

Entre o Minho e Minas: as veredas artísticas de José Soares de Araújo

Maria Cláudia Orlando Magnani*

“Minas é Minho” disse-me o Doutor Eduardo Pires de Oliveira¹, em uma conversa informal. Minas são tantas, poder-se-ia responder. Mas de fato, na capitania das Minas Gerais, na colônia portuguesa da América, as marcas do Minho foram indelévels. Nas Minas dos diamantes um nome bracarense se destaca: José Soares de Araújo, conhecido como refinado pintor, agora emerge das recentes pesquisas como um artista múltiplo e uma figura história intrigante.

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 ou qualquer outra linguagem artística, 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.

* Professora de História da Arte no curso de Turismo da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) em Diamantina, Minas Gerais, Brasil. magnani@redecitel.com.br

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, atual cidade de Diamantina. Segundo Rodrigo de Mello Franco:

Sabe-se que era natural de Braga e que em 1766 foi nomeado 'Guardador 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 beneficiados².

É sabido que em Braga no século XVIII, ao lado de um forte comércio e indústria havia também oficinas nas quais pode-se supor que o pintor bracarense pudesse ter se instruído, quiçá como um artista completo: pintor, dourador, entalhador e arquiteto. Ainda segundo Eduardo Oliveira, em Braga, a existência de artistas que trabalhavam em distintas atividades como desenho, talha, arquitetura não eram incomuns. A esse respeito este autor afirma em seu estudo feito sobre a arquitetura civil em Braga no século XVIII:

Embora não tenhamos ainda estudos de carácter econômico 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 ... 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 obra³.

Sobre o modo de produção vigente nestas oficinas, segundo José Alberto Gomes Machado, não se pode ter ainda uma perspectiva clara, pela inexistência de dados que permitam individualizar as suas especificidades e ainda pela ausência de estudos sistemáticos a este respeito⁴.

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 distrital⁵. 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 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 supra⁶.

Embora não se tenha uma definição do tipo social do comerciante bracarense, pode-se imaginá-lo como seria exteriormente a casa de José Soares de Araújo. A rua onde morava quando do seu nascimento, não possuía casas condizentes com aquelas de comerciantes mais abastados – com varandas e coberturas de gólias⁷. Essa informação é suficientemente sugestiva da sua situação socioeconômica e a da sua família.

Não foram encontrados registros 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. O primeiro registro que se tem do pintor bracarense na colônia data de 15 de abril de 1759. 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 de 1766, ele recebeu a patente de Guarda-mor substituto⁹. 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 minas¹⁰.

Efetivamente o seu testamento, que traz a data de 20 de abril de 1789 é um documento que confirma uma situação socioeconômica privilegiada no Tijuco.

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 xácara (...) 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 goarde¹¹.

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. 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/janela¹². 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 pode-se notar na figura número um que mostra o mapa da cidade de 1883/1884. A rua corresponde ao retângulo maior, enquanto o menor assinala a Igreja de São Vicente. 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:



Figura n.º 1. *Rua das Palhotas (e Rua Nova do Bico)*. In: Francisco Goullart. *Planta Thiopographica da Cidade de Braga (1883-1884)*, mapa 4. Braga, Arquivo Municipal.

Ainda hoje essa rua conserva casas como as que existiam à época do nascimento do José Soares, e que podem ser vistas na fotografia abaixo, figura de número dois:



Figura n.º 2. *Rua Nova do Bico, Braga*. Foto de Eduardo Pires de Oliveira, tirada em 16/2/2013.

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 central¹³. Pode-se supor, portanto, pelas características da sua morada no momento do seu nascimento, que provinha de uma família de poucas posses.

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 Coroa¹⁴. 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 20.03.1720 e a de 09.01.1792. 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 anualmente¹⁵.

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, informação também constante no mesmo documento, pode eventualmente sugerir que alguma dificuldade financeira ainda acompanhava a sua família no Minho.

Não são suficientemente abundantes os estudos que abordem amplamente a multiplicidade das relações artísticas entre Braga e Minas Gerais. Pontual-

mente, pode-se recordar o estudo de Robert Smith¹⁶ no qual o autor relaciona o Bom Jesus de Matosinhos e o Bom Jesus do Monte de Braga. Há também outros estudos de Eduardo Oliveira, entre os quais salienta-se sobre Servas, intitulado *Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais*, apresentado no I Seminário Circuito Vieira Servas¹⁷. Dada a quantidade de minhotos que para lá se dirigiu¹⁸ e a visível semelhança, por exemplo, entre a 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)¹⁹ – 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 inteligência 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 ele fez no Tijuco. Sabe-se que D. José de Bragança foi responsável pela junção da maior coleção bracarense de gravuras de seu tempo²⁰. 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 quadratura²¹. É esta pintura, com o conseqüente e deliberado engano do olho que o pintor bracarense leva para o Tijuco. Os efeitos monumentais e impressionantes da quadratura estão 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 outras²². 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.

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 Mello²³, 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.

A utilização do quadro recolocado (sem o uso do escorço 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 pudessem 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 de Baccherelli é a do teto da portaria de São Vicente de Fora datada de 1710. Sabe-se que 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 Vedras²⁴. 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 recolocado 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 suporte²⁵.

São as obras atribuíveis a este pintor: o teto capela-mor da Igreja do Convento do Salvador (atual lar Conde de Agrolongo) de 17226; a pintura das estruturas arquitetônicas da caixa do órgão em 1737 e 1738; a pintura do sub-coro 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 bacarense 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”*²⁶.

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”*²⁷. Ambos os pintores bracarenses, 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 expressões”*²⁸. 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.

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 destacam-se 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 Paulo²⁹, em um estabelecimento que foi fechado em 1759, quando da expulsão dos jesuítas de Portugal³⁰. Além de serem responsáveis pelo Colégio de São Paulo, os jesuítas em Braga, também exerciam uma enorme influência no que se referia às artes³¹. Neste mesmo ano, como visto, 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 Pozzo³², e com menores evidências, mas ainda possíveis, as semelhanças com o tratado de Serlio ou de Sagredo³³.

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 do pintor 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 pinturas³⁴. 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.

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 neo-clássicas. O esquema parece inspirar-se nos desenhos de Andrea Pozzo. Em Guimarães, este tipo de remate está representado no retábulo-mor da igreja do convento de Santa Marinha da Costa³⁵.

Voltemos ao Tijuco, lembrando que 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 Luiz Jardim:

Tudo afinal dependia das irmandades. Irmandades brancas, pretas e mulatas, as quais pela própria condição 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 interdavam 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 padres³⁶.

José Soares de Araújo tornou-se irmão da Ordem Terceira do Carmo no momento da sua criação. E foi também tesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, igualmente no Arraial do Tijuco. É incomum 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. De 1764 a 1799³⁷ o guarda-mor foi reeleito neste cargo na irmandade do Rosário. Sendo que não foi encontrada 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 Lopes³⁸. O pintor Silvestre aparece também como atuante na ordem terceira de São Francisco, igreja cujo teto da capela-mor foi pintado pelo bracarense José Soares³⁹.

Na mesma irmandade, pode-se verificar o pagamento que fez o tesoureiro pelo trabalho do pintor Manoel Carneiro entre 1788 e 1789. Este pintor, não documentado em qualquer outra parte, talvez tenha feito serviços menores de pintura.

Na caixa referente aos anos de 1788 a 1846, constam serviços de pintura de Manuel Álvares Passos⁴⁰. 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.

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 1775⁴¹. Aparece ainda como provedor no ano de 1788. 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. Nesta irmandade, encontra-se também citado o nome de Caetano Luís de Miranda⁴², pintor, quando da sua entrada como irmão da mesma ordem a que pertencia o José Soares como Provedor.

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. Há somente uma referência a trabalhos de pintura de sua autoria, sendo “a *pintura de figuras*” em 1765 e ainda por uma “*bandeira que se pintou*” na igreja de São Francisco de Assis⁴³. Convém lembrar que a palavra professor no século XVIII não se referia ao desempenho de ensinar, mas simplesmente professar, isto é, praticar uma determinada atividade.

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 Jerusalém⁴⁴ no ano de 1775. Esta irmandade pertenceria também à Sé de Santo Antônio como entidade de sustentação espiritual e apoio da paróquia⁴⁵. 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. Nas pinturas do bracarense é que se podem perceber as influências do tratado de Andrea Pozzo. No entanto, é no inventário de Caetano Luís de Miranda 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≠000⁴⁶

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 Miranda⁴⁷.

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 de pinturas, na região do Entre-Douro-e-Minho de onde ele viera, não era uma situação invulgar⁴⁸. Não era invulgar em Braga a presença de profissionais com muitas habilidades: pintores, entalhadores, douradores e arquitetos. É possível supor 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:

*pelo que se pagou ao guarda mor Jose Soares d risco da Igreja 6 // //*⁴⁹

Isso demandaria uma pesquisa mais aprofundada do ponto de vista da arquitetura. 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.

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 do Carmo. Esta é a pintura mais erudita e refinada de todas as que lhes são atribuídas pela documentação da época e pela literatura a elas referentes. O guarda-mor realizou pinturas também nas igrejas de Nossa Senhora do Rosário, de São Francisco de Assis, em Diamantina; de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas e de Sant'Ana no distrito de Inhaí, todas na região diamantina. Registram-se ainda pinturas influenciadas pelo seu estilo no Tijuco e em outros distritos da região diamantífera.

A decoração desta capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina é sem sombra de dúvida a pintura mais erudita dentre as que se conhecem como executadas pelo pintor bracarense e mesmo dentre as pinturas quadraturistas das Minas Gerais. Trata-se de uma refinada urdidura de arquitetônica fingida assentada na curvatura da abóbada de berço, que eficientemente amplia ilusoriamente o espaço por meio da utilização apropriada da perspectiva, dando continuidade ao contíguo conjunto escultórico do retábulo. Os tons predominantes são o azul e o cinza, com douramento das figuras fitomórficas. Aqui, o efeito ilusório é exímio e amplia, aos olhos do observador, o espaço arquitetônico para além das cimalthas. Ainda que a falsa arquitetura não arrombe o teto, mas seja finalizada com um quadro recolocado (como sói acontecer em Portugal e no restante da colônia quando se trata da quadratura), o efeito persuasivo é notório.

A delicadeza dessa pintura, o refinamento na urdidura da trama de falsa arquitetura, os tons em cinza e azul claro adornados com dourado (como pode-se conferir abaixo na figura de número três) não se repetirão em nenhuma outra pintura que teve como responsável José Soares de Araújo. Nesta capela-mor, bem como nas pinturas de Braga, assim como citado anteriormente, o motivo principal é o central. Os motivos laterais ao longo do comprimento da abóbada de berço, são já secundários. Essas características se manterão. No entanto, alguns elementos da quadratura – como a reprodução dos entablamentos – e as figuras dos patronos do Carmelo sugerem que as mesmas gravuras tenham sido utilizadas ao menos na pintura do teto da capela-mor e da nave central desta igreja. Entre uma e outra pintura há um intervalo de doze anos. Sendo a pintura da capela-mor ajustada em 1766 e a da nave central em 1788. A perda

da qualidade nas guirlandas, nos ornatos e nas figuras humanas, sugere que outras mãos tenham trabalhado nas pinturas que se seguiram a esta primeira. A falsa arquitetura torna-se mais demarcada, com traços muito fortes e mais afirmativa, as cores mais ostensivas sugerindo no seu conjunto a obra de algum pintor que não teve propriamente uma formação, como se vê na figura de número quatro. Os anjos são muito diferentes entre si, e seria temerário supor que rostos tão distintos, traços tão desconformes fossem feitos pela mesma pessoa.



Figura n.º 3. *Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina*. Detalhe.
Foto: Magno Mello.



Figura n.º 4. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Alberto Foto: Magno Mello.

Além das possíveis influências dos tratados já mencionadas, pode-se imaginar que José Soares de Araújo também trabalhara com memórias. E a visão da real arquitetura bracarense poderia também ter influenciado sua pintura. Exemplo disto, a estrutura que se pode ver na obra de André Soares⁵⁰, Convento dos Congregados, (na imagem abaixo de número cinco) pode ter influenciado a sua pintura de falsa arquitetura:

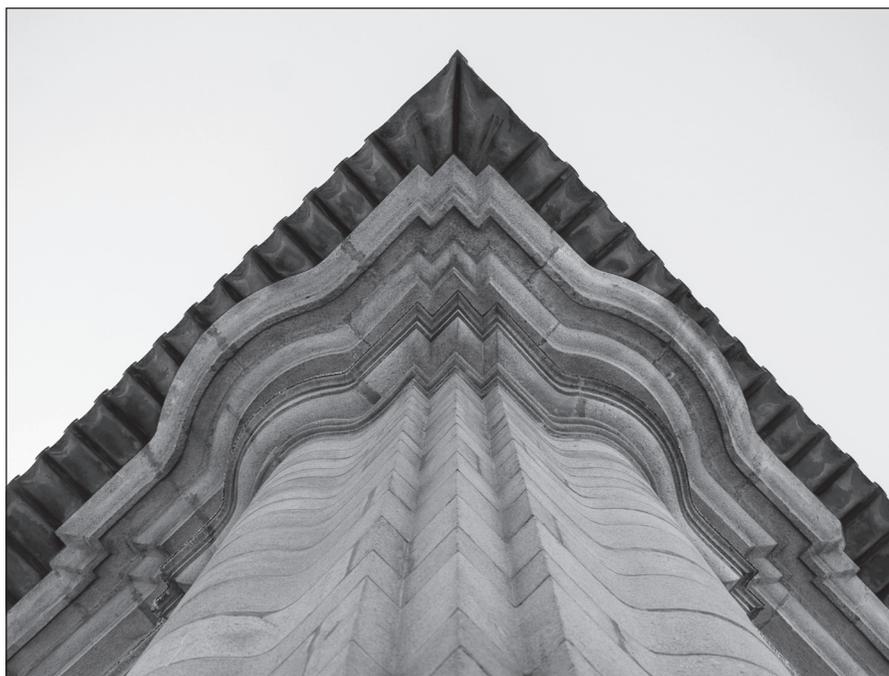


Figura n.º 5. André Soares – *Convento dos Congregados, Braga, empena no cunhal, lado nascente*. 1756. Foto: Ricardo Janeiro.

José Soares de Araújo deixa-nos mais perguntas do que respostas. Os caminhos que unem Minho e Minas têm ainda veredas por explorar. Tantas. Perscrutar estes caminhos em direção ao passado permite que se avance na direção do sonho idílico (ainda que cientificamente amparado) de autocompreensão. Quem somos e de onde viemos – perguntas instauradoras do saber desde a aurora grega – reverberam no desejo de conhecer e traçar o futuro. As pegadas do passado aí estão cruzando o grande oceano do espaço e do tempo. Que este texto sirva como convite a caminhar juntamente com elas.

Notas

- ¹ Eduardo Pires de Oliveira é doutor em História da Arte pela Universidade do Porto.
- ² ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.º 18. Rio de Janeiro: 1978. Pág. 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.
- ³ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM, 1993. Pág. 25.
- ⁴ MACHADO, José Alberto Gomes. *Novos Enfoques sobre a Arte Luso-Brasileira de Setecentos*. In VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: 2003.
- ⁵ 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 Jozé 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.
- ⁶ Arquivo Distrital de Braga. Registos Paroquiais do Concelho de Braga, Livro 271, fól. 295.
- ⁷ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Idem, ibidem*.
- ⁸ Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. Livro dos Irmãos Professos desta Venerável Ordem 3.ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo deste Arraial do Tijuco, fls 5v.
- ⁹ Arquivo Público Mineiro, Códice n.º 147, Registro de Provisão e Nombramentos, Carta Patente passada em Vila Rica e registrada às folhas 82.83v.
- ¹⁰ SALGADO, Graça et ali. *Fiscais e Meirinhos: administração no Brasil colonial*. Editora Nova Fronteira/INL, Rio de Janeiro: 1985. Pag. 283-284. Apud SANTOS, SANTOS, Antônio Fernando Batista. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.
- ¹¹ Óbito e Testamento de Jozé Soares de Araújo. Livro de Óbitos – Matriz do Arraial do Tejuco – fls. 148 a 151v. Biblioteca Antônio Torres. Diamantina.
- ¹² OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM, 1993. 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”.
- ¹³ A imagem da rua Nova do Bico em Braga, Portugal, pode ser acessada no seguinte site na internet: <http://binged.it/YOT9v5>.
- ¹⁴ PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700-1799*. Tese de Doutorado em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. Mimeo.

¹⁵ HIGGS, D. *Portuguese Migration before 1800*, in *Portuguese Migration in Global Perspective*, Toronto, edição de David Higgs, 1990, p. 18; SOUSA, F. *A População portuguesa nos inícios do século XIX*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, 1979 *Apud* PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: Família e ilegitimidade no Império Português*, 1700-1799. Tese de Doutoramento em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. Mimeo.

¹⁶ SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

¹⁷ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

¹⁸ A quantidade de Minhotos que se dirigiam para a colônia no Brasil provocou tentativas de contenção da emigração por parte da Coroa como pode-se ler no documento do Arquivo Distrital de Braga – *Livro que contém diferentes Alvarás de diversos reis*, fol. 157-161.

¹⁹ <http://www.diocese-braga.pt/historia> acessado em 14 de fevereiro de 2013.

²⁰ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

²¹ Rudolf Wittkower considera a quadratura como um gênero de pintura independente, não como um momento do barroco, referindo-se ao desenvolvimento da escola bolonesa da segunda metade do século XVII. Sobre este tema, sugiro a leitura de Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino: Einaudi, 1993.

²² RAGGI, Giuseppina. *Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura*, in G. Sabatini, M.G. Russo, A. Viola, N. Alessandrini (org), *“Di buon affetto e commercio”: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*, Lisboa: 2012, pp. 177-211.

²³ MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos em Perspectiva do Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

²⁴ *Dizionario Biografico degli Italiani*. Istituto Della Enciclopedia Italiana. Roma: 1963. PP. 20-21 *apud* MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

²⁵ MELLO, Magno Moraes. *Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga*. In *Mínia – 3.ª série – Ano III*. ASPA: Braga, 1995. PPs. 157-188.

²⁶ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 162.

²⁷ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 163.

²⁸ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 164.

²⁹ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Idem, ibidem*.

³⁰ CAEIRO, José – *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*. 3 vols. Lisboa: Verbo, 1991-1999. Ainda sobre a expulsão dos jesuítas, podem-se ler os seguintes documentos existentes na Torre do Tombo em Lisboa: Lei dada para a proscrição, 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.º 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, Coleção de Leis, mç. 6, n.º 20.

³¹ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

³² Recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Mateus Alves Silva: *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais em 2012.

³³ Segundo Eduardo Pires de Oliveira, apesar da voz comum de que os tratados de Serlio (SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1552), Sagredo (SAGREDO, Diego – *Memorias del Romano agora nueuamente impressas y añadidas de muchas piezas e figuras alos oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, colunas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*. Lisboa: por Luis Rodrigues, 1542) e Pozzo foram os mais seguidos em Portugal e no Minho, este é um fato de difícil comprovação. Cf. OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *André Soares e o Rococó do Minho*. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte.

³⁴ A esse respeito, sugiro a leitura de *O Valor Crítico da “Gravura de Tradução”*. In ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão. Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

³⁵ LIMA, Maria Luísa Reis. *Nótulas para o Estudo da Talha Bracarense. A Capela de São Lourenço da Ordem*. In Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto: 2003. I Série, vol. 2, pp. 641-652

³⁶ JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.º 3. Rio de Janeiro, 1939. Pp. 67-68.

³⁷ Como pode se verificar na transcrição dos documentos em anexo.

³⁸ 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 Tijucu, dentre eles as pinturas de Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Cf. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* Civilização Brasileira, 1969 e MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Departamento de Assuntos Culturais – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1974. 2 vls.

³⁹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 364 – Ordem Terceira de São Francisco – 1763/1789.

⁴⁰ Manuel Alves (ou Álvares) Passos atuou no Tijucu 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: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

⁴¹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Armario – Irmandade SS. Sacramento – Tijucu – 1759/1764, folhas 3v e 13.

⁴² Caetano Luís de Miranda, já citado anteriormente é responsável pela pintura das sibilas da igreja de Nossa Senhora das Mercês (Cf. AEAD – Cx373 – BI – 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*. Comunicação apresentada ao Colóquio de História da Arte Luso-brasileira, Salvador, 1997).

⁴³ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009. Pág. 117.

⁴⁴ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 371 – BI – D – Irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém – 175, fl. 384.

⁴⁵ Esta informação, que não pôde ser comprovada por documentação, foi fornecida pelo historiador e Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Diamantina, o Senhor José Paulo da Cruz.

⁴⁶ BAT – Biblioteca Antônio Torres – Inventário – maço 175 – 2.º Ofício – 1837 – Caetano L. de Miranda. Pág. 169.

⁴⁷ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009, Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Pág. 131.

⁴⁸ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Idem, ibidem*, 2011.

⁴⁹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx373 – BI – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 94v.

⁵⁰ Para conhecer a obra do artista do rococó André Soares recomendo a leitura de OLIVEIRA, Eduardo Pires. *André Soares e o Rococó do Minho*. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/62456>.