

JOSÉ SOARES DE ARAÚJO: UM ARTISTA COMPLETO (DIAMANTINA, SÉCULO XVIII)

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani¹

“Araújo, José Soares de (Braga, Portugal, primeira metade do século XVIII – Diamantina, MG 1799). Pintor. Tendo provavelmente realizado sua formação artística em Portugal, veio em seguida para o Brasil...”². Assim começa o verbete dedicado a José Soares de Araújo no *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. De fato, as informações sobre esse pintor em Portugal são escassas. Nada foi encontrado relativo a uma possível formação artística ou a qualquer documento que o vinculasse à pintura, nem tampouco ao seu deslocamento para o Brasil. A pressuposição da formação artística é absolutamente cabível, uma vez que o requinte da sua pintura assim o sugere. Não só o requinte, como a exclusividade de determinadas características extremamente eruditas, sem igual nas Minas Gerais. Deve-se levar em conta ainda o fato de ter-se ele dedicado à pintura pouco tempo após sua chegada à colônia, ou pelo menos, pouco tempo depois da data do primeiro registro da sua presença no arraial do Tijuco. Segundo Rodrigo de Mello Franco:

*Sabe-se que era natural de Braga e que em 1766 foi nomeado ‘Guardamor das terras e águas minerais do Arraial do Tejuco do Serrofrío’, uma no apenas, depois da primeira notícia de que possuímos de sua atividade na região. Esse fato sugere que ele não tenha feito aprendizado na Colônia, e sim já tenha vindo para o Brasil, depois de concluída sua formação artística na oficina de algum dos pintores bracarenses, e de adquirir, no Reino, situação econômica e social que o habilitara, pouco após à chegada à Capitania mineira, a obter aquela patente, com que só raríssimos oficiais mecânicos foram entre nós beneficiados.*³

Sabe-se que em Braga no século XVIII, ao lado de um forte comércio e indústria havia também oficinas, nas quais se pode supor que o pintor bracarense pudesse

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Adjunta da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Campus JK, em Diamantina – MG. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa *Arte, Cultura e Sociedade no Mundo Ibérico (séculos XVI a XIX)* (PPGH-UFPB/ Diretório CNPq). Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa *Destinos Turísticos e Sustentabilidade* (UFVJM/ Diretório CNPq) e *Perspectiva Pictorum* (PPGH-UFMG/ Diretório CNPq). E-Mail: <magnani@redecitel.com.br>.

² PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 37.

³ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “A pintura colonial em Minas Gerais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, MEC, n. 18, 1978, p. 26. Neste mesmo artigo este autor afirma que outro mestre mineiro beneficiado com a patente de guarda-mor teria sido João Nepomuceno de Corrêa e Castro, natural de Mariana onde gozava de uma situação social e econômica vantajosa.

ter se instruído, quiçá como um artista completo: pintor, dourador, entalhador e arquiteto. Segundo Eduardo Oliveira, em Braga, a existência de artistas que trabalhavam em distintas atividades como desenho, talha, arquitetura não eram incomuns. A esse respeito Eduardo Oliveira afirma em seu estudo feito sobre a arquitetura civil em Braga no século XVIII:

Embora não tenhamos ainda estudos de carácter económico que nos possam dar uma dimensão real da importância dos diferentes sectores da cidade e da cidade no contexto do país, pensamos poder-se afirmar que apesar do comércio ser muito forte, a indústria não deveria ter um peso menor. Sabemos que em Braga existia uma forte indústria de sinos, velas e amuletos de cera, sedas e damascos, ourivesaria, latoaria, curtumes, etc., e múltiplas oficinas de escultura, arquitectura, pintura, talha, marcenaria..., etc., que exportavam para o Entre Douro e Minho e resto do país uma percentagem muito significativa de sua obra.⁴

Deve-se lembrar de que essa intensa atividade industrial e artesanal vivida em Braga no século XVIII era totalmente voltada para a Igreja. Em meados desse século houve a necessidade de uma expansão urbana. A população que em 1640 era de 12.000 habitantes, teve um acréscimo de 29,4%, o que vale dizer, passou a 17.000 habitantes em 1750. Embora não se tenha uma definição do tipo social do comerciante bracarense, sabe-se como era exteriormente a sua casa. A rua onde morava o José Soares quando do seu nascimento, como se verá a seguir, não possuía casas condizentes com aquelas de comerciantes mais abastados – com varandas e coberturas de gelosias⁵. Essa informação será sugestiva da sua situação socioeconômica e a da sua família.

Mesmo ali na sua cidade natal em Portugal, o único documento encontrado foi a sua certidão de batismo na Igreja de São Victor, constante do arquivo distrital⁶. Nesse documento, pode-se ler:

Jozephe filho de Bento e de sua mulher Thereza de Araújo moradores na Rua nova de Bico desta freguezia nasceo aos seis dias do mês de dezembro de mil setecentos e vinte e tres anos e aos doze do dito mês foi baptizado pello Padre Domingos Antunes (...) desta Igreja e lhe pos os santos óleos foram padrinhos o licenciado Manoel de faria da

⁴ OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre o século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM, 1993, p. 25.

⁵ OLIVEIRA, *Estudos sobre o século XVIII...*, p. 25.

⁶ Esse documento fora já identificado e transcrito por Antônio Fernando B. Santos em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas Ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, que foi apresentada no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG em 2002. Em Investigação recente *in loco* verifiquei a inexistência de outros documentos quaisquer naquela cidade referentes a José Soares de Araújo.

*Cunha morador no Rocio de Sam Joam do Souto e Antonia de Souza mulher de Alexandre Francisco moradores (...) dos chãos desta freguezia, foram testemunhas Josephe de Souza Castro e seu filho Constantinho de Souza moradores no Campo da Senhora abranca e por ser verdade fiz este termo que asinamos em ut supra.*⁷

Foi feita igualmente em Lisboa uma pesquisa documental: foram pesquisados todos e quaisquer documentos possíveis relativos ao pintor José Soares de Araújo. Na Torre do Tombo foram pesquisadas as chancelarias de D. João V, de D. José I e Dona Maria, a Pia. Além do Juízo da Índia e Mina e as Justificações Ultramarinas. Foi feito ainda um pedido de busca geral, que resultou em nenhum documento identificado. Não há na Torre do Tombo qualquer documento relativo a esse pintor. No Arquivo Ultramarino os documentos de viagem só aparecem a partir de 1758 (o primeiro registro de ação de José Soares no Tijuco é de 1759). O primeiro rolo microfilmado vai de 1758 a 1765. Se aparecesse o registro desse viajante em algum navio, esta seria a única possibilidade. No entanto, não há ali qualquer registro neste sentido. Foram ainda pesquisados: as Séries de Documentos Avulsos, Livros de Contratos e Registros de passaportes onde nada foi encontrado. Não há registro da sua saída de Portugal, nem mesmo da concessão de autorização para viagem. Portanto, em terras lusitanas, o registro do batismo é mesmo o único documento encontrado, que marca ali a sua existência. Deve-se lembrar que grande parte da documentação outrora existente em Lisboa foi destruída no grande terremoto de 1775.

O primeiro registro que se tem do pintor bracaraense na colônia data de 15 de abril de 1759, como acima mencionado. Trata-se da apresentação da sua patente de irmão na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo⁸. Alguns anos mais tarde, em 19 de agosto 1766, ele recebeu a patente de Guarda-mor substituto⁹. Segundo Santos, essa patente seria já indício de uma boa condição socioeconômica que o bracaraense provavelmente desfrutava desde sua terra natal¹⁰. Isso não foi possível comprovar. Segundo Valadares¹¹ não havia em Portugal no século XVIII uma situação que se pudesse chamar de crise social grave. E havia ainda uma mentalidade medieval majoritária, no sentido de que a nobreza ali existente não se mostrava atuante e a burguesia não cumpria seu papel com relação ao capitalismo. Ao mesmo tempo o Estado absolutista tentava se reforçar concedendo títulos e privilégios à burguesia letrada e popular. A nobreza sofreu então um duro golpe na medida em que cargos administrativos, diplomáticos, jurídicos, militares e culturais

⁷ Arquivo Distrital de Braga, Igreja de São Victor, *Livro de Batismo*, p. 295.

⁸ Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. *Livro dos Irmãos Professos desta Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo deste Arraial do Tijuco*, fls. 5v.

⁹ Arquivo Público Mineiro, Códice nº 147, Registro de Provisão e Nomenclamentos, Carta Patente passada em Vila Rica e registrada às folhas 82 e 83v.

¹⁰ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

¹¹ VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites mineiras setecentistas: conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p. 228.

passaram a ser concedidos por meritocracia e não mais pelo nascimento ou pelo pertencimento ao clero. Competência e saber substituíram o critério de nascimento.

Se na Corte esse critério estava em transformação, pode-se imaginar que na colônia o critério de nascimento estivesse ainda mais distante da concessão de cargos. Portanto, ser guarda-mor nas Minas, não significava imediatamente uma situação de privilégio social ou econômica anterior. Guarda-mor das minas e águas minerais foi um cargo criado em 1679, cuja nomeação se dava pelo Provedor das Minas. O cargo acumulava várias atribuições, dentre as quais a concessão de licença a quem quisesse se dedicar a descobrir minas. Eram os guardas-mores responsáveis por despachar petições encaminhadas pelos descobridores das minas e fazer mediações repartindo as lavras e pondo à parte as da fazenda real. Ainda colocavam em pregão e arrematação e recebiam os pagamentos respectivos às minas que pertenciam à fazenda real. Aqueles que recebiam essa patente, não poderiam possuir lavras sob pena de perderem o ofício a não ser que houvesse uma permissão concedida diretamente pelo Rei. Eram também suas atribuições: evitar que o ouro em pó saísse do distrito sem o devido pagamento do quinto do ouro; entregar o ouro pertencente ao cofre real somente a pessoas que tivessem ordem expressa do rei para recebê-lo; providenciar e garantir a condenação e execução dos mineiros que não pagassem as quantias estipuladas na repartição das lavras; impedir o ofício de ourives nas minas; estar em poder do livro de acento dos ribeiros descobertos¹².

Efetivamente o seu testamento, que traz a data de 20 de abril de 1789 é um documento que confirma uma situação socioeconômica privilegiada. No referido testamento, que se encontra na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina, após declarar que é natural da cidade de Braga, filho legítimo de Bento Soares e de Tereza de Araújo já falecidos e ainda, que nunca fora casado nem tivera filhos, ele traz as seguintes informações:

*[...] os bens que possuo são [...] húa xacara com as cazas em que moro assobradadas aparte de baixo, e assim três moradas de cazas cobertas de telha encostadas ao muro da mesma xacara [...] possuo mais húa Roça no Rio do Oiro Fino [...] declaro que possuo húa lavra nomorro de Santo Antonio [...] e está desimpedida por Sua Magestade que Deos goarde.*¹³

Igualmente ilustrativo de sua riqueza, e também constante do seu testamento é a posse de 22 escravos – dentre os quais se destacam João Camundongo com princípio de pintar e Vidal mulato, pintor e dourador – e ainda objetos e talheres aparelhados de prata, um bentinho e um cordão de ouro. No momento da escrita do testamento a Ordem do Carmo devia-lhe ainda mais de cinco mil cruzados relativos às pinturas do corpo da capela, dos altares colaterais, púlpitos e sacristias.

¹² SALGADO, Graça (coord.). *Fiscais e meirinhos: administração no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 283-284. *Apud* SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo...*, p. 46.

¹³ Óbito e Testamento de Jozé Soares de Araújo. Livro de Óbitos – Matriz do Arraial do Tejuco – fls. 148 a 151v. Biblioteca Antônio Torres, Diamantina – MG.

O pintor fez benefícios e deixou doações para os escravos e para a família. Deixou livre dois dos escravos e deixou trezentos mil réis para cada uma de suas sobrinhas moradoras de Portugal e mais trezentos mil réis para cada uma das sobrinhas moradoras de Mariana, sendo que uma quarta sobrinha recebeu quatrocentos mil réis para dote de suas duas filhas. Cem mil réis foram destinados à Ordem Terceira do Carmo, cinquenta mil réis deixados para a Ordem do Santíssimo Sacramento, e a mesma quantidade para a Ordem de São Francisco e para a Irmandade dos Pretos; dez mil réis para a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e a de Nossa Senhora das Mercês. Deixou ainda a cada uma das suas afilhadas batizadas no Arraial do Tijuco a quantia de cinquenta mil réis para ajudar nos estudos; vinte mil réis para os presos mais necessitados da cadeia do Tijuco; duzentos mil réis para uma afilhada que pediu o seu auxílio; trinta mil réis para a Misericórdia de Vila Rica ou do Rio de Janeiro conforme a decisão do testamenteiro; vinte mil réis para ajudar nas obras da Capela de Santo Antonio da Tapera; e mais cinquenta mil réis para ser usado pelo testamenteiro caso houvesse alguém a quem ele prejudicasse e que fosse por ele ignorado. Declarou, além disso, que o restante dos seus bens deveria ser rateado à proporção.

Ainda que a documentação seja bastante eloquente no sentido de comprovar a boa situação socioeconômica de José Soares na colônia, não foi possível verificar a situação econômica de sua família em Portugal. A rua onde moravam no momento do seu nascimento, segundo consta do documento acima referido é a Rua Nova do Bico. No século XVIII, essa era uma rua periférica na cidade de Braga: uma via de acesso à estrada que dava para o norte. De uma maneira geral as casas ali eram baixas e pequenas, de um tipo que foi definido por Eduardo Oliveira como porta/ janela¹⁴. Dentre os tipos por ele definidos, esse é sem dúvida o mais simples. Ali só habitariam pessoas pobres. Tratava-se realmente da periferia da cidade, como se pode notar na Figura 1, que mostra o mapa da cidade em 1883/1884. A rua corresponde ao retângulo maior, enquanto o menor assinala a Igreja de São Vicente, na qual o pintor foi batizado. A rua com a qual ela se entronca e que dá acesso ao centro da cidade, chama-se Rua das Palhotas, que ainda hoje é considerada uma rua pobre.

¹⁴ OLIVEIRA, *Estudos Sobre o Século XVIII...*, p. 23. Sobre esse tipo de casa, pode-se ler: “Com um desenho muito simples tinham no piso térreo uma porta e uma janela separadas por uma coluna simples, de secção quadrangular; no piso superior tinham duas janelas, também pequenas, que encimavam as aberturas do rés do chão”.



Fig. 1 – Rua das Palhotas e Rua Nova do Bico.

Mapa das Ruas de Braga, vol. 1, 1750. Braga, Minho, Portugal, Arquivo Distrital, 1989, mapa 58.

Ainda hoje essa rua conserva casas como as que existiam à época do nascimento do José Soares, e que podem ser vistas na Figura 2. Concomitantemente a rua se modernizou com grandes prédios, e a partir da década de 1980, com o crescimento da cidade, conseguiu o estatuto de rua central¹⁵. Não há, portanto, nenhum indício da suposta situação socioeconômica privilegiada do pintor na sua terra natal. Pode-se supor, ao contrário, pelas características da sua morada no momento do seu nascimento que provinha de uma família de poucas posses.



Fig. 2 – Casas na rua onde José Soares teria nascido, Braga, Minho, Portugal.

Foto: Eduardo Pires de Oliveira, 16 fev. 2013.

¹⁵ A imagem da Rua Nova do Bico em Braga, Portugal, pode ser acessada no seguinte sítio eletrônico: <<http://binged.it/YOT9v5>>.

O número de migrantes para a colônia portuguesa na América, provenientes do Minho – região onde se encontra a cidade de Braga no norte de Portugal – foi bastante significativo nos setecentos. Especialmente nas Minas, em função da descoberta do ouro e dos diamantes, essa migração foi também determinada por uma necessidade administrativa e de consolidação da ocupação que se efetivou a partir do incentivo da Coroa¹⁶. A ideia do enriquecimento rápido ou a simples expectativa de melhorar a qualidade de vida tendo em vista a escassez alimentar de que sofriam cronicamente os portugueses, orientavam a saída dos minhotos. Avalia-se que das décadas finais do século XVII até o fim do XVIII mais de meio milhão de portugueses tenha migrado para a colônia na América. Se de um lado, havia a necessidade administrativa e de povoamento, de outro se configurou a ameaça do despovoamento. A intensidade desse fluxo migratório levou o rei a impor a expedição de passaportes que registrassem a saída dos portugueses do continente como condição de possibilidade para a viagem. Especificamente as leis de 20 de março de 1720 e a de 9 de janeiro de 1792. Acredita-se, no entanto, que esses documentos não chegaram a ser produzidos em todos os casos. Por essa razão, tornou-se difícil mensurar a quantidade de portugueses que migraram para a colônia anualmente¹⁷.

Não se sabe o que teria levado José Soares de Araújo à colônia: se a necessidade ou a expectativa de melhoria de vida, ou ainda se o imperativo de consolidação da administração da Coroa. Não foi possível verificar se ao sair de Braga o pintor tinha já a promessa ou a certeza da cessão da patente de guarda-mor. Isso levou pouco tempo tendo em vista que o primeiro registro da sua presença nas Minas é, como dito anteriormente, pouco anterior, à concessão da patente de guarda-mor. Ao menos um de seus irmãos também migrou para Mariana, Minas Gerais, como se pode ler no seu testamento. O fato de deixar dinheiro para as sobrinhas que moravam em Portugal sugere que alguma dificuldade financeira ainda acompanhava a sua família no Minho.

Inexistem estudos que abordem amplamente a multiplicidade das relações artísticas entre Braga e Minas Gerais. Pontualmente, pode-se recordar o estudo de Robert Smith¹⁸ no qual o autor relaciona o Bom Jesus de Matosinhos e o Bom Jesus do Monte de Braga. Há também um estudo de Eduardo Oliveira sobre Servas, intitulado *Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais*, apresentado no I Seminário Circuito Vieira Servas¹⁹. Dada a quantidade de minhotos que para lá se dirigiu²⁰ e a visível semelhança, por exemplo, entre a

¹⁶ PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo sangue, separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700-1799*. Tese (Doutorado em História). Universidade do Minho. Braga, 2009.

¹⁷ HIGGS, David. "Portuguese migration before 1800". In: HIGGS, David (ed.). *Portuguese migration in global perspective*. Toronto: The Multicultural Society of Ontario, 1990, p. 18; SOUSA, Fernando Alberto Pereira de. *A população portuguesa nos inícios do século XIX*. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea). 2 vols. Universidade do Porto. Porto, 1979; Apud PEREIRA, *Unidos pelo sangue...*

¹⁸ SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

¹⁹ OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. I Seminário Circuito Vieira Servas, São Domingos do Prata, 2012.

²⁰ A quantidade de minhotos que se dirigiam para a colônia no Brasil provocou tentativas de contenção da emigração por parte da Coroa como se pode ler no Arquivo Distrital de Braga – *Livro*

arquitetura das cidades do Minho e das cidades de Minas Gerais, seria esse um estudo de extrema importância. Se abordarmos especificamente a pintura, no caso de José Soares de Araújo, torna-se impossível identificar características claramente ou especificamente bracarenses no seu trabalho.

E a dificuldade vai além da lacuna documental. Por ter sido Braga uma cidade bastante rica e sede de um arcebispado de grande importância – há entre os bispos de Braga membros da Família Real como D. Fernando da Guerra (1416-1467), Cardeal-Rei D. Henrique (1533-1540), D. José de Bragança (1741-1756) e D. Gaspar de Bragança (1758-1789)²¹ – a renovação artística se fez notar. Assim, os tetos das igrejas em sua maioria não mantiveram suas pinturas do período do Barroco ou do Rococó. Com isso, fica restrita a possibilidade de intelecção a respeito dos tipos de pinturas que existiam ali. Do período joanino convém lembrar as pinturas remanescentes de Manuel Furtado, os quais serão abordados mais abaixo. Os documentos relativos aos contratos e pagamentos dos pintores (entre os quais não se encontra nada relativo a José Soares de Araújo) não trazem jamais as características das pinturas encomendadas. Não há descrições. Desse modo, não se pode saber se José Soares de Araújo vira em Braga pinturas como aquelas que fez no Tijuco. Sabe-se que Don José de Bragança foi responsável pela junção da maior coleção de gravuras de seu tempo²². Pode-se imaginar que o pintor tenha tido contato com essas gravuras antes de ir para a colônia.

Fato é que a escolha de José Soares é a pintura de falsa arquitetura, ou quadratura²³. É esta pintura, com o conseqüente e deliberado engano do olho que o pintor bracarense leva para o Tijuco. Para tentar lançar luzes sobre esta escolha, é preciso, ainda que rapidamente, aventurar-se em um exame dos contextos históricos em que a quadratura se desenvolveu. Devido à ampliação dos espaços e ao aspecto imponente que este tipo de pintura dava aos interiores dos prédios, a maioria dos comitentes na península itálica (onde este tipo de pintura surgiu no século XVII) eram homens influentes. Estes homens intentavam dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens ao escolherem esta nova arte arquitetônica como decoração interior de seus palácios.

A expansão desta técnica, a princípio muito condicionada pelas dimensões das famílias ricas e poderosas da península itálica, foi posteriormente levada à península ibérica pelo rei Filipe I da Espanha, que para afirmar a opulência da coroa graças à descoberta do Novo Mundo por Cristóvão Colombo, quis dar grande importância aos palácios reais. No momento da restauração da independência de Portugal (que estivera unido à Espanha de 1580 a 1640) a arte da quadratura já estava bem arraigada na Espanha. A nova dinastia de Portugal lança mão desta técnica para se afirmar e se impor. Assim, com o mesmo objetivo, os novos fidalgos constroem seus palácios e se apressam a decorá-los com a quadratura. Os efeitos monumentais e

que contém diferentes Alvarás de diversos reis, fl. 157-161.

²¹ Disponível em: <<http://www.diocese-braga.pt/historia>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

²² OLIVEIRA, Francisco Vieira Servas..., p. 05.

²³ Rudolf Wittkower considera a quadratura como um gênero de pintura independente, não como um momento do Barroco, referindo-se ao desenvolvimento da escola bolonhesa da segunda metade do século XVII. Sobre este tema, ver: WITTKOWER, Rudolf. *Arte e architettura in Italia – 1600-1750*. Tradução de Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano. Turim: Einaudi, 1993.

impressionantes da quadratura estão assim relacionados à afirmação e imposição de um determinado poder. Atravessando o Atlântico, levada para o Brasil, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de umas sobre as outras²⁴. Destarte pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas terceiras, já anteriormente abordada.

As pinturas de falsa arquitetura existentes em Portugal são bastante distintas daquelas que se encontram na Itália no século XVII. As pinturas de tetos em Portugal no século XVIII são, segundo Magno Mello²⁵, condicionadas pela passagem do brutesco e do maneirismo a uma nova concepção e utilização dos espaços onde, como prática persuasiva se evidencia um caráter de cena teatral em substituição ao anterior caráter de narrativa. Esta nova pintura é a quadratura ou pintura de falsa arquitetura. Diferentemente do que acontece na Itália, onde se tem como modelo exemplar a pintura do jesuíta Andrea Pozzo, em Portugal há a manutenção da convivência da nova gramática da quadratura com o momento anterior. Isso pode-se notar com a manutenção da compartimentação dos espaços e o uso do quadro recolocado – características próprias do brutesco – concomitantemente com a intencionalidade de ampliação dos espaços pela utilização da falsa arquitetura e das técnicas de perspectiva. Nas palavras de Mello:

*Todo espaço pictórico do tecto em perspectiva arquitectónica deverá manter sempre a associação de quadratura e quadro recolocado, um centro figurativo dinâmico, mas com atenção em uma perspectiva oblíqua; uma compartimentação visual, mantendo um sentido narrativo e historiado, para orientar e garantir a atenção do fiel.*²⁶

A utilização do quadro recolocado – sem o uso do escoreço e conseqüentemente sem o abandono da frontalidade – denota uma escolha dos portugueses naquele momento. Ainda que a ausência de uma academia no país onde se pudesse aprimorar as técnicas de desenho e da representação da figura humana possa sugerir uma incapacidade ou incompetência, não se pode esquecer que D. João V enviou muitos artistas para aprenderem nas academias da Itália e também trouxe artistas italianos para trabalharem em Portugal. Diante destes fatos, a pressuposição da insuficiência técnica cede à compreensão da existência de uma escolha. Destaque para Vincenzo Baccherelli, pintor florentino que foi trabalhar em Lisboa em data não precisa anterior a 1702. Este pintor executou ali diversos trabalhos, grande parte dos quais foi destruída pelo grande terremoto de 1755. A única pintura remanescente deste pintor é a do teto da portaria de São Vicente de Fora datada de 1710. Sabe-se que

²⁴ RAGGI, Giuseppina. “Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull’arte della quadratura”. In: ALESSANDRINI, Nunziatella; RUSSO, Mariagrazia; SABATINI, Gaetano & VIOLA, Antonella (orgs.). “*Di buon affetto e commercio*”: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII. Lisboa: CHAM-UNL, 2012, p. 177-211.

²⁵ MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva do Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

²⁶ MELLO, *A pintura de tectos...*, p. 114.

teria pintado ou participado da pintura de várias obras no interior do palácio real, na Sé de Lisboa e no convento de Varatojo em Torres Vedras²⁷. Este único trabalho existente limita a possibilidade de um estudo mais aprofundado sobre Baccherelli, no entanto fica claro que ele se distancia das gerações de pintores quadraturistas portugueses na medida em que estes últimos utilizam sempre o quadro recocado mais frontal e menos escorçado do que a pintura de São Vicente de Fora. Importa lembrar que o italiano tornou-se mestre em Portugal e foi considerado o criador das bases nas quais se assentaram a pintura portuguesa de perspectiva arquitetônica, entendida como uma adaptação da quadratura italiana.

Que pinturas José Soares de Araújo teria visto em Portugal? Que outras imagens poderiam ter influenciado suas pinturas? Na tentativa de responder a essas perguntas é necessário que nos detenhamos um pouco no que restou dos tetos pintados em Braga no período joanino. Da primeira metade do século XVIII destaca-se em Braga o nome do pintor Manuel Furtado de Mendonça, que trabalhou exclusivamente ali. Ele pinta no estilo da quadratura e tem como características principais algumas ausências quando comparado com as pinturas de mesmo estilo da península itálica: a ausência do uso rigoroso do escorço, a não utilização das formas ascendentes e esvoaçantes, a inexistência da perspectiva aérea no pano central do suporte²⁸. São as obras atribuíveis a este pintor: o teto capela-mor da Igreja do Convento do Salvador (atual lar Conde de Agrolongo) de 1726; a pintura das estruturas arquitetônicas da caixa do órgão em 1737 e 1738; a pintura do subcoro e a de dois tramos da nave lateral na Sé Catedral de Braga; o teto da capela-mor e da nave do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo; o teto do Palácio dos Bicaínhos de 1724; e a capela dedicada a São Bento no Mosteiro de São Bento em Tibães.

Ainda que não se possa fazer uma relação direta ou linear entre estas pinturas remanescentes do ciclo bracarense de pintura perspéctica e ilusionista e a pintura de José Soares de Araújo, algumas características comuns, para além das já mencionadas ausências, se podem notar, manifestas nas palavras de Mello: “Tudo correctamente próximo da grande festa barroca e do sumptuoso espetáculo cenográfico que ali se fazia notar”²⁹. Assim como nas pinturas de Manuel Furtado, as de José Soares de Araújo também remetem ao intencional espetáculo cenográfico barroco em toda sua suntuosidade. “Trabalho este que se mostra com uma boa ou razoável intuição de perspectiva, mas que não suporta a intenção de criar um espaço aberto”³⁰.

Ambos os pintores bracarense, ainda que se utilizem da perspectiva na intenção de ampliação dos espaços, não propõem o arrombamento do teto, ou a criação de uma abertura neste espaço, como um óculo. Poder-se-ia também citar o uso pouco correto dos pontos de fuga; as figuras humanas com pouca movimentação e pouca expressão fisionômica que denota o que o autor chama de “primitivismo nas

²⁷ *DIZIONARIO Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1963, p. 20-21 *apud* MELLO, *A pintura de tectos...*, p. 114.

²⁸ MELLO, Magno Moraes. “Manuel Furtado e a pintura de tectos Joaninos em Braga”. *Mínia*, 3ª série, ano III, Braga, ASPA, 1995, p. 157-188.

²⁹ MELLO, “Manuel Furtado...”, p. 162.

³⁰ MELLO, “Manuel Furtado...”, p. 163.

expressões”³¹. Evidenciam-se ainda, além dos espaços arquitetônicos, a presença dos quadros recolocados, de *putti*, de balaustradas, nas obras de ambos.

É identificada em Manuel Furtado uma tendência provincial do fenômeno baccarelliano, o que, ao contrário não se poderia afirmar para José Soares. Não há uma utilização linear da tratadística. No entanto, a criação de uma escola ou de um gosto próprio regional poderia ser identificado em ambos, uma vez guardadas as proporções entre Portugal e a colônia, Braga e o Tijuco. Pode-se ver em ambos os casos a força apologética da Igreja triunfalista na afirmação dos seus dogmas. Essas pinturas sugerem retoricamente o poderio e a glória de uma Igreja que se supõe universal, mas, em um modo diferente e distante do rigorismo italiano e de outros centros europeus. Ainda que distante do receituário erudito e tradicional importam os pontos de ligação entre estas manifestações:

*Não é intenção fazer comparação entre padrões de pintores portugueses e não portugueses individualizando as diferenças formais e culturais. É importante mencionar que neste período, especificamente irá predominar um modo diverso (intencionalmente ou não), uma linguagem em uso da perspectiva arquitetônica com certas ressalvas e de figuras humanas não escorçadas, mas uma expressão com certas características voltadas para uma produção artesanal ou meso de limitação da construção da espacialidade sem *lò sfondamento*, isto é, sem a ruptura do espaço projectado. O processo será o mesmo, ou seja, decorar e preencher os tectos das abóbadas ou cúpulas que Portugal ambicionou a todo custo participar do modelo barroco italiano [...].³²*

Deve-se notar ainda que em Braga no século XVIII havia uma rica expressão do meio artístico em geral. A talha, a arquitetura e o azulejo se destacam neste universo. Assim, quando interrogamos o que José Soares de Araújo teria visto em sua terra natal, este horizonte deve ser ampliado para outras linguagens artísticas que não a da pintura. É preciso pensar também na circulação de gravuras, estampas e dos tratados de pintura e arquitetura.

É importante ressaltar a presença dos jesuítas em Braga, onde ministravam o ensino universitário no largo de São Paulo³³, em um estabelecimento que foi fechado em 1759, quando da expulsão dos jesuítas de Portugal³⁴. Além de serem responsáveis pelo Colégio de São Paulo, os jesuítas em Braga, também exerciam uma enorme influência no que se referia às artes³⁵. Neste mesmo ano, como visto,

³¹ MELLO, “Manuel Furtado...”, p. 164.

³² MELLO, “Manuel Furtado...”, p. 183-184.

³³ OLIVEIRA, *Francisco Vieira Servas...*, p. 04.

³⁴ Sobre a expulsão dos jesuítas, podem-se ler os seguintes documentos existentes na Torre do Tombo em Lisboa: Lei dada para a proscricção, desnaturalização e expulsão dos regulares da Companhia de Jesus, nestes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Armário Jesuítico e Cartório dos Jesuítas, Armário Jesuítico, liv. 1, n. 19. E ainda: Lei porque foram exterminados os padres da Companhia denominada de Jesus destes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Colecção de Leis, mç. 6, n. 20.

³⁵ OLIVEIRA, *Francisco Vieira Servas...*, p. 04.

deu-se o primeiro registro da presença de José Soares no Arraial do Tijuco. Enquanto viveu em Braga, lá estavam os jesuítas e é possível que ele tenha tido contato com esses religiosos e suas obras. Este fato vai ao encontro das semelhanças entre as pinturas de José Soares de Araújo e o Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo, e com menores evidências, mas ainda possíveis, as semelhanças com o tratado de Serlio³⁶. Semelhanças essas que serão abordadas mais abaixo, ao serem tratadas as pinturas das igrejas separadamente.

Em Diamantina não foram encontrados tratados, gravuras ou estampas nas bibliotecas ou referências a elas na documentação investigada, a não ser o já citado tratado de Pintura e Arquitetura que se supõe ser de Andrea Pozzo, referido no Inventário de Caetano Luís de Miranda. Neste inventário há também abundantes estampas, a maioria com temas laicos e algumas não especificadas. Sabe-se que as gravuras circularam abundantemente na Europa e nas colônias no período do barroco servindo como modelos para as pinturas³⁷. Em Braga, um sinal inequívoco da presença das gravuras é o frontal da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé, entalhado em 1718 pelo mestre Miguel Coelho e inspirado claramente num quadro de Rubens, reproduzido em gravuras: o Triunfo da Igreja. A utilização dos tratados como o de Pozzo também é suposta e visível em Braga e na região do Minho. A respeito da Capela de São Lourenço da Ordem, Lima afirma:

*O retábulo da capela-mor desenvolve uma fórmula que foi comum na escola de Braga. O seu remate tem uma certa afinidade com a linha evolutiva que interliga o retábulo-mor da Cividade, o retábulo lateral dos Terceiros, riscado por Carlos Amarante em 1781, o retábulo lateral de Nossa Senhora a Branca e o retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja do Carmo cujas tipologias não são ainda verdadeiramente neoclássicas. O esquema parece inspirar-se nos desenhos de Andrea Pozzo. Em Guimarães, este tipo deremate está representado no retábulo-mor da igreja do convento de Santa Marinha da Costa.*³⁸

Voltemos ao Tijuco, lembrando que, como foi anteriormente afirmado, as irmandades, confrarias e ordens terceiras tinham na região do ouro e dos diamantes um papel delineador das classes sociais e etnias. Especificamente sobre as associações naquele arraial, podemos ler nas palavras de Luís Jardim:

Tudo afinal dependia das irmandades. Irmandades brancas, pretas e mulatas, as quais pela própria condição

³⁶ Ver: SILVA, Mateus Alves. *O Tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

³⁷ Ver: ARGAN, Giulio Carlo. “O valor crítico da ‘Gravura de Tradução’”. In: _____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1986], p. 16-21.

³⁸ LIMA, Maria Luísa Reis. “Nótulas para o estudo da talha bracarense: a Capela de São Lourenço da Ordem”. *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Patrimônio*, Porto, I série, v. 2, 2003, p. 641-652.

econômica e social, desvirtuavam-se no seu sentido originário e transformavam-se em instituições de classe. Em Diamantina chegou-se a chamar-lhes ‘igreja branca’ e ‘igreja preta’. E as irmandades, independentes como organizações civis não só lutavam entre si – a branca, contra as de cor estabelecendo ‘termos’ que interditavam o ingresso de pretos, de mulatos e de brancos casados com gente preta ou parda; a preta contra a dos mulatos (Rosário e Mercês rivais em Diamantina) – mas contra os próprios padres.³⁹

José Soares de Araújo tornou-se irmão da Ordem Terceira do Carmo no momento da sua criação. E contrariando o que era usual segundo as informações de que dispomos, foi também tesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, igualmente no Arraial do Tijuco. É realmente extraordinário que um “português, branco”, como consta no seu testamento, pertencente à elite econômica, fizesse parte de duas associações à primeira vista incompatíveis – a “igreja branca” dos ricos e a “igreja preta” dos despossuídos. Nos arquivos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário pode-se ler:

*Eleição do Juiz Rey e Rainha Thezoureiro
Escr^{am} Procurador e mais Irmaons de meza que hão de
servi
a N. Sr^a do Rosario S. Benedito S^{to} Antonio de Catajerona
do prezente anno de 1764 a 1765*

*Rey
Lazaro Barreto
Rainha
Juiz de N. Sur^a
Antonio de Livr^a
Thezour’
Jose Soares de Ar^o
Escr^{am}
Jerônimo da Sylva Ferr^a
Procurador
Jose Gomes Peyxoto Luma
Zelador
João Batista da Silva
Protetor
Cap^m Ignacio da Luz*

<i>Juizas do Rozario</i>	<i>Juizas de S. Benedito</i>
<i>Joanna Batista</i>	<i>Anna Maria da Silva</i>
<i>Antonio Sylva Dias</i>	<i>Felicia Felizarda</i>

³⁹ JARDIM, Luiz. “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas Gerais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 3, 1939, p. 67-68.

Juiz de S. Benedito
Jose Ferr^a Guim^r

Juiz de S. Antonio
Joze do Rosario⁴⁰

De 1764 a 1799⁴¹ o guarda-mor foi reeleito neste cargo na irmandade do Rosário. Sendo que inexistente a documentação referente às eleições entre 1770 a 1781. Entretanto, ele assina documentos neste período como tesoureiro, o que comprova sua reeleição ininterrupta.

Este fato, por si só bastante interessante e significativo, associado ao fato de possuir dois escravos com a habilidade de pintar e à diversidade de alguns elementos da sua pintura, permite levantar a hipótese de que José Soares de Araújo fosse de fato uma espécie de empresário além de pintor: no sentido de que é possível que ele fosse contratado para os serviços e que o executasse em partes, ou em linhas gerais, administrando outras pessoas que trabalhassem com ele ou para ele e que provavelmente aprendessem com ele. A sua convivência com outros pintores pode ser verificada na documentação existente. Na irmandade de Nossa Senhora do Rosário, como tesoureiro, o guarda-mor faz o pagamento a dois pintores. De 1786 para 1787, ele paga o restante da pintura de uma bandeira ao pintor Silvestre. Provavelmente refere-se a Silvestre de Almeida Lopes⁴². Nas documentações referentes à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, pode-se ler a este respeito:

Despeza que fez o nosso Irmão
o Thezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Araujo
com a Irmandade de Nossa Senhora
do Rozario dos pretos deste arrayal
do Tejuco do anno de 1786
para o de 1787
[...]
Pelo que pagou de resto da pintura da bandeira a
Silvestre [corroído]
Pelo que pagou ao d^o de pintar duas varas de prata p^a as
juízas [corroído]
Pelo que se pagou ao D^o de pintar a Pia da Schristia
[corroído]⁴³

O pintor Silvestre aparece também como atuante na ordem terceira de São Francisco, igreja cujo teto da capela-mor foi pintado pelo bracarense José Soares⁴⁴.

Na mesma irmandade, pode-se verificar o pagamento que fez o tesoureiro pelo

⁴⁰ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 383 - Irm N. S. Rosario – Arraial do Tejuco – Livro de entrada de Irmãos 1753/ 1832, fl. 51. Grifo meu.

⁴¹ Como pode se verificar na transcrição dos documentos em anexo.

⁴² Silvestre de Almeida Lopes foi ativo na região diamantina na segunda metade do século XVIII. Entre 1764 e 1796 realizou trabalhos de pintura no Arraial do Tijuco, dentre eles as pinturas de Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Cf. PONTUAL, *Dicionário das artes plásticas...*; e MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. 2 vols. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais/ Ministério da Educação e Cultura, 1974.

⁴³ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – BI B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa – 1788/ 1846, fls. 2 e 2v.

⁴⁴ AEAD – Cx. 364 – Ordem Terceira de São Francisco – 1763/ 1789.

trabalho do pintor Manoel Carneiro entre 1788 e 1789. Este pintor, não documentado em qualquer outra parte, talvez tenha feito serviços menores de pintura:

Pelo que despendesse com o S.M. Manoel Carner^o por conta
Do que deve a Irmande. O d^o 15 ½ 6
Pelo que despendesse p^a tintas p^a se pintar o mastro....// // 4
Pelo que se pagou o pintor huã vara digo pratar 1 ¼ //
[...]
Pelo que se gaou ao Pintor de várias pinturas ¼ 2
Pelo q' se pagou ao Pintor de encarnar huã de Imagem de N. Sr^a. Da Comc^am.⁴⁵

Na caixa referente aos anos de 1788 a 1846, constam serviços de pintura de Manuel Álvares Passos⁴⁶. Ainda que não esteja citado o guarda-mor como pagante, era esse um ano no qual ele era tesoureiro. Assim, percebe-se que a convivência entre os dois no período é inequívoca:

Ao Pintor Mel Alz' Passos de pinturas que fes na Capella e consta do recibo..... // // 4 ¾
Ao Pintor Mel Alz' Passos de encarnar a Imagé da Sr^a e mais Images. Da Irmade. E consta do recibo.... // 9 // ⁴⁷

Havia no Tijuco a ordem religiosa do Santíssimo Sacramento, da Igreja de Santo Antônio da Sé. Esta foi a primeira igreja construída no Arraial do Tijuco e destruída no princípio do século XX para a construção, em seu lugar, da Catedral de Santo Antônio. Ainda encontram-se documentos relativos a esta irmandade no arquivo da arquidiocese de Diamantina. Também nela José Soares de Araújo teve uma participação ativa. Seu nome aparece como irmão da mesa em 1765 e em 1775⁴⁸. Aparece ainda como provedor no ano de 1788:

Eleição do Provedor Escrivão
Thizr^o Procurador e mais Irmãos de Meza
que hão de servir o Santissimo Sacram^{to} neste
prezente anno de 1788, p^a o de 1789

Provedor

O G. M. Joze Soares de Araujo

pg 100⁴⁹

⁴⁵ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – Bl B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa – 1788/ 1846, fls. 9v e 13v.

⁴⁶ Manuel Alves (ou Álvares) Passos atuou no Tijuco no fim do século XVIII e princípio do XIX. Foi responsável pela pintura da capela-mor do arco para dentro da igreja de Nossa Senhora das Mercês naquele arraial. Cf. DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: IPHAN/ MEC, 1978.

⁴⁷ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – Bl B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa – 1788/ 1846, fls. 28 e 33.

⁴⁸ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Armário – Irmandade SS. Sacramento – Tijuco – 1759/ 1764, fls. 3v e 13.

⁴⁹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Armario – Irmandade SS. Sacramento

Na mesma data em que José Soares recebia por pintar a caixa do órgão do Santíssimo Sacramento, Silvestre de Almeida recebia por pintar a capela-mor:

*a Jose Soares de Ar^o de pintar o Trono de Hua madre p^a
a caza do organ como consta da sua conta 60 1/2 //
Pello q^e pagou ao Pintor Silvestre de Almeida
para pintar a Capela Mor na forma do seu ajuste400 // ⁵⁰*

Nesta irmandade, encontra-se também citado o nome de Caetano Luís de Miranda⁵¹, pintor, quando da sua entrada como irmão da mesma ordem a que pertencia o José Soares como Provedor:

*Entrou p^r Irmão desta Nossa Irmand^e do Santissimo
Sacramento Caetano Luiz de Miranda, e teve a sua entrada
grátis p^r ser Irmão de Meza este presente anno e prometeu
goardar as detreminassoos do compromisso e como assim
o disse assinou comigo Escrivam Tejuco de novembro de
1804 Manoel Pires de Figdr^o*

Caetano Luiz de Miranda⁵²

Além destes pintores, aparece também a entrada como irmão da ordem terceira de São Francisco, nos documentos avulsos, um professor de pintura de Viana do Castelo, arcebispado de Braga, ainda que nenhum documento se refira à sua atividade como pintor no arraial ou alhures. Convém lembrar que a palavra professor no século XVIII não se referia ao desempenho de ensinar, mas simplesmente professor, isto é, praticar uma determinada atividade:

*Admittese o comissário Ferr^e Barros
Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profeçor na Arte
da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre
Maynard da Sylva e de m^{er} D. Custodia Maria de Azevedo
natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador
neste Arrayal do Tejuco q' elle para melhor servir a Deos
N. S^r, e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre
S. Fran^{co} recebendo de Habito de sua venerável ordem 3^a
da Penitencia e por ter as partes requesitas.⁵³*

– Tijuco – 1759/ 1764, fl. 20.

⁵⁰ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx371 – Bl – B – Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos – 1773/ 1793, fl. 123v.

⁵¹ Caetano Luís de Miranda, já citado anteriormente é responsável pela pintura das sibilas da igreja de Nossa Senhora das Mercês (Cf. AEAD – Cx373 – Bl – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804, fl 148) e do consistório da Igreja de São Francisco em recente atribuição. Cf. MIRANDA, Selma Melo & SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. “Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições”. *Colóquio de História da Arte Luso-brasileira*, Salvador, 1997.

⁵² AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx371 – Bl – B – Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos – 1739/ 1918, fl. 102v.

⁵³ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 366– Bl - S/ letra – São Francisco

José Soares de Araújo aparece então como um homem extremamente ativo em diferentes irmandades. A sua presença é ainda documentada como irmão remido na irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém⁵⁴ no ano de 1775. Esta irmandade pertenceria também à Sé de Santo Antônio como entidade de sustentação espiritual e apoio da paróquia⁵⁵. A convivência com outros pintores provavelmente mais jovens (porque sobreviveram a ele em muitos anos, ainda ativos) sugere que ele fosse um mestre e um administrador de pinturas. Sobre a comprovada convivência profissional com Caetano Luís de Miranda pode-se supor que fosse mais complexa. É nas pinturas do bracarense que se pode perceber as influências do tratado de Andrea Pozzo. No entanto, é no inventário de Caetano que se encontra arrolado, entre uma vastíssima lista de bens (dentre eles gravuras e desenhos para pinturas, além de diversos instrumentos e objetos de pintor) e uma biblioteca indubitavelmente admirável, um tratado que supostamente seria o do jesuíta:

*a discrever Prespectivas dos Pintores
dois vollumes infollio vistos e aval-
liados pela quantia de dês mil
reis com que a margem se sai
10≠000⁵⁶*

A discrepância do valor desses dois volumes em relação às outras publicações do mesmo inventário, o formato em fólio e o título, provavelmente incompleto, levam à identificação desta obra como sendo a de autoria do Pozzo. Camila Santiago, em sua tese, não tem dúvidas com relação a isso:

Significativa é a presença do tratado de perspectiva do Padre Andrea Pozzo circulando por região marcada por tradição de pintura de perspectiva, cujo representante maior foi o pintor bracarense José Soares de Araújo. Na partilha, os livros permaneceram juntos e foram herdados pelo filho do defunto, Doutor Justiniano Luis de Miranda.⁵⁷

Este tratado poderia ter pertencido a José Soares de Araújo, que talvez o tivesse vendido ou presenteado a seu discípulo. Nada a este respeito se pode comprovar, no entanto.

Acrescente-se a tudo isso o fato de que como guarda-mor o bracarense certamente tinha outras tantas atribuições. Ser um pintor, mestre e administrador

– Docts Avulsos 1762/ 1770, fl. 21.

⁵⁴ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 371 – Bl – D – Irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém – 175, fl. 384.

⁵⁵ Esta informação, que não pôde ser comprovada por documentação, foi fornecida pelo historiador e Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Diamantina, o Sr. José Paulo da Cruz.

⁵⁶ BAT – Biblioteca Antônio Torres – Inventário – maço 175 – 2º Ofício – 1837 – Caetano L. de Miranda, p. 169.

⁵⁷ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009, p. 131.

de pinturas, na região do Entre-Douro-e-Minho de onde ele viera, não era uma situação invulgar⁵⁸. Não era invulgar em Braga a presença de profissionais com muitas habilidades: pintores, entalhadores, douradores e arquitetos. É possível afirmar que José Soares de Araújo fosse um desses profissionais. Nesta pesquisa foi encontrado um documento até então desconhecido que comprova a sua atividade como arquiteto: o guarda-mor recebe pela execução da planta da igreja de Nossa Senhora das Mercês:

*pele que se pagou ao guarda mor Jose Soares d risco da Igreja..... 6 // //*⁵⁹

Isso demandaria uma pesquisa mais aprofundada do ponto de vista da arquitetura, esforço ao qual não é possível me dedicar agora. Pode-se, no entanto, pressupor que José Soares tenha sido o responsável pelo risco de outras igrejas no Tijuco. Por exemplo, da Igreja do Carmo, na qual participou ativamente desde o início da constituição da irmandade e que possui o campanário ao fundo como grande parte das igrejas bracarenses no século XVIII. Neste templo, na pintura do teto da capela-mor, ele repete na arquitetura fingida, a estrutura real do retábulo. Provavelmente o risco deste retábulo e a talha tenham sido também de sua autoria. Pode-se ainda estender a hipótese da autoria a outros templos no arraial. Com relação à arquitetura religiosa do Tijuco Selma Melo Miranda afirma:

*Pode-se presumir que essas peculiaridades – torre lateral, frontispício tripartido e painel de alvenaria entre a torre e o corpo central da fachada – constituam reelaboração local de soluções da arquitetura lusa por mestre de obras português que teria produzido os riscos dessas igrejas; ou um primeiro trabalho, talvez na matriz, retomado por seguidores nos projetos de São Francisco, Rosário e Bonfim. Como essas igrejas foram construídas em menos de duas décadas, é possível que apenas um mestre seja um autor do planos.*⁶⁰

O tema ora proposto é o da pintura, no esforço de apreensão da sua função e intencionalidade. E é somente no sentido de compreender a figura histórica do José Soares de Araújo que se aborda aqui a dimensão do seu labor no arraial do Tijuco, maior do que até então se imaginara. Abre-se, no entanto, a possibilidade e a necessidade de uma nova pesquisa voltada para a arquitetura religiosa do Tijuco no século XVIII, investigando, a partir desta nova informação, as características da Igreja das Mercês comparativamente com as outras construídas no mesmo período.

A primeira pintura pelo bracarense executada de que se tem notícia no arraial, cujo ajuste data de 1766, foi o teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da

⁵⁸ OLIVEIRA, *Estudos sobre o século XVIII...*, p. 25.

⁵⁹ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx373 – Bl – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804, fl. 94v.

⁶⁰ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2009, p. 91.

Carmo. Os detalhes dessa pintura e das outras pinturas executadas no Arraial do Tijuco serão abordados mais à frente. Por ora deve-se notar que aquela da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo é a pintura mais erudita e refinada de todas as que lhes são atribuídas pela documentação da época e pela literatura a elas referentes.

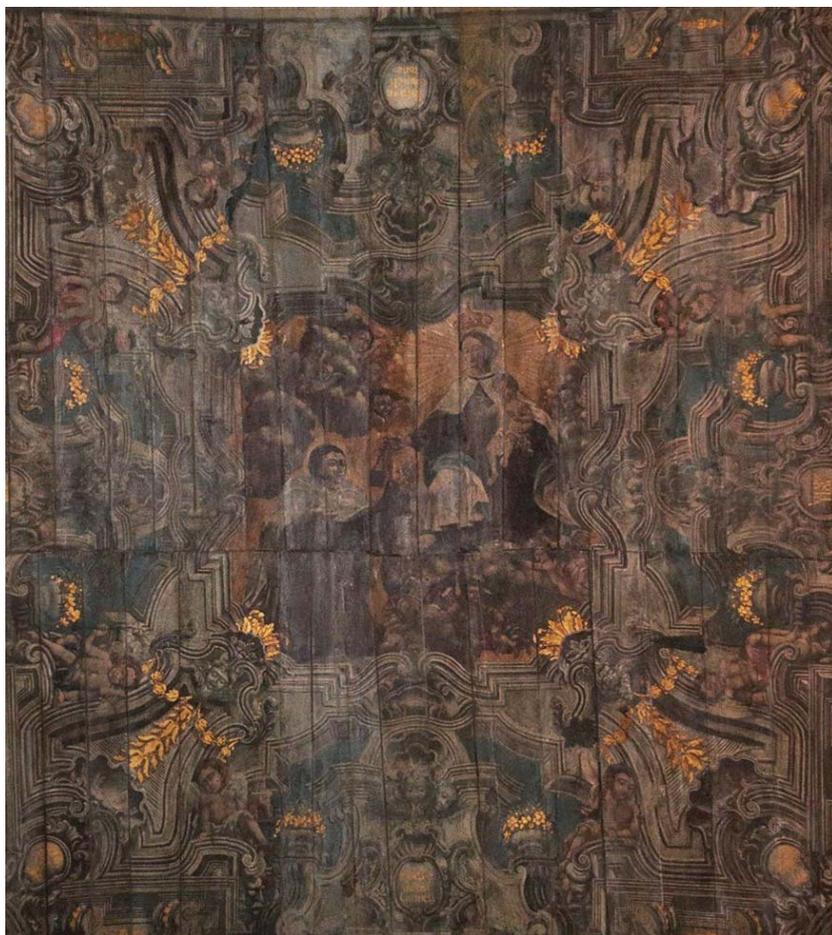


Fig. 3 – José Soares de Araújo, *A Virgem entrega o escapulário a São Simão Stock*, 1766; têmpera sobre madeira; forro da Capela Mor, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina, Minas Gerais.

Em seu conjunto são essas as pinturas de tetos executadas por José Soares, referindo-se aos templos ainda existentes, e aqui colocadas em ordem cronológica da documentação e por igrejas.

Igrejas do Tijuco

Igreja de Nossa Senhora do Carmo

O Termo de ajuste da Capela mor com José Soares de Araújo data de 3 de março de 1766. Neste documento pode-se ler:

[...] pello dito Irmão Superior na ausencia do Irmão Prior

foi proposta que se [...] a obra da pintura da capella mor e atestando todos uniformemente q^o se devia fazer foi chamado Joze Soares de Araújo, que hé o mais perito na dita Arte, que há neste continente, e com ele se ajustou fazer a dita obra, do arco da capela mor para dentro e feito pello preço de um conto e coatrocentos mil Réis tudo douado e pintado tudo na ultima perfeição [...].⁶¹

Percebe-se por este documento que o pintor José Soares de Araújo, ainda que desconhecido em Portugal era muito bem visto na Colônia, sendo mesmo considerado “o mais perito que há neste continente”. Carlos Del Negro afirma que as suas pinturas, especialmente aquelas mais antigas pintadas à têmpera nas igrejas do Carmo e do Rosário de Diamantina, estão mais próximas do espírito dos pintores clássicos⁶².

Em outubro de 1778 há o ajuste da pintura do teto da Igreja do Carmo, vale dizer, da nave central. Neste mesmo termo de ajuste está incluída a douração dos altares colaterais. Nos livros de receita da Ordem Terceira do Carmo há ainda o recebimento de pagamento pela pintura do lavatório, das flores para o trono, por moer as tintas com as quais seriam pintadas as cimalthas e o frontispício. Recebe ainda por pintar um sudário⁶³. Não foi encontrado o sudário na igreja, no entanto há um pano de boca para cobrir os altares laterais na Semana Santa, pintado com uma sibila, que provavelmente terá sido pintado por José Soares. Não há documentação a respeito desta sibila, entretanto, pode-se imaginar que existiam ali ainda outras, uma vez que sua função era cobrir os santos que não poderiam ficar descobertos durante a celebração da paixão de Cristo⁶⁴. Esta sibila da igreja do Carmo é a Líbica, e traz atributos que serão depois repetidos na sibila Líbica pintada no teto da Igreja do Bonfim, como se verá mais adiante.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário

O Livro de Despesa da irmandade do Rosário de 1750 a 1786, traz a informação de que o irmão tesoureiro José Soares de Araújo recebe um pagamento relativo ao douramento do retábulo e da pintura da capela-mor. Este pagamento aparece especificamente nas despesas para 1781 e 1782, entre muitos outros recibos onde consta sempre o pintor como tesoureiro da irmandade.

Igreja de São Francisco de Assis

Nesta igreja, o pintor bracarense foi responsável pela pintura do teto da capela-mor. Os documentos avulsos identificados por Luís Jardim⁶⁵ e Aires da Matta

⁶¹ Arquivo da Ordem Terceira do Carmo. Livro 1 de Despesa da Ordem, fl. 7.

⁶² DEL NEGRO, Carlos. “Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde”. *Universitas – Revista de Cultura*, Salvador, Universidade da Bahia, n. 2, 1969, p. 79-101.

⁶³ Cf. Livro de Despesa da Ordem, fls. 4, 6v, 7, 11, 41, 82, 99 e 107.

⁶⁴ Célio Macedo Alves apresenta um quadro das sibilas de Diamantina em artigo de sua autoria. Ver: ALVES, Célio Macedo. “O ciclo pictural das Sibilas de Diamantina”. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 6, 2006, p. 155-163.

⁶⁵ Cf. DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira* (Norte de Minas). Rio de Janeiro: IPHAN; MEC, 1978.

Machado⁶⁶ no arquivo da igreja, apresentam José Soares como autor da decoração interna deste templo, tendo recebido pagamentos entre 1767 até 1798 para diferentes trabalhos, dentre eles a pintura da capela-mor, douramento da capela de São Francisco e para a pintura do corpo da igreja. Apenas um ano após estar concluída a pintura do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, o pintor assina um primeiro recibo na Ordem Terceira de São Francisco. A pintura do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco teve início por volta de 1782.

Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas

O forro da capela-mor desta igreja, que se encontra no hoje município de Couto Magalhães de Minas, recebeu uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Luís Jardim em um artigo datado de 1939⁶⁷. Não há documentação alguma a respeito dessa igreja. Del Negro afirma ser a pintura anterior a 1787⁶⁸.

Capela de Santana em Inhaí

A ausência de documentação é também uma realidade para esta capela localizada no Distrito de Inhaí. O forro da capela-mor traz uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Carlos Del Negro que também a fixa como sendo anterior a 1787⁶⁹.

São estas as pinturas atribuídas a José Soares de Araújo, seja por documentação, seja por identificação de suas características.

Algumas publicações a respeito trazem embutidas uma incongruência que, ainda que não intencionalmente, apontam uma contradição que só se explicaria pela verificação de que há outras mãos nessas pinturas além das do próprio José Soares. Luís Jardim afirma que o emprego das cores escuras é uma questão de gosto nas obras do pintor bracarense. E que ele traz para o Brasil o cuidado com a simetria e a perspectiva, características de erudição. Sugere ainda que as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo sejam um convite ao silêncio e ao recolhimento com sua predominância de tons de cinza⁷⁰. Ao mesmo tempo, no ano anterior o mesmo autor assinalara que:

A Constância de cores primárias e simples – laranja, amarelo, vermelho, azul, verde, rosa, sépia escura e etc. – nota-se em quase todas as igrejas de (...) Diamantina e Serro. Cores – sobretudo o vermelho e o azul – que aliás correspondem não somente ao gosto mais acentuadamente popular do português, como do africano, e de algum

⁶⁶ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

⁶⁷ JARDIM, “A Pintura Decorativa...”.

⁶⁸ DEL NEGRO, *Nova contribuição ao estudo...*, p. 85.

⁶⁹ DEL NEGRO, *Nova contribuição ao estudo...*, p. 87.

⁷⁰ JARDIM, Luís. “A pintura do guarda-mor J. S. de Araújo em Diamantina”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 4, 1940, p. 155-180.

*modo, do indígena.*⁷¹

Isto que a princípio parece uma contradição, de fato, vai ao encontro da hipótese de que o José Soares de Araújo seria não só um pintor, mas um mestre e administrador de pintores. Ainda que inexista qualquer documentação que comprove a existência de escolas ou oficinas de pintura no Tijuco, pelas características distintas das pinturas seguintes à primeira feita no arraial, pode-se supor que ele ensinara e administrara outros pintores, inclusive escravos, como consta em seu testamento.



RESUMO

Este trabalho intenta compreender e contextualizar a figura histórica do artista bracaraense José Soares de Araújo (1723 a 1799) no que concerne à dimensão do seu labor no arraial do Tijuco (Diamantina, Minas Gerais) no século XVIII. São abordadas as pinturas das igrejas feitas por ele, levantando, no entanto, a hipótese de que a dimensão da sua arte seja maior do que até então se imaginara. Aponta-se aqui a possibilidade e a necessidade de uma nova pesquisa voltada para a arquitetura religiosa do Tijuco no século XVIII, investigada a partir das novas informações ora apresentadas.

Palavras Chave: Barroco; Pintura; Arte Colonial.

ABSTRACT

This research's intention is to understand and contextualize the historical figure of Braga's artist José Soares de Araújo (from 1723 to 1799), involving the importance of his work in Arraial do Tijuco (Diamantina, Minas Gerais) in the eighteenth century. The paintings made by him in churches are here discussed, bringing, however, the hypothesis that the significance of his art is bigger than it was thought to be. The possibility and necessity of a new research on the religious architecture of Arraial do Tijuco on the eighteenth century, using the information presented by this research as a set off is pointed out.

Keywords: Baroque; Painting; Colonial Art.

Artigo recebido em 04 abr. 2013.
Aprovado em 12 abr. 2013.

⁷¹ JARDIM, Luís. "A pintura do guarda-mor...", p. 75.