 de fevereiro de 1830. In: Livro de Registro de Testamento. n.º 34, fls. 62 e 63. 1º ofício, 1830.

²⁷¹. ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, 14 de junho de 1838. In: Testamento de Francisco Xavier Carneiro. Códice 288. Processo 5244. 1º ofício, 1838.

em 1794, João Nepomuceno elenca suas propriedades em testamento, os bens que acumulou durante a sua trajetória de oficial de pintura e guarda mor.

O seu instrumento de ofício deixou aos seus aprendizes: “Declaro que todas as estampas que tenho, riscos e debuxos, deixo a Francisco de Paula Xavier e Bernadino da Serra (Sena), meus aprendizes”²⁷². Prossegue afirmando que possui quatro escravos, Pedro, Domingos e Fabiana ambos oriundos de Angola e Lucinha, crioula. Os escravos homens deveriam o ajudar durante as empreitadas arrematadas como pintor, e as mulheres possivelmente no serviço doméstico. Um cavalo selado e freado para o transporte. Além de: “meia dúzia de colheres e garfos de prata, com duas facas com cabos também de prata. Uma lavra de prata (*sic*), uma espora de prata, baús, arcas, livros caixas e tudo o que pertence ao meu ofício de pintor”²⁷³. Não possuía casa ou fazenda em testamento, possivelmente, deveria residir na antiga casa dos pais defronte à Catedral Sé em Mariana, junto com outros membros de sua família.

Encontramos também algumas dívidas e créditos a serem quitados pelos seus testamentários. Fato comum²⁷⁴, pois a sociedade colonial mineira funcionava por meio de créditos, por falta de moeda circulante. Entre os créditos a receber pelos testamentários de João Nepomuceno, estão 90 mil réis emprestados para o Padre João Francisco, 20 oitavas de ouro emprestadas para o alferes Domingos Francisco e mais 3 mil cruzados de uma obra para o capitão Silvestre de Almeida. Esse último crédito é muito importante, pois em função dele ficamos sabendo que João Nepomuceno Correia Castro é autor de uma obra de pintura na fazenda do dito capitão Silvestre de Almeida:

“Declaro que ajustei uma obra com o capitão Silvestre de Almeida, que fiz pintar e dourar a sua capela de Nossa Senhora da Conceição por três mil cruzados. Para acerto destes tenho recebido algumas parcelas. E como ainda não concluí esta obra por faltarem dois altares sem serem louvados, convindo os herdeiros do dito capitão para estes julgarem ver se me resta alguma coisa da obra que fiz, por que julgo, segundo me parece que não há mais nada.

Declaro que por ordem do dito capitão fiz muitos acrescentos na dita obra, como uns azulejos nas paredes, a pintura por cima da cimalha do arco do cruzeiro, a encarnação de uma imagem de São Bento, estufada de três palmos, e a pia batismal.

²⁷². **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

²⁷³. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

²⁷⁴. Segundo os estudos de Raphael Freitas Santos, até escravos poderiam ter acesso a créditos na região mineradora. *In*: CARRARA (org.). 2010. p. 75.

O meu testamenteiro fazendo lhe conta mandará acabar a obra ou procederá na louvação, como acima digo, o qual tudo deixo a sua menção.”²⁷⁵

João Nepomuceno Correia Castro não possuía apenas créditos em seu testamento, consta que o mesmo possuía uma dívida com o seu aprendiz Joaquim da Natividade. Esse terceiro aprendiz, não recebeu as ferramentas para o ofício de pintor que João Nepomuceno havia deixado para os outros dois²⁷⁶. Essa dívida era no valor de 30 oitavas de ouro, a única que o pintor assumiu antes de morrer.

Essa é basicamente as vontades finais de João Nepomuceno Correia Castro, acrescentamos os pedidos relacionados às missas para o enterro, missas em favor de sua alma e mais algumas considerações religiosas. Não foi encontrado e nem parece que houve inventário dos bens de João Nepomuceno Correia Castro, mas pelo seu testamento, nos parece que não acumulou grande fortuna durante a sua vida. João Nepomuceno Correia Castro exerceu o ofício de pintor durante 20 anos apenas, entre 1774 a 1794, sendo nomeado guarda mor neste mesmo período²⁷⁷. Um outro extremo nas artes coloniais mineiras, é o escultor português Francisco Vieira Servas, nascido em 1720, atuou em Minas Gerais desde a década de 1750 até 1809, e só veio a falecer na cidade de São Domingos do Prata (Minas Gerais) em 1811²⁷⁸. Viveu 91 anos, sendo pelo menos 61 dedicados à escultura e a talha sacra no território colonial!

“Estando enfermo e de cama, temendo a morte que é certa...”²⁷⁹, essa declaração foi feita por João Nepomuceno Correia Castro no dia 28 de dezembro de 1794, ele estava certo, o seu registro de óbito é do dia 2 de janeiro de 1795²⁸⁰. Junto ao testamento, encontramos um termo de abertura²⁸¹, onde o irmão de João Nepomuceno, o padre Francisco Correia Rabelo procura um escrivão para abrir o testamento do irmão, no dia primeiro de janeiro de 1795, acusando que o pintor já havia falecido. Dessa forma, João Nepomuceno Correia Castro não deve ter visto a chegada do ano novo, morrendo nos últimos dias do ano de 1794. Depois de aberto o testamento, Catarina, irmã de João Nepomuceno assume a condução do processo, é ela a responsável pela certidão de óbito

²⁷⁵. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4 e 4 v. Testamentos, pasta 619.

²⁷⁶. Já debatemos esse tópico do testamento do pintor João Nepomuceno Correia Castro no capítulo 2.

²⁷⁷. Em 1777 era laçado no livro do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas o nome do pintor João Nepomuceno Correia Castro como guarda mor e pintor. **AEAM**. Despesas do santuário Bom Jesus de Matozinhos, outubro de 1777 a 1781. *In*: Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12v.. Prateleira H, códice 26.

²⁷⁸. RAMOS. 2002. Cronologia da vida de Francisco Vieira Servas em anexo.

²⁷⁹. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. 13 f. Testamentos, pasta 619.

²⁸⁰. **AEAM**. Registro de óbito de João Nepomuceno Correia Castro, 2 de janeiro de 1795. *In*: Livro de óbitos da cidade de Mariana. f. 111. Prateleira Q, códice 18.

²⁸¹. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 5 v. Testamentos, pasta 619.

do irmão²⁸². Logo em seguida Catarina cuida de pagar as despesas com o enterro, o padre que acompanhou e, em anexo está um recibo do aprendiz de João Nepomuceno Correia Castro:

“Recebi da senhora Catarina Clara de Jesus, como testamenteira do senhor guarda mor João Nepomuceno Correia, meu mestre, o que ele me deu. O aja em Gloria as estampas e riscos que me deixou o dito meu mestre, e por verdade passo este para sua descarga. Hoje, Mariana, 7 de Junho 1795. Bernardino de Serra.”²⁸³

João Nepomuceno Correia Castro foi enterrado dentro da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana²⁸⁴ e o processo de seu testamento termina apenas em 1806²⁸⁵, quando a sua irmã dá baixa em todas as suas contas. João Nepomuceno Correia Castro faleceu deixando um grande número de obras, e o seu principal legado foi a decoração interna da capela do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. Esse conjunto de pinturas monumentais se juntou a todo um complexo sistema de evangelização, para educar milhares de fiéis nos últimos séculos. Antes apenas patrimônio religioso, hoje o santuário Bom Jesus de Matozinhos é Patrimônio Mundial da UNESCO e um dos maiores símbolos da arte colonial brasileira. E João Nepomuceno Correia Castro foi um dos seus principais artífices. Para além do santuário Bom Jesus de Matozinhos, João Nepomuceno Correia Castro é autor de vasta obra documentada ou atribuída (ver anexo), sendo reconhecido pela historiografia como um dos principais pintores da segunda metade do século XVIII em Minas Gerais.

Testamentos e inventários são fontes importantes para se entender a dinâmica da pintura colonial mineira, além de legar informações valiosíssimas referentes à vida pessoal dos oficiais. Procuramos reunir esses dois tipos de fontes para alguns pintores coloniais mineiros, para analisarmos seus aspectos e comprarmos com a trajetória de João Nepomuceno Correia Castro.

²⁸². **AEAM**. Registro de óbito de João Nepomuceno Correia Castro, 2 de janeiro de 1795. *In*: Livro de óbitos da cidade de Mariana. f. 111. Prateleira Q, códice 18.

²⁸³. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 9. Testamentos, pasta 619.

²⁸⁴. **AEAM**. Registro de óbito de João Nepomuceno Correia Castro, 2 de janeiro de 1795. *In*: Livro de óbitos da cidade de Mariana. f. 111. Prateleira Q, códice 18.

²⁸⁵. **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 12, 12 v. e 13. Testamentos, pasta 619.

Manuel da Costa Ataíde fez seu testamento no dia 2 de fevereiro de 1830²⁸⁶, como havia sido batizado em 1762²⁸⁷, possuía aproximadamente 68 anos. Após todos os apontamentos legais e religiosos que os homens desse século estavam sujeitos, Ataíde nos lega informações importantes:

“sempre vivi no estado de solteiro, mas declaro que por fragilidade humana tenho quatro filhos naturais, que são os seguintes: Francisco de Assis Pacifico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Rosa de Jesus e Ana Umbelina do Espírito Santo. Eles quem nomeio por meus legítimos e verdadeiros herdeiros”²⁸⁸

Ressaltamos a declaração que “por fragilidade humana” havia tido 4 filhos sem nunca se casar, atitude contra os preceitos da Igreja Católica. Em seu rápido testamento, deixa poucas informações sobre sua herança e seus bens mais valiosos, apenas especifica que liberta os 4 escravos que possui, os moleques Matheus e Lucas, e os adultos, Pedro e Maria²⁸⁹. O inventário de Manuel da Costa Ataíde foi realizado no dia 15 de abril de 1830²⁹⁰, nos deparamos com um vasto e variado número de objetos, em sua maioria, demonstra requinte por parte de seu proprietário. Vários são os objetos de prata, como 5 colheres, uma caixa de tabaco e um par de fivelas de pedras de topázio cravadas em prata dourado. Há armas, como uma espada, duas espingardas, um jogo de pistolas; estribos, além de grande número de móveis, como 6 cadeiras, mesas, penteadeira, armário para louça, poltrona, caixas, cabideira. Notamos também a presença de vários utensílios para o uso doméstico, como relógio, espelhos, candieiro, tachos de cobre, bandejas. Registramos também objetos religiosos, como imagens e oratórios. Há livros ligados ao ofício da pintura²⁹¹, além de quantias em dinheiro e instrumentos musicais. Por fim, há a presença de um “cavalo russo”, uma casa na Rua Nova e uma chácara com terras, tudo na cidade de Mariana. Acreditamos que Manuel da Costa Ataíde, no período de sua morte, possuía significativo e requintado número de bens, apesar de não poder ser considerado um grande proprietário para a região.

²⁸⁶. ACSM. Testamento de Manoel da Costa Ataíde, 2 de fevereiro de 1830. In: Livro de Registro de Testamentos. n.º 34, fls. 62 e 63. 1º ofício, 1830.

²⁸⁷. CAMPOS. 2007. p. 170.

²⁸⁸. ACSM. Testamento de Manoel da Costa Ataíde, 2 de fevereiro de 1830. In: Livro de Registro de Testamentos. n.º 34, fls. 62 e 63. 1º ofício, 1830.

²⁸⁹. ACSM. Testamento de Manoel da Costa Ataíde, 2 de fevereiro de 1830. In: Livro de Registro de Testamentos. n.º 34, fls. 62 e 63. 1º ofício, 1830.

²⁹⁰. CAMPOS. 2007. p. 214 a 216.

²⁹¹. Para mais informações sobre os livros que Manuel da Costa Ataíde possuía, consultar. SANTIAGO. 2009. p. 123 e 124.

Francisco Xavier Carneiro, um dos maiores mestres da pintura colonial mineira, talvez o único a rivalizar com Manuel da Costa Ataíde em seu tempo, negro, registrado sem o nome do pai e filho “natural de Maria, escrava de Ana Teixeira”²⁹². Seu batismo é do ano de 1765, com atuação documentada entre 1793 a 1828²⁹³. É o mesmo oficial autor do forro da nave da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana (Imagem 20) e concorrente do próprio Ataíde. O testamento de Francisco Xavier Carneiro é do dia 14 de junho de 1838²⁹⁴ e assim se define:

“Eu, Francisco Xavier Carneiro, nascido e batizado na Catedral desta cidade de Mariana, sou casado com Joaquina Teodora de Oliveira de quem não tenho filhos. Estando enfermo e cego, mas em meu perfeito juízo, determino fazer o meu testamento na forma seguinte:”²⁹⁵

O mestre pintor Francisco Xavier Carneiro termina os seus dias cego, ele que havia dedicado sua vida à pintura, termina sua vida sem conseguir vê-las. Prossegue seu testamento encomendando sua alma e declarando suas Irmandades, deixa como herdeiras suas duas filhas com outra mulher, Maria Caetana moradora do Bacalhau²⁹⁶. Distribui alguns bens nominais à vários de seus agregados, filhas, cunhados, liberta dois escravos e ainda lega um valor de herança a um deles, possui ainda mais dois escravos, casa, e:

“vários trastes, que vem a ser uma mesa pequena com gaveta, uma dita grande com gaveta, um caldeirão de cobre, um taxo pequeno de cobre, dois ou três livros, um caixão grande em três repartimentos, e ferragem próprias, que o Marido da dita Joaquina (uma de suas filhas) emprestou sem minha licença...”²⁹⁷

Importante é a presença de livros em seu testamento, a historiadora Camila Santiago, que estudou seu inventário, nos diz que Carneiro possuía 7 livros quando faleceu. Ele foi um dos dois únicos mestiços/negros com livros em inventários encontrado em Vila Rica pela pesquisadora Thábata Alvarenga²⁹⁸, e entre eles, encontramos livros ligados ao ofício de pintor. Exemplo é o tratado de *Sciencia das*

²⁹². MARTINS. 1974. v. 1. p. 155.

²⁹³. MARTINS. 1974. v. 1. p. 152 a 155.

²⁹⁴. ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, 14 de junho de 1838. In: Testamentos de Francisco Xavier Carneiro. Códice 288. Processo 5244. 1º ofício, 1838.

²⁹⁵. ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, 14 de junho de 1838. In: Testamentos de Francisco Xavier Carneiro. fl. 1. Códice 288. Processo 5244. 1º ofício, 1838.

²⁹⁶. Hoje a cidade de Guaraciaba em Minas Gerais. BARBOSA. 1995. p. 38 e 144.

²⁹⁷. ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, 14 de junho de 1838. In: Testamentos de Francisco Xavier Carneiro. fl. 1 v. Códice 288. Processo 5244. 1º ofício, 1838.

²⁹⁸. ALVARENGA. 2003.

*Sombras Relativas ao Desenho*²⁹⁹, livros esses que durante a partilha ficou com a esposa do pintor. O desenrolar do processo de divisão dos bens que nos chama muito a atenção. A partilha termina em 1843³⁰⁰, nessa ocasião, a mulher e testamenteira do pintor, Joaquina (homônima a filha), já havia se casado novamente. Em 1844, Joaquina (segunda mulher do pintor) falece e uma anônima, sua amiga, procura o padre José Bonifácio de Souza Barradas para entregar-lhe uma viola e um baú trancado e sem chaves.

“A anônima disse ao padre que a falecida viúva de Francisco Xavier Carneiro havia, às escondidas, entregado os ditos objetos para ela guarda: “... e por isso se presumi que ela ocultou o que dentro existe ao inventário do mesmo Carneiro, tanto assim, que passando a casar com Antonio de tal, homem sem bens alguns não lhe manifestou...”³⁰¹

A justiça autorizou o arrombamento do baú, e o resultado foi que dentro do mesmo havia rosários, cruces, braceletes, brincos e alfinetes tudo de ouro, um arreio de prata, 232 oitavas de prata, além de topázios, brilhantes, relógios, bilhetes de crédito, 5 imagens de santo, 4 quadros e mais 8 livros. Inclusive entre os novos títulos descobertos no baú, há um “A Arte da Pintura”³⁰². Como Francisco Xavier Carneiro veio da falecer em 1840³⁰³ e seu registro de batismo é de 1765³⁰⁴, morre aos 75 anos e cego. Atua como oficial até os 63 anos aproximadamente e junto ao cargo de tenente, consegue mesmo sendo filho de escrava, acumular bens valiosos e *status* social, participando de várias Irmandades e legando vários bens aos seus descendentes.

Apuramos os testamentos e inventários de alguns outros pintores coloniais mineiros, como o pintor de painéis João Lopes Maciel que fez seu testamento em 1823³⁰⁵. João Lopes é o pintor nascido no Bispado do Rio de Janeiro e que junto a Francisco Xavier Carneiro, são louvados com parecer contra Manuel da Costa Ataíde no Libelo do último contra a Irmandade do Rosário de Mariana³⁰⁶. Em seu testamento afirma que nunca foi casado e por “ausência” havia uma filha que deveria ser sua herdeira. Entre os bens consta uma casa na Rua Nova em Mariana, móveis e quantidade de dinheiro. Feliciano

²⁹⁹. SANTIAGO. 2009. p. 125.

³⁰⁰. Essa história foi narrada em: SANTIAGO. 2009. p. 126.

³⁰¹. SANTIAGO. 2009. p. 126.

³⁰². SANTIAGO. 2009. p. 127.

³⁰³. MARTINS. 1974. v. 1. p. 155.

³⁰⁴. MARTINS. 1974. v. 1. p. 155.

³⁰⁵. ACSM. Testamento de João Lopes Maciel, 1831. In: Livro de registro de Testamento. LRT 24, fls. 97 e 98. 1º ofício, 1831.

³⁰⁶. CAMPOS. 2007. p. 204.

Manoel Costa, possível filho bastardo de Cláudio Manuel da Costa³⁰⁷ tem seu inventário aberto em 1814. Possuía entre os seus bens jóias, talheres, tachos e chocolateira, alguns móveis, viola, duas casas e quantidade considerável de madeira³⁰⁸. Já o inventário do pintor Francisco Moreira de Oliveira, aberto em 1823, nos lega um grande listagem de utensílios utilizadas para o ofício da pintura. Entre os seus bens estão: uma colher de ferro, uma pedra de moer tintas, quatro pedrinhas de burnir dourados, duas dúzias de brochinas velhas e duas brochas grandes, além de outros bens móveis e imóveis³⁰⁹. O pintor e guarda mor José Soares de Araújo possuía 26 escravos em testamento, além de seus pertences denunciarem que trabalhava também com mineração e agricultura³¹⁰.

Outro exemplo que foge do comum, é o inventário do pintor Caetano Luiz de Miranda, também atuante na região de Diamantina no século XIX³¹¹ e com testamento datado de 1837³¹². Caetano foi cavaleiro da Ordem de Cristo e seu inventário de bens é muito extenso, demandou vários dias em que os avaliadores se comprometiam a voltar e continuar o trabalho.

“O monte-mor perpez 28:172\$980, composto por ampla variedade de bens móveis, imóveis e escravos. Possuía vários artigos em ouro como cordões, colares rosários; anéis com esmeraldas, topázios; alfinetes de diamante; colheres de prata; sete relógios. Sua casa contava com colchas de cetim com babados, fronhas, guardanapos, toalhas, aparelhos de chá, compoteiras, cálices de vinho, cômodas, catres, mesas e vários outros itens. Possuía 22 escravos de várias nações, sendo quatro deles especializados: um sapateiro, um carapina e dois alfaiates. Eles deviam trabalhar por conta própria e pagar, ao fim do período estipulado, seus jornais ao capitão, pois foram acrescidos jornais de escravos na soma dos bens. Seus imóveis eram duas moradas de casas e uma chácara.”³¹³

Pode-se notar que Caetano Luiz Miranda, além de pintor, se dedicava a várias atividades, mineração, negros a jornal, cargo militar e entre elas, o ofício de pintor. Prece-nos que gostava tanto de pintura, que chegava a colecionar quadros, entre seus bens, havia 64 painéis³¹⁴ com temas variados, como retratos, fatos e personagens

³⁰⁷. MARTINS. 1974. v. 1. p. 206.

³⁰⁸. SANTIAGO. 2009. p. 119.

³⁰⁹. SANTIAGO. 2009. 119.

³¹⁰. SANTIAGO. 2009. p. 104.

³¹¹. MARTINS. 1974. v. 2. p. 49.

³¹². SANTIAGO. 2009. p. 350.

³¹³. SANTIAGO. 2009. p. 129.

³¹⁴. SANTIAGO. 2009. p. 130.

históricos³¹⁵, e principalmente temas religiosos. Outro fato notável, é a coleção de estampas que possuía, era ao total 62 estampas. E o mais impressionante, não eram todas dedicadas a temas ligados à religião: “possuía gravuras sobre história de Dom Quixote, vistas marinhas, (...) cinco sobre a vida de Napoleão, três de batalhas, três de Luiz XIV e cinco de Reis de Portugal”³¹⁶. Devemos destacar que Caetano Luiz de Miranda é uma exceção, e o mesmo, certamente, não acumulou essa fortuna através do ofício de pintor. Ressaltamos por último, que essas são trajetórias de grandes pintores do período colonial, homens que pelo seu trabalho e sua arte, ganharam por mérito um lugar na história da arte colonial brasileira. Mas, assim como eles, muitos outros seguiram o ofício nesse período, e seja por qualquer motivo, não conseguiram perpetuar os seus nomes em nossa história da arte. Até mesmo os grandes mestres do período, como o próprio João Nepomuceno Correia Castro, são vítimas de um ostracismo histórico, consequência, ao nosso ver, da falta de pesquisas na área. Lacuna essa, que pretendemos contribuir para preencher em nossa historiografia.

³¹⁵. “Um quadro de Dom Pedro I, um de Napoleão, Luis XVI e sua mulher, Bonaparte retirando-se para a ilha de Santa Helena”. In: SANTIAGO. 2009. p. 126.

³¹⁶. SANTIAGO. 2009. p. 130.

Conclusão

Ao final desse trabalho, após lidar com grande número de documentos primários, acreditamos que podemos retirar algumas conclusões, tanto da vida pessoal do pintor João Nepomuceno Correia Castro, quanto do ambiente da pintura colonial mineira. Ressaltamos que apesar das poucas pesquisas que podem nos amparar em nossas análises, e da vasta massa documental que ainda não foi pesquisada, tomamos por ora algumas conclusões ou verdades parciais.

João Nepomuceno Correia Castro era possivelmente branco, nascido em Mariana e descendente direto de portugueses recém imigrados. Sua família possuía considerável número de bens, incluindo uma residência em frente à principal igreja da capitania, a catedral Sé de Mariana. Sua atuação comprovada por documentação começa durante a década de 1770 até vai até o final do século XVIII. Das origens dos pintores coloniais, vimos que no começo do século XVIII, todos os pintores conhecidos são oriundos de Portugal, e principalmente, da região norte da metrópole. Na segunda metade do século XVIII começam a atuar os primeiros pintores nascidos na colônia, homens que aprenderam o ofício na região das Minas, e aqui atuaram durante toda a vida. João Nepomuceno Correia Castro é um membro dessa “geração”. Período também, onde começam a surgir os primeiros pintores ex-escravos ou mestiços. E por último, uma “geração” que atua no final do século XVIII até os limites do nosso recorte temporal, em 1840. Formada por grande número de mestiços e concentrando as principais obras nas mãos de alguns poucos nomes, como Manuel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro.

Quanto ao aprendizado adquirido na colônia para se exercer o ofício da pintura, fator ao nosso ver essencial para se entender a geração de João Nepomuceno Correia Castro, retiramos algumas conclusões. Acreditamos que o aprendizado da pintura em Minas Gerais no período colonial era informal e passava basicamente por 5 tópicos: a experiência de portugueses que migraram para a colônia; a organização do trabalho entre mestre, oficial e aprendiz e escravos sendo o aprendizado ministrado diretamente no canteiro de obras; os ensinamentos práticos dos tratados de pintura e dos livros de técnicas; as imagens européias que serviam de modelos pictóricos; e a individualidade de cada artífice. Felizmente, ainda conseguimos uma obrigação de pintura, assinando entre um mestre e o pai de um aprendiz. Documento único, anexado a um processo,

onde obtemos informações entre os direitos e deveres de cada uma das partes, ressaltamos o poder que o mestre possuía sobre os seus aprendizes.

No terceiro capítulo, concluímos que o pintor João Nepomuceno Correia Castro estava entre os pintores mais valorizados do seu tempo. Foi um dos artífices mais bem pagos do período colonial pelas suas obras de pintura no interior do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, um dos templos mais importantes para a arte colonial mineira. Junto a muitos outros importantes artífices coloniais, decoraram esse templo, que hoje é Patrimônio Mundial da UNESCO. Os valores recebidos pelas pinturas de João Nepomuceno Correia Castro no santuário só seriam ultrapassados, muitos anos depois, por Manuel da Costa Ataíde na capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, a pintura mais famosa do período colonial brasileiro. João Nepomuceno, foi um dos maiores pintores da sua “geração”.

Por último, analisando os testamentos e inventários de alguns “grandes” pintores coloniais, observamos uma mudança no perfil desses artífices. Em um primeiro momento, apesar de não serem muito ricos, sempre eram portugueses. Acreditamos que em sua grande maioria brancos, ou reconhecidos como tal por essa sociedade. Acrescentamos que sempre houve tendência desses indivíduos em empregarem parte de seus bens na aquisição de peças de vestuário e objetos em metais preciosos, se tratando dos principais artífices de cada período. Com a “segunda geração”, acreditamos que o perfil desses grandes pintores continue sendo de portugueses ou descendentes diretos, mas já encontramos ex-escravos atuando, e possivelmente artífices de todas as camadas sociais. Por último, na virada do século XVIII para o XIX há grande número de mestiços exercendo o ofício. Inclusive, um dos maiores nomes do período, Francisco Xavier Carneiro é um mestiço. Ressaltamos que sempre houve a tendência desses indivíduos em acumular bens que dessem a eles *status* social: roupas, objetos em metais preciosos, livros, móveis... assim, como ao nosso ver, esse indivíduos agregam maior número de Irmandades e Ordens Terceiras nas quais são irmãos, mais pelos menos que a maioria da população colonial.

Essas são nossas conclusões momentâneas sobre o ambiente da pintura colonial mineira, área carente de pesquisas, que ao mesmo tempo representa uma parcela considerável do nosso patrimônio histórico cultural. Buscamos sempre respeitar as fontes, mas se acrescentamos poucas informações à dinâmica da pintura colonial, e acreditamos que nosso objetivo central foi alcançado: o de revisar e procurar novas fontes primárias referentes ao pintor João Nepomuceno Correia Castro, e em posse

dessas informações, escrever uma narrativa de sua trajetória pessoal e profissional. João Nepomuceno Correia Castro é um dos muitos oficiais que trabalharam na decoração das centenas de templos mineiros, e que nunca havia sido estudado, apesar de sua importância para nossa cultura!

Fontes primárias

(AEAM) Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana:

- Registro de batismo de Francisco Correia, 25 de outubro de 1736. *In: Livro de batismo da Vila do Carmo.* f. 63 v. Prateleira O, código 5.
- Registro de batismo de João Nepomuceno Correia Castro, 16 de maio de 1752. *In: Livro de batismo da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana.* f. 13v-14. Prateleira O, código 10.
- *De genere et moribus* do padre Francisco Corrêa Rabelo, 1759. *In: De genere et moribus.* f. 2, 3 e 77. armário 3, pasta 527.
- Inventário de José Correia Rabelo, 1817. *In: Inventários.* Caixa 58, auto 1285, 1º ofício. 9 f.
- Despesas do santuário Bom Jesus de Matozinhos, outubro de 1773 a 1819. *In: Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo.* f. 9, 9 v., 12v, 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 16, 18 v., 20 v., 21 v., 22, 86 e 87 v. Prateleira H, código 26.
- Recibo por encarnar a imagem de Nossa Senhora da Conceição da Catedral de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana, 30 de janeiro de 1777. *In: Livro de fábrica da Catedral de Nossa Senhora da Conceição de Mariana.* f. 30. Prateleira P, livro número 25.
- Termo que se faz para a pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário de Congonhas, 28 de março de 1784. *In: Livro de termos, contratos, posse dos irmãos da mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Congonhas.* f. 23-23 v. Prateleira H, código 29.
- Termo de obrigação da pintura do corpo da igreja, capela-mor, ambas as sacristias, portas e janelas da capela de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito, 21 de dezembro de 1786. *In: Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito.* f. 61 v. Prateleira L, código 23.
- Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha, 1786 - 1787. *In: Processo matrimonial de João Nepomuceno Correia de Castro e Germana Cândida Xavier de Noronha.* 11 f. Registro 3930, armário 04, pasta 393.
- Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro.* 13 f. Testamentos, pasta 619.

- Registro de óbito de João Nepomuceno Correia Castro, 2 de janeiro de 1795. *In: Livro de óbitos da cidade de Mariana*. f. 111. Prateleira Q, código 18.

(ACSM) Arquivo da Casa Setecentista de Mariana:

- Processo matrimonial de Domingos Correia Rabelo e Páscoa da Ressurreição Castro, 1732. *In: Processo matrimonial*. Registro 1778. Armário 02. Pasta 178, 1732. fls. 1 e 2.
- Inventário de Bernardo Espínola Castro. *In: Inventários*. Código 123. auto 2.469. 2º ofício, 1734. 21 fls.
- Justificação da capacidade para administrar de Domingos Correia Rabelo, 1734. *In: Justificação*. Código 317, auto 6811, 1º ofício. 8 f.
- Inventário de Domingos Correia Rabelo, 1751. *In: Inventários*. Caixa 28, auto 705, 1º ofício. 10 f.
- Justificação necessidade de redução pública forma, Páscoa da Ressurreição Castro, 1765. *In: Justificações*. Código 298, auto 6003, 1º ofício. 12 f.
- Inventário de José Correia Rabelo, 1817. *In: Inventários*. Caixa 58, auto 1285, 1º ofício. 9 f.
- Testamento de Manoel da Costa Ataíde, 2 de fevereiro de 1830. *In: Livro de Registro de Testamentos*. n.º 34, fls. 62 e 63. 1º ofício, 1830.
- Testamento de João Lopes Maciel, 1831. *In: Livro de registro de Testamento*. LRT 24, fls. 97 e 98. 1º ofício, 1831.
- Testamento de Francisco Xavier Carneiro, 14 de junho de 1838. *In: Testamento de Francisco Xavier Carneiro*. Código 288. Processo 5244. 1º ofício, 1838.

(AHEPP) Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia do Pilar, Ouro Preto:

- Termo que fazem os Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da aceitação dos painéis e douramento feito na capela mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, 9 de fevereiro de 1774. *In: Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto*. f. 139 v. Volume 224.

(AHSFM) Arquivo Histórico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana:

- Recibo pago a João Nepomuceno Correia Castro, 1791. *In: Livro 1º de recibos da ordem 3ª de São Francisco.* f. 5 v.
- Recibo pago a João Nepomuceno Correia Castro, 1794. *In: Livro 1º de recibos da ordem 3ª de S. Francisco.* f. 15.

(AHMI) Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência:

- Libelo entre João Batista de Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza, 1772. *In: Libelo entre João Batista Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza.* Processos. cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. 92 p.

Bibliografia e Fontes

Fontes impressas:

- ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil por seus produtos e minas*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. (Coleção Reconquista do Brasil).
- BURTON, Sir Richard Francis. *Explorations of the highlands of the Brazil; with a full account of the gold and diamond mines. Also, canoeing down 1500 miles of the great river São Francisco, from Sabará to the sea*. London: Tinsley Brothers, 1869. 2 v.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...* Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-28. 8 v.
- CÓDICE COSTA MATOSO; coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que fez o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das de Ouro Preto, de que tomou posse em fevereiro de 1749, e vários papéis. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1999. 2 v. (Mineiriana; série obras de referências).
- CÓDIGO FILIPINO. 1603. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/>
- MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucharístico, exemplar da christandade lusitana em publica exaltação da Fé na solemne transladação do divinissimo sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, para um novo Templo da Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica Corte da Capitania das Minas. Aos 24 de Mayi de 1733*.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem ao interior do Brasil, Espírito Santo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo ditrito dos diamntes e pelo litoral do Brasil*. São Paulo: Compnhia Editora Nacional, 1941.

VIDE, Arcebispo Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide*: proposta, e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Na Typ. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/222291>

Livros e artigos;

Contexto histórico, teoria e metodologia:

- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 1967. 2 v.
- ÁVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: séculos VIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto\ Museu da Prata, 1978. 44 p.
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v. (Debates, 35).
- BOSCHI, Caio César. *Os Leigos no poder; irmandades leigas e a política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. 254 p. (Ensaio, 116).
- CANDIDO, Antônio. Letras e Idéias no período Colonial. In: CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. p. 89-107.
- CARRARA, Ângelo Alves (org.). *À vista ou a prazo: comércio e crédito nas Minas setecentistas*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. 156 p.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A Europa dos pobres: Juiz de Fora na Belle-époque mineira*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2004. 160 p.
- DEL PRIORE, Mary. *A Mulher na História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994. (Coleção Repensando a história).
- DESLANDES, Suely Ferreira. O Projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: *Pesquisa social; teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 31-60.
- DIAS, Fernando Correia. Para uma sociologia do barroco mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, 1969. v. 1. p. 63-74.
- ENGRACIO, P.^o Julio. Relação Chronologica do sanctuário e Irmandade do Senhor Bom Jeus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais. In: *Revista do Archivo Publico Mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1903. Ano VIII, fascículo I e II. p. 15 a 173.
- FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. 336 p.
- FARIA, Sheila de Castro. *A Colônia brasileira; economia e diversidade*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção polêmica).
- FIGUEIREDO, Luciano. *Barrocas Famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- FLORENTINO, Manolo. FRAGOSO, João. *O Arcaísmo como projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia: Rio de Janeiro, c. 1790 –c. 1840*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- FONSECA, Thais Nívia de Lima e. Protugueses em Minas Gerais no século XVIII: cultura e práticas educativas. In: *Anais do II Encontro Internacional de história colonial*. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394.

- FURTADO, Junia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes; o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 402 p.
- GUINZBURG, Carlo. *A Microhistória e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrad Brasil, 1989.
- GUINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais; morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOBBSAWM, Eric. A história de baixo para cima. *In: Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Metais e pedras preciosas. *In: História Geral da Civilização Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Difel, t. 1, v. 2, 1982. p. 259-310.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Três séculos de Minas*. 2ª ed. Belo Horizonte: Biblioteca Estadual Luiz de Bessa, 1985. 32 p. (Caderno de Minas, 1).
- KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. *In: Futuro Passado, contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006. p. 97-118.
- LACLOS, Choderlos de. *As Relações perigosas*. São Paulo: Ed. Nova Cultura Ltda. 2002.
- LIMA, Henrique Espanha. *A micro-história italiana; escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 527 p.
- MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da Devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 317 p.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 248 p. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, 12).
- QUINTANA, Mário. *Quitana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 2006. 164 p.
- PAIVA, Eduardo França & ANASTASIA, Carla Maria Junho (orgs.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI e XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- SALGADO, Graça (coord.). *Fiscais e meirinhos; a administração no Brasil colonial*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 452 p.
- SANTOS FILHO. Licurgo de Castro. *História geral da medicina brasileira*. São Paulo: HUCITEC/ Ed. USP, 1977.
- SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio um anteprojeto ainda atual. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 20, ano 2002.
- SIMONSEN, Roberto C.. *História econômica do Brasil, 1500/1820*. São Paulo: Editora Nacional, 1977. 475 p. (Brasiliana, v. 10).
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- TRINTADE, Cônego Raimundo. A Igreja de São Francisco de Assis de Mariana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 7. 1943. p. 57.
- TRINTADE, Cônego Raimundo. A Igreja de São José, em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 13. 1956. p. 109.
- TRINDADE, Cônego Raimundo. Igreja das Mêsces de Ouro Preto – Documentos do seu arquivo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 14. 1959. p. 161.
- VASCONCELOS. Diogo de. *História Antiga de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. 2 v.
- VASCONCELOS. Diogo de. *História Média de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

VASCONCELOS, Sylvio de. Formação urbana do Arraial do Tejuco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional*. n. 14. 1959. p. 121.

Artes plásticas:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 14 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980. 264 p.
- ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984. 84 p.
- ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em colônia. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2003. n.º 2. p. 81-86.
- ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1935.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).
- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978. p. 11-74. (Publicação da revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 18).
- ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. O Trabalho artístico e artesanal na Vila Rica setecentista. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2003. n.º 2. p. 87-97.
- ARGAN, Giuliano. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Editora do Ministério da Educação, 1938. 163 p. (Publicação número 2 do IPHAN).
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar do quatricentos*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*, a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 213 p.
- BONNET, Marcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. 200 p.
- BOSCHI, Caio César. *O Barroco mineiro; artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 78 p. (Tudo é história, 123).
- BRETAS, Rodrigo Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa o Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 101 p.
- COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte; imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2003. 290 p.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Mecenato e estilo rococó na época Barroca: a capela do Rosário dos Pretos de Vila Rica*.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: (Org.) PAIVA, Eduardo França. ANASTASIA, Carla Maria Junho. *O Trabalho Mestiço, maneiras de pensar e formas de viver séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002. p. 247-263.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Manoel da Costa Ataíde, aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/ Artes, 2007. 250 p.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. 143 p.

- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. 160 p. (Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 20).
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira; norte de Minas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978. 431 p. (Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 29).
- FROTA, Lélia Coelho, MORAES, Pedro de. *Ataíde; vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. São Paulo: Dep. de Letras Vernáculas/ FFLCH/ USP, 2002.
- HOGAN, James E.. The Contemporaries of Antonio Francisco Lisboa: An Annotated Bibliography. *Latin American Reserch Review*. n.º 16, 1981, p. 259-145.
- JARDIM, Luiz. A Pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 185-212. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- JARDIM, Luiz. A Pintura do guarda-mor José Soares de Araújo. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 213-230. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- JONES, Stephen. *A Arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 97-154. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- LEVY, Hannah. Retratos coloniais. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 154-185. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- LEVY, Hannah. A Propósito de três teorias sobre o barroco. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 9-35. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1978. 434 p. (Debates, 11).
- MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979.
- MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos em perspectivas no Portugal de D. João V. Lisboa: Estampa, 1998.
- MELLO, Suzy de. Pintura decorativa religiosa; apresentação de caso na Região do Campo das Vertentes. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 12, p. 171-180, set. 1982-83.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual; balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2003. v. 23, n.45. p 11-35.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*, Belo Horizonte, s.d.. 149 p.
- MENEZES, Ivo Porto de. Visão atual do ambiente cultural artístico de Minas Gerais barroca. *IV Seminário de estudos mineiro*, Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1977. p. 71-87.
- MENEZES, Ivo Porto de. João Gomes Batista. Barroco. Nº 5, 1973.
- MUSEU MINEIRO. Catálogo da exposição: As seis telas de Athaide. 1986.
- NEVES, Maria Agripina. COTTA, Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo a Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da igreja do Carmo de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição da Autora, 2010.
- O MUSEU DA INCONFIDÊNCIA*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 288-9.

- OLIVEIRA, Eduardo Pires de. Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. Palestra proferida em 13 de julho de 2012 em São Domingos do Prata, Minas Gerais. Durante o I Seminário Circuito Vieira Servas: somos parte dessa história ontem, hoje e amanhã.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 342 p.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Gerais; o ciclo rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, set. 1982-83. v. 12. p. 171-180.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho; passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 74 p.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 133 p.
- OTT, Carlos. Noções sobre a procedência da Arte da Pintura na Província da Bahia (Manuscrito da Biblioteca Nacional). *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 11. 1947. p. 197.
- PIFANO, Raquel Quinet. *Pintura Colonial; bíblia dos iletrados*. Acerov, Rio de Janeiro, v. 24, nº 2, p. 99-112. jul/dez 2011.
- PIFANO, Raquel Quinet. *O Conceito de artista colonial: o caso de Aleijadinho*. In: Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP/UERJ, 2012.
- PIFANO, Raquel Quinet. *A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, v. 17, p. 24-33. 2008.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Tradução Maria Clara F. Keneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. 439 p. (Debates, 99).
- RAMOS, Adriano (org.). GUTIERREZ, Ângela (coord.). *Francisco Vieira Servas; e o ofício da escultura na capitania das Minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002. 224 p.
- RIBEIRO, Myriam. Pintura de perspectiva em Minas colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, 1978-9. v. 10. p. 27-37.
- RODRIGUES, José Wash. Móveis antigos de Minas Gerais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 7. 1943. p. 79.
- SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 6. 1942. p. 295.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Pintura colonial em Minas Gerais. *Pintura colonial*, São Paulo: ICI, 1994. p. 9-12. (Instituto Cultural Itaú).
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Manoel Victor de Jesus; pintor mineiro do ciclo rococó. *Barroco*, Ouro Preto. 1982/3. v. 12. p. 231-42.
- SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas).
- SERRÃO, Vitor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SERRÃO, Vitor. História da Arte em Portugal. O Barroco. Lisboa: Presença, 2003.
- SIMONSEN, Roberto C. *História Econômica do Brasil; 1500/1820*. São Paulo: Editora Nacional, 1977. 475 p. (Brasiliana, v. 10).
- SMITH, Robert C. Arquitetura civil do período colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 17. 1969. p. 27.
- TAINE, Hippolyte. *Filosofia da arte*. São Paulo: Formar, s. d., 2v.
- VALADARES. Clarival do Prado. O Ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 17. 1969. p. 177.

- VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 4. 1940. p. 331.
- VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataíde*. Rio de Janeiro: Bluhm, 1941. 55 p.
- VASCONCELLOS, Silvio de Carvalho. A Arquitetura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, 1957. p. 59-77.
- VEIGA, Afonso Costa Santos. *José Pereira Arouca*, mestre pedreiro e carpinteiro. Arouca, Portugal: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1997. 62 p. (Coleção figuras e factos de Arouca – n° 1).
- WACKERNAGEL, Martin. *El Medio artístico en la Florencia del Renacimiento*; obras y comitentes, talleres y Mercado. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, 1997.
- WÖLFFLIN, Herinck. *Conceitos fundamentais de história da arte*; o problema da evolução dos conceitos na arte mais recente. Tradução João Azanha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 278 p.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Glossários e dicionários:

- ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro*; glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1979. 220 p.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971. 549 p.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA*. Madrid: Spasa-Calpe, 1926. 70 v.
- CADERNO DE PESQUISA*; iconografia. s/editora. 1982. 79 p. (Publicação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1).
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1974. 2 v. (Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27).
- MENEZES, Ivo Porto. Índice por Monumentos do “Dicionário de Artistas e Artífices Mineiros dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais – 1º volume”, de Judith Martins. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 18,. 1978. p. 237.
- MICHAELIS*; moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. 2267 p.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: FE NAME/DAC, 1975. p. 235.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. O Barroco no Brasil: análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvida. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 19. 1984. p. 124.

Dissertações:

- ALVARENGA, Thábata Araújo. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2003. (Dissertação de mestrado pela USP).

- ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da USP, 1997. (Dissertação de mestrado pela USP).
- ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Para a decência do culto de Deus. Artes e ofícios na Vila Rica Setecentista*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2003. (Dissertação de mestrado pela UFMG)
- ARAÚJO, Jeaneth Xabier. *Os Artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte, 2010. 386 p. (Tese de doutorado pela UFMG).
- BOHER, Alex. *Os Diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte, 2007. (Dissertação de mestrado pela UFMG).
- MARTINS, Hudson Lucas Marques Martins. *João Nepomuceno Correia Castro, pintor nas Minas Setecentistas*. Ouro Preto, 2010. (Monografia de bacharelado pela UFOP).
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)*. Belo Horizonte, 2009. 364 p. (Tese de doutorado pela UFMG).
- PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *Tradição e Contradição ne Obra de Aleijadinho*. Rio de Janeiro, 1996. (Dissertação de mestrado pela PUC-Rio).
- PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *A Arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Rio de Janeiro, 2008. (Tese de doutorado pela UFRJ).
- THIMÓTEO, Juan. *Alma de Mestre: o gênio artístico nas pinturas de Manuel da Costa Ataíde*. Ouro Preto, 2007. (Monografia de bacharelado pela UFOP).

Links:

Coleção das Revistas do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:
http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro

Anexos

CATÁLOGO DAS FICHAS DAS OBRAS DE JOÃO NEPOMUCENO CORREIA CASTRO

- Ficha 1:** Imagem de Nossa Senhora da Conceição, catedral de Nossa Senhora da Assunção de Mariana.
- Ficha 2:** A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso e o Pecado Original, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 3:** Assassinato de Abel, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 4:** Sacrifício de Noé, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 5:** Aviso do nascimento de Isaac a Abrão, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 6:** Abraão, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 7:** Isaac, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 8:** Jacob, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 9:** Anunciação a Sant'Ana, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 10:** Nascimento de são João Batista, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 11:** Apresentação de Nossa Senhora no Templo, santuário Bom Jesus de Matozinhos.
- Ficha 12:** Esposais de Nossa Senhora com são José, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 13:** Anunciação a Nossa Senhora, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 14:** Visita a santa Isabel, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 15:** Nascimento de Nosso Senhor, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 16:** Apresentação do menino Jesus no Templo, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 17:** Fuga para o Egito, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 18:** Jesus entre os doutores no Templo, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 19:** Batismo de Jesus no Jordão, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 20:** Sermão da montanha, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 21:** Jesus expulsa os vendilhões do Templo, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 22:** Tentação de Jesus, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 23:** Jesus, junto ao poço de Jacob e a Samaritana, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 24:** Ressurreição de Lázaro, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 25:** Entrada em Jerusalém, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 26:** Ceia e Lavapés, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 27:** Instituição da Santíssima Eucarística, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 28:** Agonia no Horto, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.

- Ficha 29:** Prisão de Jesus, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 30:** Jesus diante de Anás, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 31:** Jesus diante de Califás, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 32:** Jesus diante de Pilatos no Pretório, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 33:** Coroação de espinhos, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 34:** Encontro com Maria Santíssima, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 35:** Crucificação, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 36:** Santíssima Trindade, santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.
- Ficha 37:** Risco para altar, capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.
- Ficha 38:** Nossa Senhora do Rosário, capela de Nossa Senhora do Rosário em Congonhas.
- Ficha 39:** Nossa Senhora da Conceição, Museu da Inconfidência de Ouro Preto.
- Ficha 40:** Nossa Senhora da Conceição, Museu da Inconfidência de Ouro Preto.
- Ficha 41:** Nossa Senhora da Conceição, Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana.

INVENTÁRIO DE OBRA



Encarnar a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777.

Madeira dourada e policromada.

Catedral Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Contrato para encarnar a imagem de Nossa Senhora da Conceição da Catedral Sé de Mariana, 30 de janeiro de 1777. *In:* Livro da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Mariana. Prateleira P, livro número 25. p. 30.

Imagem: Arquivo do autor.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

A expulsão de Adão e Eva do Paraíso e o Pecado Original.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Gn. III, 23. “E o Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Assassinato de Abel.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Gn. IV, 8. “Caim disse a seu irmão Abel: Saiamos fora. E, quando estavam no campo, investiu Caim contra seu irmão Abel, e matou-o”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Sacrifício de Noé.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Gn. VIII, 20-21. “E Noé edificou um altar ao Senhor e, tomando de todos os animais e de todas as aves puras, ofereceu-os em holocausto sobre o altar. E recebeu o Senhor um suave odor, e disse: não amaldiçoarei mais a terra por causa do homem; porque a imaginação do coração do homem é má desde a sua infância. E jamais tornarei a ferir a todos os seres viventes, como fiz”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Aviso do nascimento de Isaac a Abraão.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

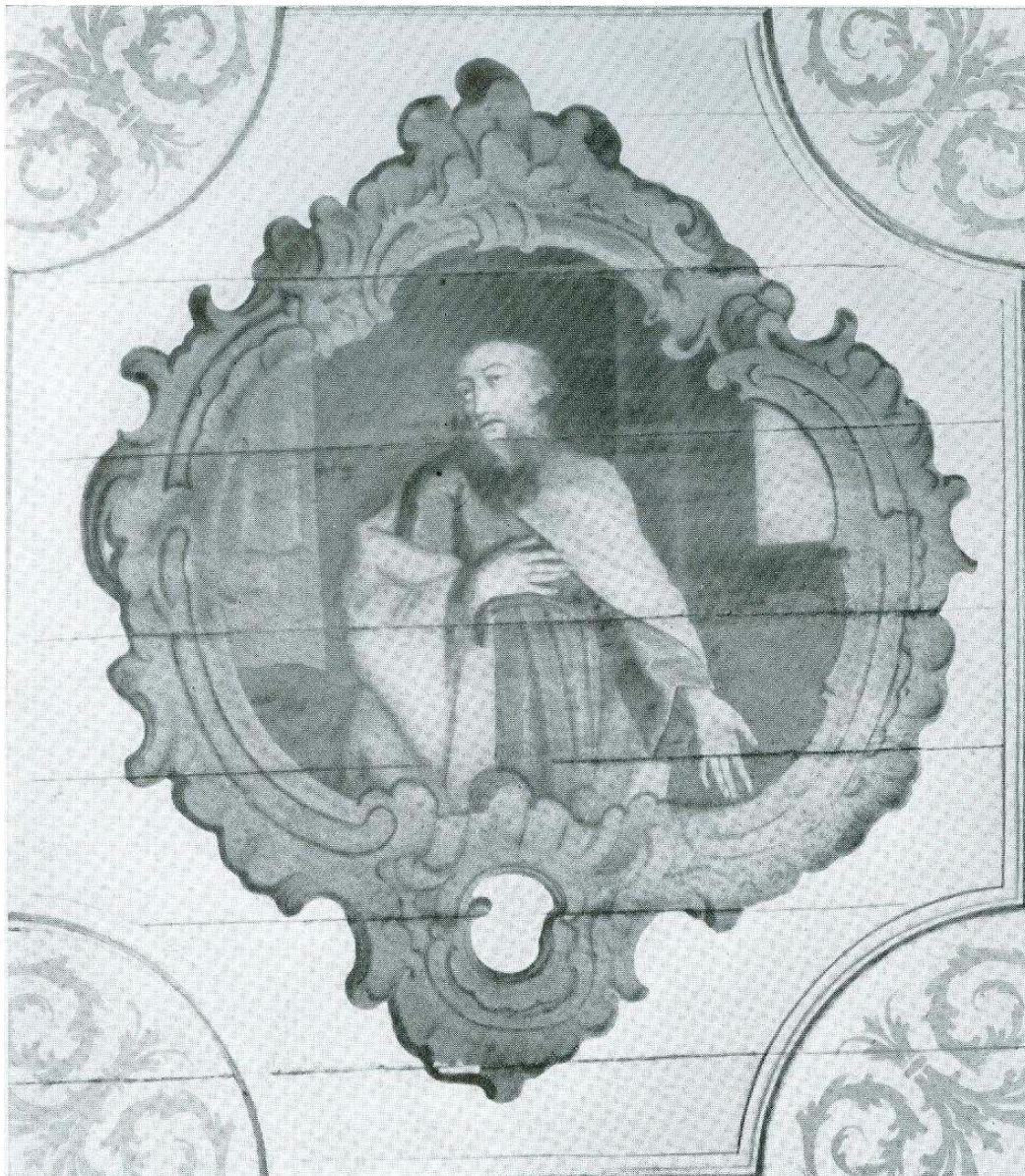
Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Gn. XVIII, 10. “Tornarei a vir ter contigo neste mesmo tempo no próximo ano, e Sarah, tua mulher, terá um filho. Sarah, ao ouvir isto, riu-se detrás da porta da tenda”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Abraão.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 18.



Imagem: Herinaldo Oliveira Alves.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Isaac.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jacob.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

INVENTÁRIO DE OBRA



Anunciação do anjo a Sant'Ana.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

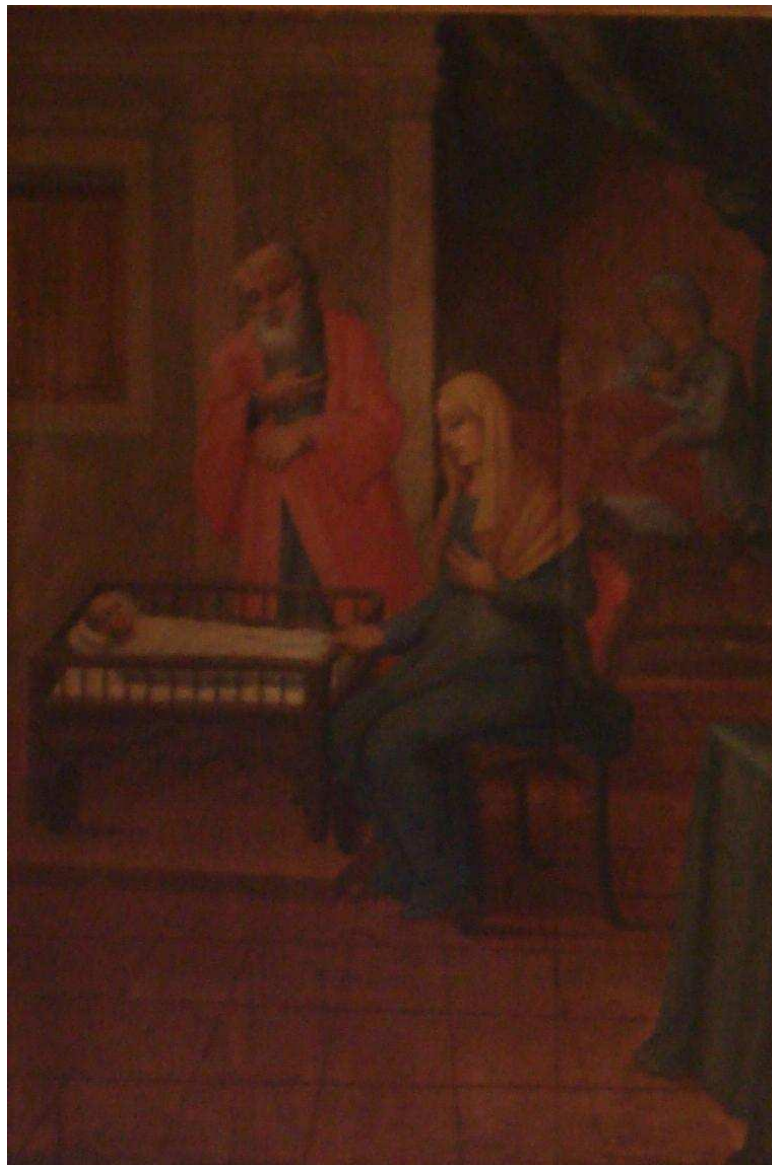
Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 19.

Embasado na tradição eclesiástica.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nascimento de são João Batista.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: Herinaldo Oliveira Alves.

Referência bíblica: Lc. I, 36. “Até Izabel, tua prima, concebeu um filho em sua velhice, sendo este o sexto mês para aquela que era considerada estéril”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Apresentação de Nossa Senhora no Templo.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 21.

Embasado na tradição eclesiástica.

INVENTÁRIO DE OBRA



Esposais de Nossa Senhora com são José.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 22.

Embasado na tradição eclesiástica.

INVENTÁRIO DE OBRA



Anunciação a Nossa Senhora.
João Nepomuceno Correia Castro.
1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 23.

Referência Bíblica: Lc. I, 26-27. “E (estando Izabel) no sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado da parte de Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazareth, a um Virgem desposada com um varão de nome José, da casa de David; e o nome da Virgem era Maria”.



Imagem: OLIVEIRA. 2006. p. 13.

INVENTÁRIO DE OBRA



Visita a santa Isabel.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 23.

Referência Bíblica: Lc. I, 39-40. “E pôs Maria a caminho, naqueles dias e com presteza foi às montanhas, a uma cidade de Judá, entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Natividade.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Imagem: Herinaldo Oliveira Alves.

Referência Bíblica: Lc. II, 7. “E ela deu à luz seu filho primogênito, e envolveu-o em panos, e deitou-o em uma manjedoura, por não haver para eles lugar na estalagem”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Apresentação do menino Jesus no Templo.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 25.

Referência Bíblica: Lc. II, 22-27. “E depois que foram concluídos os dias da purificação de Maria, segundo a lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para o apresentarem ao Senhor... E foi (Simeão) ao Templo (conduzido) pelo Espírito de Deus”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Fuga para o Egito.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: Herinaldo Oliveira Alves.

Referência Bíblica: Mt. II, 21. “levantando-se, de noite, ele (José) tomou o menino e a mãe, e partiu para o Egito”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jesus entre os doutores no Templo.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Lc. II, 46. “No fim de três dias, acharam-no (Maria e José) no Templo, sentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Batismo de Jesus no Jordão.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 26.

Referência Bíblica: Lc. III, 21-23. “Depois veio Jesus da Galiléia ao Jordão, e apresentou-se a João para ser por ele batizado. Opunha-se João, dizendo: Sou eu quem deve ser por ti batizado, e tu vens a mim? Porém, Jesus respondeu-lhe: Permite-o agora, pois convém que cumpramos toda a justiça. Então ele cedeu. Batizado, Jesus saiu logo da água. E eis que se lhe abriram os céus, e via o Espírito de Deus descer como pomba e vir sobre ele, enquanto uma voz do céu dizia: Este é o meu filho muito amado em quem tenho minha complacência”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Sermão da Montanha.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 27.

Referência Bíblica: Mt. V, 1-12. “Vendo Jesus aquela multidão, subiu a um monte, e tendo-se sentado, aproximou-se dele os seus discípulos. E ele, abrindo a sua boca, os ensinava, dizendo: Bem aventurados os pobres de espírito...”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jesus expulsa os vendilhões do Templo.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Lc. XIX, 45-46. “E tendo entrado no Templo, começou a expulsar os que vendiam e compravam nele, dizendo-lhes: Esta escrito; a minha casa é casa de oração, e vós fizestes dela um covil de ladrões”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Tentação de Jesus.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 26.

Referência Bíblica: Lc. IV, 2-13. “Disse-lhe então o Demônio: Se és filho de Deus, dize a esta pedra que se converta em pão. E Jesus respondeu-lhe: Está escrito que nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra de Deus”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Jesus encontra a Samaritana.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: OLIVEIRA. 2006. p. 48.

Referência Bíblica: Jo. IV, 10. “Se conhecesses o dom de Deus e quem é que te diz: Dá-me de beber, tu pedirias a ele e ele te daria água viva”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Ressurreição de Lázaro.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Jo. XI, 43. “Tendo dito estas palavras, bradou em voz alta: Lázaro, sai para fora. E imediatamente saiu o que estava morto”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Entrada em Jerusalém.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Jo. XII, 12-15. “E, no dia seguinte, uma grande multidão de povo, que tinha ido à festa, ouvindo dizer que Jesus ia a Jerusalém, tomaram ramos de palmas, e saíram ao seu encontro, e clamaram: Hosana! Bendito o rei de Israel, que vem em nome do Senhor. E Jesus encontrou um jumentinho, e montou em cima dele, segundo está escrito: Não temas, filhas de Sião, eis que o teu rei vem montado sobre um jumentinho”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Ceia e Lavapés.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Jo. XIII, 4-5. “Levantou-se da ceia, e depôs de seu manto, e, pegando numa toalha, cingiu-se. Depois lançou água numa bacia, e começou a lavar os pés dos discípulos, e a limpar-lhes com a toalha com que estava cingido”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Instituição da Santíssima Eucaristia.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Mt. XXVI, 26-28. “E enquanto ceavam, Jesus tomou o pão, e o benzeu, e o partiu, e deu-o a seus discípulos, e disse: Tomai e comi, isto é o meu corpo. E, tomando o cálice, deu graças, e deu-lhe, dizendo: Bebei dele todos, porque isto é o meu sangue do novo testamento, o qual será derramado por muitos para a remissão dos pecados”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Agonia no Horto.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Mr. XIV, 32-35. “E chegaram a uma herdade chamada Getsêmani... Tendo ido um pouco mais adiante, prostrou-se em terra, e orava para que, se fosse possível, passasse dele aquela hora”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Prisão de Jesus.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Jo. XVIII, 10-12. “Então Simão Pedro, que tinha uma espada, puxou dela, e feriu o servo do sumo sacerdote, cortando-lhe a orelha direita. O nome do servo era Malco. Mas Jesus disse a Pedro: Mete a tua espada na banha! Não beberei o cálice que o pai me deu? Então a escolta, o comandante e os guardas dos judeus prenderam a Jesus e o amarraram”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jesus diante de Anãs.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Jo. XVIII, 13. “Levaram-no primeiro a Anás, por ser sogro de Caifás, o sumo sacerdote aquele ano”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jesus diante de Caifás.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Jo. XVIII, 24. “Então Anás mandou-o, ainda amarrado, ao sumo sacerdote Caifás”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Jesus diante de Pilatos, no Pretório.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Jo. XVIII, 28-29. “Então os judeus levaram Jesus da casa da Caifás para o pretório. Era cedo de manhã, e para não se contaminarem, mas poderem comer a páscoa, não entram no pretório. Então Pilatos saiu, e lhes disse: Que acusação trazeis contra esse homem?”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Coroação de espinhos.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Referência Bíblica: Jo. XIX, 2. “Os soldados teceram uma coroa de espinhos, puseram-na em sua cabeça, e vestiram-no com um manto de púrpura”.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Encontro com Maria Santíssima.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Tema motivado na tradição eclesiástica.

INVENTÁRIO DE OBRA

NÃO HÁ IMAGEM

Crucificação.

João Nepomuceno Correia Castro.

1777 a 1787.

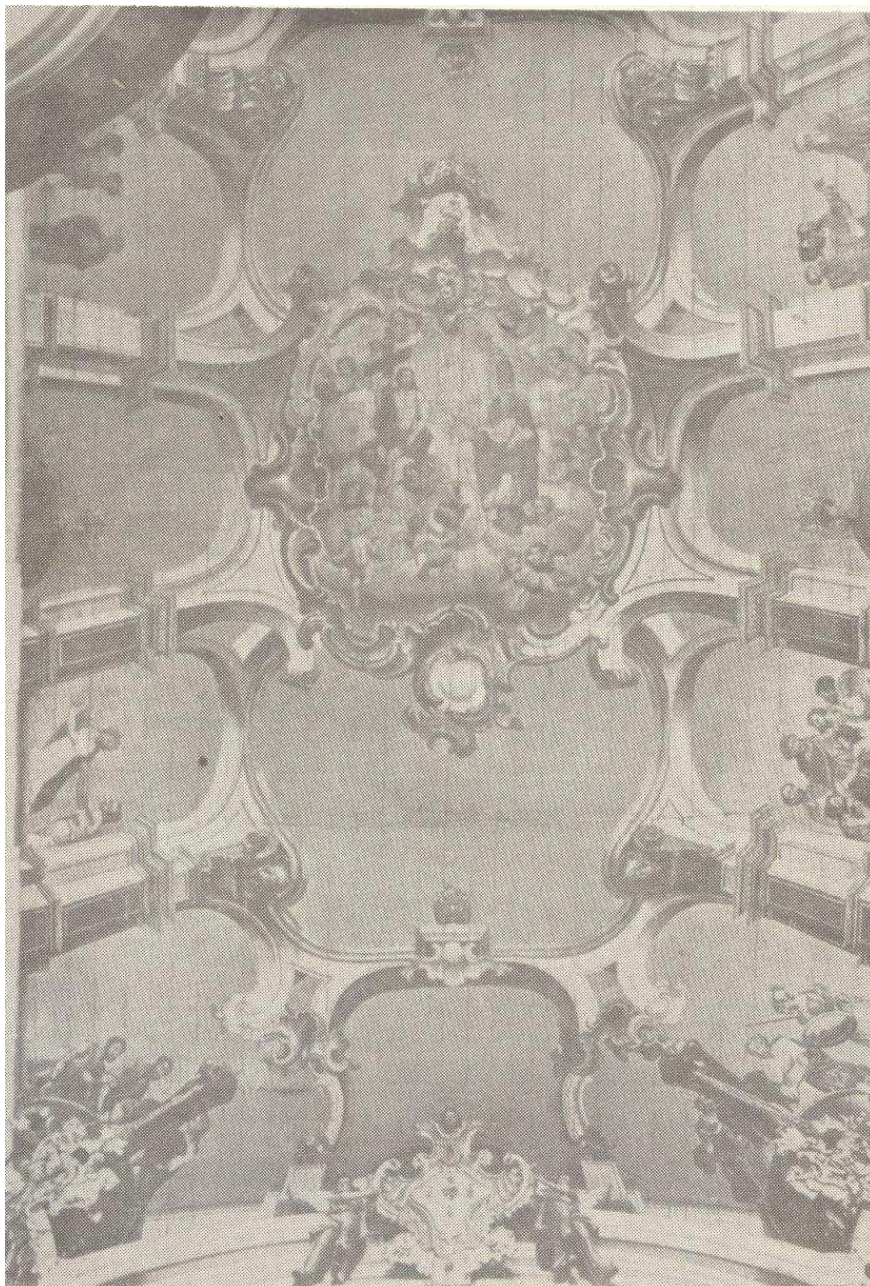
Tinta a óleo sobre madeira.

Santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, código 26.

Referência Bíblica: Lc. XXIII, 33. “E, depois que chegaram ao lugar que se chama Calvário, ali o crucificaram a Ele e aos ladrões, um à direita e outro à esquerda”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Santíssima Trindade.

João Nepomuceno Correia Castro

1777 a 1787.

Tinta a óleo sobre madeira.

Forro da nave da capela do santuário Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Gerais; o ciclo rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, set. 1982-83. v. 12.sem p.

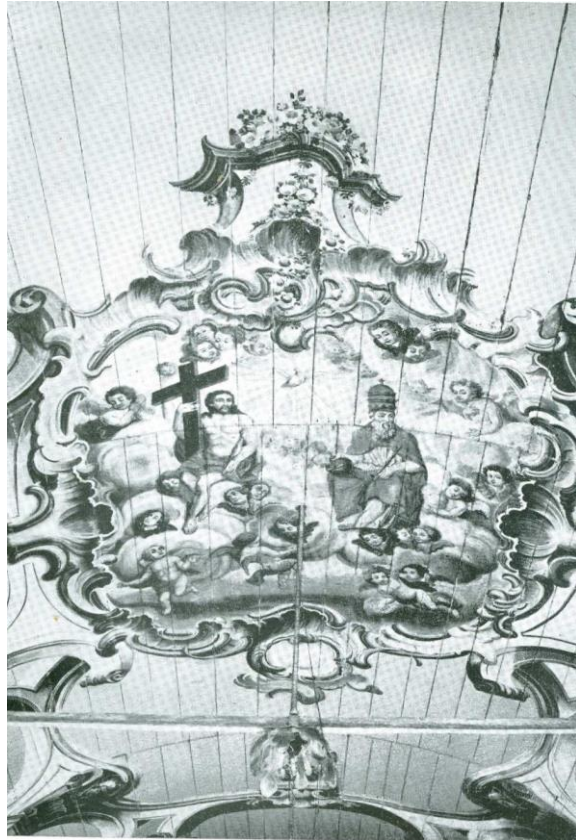


Imagem: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962. Estampa 17.

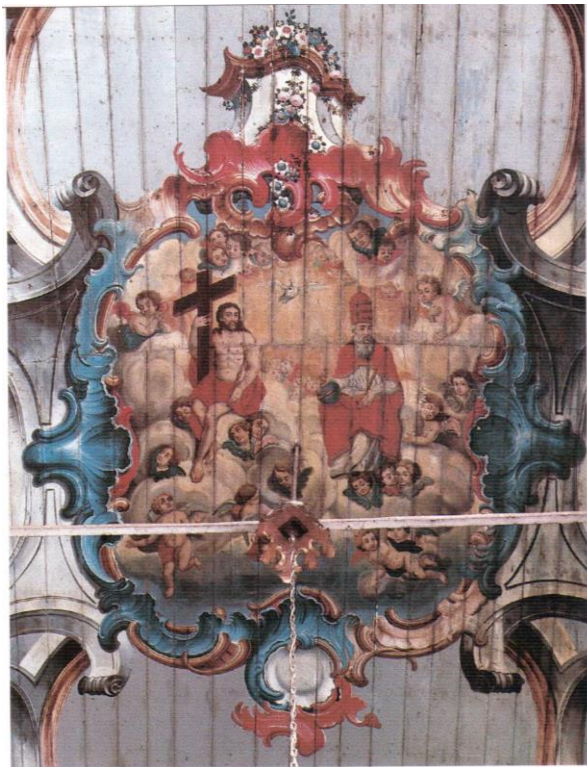


Imagem: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. p. 40.

Ao redor do medalhão central estão mais oito pinturas referentes à história do Antigo Testamento. É narrada pictoricamente a história de José do Egito, o filho caçula de Jacob que é vendido aos ismaelitas. São as seguintes as passagens bíblicas que se referem às oito pinturas ao redor do medalhão central na nave do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas:

1ª. José é vendido pelos irmãos. Gn. XXXVII, 28. “E quando passaram os negociantes madianitas, tiraram-no da cisterna e venderam-no por vinte dinheiros de prata aos ismaelitas; e estes levaram-no para o Egito”.

2ª. Notícias a Jacob. Gn. XXXVII, 31-32. “Então tomaram a túnica de José, mataram um cabrito, e a molharam no sangue. Enviaram a sua túnica a seu pai, e disseram: Achamos esta túnica. Vê-se é a túnica de teu filho, ou não.”

3ª. José foge da mulher de Putifar. Gn. XXXIX, 12. “Ela o pegou pela capa, dizendo: Deita-te comigo! Mas ele deixou a sua capa nas mãos de e fugiu, escapando para fora”.

4ª. José interpreta sonhos na prisão. Gn. XL, 1-23. José interpreta os sonhos do padeiro e do copeiro do Faraó que estavam presos.

5ª. José interpreta os sonhos do Faraó. Gn. XLI, 15-16. “Disse o faraó a José: Eu tive um sonho, e não há quem o interprete. Mas de ti ouvir dizer que, ouvindo contar um sonho, podes interpretá-lo. Respondeu José ao Faraó: Isso não está em mim, mas Deus é que dará uma resposta ao Faraó”.

6ª. José dá-se a conhecer aos irmãos. Gn. XLIV, 3-4. “E disse a seus irmãos: Eu sou José; vive ainda meu pai? Não podia responder-lhe seus irmãos, possuídos de excessivo terror. Ele, porém, com benignidade, disse-lhes: Aproximai-vos de mim”.

7ª. Notícias a Jacob de que José vive. Gn. XLV, 26. “à casa de seu pai Jacob. E deram-lhe a nova, dizendo: José, teu filho, vive, e governa toda a terra do Egito, Ouvindo isto, Jacob como que despertou de um profundo sono, e todavia não acreditava”.

8ª. Encontro de Jacob e José. Gn. XLVI, 29-30. “E quando chegou, tendo mandado aparelhar o coche, José foi ao encontro de seu pai no mesmo lugar; e logo que o viu, lançou-se ao seu pescoço, e, abraçando-o, chorou. E o pai disse a José: Agora morrerei contente porque vi a tua face e te deixo depois de mim”.

INVENTÁRIO DE OBRA



Risco para os alteres colaterais.

João Nepomuceno Correia Castro.

Anterior a 1784.

Grafite.

Capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais.

Referência documental: AEAM. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 18 v. Prateleira H, códice 26.

Imagem: Arquivo do autor.



Imagem: Arquivo do autor.



Imagem: Arquivo do autor.



Detalhe de um dos altares laterais da capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.
Imagem: Arquivo do autor.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nossa Senhora do Rosário.

João Nepomuceno Correia Castro.

1784.

Tinta a óleo sobre madeira.

Capela de Nossa Senhora do Rosário, Congonhas, Minas Gerais.

Referência documental: Livro de termos, contratos, posse dos irmãos da mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Congonhas. f. 23-23 v. Prateleira H, códice 29.

Imagem: Herinaldo Oliveira Alves.

Possivelmente repintado.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nossa Senhora da Conceição.

João Nepomuceno Correia Castro.

Data desconhecida.

Tinta a óleo sobre madeira.

Reserva técnica do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

Referência documental: Desconhecida. Obra adquirida pelo Museu da Inconfidência em 29 de dezembro de 2004 da colecionadora Solange Trindade de Almeida, já havia a atribuição da tela a João Nepomuceno Correia Castro desde o termo de comodato assinado entre o dito museu e o proprietário em 23 de agosto de 1994. Sem mais informações sobre a atribuição a João Nepomuceno Correia Castro. Todas as informações foram cedidas pelo Museu da Inconfidência.

Imagem: Anuário do Museu da Inconfidência.



Imagem: Museu da Inconfidência.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nossa Senhora da Conceição.

João Nepomuceno Correia Castro.

Data desconhecida.

Tinta a óleo sobre madeira.

Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

Referência documental: Desconhecida. Segundo a ficha de catalogação do Museu da Inconfidência há uma inscrição no torso da tela em que consta “NC fec” (NC seria as iniciais de Correia Castro e fec a palavra *fecit* incompleta, que, em latim, significa fez). Essa tela foi doada pelo senhor arcebispo Dom Helvécio Gomes de Oliveira ao Museu da Inconfidência, em 30 de agosto de 1940. Atribuída a João Nepomuceno Correia Castro por Lygia Martins Costa e sua equipe na década de 1970, o documento de atribuição encontra-se no Arquivo Central do IPHAN, Seção Rio de Janeiro, número de inventário 674.

Imagem: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Imagem: Museu da Inconfidência.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nossa Senhora da Conceição.

João Nepomuceno Correia Castro.

Data desconhecida.

Tinta a óleo sobre madeira.

Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana, Mariana, Minas Gerais.

Referência documental: Desconhecida. A direção do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana não soube dar nenhuma informação sobre a autoria da atribuição, apesar de constar junto a tela o nome do pintor João Nepomuceno Correia Castro.

Imagem: Walter ZANINI.

INVENTÁRIO DE OBRA



Nossa Senhora da Glória.

João Nepomuceno Correia Castro.

Data desconhecida.

Tinta a óleo sobre madeira.

Capela de Nossa Senhora da Glória de Passagem, Mariana, Minas Gerais.

Referência documental: Desconhecida. O nome do pintor como possível autor dessa tela, foi dado pela professora Adalgisa Arantes Campos, opinião que também partilho.

Imagem: Hudson Lucas Marques Martins.