

Um dragão chinês presta votos a Nossa Senhora da Expectação do Parto: apontamentos a partir do maquinário visual da Capela de Nossa Senhora do Ó

Andrea Piazzaroli Longobardi e Patricia Vieira de Souza

Mestrandas em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsistas da FAPEMIG.

Resumo: A Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto em Sabará, construída aproximadamente entre 1710 e 1720, apresenta na sua talha as imagens de um dragão de características orientais, um galo e uma águia, entre outras cariátides zoomorfas. Assim como em todos os templos católicos do período, os elementos viso-espaciais foram compostos como aparato discursivo com funções persuasivas, tendo como meta a eficácia do discurso em relação ao contexto sócio-político em que foi concebido. Revelando algumas das estratégias alegóricas e estruturas perspectivas utilizadas na construção desse aparato viso-espacial é possível compreender parte do discurso engendrado pelo cenário montado no interior da capela, problematizando, assim, a funcionalidade de signos originariamente pagãos e aparentemente distantes do contexto da Capitania de Minas Gerais.

Palavras-chave: História da Arte, Cultura luso-brasileira, Talha ornamental, Minas Gerais

Abstract: The *Nossa Senhora da Expectação do Parto* Chapel, at Sabará, Minas Gerais, built between 1710 and 1720, shows in its carving images of an oriental characteristic's dragon, a rooster and an eagle, among other zoomorphic caryatids. As in all others Catholic temples of the period, the visual-spatial elements were composed as a discursive apparatus with persuasive functions, aiming for the effectiveness of speech to the socio-political context in which it was designed. Unveiling the allegorical strategies and perspectives in the construction of this visual-spatial apparatus can make comprehensible a part of the discourse engendered by the scenery which is mounted inside the chapel, and understand the functionality of originally pagan signs apparently distant to the Luso-Brazilian context of Minas Gerais.

Keywords: Art History, Luso-Brazilian culture, Ornamental carving, Minas Gerais

O pedaço de história

Em 1724, Dom João V (1689-1750) enviou uma ordem régia a Dom Lourenço de Almeida, então governador da Capitania de Minas Gerais, instituindo as primeiras *vigarias colativas* na capitania: primeiras paróquias que contariam com a presença de um representante da ordem clerical, com funções executivas. A carta iniciou a centralização régia do culto católico na capitania, tornando obrigatórias as visitas pastorais e instituindo as primeiras matrizes da região.¹

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as paróquias (divisões regionais eclesiásticas) que “pelo sitio, rendimento, e numero de freguezes” não deveriam “igualmente ser eretas em vigarias”², permaneceram com suas irmandades e associações devotas sediadas em capelas. Mas, grande parte das matrizes das Minas teve sua primeira conformação como capela, nos chamados *povoados* (conjuntos populacionais que não haviam sido elevados à categoria de Vila).

Com as vigarias colativas, achegaram também vigários e visitadores pastorais: representantes do clero regular que tinham como meta a efetivação de ordenações que remontam ao Concílio de Trento (1545 - 1563) – regulando, entre muitos outros, a divisa de moradia entre escravos gentis e homens católicos, as uniões sexuais, as danças que podem ou não ser dançadas, e a utilização de ícones na decoração dos templos religiosos.³

Os templos construídos na Capitania de Minas Gerais antes de 1724 seguiram, quase sempre, o *gosto* dos integrantes das Irmandades Terceiras e devotas⁴. Tais agremiações leigas e seculares agenciavam a vida religiosa da capitania do ouro, uma vez que a Coroa proibiu o estabelecimento das Ordens Primeiras no início da instituição da capitania. Dessa forma, as *capelas* poderiam ser construídas tanto por Ordens Terceiras (ordens mendicantes e formadas por membros seculares), quanto por associações seculares devotas (agremiações por vezes de existência breve, motivadas por interesses momentâneos de determinados grupos, semelhantes a modelos portugueses que mesclavam guildas artesãs e agremiações religiosas sob a insígnia de um santo de devoção)⁵.

Assim, o estudo das Capelas do início do século XVIII, e também dos primeiros povoados mineiros, revela modos de apropriação do acervo cultural católico oficial pelos filtros da experiência “popular”. Claro que *popular* aqui não é sinônimo, em absoluto, de atributo das camadas demograficamente majoritárias ou mais pobres (no caso, das classes sob situação de escravidão ou servidão): antes diz respeito a redes de comércio e política associadas aos primeiros *potentados* (empreendedores paulistas ou portugueses, líderes locais e fundadores das matrizes políticas mineiras da primeira metade dos setecentos)⁶. *Popular* também pode dizer respeito às camadas médias compostas por comerciantes e mineiros (incluídos nas referidas redes, que

possuíam por vezes um ou dois escravos, e que empregavam o próprio corpo na exploração aurífera).

Esses primeiros povoados (e suas capelas) foram constituídos pelas primeiras elites chegadas às Minas - elites que buscavam “a sua governabilidade no exercício das atividades comerciais”⁷, ou seja, estabeleceram os fundamentos de seu poder local através de redes de comércio que se estenderam até outros confins do império. Daí que se depreende uma espécie de filtro secular da cultura sacra, propriamente observados nos registros visuais do interior de muitas dessas primeiras capelas mineiras.

Entre os recursos retóricos da *fantasia* e do *juízo* – ambos *modos de compor* próprios das artes liberais e ofícios mecânicos da arte colonial luso-brasileira⁸ -, observa-se uma utilidade específica para a *fantasia* em algumas igrejas e capelas. Em outras palavras, o emprego profuso de alegorias gentis, de grotescos (brutescos)⁹ e de referências alegóricas clássicas, na ornamentação dos templos católicos, caracterizam ambientes eminentemente compósitos, ou seja, produzidos como composição de elementos diversos em função da *introjeção pedagógica* de determinados valores teológicos-políticos.

Fantasia e *juízo* foram modos de emprego do *engenho*, modos de construir e apreciar uma obra artística. Equivale dizer que, na produção visual, as imagens, as alegorias e a conformação arquitetônica e perspectiva puderam ser combinados de forma a estimular tanto imaginação e emoção quanto a razão visando à persuasão do devoto¹⁰. Entre os empreendedores das primeiras capelas mineiras figuraram alguns líderes locais que nem sempre seguiram à risca as normas de utilização de imagens instituídas pelo Concílio de Trento. Mesmo assim, o *engenho* dos artífices (seja pela formação, tratadística, modelos) era formulado conforme o empenho em lograr a conformação de ânimo daqueles que adentravam o templo. Em cena: o sermão verbal e o sermão viso-espacial.¹¹

Nas Minas, a arte sacra, tanto quanto o poder político, foi fundada por filtros locais, mas desde o início esteve em processo de sujeição à Coroa. Assim na terra como no céu:

“ (...) *Sem Rei não tem palácio. Sem palácio não tem emprego! Sem emprego não há trabalho!*”¹²

O maquinário¹³

Na Vila Real de Nossa Senhora da Conceição (Sabará), capitania de Minas Gerais, a Capela de Nossa Senhora da Ó é índice da formação compósita da arte colonial luso-brasileira dos primeiros povoados mineiros. A capela apresenta singularidades na construção e decoração que já foram referidas brevemente por uma variada gama de autores (de Afonso Ávilla a Simone de Beauvoir¹⁴). Entretanto, a ausência de registros documentais relativos a sua construção e aos mestres artesãos empregados, impediu que estudos de autoria detalhados fossem desenvolvidos¹⁵.

As várias referências à capela foram atraídas pela combinação imagética de referências iconográficas católicas com a imitação de signos chineses. Dentro da capela, as observações dos pesquisadores dirigiram-se aos olhos amendoados dos personagens bíblicos nas pinturas em caixotões, e às chamadas chineses: pinturas de douramento que imitam a laca oriental, com motivos típicos da porcelana chinesa.

Neste artigo propomos uma leitura formal e analítica da *talha* da Capela, que combina elementos típicos da arte sacra do período (folhas de acanto, parreira, volutas, brutescos) com signos de origem oriental – tal montagem opera ali como índice de uma prática já disseminada na Europa de apropriação e a superposição de significados na produção das alegorias.¹⁶

A partir do reconhecimento formal¹⁷ das características estilísticas e posicionais dos signos, bem como das formas perspectivas utilizadas na ornamentação da Capela, este artigo traça uma intersecção entre a forma viso-espacial e algumas das fundamentais conformações sociais do contexto em que foi produzida. Como método de análise, portanto, este artigo insere-se no campo da História Social da Arte, pela abordagem *sociológica*¹⁸, explicando a obra como conteúdo social, já que “*nos sistemas culturais do passado, atividade artística era mais integrada do que no presente, porque associada ao sistema de produção econômica: é, pois, possível estudá-la como determinada e como determinante*”¹⁹. O artigo busca tecer um ponto de vista *crítico*, que, à distância, pode ousar revelar um *sentido*²⁰ histórico em acontecimentos e em objetos (ruínas) de cultura.

As peças do maquinário

As características arquitetônicas gerais da Igrejinha do Ó são típicas das capelas dos primeiros povoamentos da capitania de Minas Gerais (das primeiras duas décadas do século XVIII): a planta retangular, um único retábulo e sacristia à esquerda do templo. As proporções do nicho e altar-mor, em relação à nave da Capela, são salomônicas (fig.1), ou seja, observam a proporção descrita no Primeiro Livro de Reis do Templo de Salomão: um retângulo que tem suas faces na proporção de 1:3, e altar-mor em relação de comprimento de 1:3 com a nave - referências largamente disseminadas nos seiscentos e setecentos luso-brasileiros.²¹

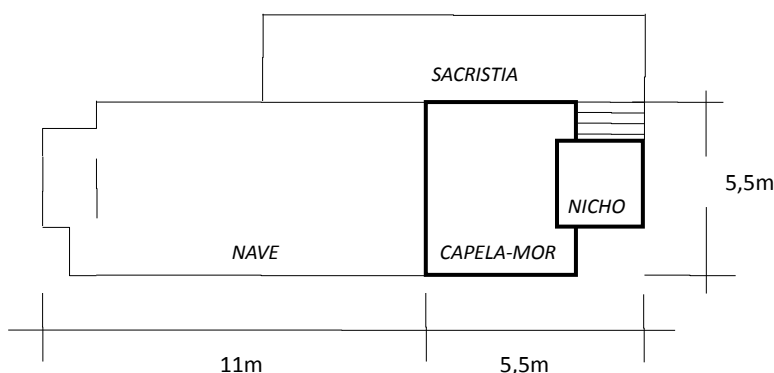


Figura 1

Croqui e cotas da planta baixa (aproximada) da Capela do Ó.

No que diz respeito à talha interior do templo, apontamos os seguintes elementos:

Retábulo-mor (fig 2): a talha do retábulo é típica do *estilo nacional*²², apresentando arquivoltas arrematadas em cartela, colunas torças pseudo-salomônicas em perspectiva, decoradas com folhas de parreira e cachos de uva. Nota-se que a coluna torça em perspectiva, (como ilustra a figura 2a) não é um elemento comum na talha do período, presente em outros templos da Comarca de Sabará somente a partir de 1750. No ático (registro superior), há duas aduelas com arranjos de folhas de acanto e volutas, onde são sugeridas cariátides antropomorfas (mascarões) (fig 3). A mesa apresenta seis mísulas formadas por arranjo de folhas de acanto, que, em perspectiva anamórfica²³, também apresentam mascarões (fig.4). No centro das mísulas há ainda outra cariátide, talhada em superfície de folha dourada (fig. 5).²⁴



Figura 2
Vista geral do arco
cruzeiro e do altar-mor da
Capela de Nossa Senhora
da Expectação do Parto.

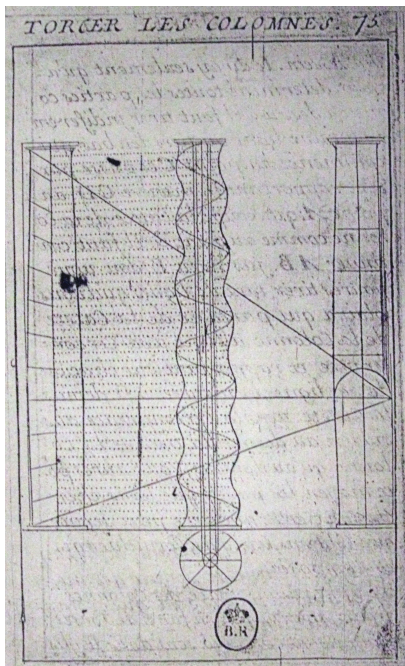


Figura 2a
Jacques le Pautre
TORCER LES COLOMNES 15
Ed 42 - Tome 3 – Gravura E005863



Figura 3
Detalhe do ático do
retábulo-mor, com
arrematação em cartela
e aduelas.

Detalhe circulado:
cariátide antropomorfas
sugerida nas aduelas.

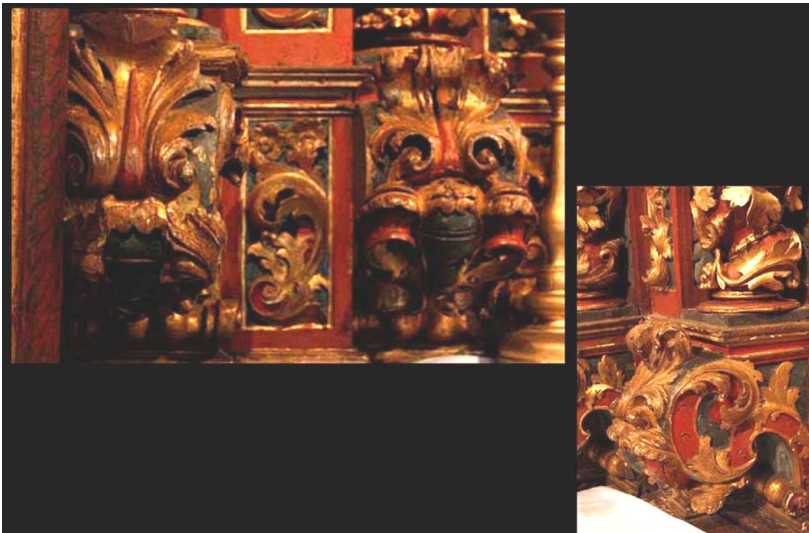


Figura 4
Mísulas laterais
esquerdas do retábulo-
mor.
No arranjo são
sugeridos mascarões
zoomorfos.



Figura 5
Detalhe central de
mísula do retábulo-
mor.
Detalhe circulado:
cariátide no centro da
mísula.

Arco-cruzeiro: apresenta talha com folhas de acanto, volutas e cartelas. Nos registros inferiores, apresenta dois arranjos com cartelas e motivos vegetais (fig. 6). Possui seis painéis laterais e um central, com pintura acaroadada (imitando a laca oriental) e com motivos da porcelana chinesa. Possui ainda dois arranjos de folhas de acanto, no registro central superior, que, por perspectiva anamórfica, apresentam a imagem de um dragão oriental²⁵ e de um galo (fig. 7). A cartela central superior apresenta duas volutas que mesclam com a decoração da face interna do arco-cruzeiro, compondo a imagem de uma cabeça de águia (fig. 8)



Figura 6
Talha no registro lateral inferior do arco-cruzeiro, formada em arranjos fitomorfos e cartela.



Figura 7
Registro central superior do arco-cruzeiro.
Detalhes circulados: folhas de acanto sob a forma de um dragão oriental e um galo.



Figura 8
Talha na face inferior do arco cruzeiro, registro central e superior.
Detalhe circulado: mescla das volutas da cartela e da talha inferior compondo uma cabeça de águia sob o estilo dos grotescos.

A talha da igreja, desde o para-vento, e toda composta em rolinhas de acanto em dourado, vermelho e azul, sob fundo vermelho.

Produção retórica - peças

“Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lhe puseram aos ombros, ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e lhe pregaram na cabeça (...). Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro (...). Corre-se neste passo uma cortina, aparece a imagem do Ecce Homo, eis todos prostrados por terra, eis todos a bater nos peitos, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isso?”

*Padre Antonio Vieira, Sermão da Sexagésima, 1655*²⁶

Assim como todos os templos católicos construídos sob o processo de estruturação do domínio português ultramarino, podemos considerar a Capela de Nossa Senhora do Ó como uma *máquina* discursiva.

Máquina, como explicitou João Adolfo Hansen de maneira perspicaz, foi sinônimo de aparato produtivo, e teve uso associado a produções artísticas com fins eminentemente persuasivos. A *máquina* pode ser entendida como artifício de determinados elementos da natureza (materiais e simbólicos), de modo a constituir um aparato que produz um discurso conforme as regras de civilidade e hierarquia monárquico-católicas.²⁷ A observação dos templos católicos luso-brasileiros como conjuntos de elementos bem integrados em *máquinas* pode ser realizada por meio da análise iconográfica e das relações estabelecidas entre talha, pintura, escultura e arquitetura.

A produtividade e a eficiência do sermão viso-espacial ficaram apoiados no *engenho* do artista ou artífice. Ora, uma das funções do *engenho* foi a aproximação de elementos aparentemente disparatados, originalmente distantes, mas que eram combinados conforme a efetividade da mensagem que se quer persuadir²⁸. Essa foi uma prática persistente desde o século XVI, materializada na profusão de *inoconologias* e *emblematas* (compêndios escritos na intenção de dispor aos artistas e artífices um elenco de combinação de imagens e significados que tenham por objetivo a educação nos valores católico-monárquicos modernos). Dessa forma, a combinação de ícones e a superposição de significados e efeitos devem ser analisadas a partir da noção do templo católico luso-brasileiro, como *máquina* sensória e persuasiva, que tomou como fundamento o *percurso* do corpo do devoto no espaço, e teve como meta a *sujeição de ânimo* pelo efeito sinestésico e pela produção da representação intelectual de determinados conceitos.²⁹

O emprego de ícones de natureza fantástica visava à persuasão do observador pelo efeito de maravilhamento intelectual que propicia. O *engenho* do artífice servia à fruição daqueles que dispõem do

acervo para o reconhecimento do signo e, portanto, da combinação *engenbosa*, reafirmando uma cultura eminentemente hierárquica. Assim, a fim de compor as alegorias, a aproximação de signos poderia ser feita por meio de sua *forma*, do *conceito*, ou da *ação* sugerida pelas imagens representadas³⁰.

É sob a égide dos valores *engenbo* e *maravilha* que se pode observar a constituição das mísulas do retábulo-mor, que apresentam cariátides zoomorfas sugeridas no arranjo de folhas de parreira (figura 3). Esse motivo ornamental - estudado por Marcos Hill, em algumas igrejas de Évora (Portugal) – constitui-se em meio à larga utilização de *brutescos* e *mascarões* característica da talha do Estilo Nacional. No estudo publicado por Hill, os signos virtualmente representados são semelhantes a um leão de características europeias (juba longa e ondulada e face reduzida) (fig. 8).³¹



Figura 8

Mísula na base das colunas do retábulo-mor da Cartuxa Scala Coeli, Évora, Portugal (mascarão).

Imagem extraída de HILL, Marcos. A talha barroca em Évora no século XVIII. Universidade de Évora, 1998, anexo de imagens (página não numerada).

Na talha da Capela de Nossa Senhora do Ó – como também em duas outras igrejas de Sabará do mesmo período (a Capela de Santo Antonio do Pompéu e a Matriz Nossa Senhora da Conceição) -, uma referência similar ao leão aparece, entretanto, orientalizada.³²

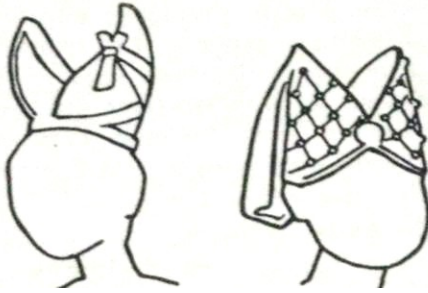
A orientalização da imagem do leão, na Capela, dá-se na posição e no tipo de enrolamento das folhas de parreira que sugerem o mascarão: a folha que compõe um enrolamento acima da mísula tem forma bi ou tripartida, e faz referência a um modelo de indumentária de inspiração oriental disseminado, por exemplo, na França e Espanha durante o século XVI (fig. 9 e 10); as volutas laterais compõem-se em enrolamento circular (com a fixação das barbatanas em volutas policromadas), fazendo referência à indumentária teatral e escultórica do dragão e do *QiLin* chineses (de forma mista entre dragão e leão orientais) (fig. 11). Além disso, as volutas que sugerem os “olhos” do mascarão representam olhos arredondados e abertos,

características também específicas da representação oriental do leão.³³

Figura 9

Adereços fabricados na Inglaterra, no século XVI, emulando esculturas antropomórficas da arte Tang chinesa.

Imagem extraída do livro BALTRUSAITIS, Jurgis. Le Moyen Age ... (ob. cit.) p.175.



Ora, o QiLin teve sua imagem disseminada na península Ibérica principalmente após a consolidação do comércio sino-lusitano, a partir do século XVI (a tapeçaria e outras artes médio-orientais também tem referências a leões seguissem características semelhanteses)³⁴. Os leões funerários, presentes inclusive em esculturas mineiras e paulistas do século XVIII, sofreram a influência da ornamentação oriental do QiLin (na profusão da juba e aumento das proporções da boca e dos olhos). Nota-se, também, a presença de estátuas de QiLin ornamentando a escadaria do Convento Franciscano de Recife.³⁵



Figura 10

Misulas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó.

Detalhes circulado: adereços nos registros superior e lateral do mascarão.

O QiLin na mitologia chinesa é o filho do dragão; criatura que concentra forças motrizes de elementos naturais, e que pode transitar por esses elementos (por isso sua representação com formas dinâmicas, conforme o movimento incessante das forças vitais). Assim como o leão ocidental, o QiLin tem o mito relacionado com a transição entre o mundo dos vivos e dos mortos (por isso os leões funerários).



Figura 11

QiLin. Detalhe de escultura chinesa do século 18.

Imagem extraída de NOTT, Stanley Charles. *Chinese Culture in the Arts*. New York: Chinese Culture Studies, 1946, p. 32.

Observando as colunas do retábulo à distância, num ponto oblíquo em relação à talha, é possível perceber que a composição de mísula e fuste das colunas mescla a cariátide zoomorfa e a parreira torça profusamente decorada (fig.11). Pressupondo a articulação entre mísula e fuste, proposta pela continuidade da decoração em arranjos de parreira, o fuste da coluna torça assumirá a imagem do corpo da cariátide sugerida: corpo de um dragão ou QiLin. Foram mesclados o dragão oriental e a parreira. A articulação se dá, no nível formal (da *forma*, ver página 10, último parágrafo), pela continuidade proposta da perspectiva anamórfica e dos arranjos de parreira e brutescos; no nível estilístico (da *ação*), a junção dos signos dá-se na combinação de duas formas “flamejantes”; já no âmbito do *conceito*, ambos os signos remetem à constituição de um Império – o dragão e o QiLin nas terras sínicas, e a Parreira no reinado Católico-Cristão.



Figura 11

Colunas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.

As mísulas sugerem cariátides zoomorfas orientalizadas, que se articulam com o fuste torço e ornado com parreiras.

Quanto ao QiLin e ao dragão, delimitou-se a função mítica de trânsito entre mundo material e espiritual, e entre as diversas forças naturais. Resta salientar que o dragão, utilizado por séculos como insígnia de poder do povo Han (hegemônico na corte Imperial Ming de 1368-1644), continuou sendo utilizado pelos Manchus, quando da efetivação do império Qing em meados do século XVII. O signo é empregado com funções semelhantes até hoje, na manutenção da hegemonia étnica Han, ainda como representação do Império Sínico.

ii. A parreira é um signo tomado pela mística católica³⁶ como referência a ressurreição da carne e do espírito: tirar o vinho da uva, o caldo da natureza, que, ingerido, conduz a vivência do êxtase. Mas o êxtase é aqui uma inversão: do êxtase corporal dionisíaco e tectônico passa-se ao êxtase espiritual que “vence” o corpo.³⁷ Outra interpretação exegética da parreira é a representação do Reino Cristão, do Corpo Místico, formado pelo conjunto de reinos e almas convertidos (os cachos de uva), unidos por teias que alimentam a todos os partícipes com a seiva divina.

A associação de dois signos originalmente tectônicos e corporais não é fortuita. A classe de imagens pagãs mais intensamente aproveitada pelo discurso visual das artes sacras foi a de seres cujo mito primitivo é relacionado com a *ciclicidade* - característica dos mitos que tratam de trajetórias cíclicas, inspiradas em cultos

agrários, conforme a dinâmica própria das estações que regem o trabalho camponês – o dragão, o leão, a fênix, o vinho, entre muitos outros.

Não só a inversão dos significados foi importante, conforme o programa a que pertencia a idéia de ressurreição, mas também a manutenção do caráter espetacular dessas imagens como elementos de persuasão.

Os signos de mitos cíclicos, incorporados na talha e na pintura das igrejas, trouxeram consigo toda a vitalidade de que ainda não haviam se despido (afinal, ainda no início do século XVIII, em algumas regiões da Europa - na Espanha e na própria França -, ainda eram celebradas procissões nas quais os camponeses ofertavam alimentos a um dragão, a fim de lhe pacificar os impulsos e negociar a fertilidade em cada ano³⁸). Signos que permaneciam ainda vivos na experiência campesina, ainda não definitivamente diabolizados³⁹ pelo longo processo de Inquisição e institucionalização do olhar unívoco cristão-católico.

Conforme Marcos Hill, “há uma expressividade vitalista intencional na representação dos motivos fitomórficos, que, inseridos em curvas e contracurvas, exprimem uma específica visão da natureza, própria da arte pagã”⁴⁰.

Dessa mesma forma, o dragão no alto do arco cruzeiro, insígnia de poder extremamente vitalista, faz coro com o galo, ambos circunscrevendo como moldura o painel acaroadado do registro superior do arco-cruzeiro. Os dois animais são talhados como brutescos em enrolamentos de folha de acanto (*rollwerks*) (ver fig. 11). O galo, apesar de também constar do acervo de signos orientais correntes, pode ser relacionado ao galo português, ou ao Galo de Barcelos, adaptado formalmente às características de douramento da talha dourada.

“Na tradição da Igreja católica romana, o galo é um dos símbolos do Cristo, como a águia, o touro, o pelicano e a ovelha. Como um galo, Cristo é o esposo místico e fecundo da Igreja, pai e chefe dos fiéis, seu guia e defensor. Gregório via no galo o modelo de um bom pregador. Ele bate primeiro as asas contra o próprio corpo, em sinal de penitência, antes de levantar a voz” (...) Na tradição judaica, (...) no alto das Igrejas, dos campanários, no cimo

das torres das catedrais, no teto de muitas casas e até no ponto mais elevado dos candelabros litúrgicos, o galo simboliza a vigilância perante o mal e as trevas, a derrota da ignorância espiritual.”⁴¹

O dragão oriental e o galo (este último figurando possivelmente como “falso emblema nacional” de Portugal⁴²) -, direcionam-se ao motivo *willow*⁴³ acaroadado e “trazem” a paisagem bucólica chinesa ao olhar fruidor por meio de duas correntes de ouro. Essa cena composta tem significado aparentemente distante dos sacramentos católicos e poderia se estranhar a nota de secularidade em posição tão privilegiada (no alto do arco-cruzeiro) - posição usualmente destacada para as insígnias de dogmas católicos fundamentais (a cruz, a coroa, os signos da Virgem ou do Sacrifício). Todavia, o estranhamento inicial não estará solucionado no par de oposições “sacro-profano”, atribuído à manifestação do espírito barroco “dilemático”⁴⁴. Sob o ponto de vista Contrarreformista, vinculado aos projetos políticos de expansão ultramarina, bens seculares e bens sagrados articulam-se sob a mesma *Liberalidade Divina*, “do mesmo modo que, quem respeita ao rei vestido de púrpura, respeita também à púrpura: aquele como razão principal e esta como coisa complementar”.⁴⁵

Assim como no exemplo do rei trajado de púrpura, os altos valores da cristandade que não podem ser acessíveis aos olhos humanos são representados com imagens passíveis de serem captadas pelos sentidos – estas, por sua vez, devem inspirar o pensamento a alcançar às idéias abstratas e sublimes. O artista “inventa formas que correspondem aos modelos discursivos dominantes” por meio da relação *anagógica*⁴⁶, em que a alegoria sensível remete ao “desenho interior” - este último de caráter divino, pois que diretamente iluminado por Deus. Essa habilidade de criar relações anagógicas de sentido e significado era digna de confiança, pois que (cria-se) já estava pressuposta por Deus na criação da mente humana.

Produção retórica - engenharia

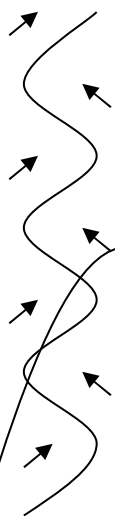
Para que o caráter espetacular da retórica sacra aja como modo discursivo sinestésico (e não só intelectual), a visualidade dos templos monárquico-católicos toma como fundamento uma extensa compilação de tratados de geometria, arquitetura e engenharia.

Muito embora o reino português tenha ressentido de um certo “atraso” no diálogo com as referências italianas durante o reinado filipino, a disseminação dos tratados de arquitetura e perspectiva fora intensa em toda a Europa – ainda que apenas algumas dessas obras tenham sido, na época, traduzidas para o português. Seja por meio de obras-modelo, seja por meio de tratados impressos, a formação prática de mestres e oficiais mecânicos portugueses foi imbuída do conhecimento tratadístico.⁴⁷ A sedimentação do conhecimento técnico na experiência prática permitiu que medidas extremamente elaboradas de perspectiva fossem utilizadas, mesmo na construção das capelas mais distantes dos centros onde se desenvolveram tais tratados, como é o caso da Capela de Nossa Senhora do Ó.

O *anamorfismo* - distorção que consiste na aplicação de grades de linhas paralelas e de proporções variadas - é largamente utilizado na talha da Capela de Nossa Senhora do Ó. Assim, a construção perspectiva da Capela possui dois pontos de fuga: um lateral à própria talha, e outro projetado para o centro do templo, onde se encontra o corpo do devoto. Os efeitos resultantes de movimento e projeção espacial da talha conduzem o espectador através do ambiente, recriando a percepção do espaço através do filtro perspectivo, de maneira a alterar sua visão, a qual a todo o momento vislumbra novas formas e sensações diversas - o olhar do espectador não pousa num só ponto.

As cores contribuem para o objetivo sinestésico da talha: o vermelho e o azul, por estabelecerem um forte contraste, excitam os sentidos do observador. Dessa mesma forma, o acabamento em dourado compõe uma luminosidade que se espalha por todo o ambiente em traços diagonais e interrompidos (rítmicos).

Os eixos perspectivos do retábulo e do arco-cruzeiro propõem um movimento aparente das colunas do retábulo em três direções distintas: o primeiro, no próprio eixo das colunas, helicoidal (esquema 1); o segundo, em movimento parabólico em volta do nicho onde se encontra a imagem da Nossa Senhora da Expectação do Parto e o Santíssimo Sacramento (esquema 2); e o terceiro, na distorção da abertura levemente inclinada do arco-cruzeiro em direção ao observador (que tem desnível de aproximadamente 7 centímetros entre a abertura inferior e superior do arco, bem como desnível da própria estrutura do arco, que se projeta no sentido da nave com deslocamento de cerca de 5 centímetros). É criado assim um espaço pensado em três eixos de construção *X*, *Y* e *Z* (esquema 3 e 4).

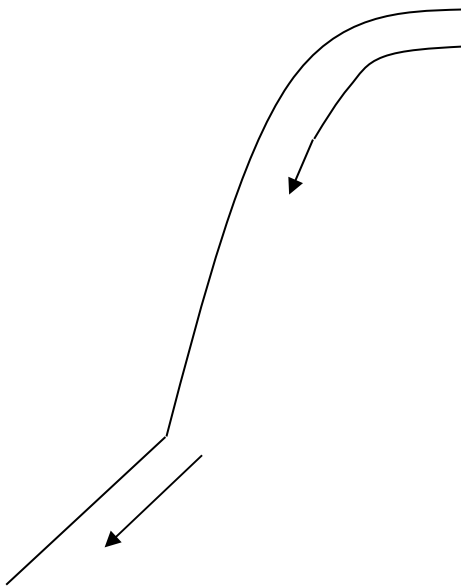


Esquema 1

Movimento helicoidal sugerido na torção das colunas do retábulo (eixo y do esquema 4).

Esquema 2

Movimento parabólico sugerido na torção das colunas em torno do nicho (local onde se apóia a imagem de Nossa Senhora da Expectação do Parto e o Santíssimo Sacramento) (eixo x do esquema 4).



Esquema 3

Movimento parabólico sugerido na articulação entre retábulo e arco-cruzeiro (eixo z do esquema 4).

O arco-cruzeiro apresenta uma leve distorção na abertura do arco, de modo que, sendo observado da nave, abarca toda a composição do retábulo e projeta-se em direção ao espaço de entrada da igreja.



Esquema 4

Eixos dos movimentos perspectivos propostos pela composição ornamental da talha da capela.

A estimulação visual atrai para dentro de um universo construído matematicamente a totalidade sinestésica. Na construção do aparato visual da capela, os signos pagãos – raptados já há alguns séculos nas ornamentações sacra e secular - ganham movimento mediante o emprego dos efeitos perspectivos.

Na Capitania de Minas Gerais, os mascarões anamórficos estiveram presentes em diversos templos até meados do século XVIII, como transposição das características da *talha nacional*, que foi comum em Portugal até cerca de 1730⁴⁸. Entretanto, tanto as posições de destaque dadas aos mascarões nessa Capela (nas mísulas do altar-mor e no registro superior do arco-cruzeiro), quanto a combinação com as referências estéticas orientais são ímpares nos motivos decorativos da Capitania. Além disso, é de se notar que os mascarões na talha ornamental, a partir da instituição do Bispado de Mariana (1748) e da passagem para o assim chamado estilo *Rococó*, limitam-se a pequenos detalhes de pintura em frestas e cantos, não mais figurando entre os pontos de atração centrais e superiores das composições.

Produção retórica - voz

Na Capela do Ó, as imagens na talha as chinesices e as inúmeras folhas de ouro, demonstram a consolidação de uma aliança entre os valores divinos e seculares em torno da Liberalidade Divina e da “*Fé, que ensina serem dádiva de Deus as riquezas, e todos os bens temporais, (...), que esta fé avaliasse só por mercê de sua liberalidade, não por ventura de humana diligência*”⁴⁹

A referência oriental expressa ao mesmo tempo em formas idílicas (na pintura) e tectônicas (na talha), remete à história das realizações e conquistas que partem da parceria entre Igreja Romana e Coroa Portuguesa, selada em 1454, pela Bula Papal de Nicolau V: concessão ao Rei Afonso “o direito total e absoluto de invadir, conquistar e dominar todos os países que estão em poder dos inimigos de Cristo – sarracenos ou pagãos” (...) afinal, “o bom soldado do Cristo, de um zelo apostólico, levou o nome de Jesus aos países mais longínquos e ignotos e reconduziu ao seio da Igreja pérfidos inimigos de Deus e de Cristo”⁵⁰. Ora, já em 1720, data estimada da conclusão da construção da Capela de Nossa Senhora do Ó, era possível dizer que “*chegou aquele ditoso século, quando aquele felicíssimo, e poderoso Rei, descendente do primeiro, o sempre memorável D. Manoel, com espanto das nações da Europa, fez voar ao Oriente os Portugueses: (...) com ânimo de incrível ousadia, e temeridade venturosa amansaram os mares, domesticaram os ventos, e parece dominaram os elementos, e toda a ordem da natureza*”⁵¹. Na combinação de imagens da Capela, está demonstrada essa associação estabelecida entre *poder secular* e *direito divino* (de conquista), teorizada no conceito de Corpo Místico.

Nas primeiras décadas da exploração aurífera, os povoamentos tinham o poder político fundado nos *potentados* – as primeiras elites que compunham a faceta local do poder, que administravam “de forma ambivalente: o enriquecimento desenfreado, os interesses escusos, o contrabando, a várias arbitrariedades e injustiças combinaram-se não raro com a busca de soluções eficazes para crises econômicas e fiscais, a melhoria das condições de vida, o sonho de uma formação política capaz de atender aos interesses do Reino e aos das conquistas”⁵².

Compreendendo que a Capela de Nossa Senhora do Ó foi construída entre 1710 e 1720⁵³, ou seja, num contexto em que a religiosidade da Capitania ainda não estava pacificamente centralizada pelo poder teológico-político (anterior mesmo à cisão da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, e, portanto, da instituição local de um aparato governamental⁵⁴), a dinamização das imagens do leão-dragão, do galo e da águia está relacionada com o modo de configuração social naquele período do Império Português: um contexto de início do estabelecimento do poder local, que está sujeito às premissas teológico-políticas

centralistas da Coroa numa relação de oposição dialética⁵⁵.

Assim, pode-se dizer que essa forma incomum de dinamização dos signos de origem tectônica está para a meta de *sujeição do ânimo ao Corpo Místico*, assim como a faceta do poder local das primeiras elites mineiras está para a meta de realização dos interesses metropolitanos. Se a imagem, ao exaltar a “púrpura” – ou seja, as insígnias de poder que de forma anagógica remetem à divindade - exalta também o Rei, ora, essa imagem revela-se também como composição de uma dialética de constituição do poder no Império ultramarino, na medida em que o poder local é a única face visível do poder central.

A ênfase na projeção de signos *populares*, assim como o rapto da imagem do leão-dragão oriental - articulada com a imagem da parreira – pode ser relacionada aos empreendedores da construção do templo como retórica da efetividade do poder local – o qual fora calcado na *potência* individual dos líderes e na sua relação fortemente constituída com os moradores locais.

Sylvio de Vasconcellos, ao transcrever o conteúdo do Ex-Voto da Capela (de 1720, ou seja, logo após a finalização da construção), comenta que, a partir do agradecimento do Capitão-mor Lucas Ribeiro de Almeida (empreendedor da construção da Capela) a uma miraculosa sobrevivência após ataque sofrido pelo exército oficial da Coroa, “depreende-se que o referido Capitão-Mor era regente da Vila na época, embora não gozasse da simpatia dos dragões ali existentes.”⁵⁶. Tal constatação corrobora a importância da face local do poder do potentado Lucas Ribeiro de Almeida.

Não obstante, a presença espetacular e persuasiva dos signos tectônicos, bem como a concentração dos signos de bens e riquezas seculares, deve ser bem circunscrita: sugerem o movimento em torno do corpo do devoto... e em torno da imagem de Nossa Senhora da Expectação do Parto e do Santíssimo Sacramento. O espetáculo vitalista tem, portanto, um sentido: o signo acessível aos sentidos fortemente destacado reverencia o nascimento do Senhor.

- 1 Carta Régia de 1724 ao governador Dom Lourenço de Almeida. In: TRINDADE, 1945. P. 12-13.
- 2 Idem.
- 3 Com relação às ordenações tridentinas acerca da visualidade dos templos católicos ver LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: A Teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo, Editora 34, 2004. Já sobre os exemplos de processos cíveis entre 1730 e 1734 na Comarca de Sabará, ver o livro de visitas pastorais de Dom José de Queiroz Coimbra, 1734, Vila de Nossa Senhora da Conceição (Sabará). Arquivo da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte.
- 4 A palavra *gosto*, aqui, faz referência a combinações alegóricas selecionadas (através dos processos de *encomenda* e *louvação* das obras arquitetônicas) por um grupo ou classe dentro o conjunto pré-estabelecido pela Igreja e pela retórica do período. Até o fim do século XVIII, sobretudo no que tange a arte sacra, não houve o que chamaríamos hoje de invenção em bases individuais: a virtude do artífice era combinar da maneira mais eficiente e surpreendente elementos já existentes da emblemática, da engenharia, da pintura... Cf. BOSCHI, 1988; GRAMMONT, 2008; HANSEN, 2001 e 2006. “(...) Como é necessário acrescentar [detalhes visíveis] quando se pinta tal relato [algum relato sacro, exemplar], o que parece ter maior probabilidade é estabelecido pelo *senso comum* dos pintores e pela aprovação dos outros” Jan Meulen (1553-1585) (grifo meu) In: LICHTENSTEIN, 2004, p. 72.
- 5 Para esse parentesco histórico entre associações artesãs (guildas) e irmandades devotas, especialmente em Portugal, ver BOSCHI, 1986.
- 6 Sobre a influência decisiva que o modo de governo das primeiras elites locais tivera na formação da política mineira, ver MELLO E SOUZA, 2006.
- 7 Cf. MATHIAS, 2007, p. 195.
- 8 HANSEN, 2004, p. 98-99 e sgts.
- 9 Brutesco, ou grotesco (*gruttresco*), é uma denominação de ampla referência a alguns estilos de ornamentação disseminados por toda a Idade Média, mas sobretudo nos séculos XVI e XVII na Europa Ocidental. Os *maskarões*, as *combinações fito,zôo* e *antropomorfas*, bem como os *anamorfismos* foram características presentes nos estilos dos brutescos, de forma a exaltar a *fantasia* como dispositivo para o *maravilhamento* do fruidor. Esse tipo de ornamentação era delineado pela ruptura de padrões “naturais” ou “racionais” de harmonia – seja ruptura da proporção, da relação natural entre reinos, ou da perspectiva. A esse respeito, ver: HILL, M., 1998; CHASTEL, A. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2002.

- 10 Claro está que a aqui referida “emoção” não trata da emoção individual propriamente romântica, mas sim das possibilidades de *afetos* retoricamente circunscritos. Cf. Hansen, J. A. *apud* GRAMMONT, 2008, p. 18. Tratam-se de “certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador, e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade” Cf. ARGAN, 2004, p. 35.
- 11 Acerca das relações estabelecidas entre o conjunto viso-espacial dos templos e a formulação dos sermões proferidos nesses espaços, ver HILL, Marcos César de Senna. *Projeções Simbólicas em um templo de Minas*. Belo Horizonte, UFOP, 1987 (Monografia). Os sermões de Padre Antonio Vieira, em especial podemos citar o *Sermão da Sexagésima* (1640) também esclarecem sobre as funções retóricas persuasivas do aparato viso-espacial na decoração interna dos templos.
- 12 Sobre o papel do rei absolutista, segundo o juízo de Roberto Rosselini em *The Taking of the power by Louis XIV* (1966).
- 13 Para o conceito de “máquina” na monarquia lusitana do século XVIII, ver: HANSEN, 1995, p. 40-41.
- 14 As referências aos elementos “orientais” da Capela de Nossa Senhora do Ó estão limitadas aos painéis acaroados com motivos que imitam a porcelana chinesa, e à algumas características das pinturas dos caixotões laterais e parietais. Outros detalhes citados, como a conformação do telhado (que contém leves abaulamentos para cima nas extremidades), ou a combinação de cores fortes (vermelho, azul e dourado, com quase ausência da cor branca no interior do templo), não são comprovadamente elementos específicos de influência “oriental”. Cf. VASCONCELLOS, 1964; AVILLA, 1976; ABRANTES, 1982; LEITE, 1999. Os comentários tecidos acerca da conjunção de alguns elementos considerados orientais são sintéticos, apenas constatando a presença das imagens e conjecturando sobre suas origens históricas: “Conhecidas como ‘chinezives’ [sic], estas pinturas talvez tenham sido recolhidas da louça de Macau, bastante usual no Brasil de então, sendo de observar-se sua ocorrência freqüente em Minas Gerais (Sé de Mariana, Matriz deSabarará, Capela do Senhor do Bonfim em Catas Altas, oratório de Nova Era, etc) ao passo que no resto do país não são encontradas.” (VASCONCELLOS, 1964, p. 78). “Com suas ruas estreitas, seus telhados de telha, assemelhava-se a uma aldeia da Europa. Em suas igrejas, de molduras rebuscadas, paredes vermelhas e azuis, observei com surpresa aqui, nos afrescos, Jesus, os anjos e os santos, tinham os olhos amendoados: os pintores portugueses tinham estado em Macau” (BEAUVOIR, Simone. *A força das coisas*. Rio de Janeiro, N. Fronteira, 1995. p. 479).

15 Até hoje, a documentação encontrada acerca das condições históricas de construção dessa Capela, toda transcrita nas obras de Affonso Ávilla, Simão de Vasconcellos, Zoroastro Viana Passos e Lucio Costa (obs. cit.), resume-se a uma solicitação a Câmara de Vila Rica

de “setenta braças de terra em quadra” para o ádrio da Capela, uma escritura pública de contratação do mestre de obras com características gerais arquitetônicas do templo e um ex-voto presente na Sacristia da Capela. (VASCONCELLOS, 1964, p.11-14). Há também uma ausência de pesquisas do âmbito específico da História da Arte, sobre a qual podemos inferir duas possíveis causas. Em primeiro lugar, há um secular rebaixamento das artes decorativas (talha, douramento, marcenaria...) por parte da cultura lusófona, em oposição ao valor dado às artes “liberais” (nas quais se incluem, a partir do século XVIII, a pintura com risco e perspectiva); como consequência, a tardia fundação de escolas e liceus de arte no território luso-brasileiro contribuiu para que hoje, no Brasil, haja pouquíssimas pesquisas de abordagem técnica com relação a tais ofícios. Segundo: como complemento dessa cisão histórica entre artesões mecânicos e liberais, podemos chamar atenção a um processo formalizado primeiramente pelo Concílio de Trento (1546), que circunscreveu a análise iconográfica das artes sacras à interpretação da Mística Católica - encobrendo as fontes em que bebeu a própria Igreja na construção de seu aparato visual Contrarreformista. Essas fontes se assentam num raptó e reordenação do acervo cultural de diversos povos. Ao pesquisador, muita vez fica esfumada a percepção da forma compósita com que se estabeleceu a arte sacra ocidental. Cf. BORRIELO, 2003. Verbetes: Arte (p.110), Imagem (p. 524); SERRÃO, 1983, p. 9-11.

16 Cf. SMITH, 1962; HILL, 1998; HANSEN, 2006.

17 “Formal”, aqui, refere-se à descrição introdutória das *formas* e signos encontrados na talha do templo.

18 Cf. ARGAN, 1992, p. 36-37.

19 Idem, p. 36.

20 Conforme a acepção de Caio Prado Jr. na Introdução de *Formação do Brasil Contemporâneo*, assim como retomou Laura de Mello e Souza no Prefácio de *O Sol e a Sombra*.

21 As tipologias comuns dessas primeiras capelas dos povoados mineiros são analisadas em MIRANDA, 2002.

22 *Estilo Nacional* é uma classificação cunhada por Robert Chester Smith, conforme a tipologia dos retábulos e da talha portuguesas. Refere-se ao período pós-restauração (1640) até o período de centralização joanina da visualidade sacra (aproximadamente a partir de 1720). Podem ser

apontadas como características desse estilo, entre outros, a profusão das volutas e arquivoltas, os retábulos dourados e a utilização de elementos antropomorfos, fitomorfos e zoomorfos. Para talha portuguesa, ver SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

- 23 As formas de emprego da perspectiva anamófica na talha serão tratadas mais adiante, na terceira parte do artigo.
- 24 As cariátides antrope e zoomorfas, ou mascarões, serão mais bem esclarecidas adiante, na análise iconográfica.
- 25 A leitura do registro do brutesco na folha de acanto como dragão *oriental* diz respeito às características formais da imagem, que divergem das referências ao dragão na história da arte do ocidente até o início do século XVIII. Conforme autores que pesquisaram extensivamente a conformação visual de determinados brutescos na arte europeia, os dragões até então representados na Europa Ibérica são caracterizados ora pela referência à serpente, ora pela referência aos antigos Grifos (dragões alados semelhantes a seres marinhos). Cf. BALTRUSAITIS, 1955, capítulos 2 e 5; LE GOFF, 1980, p. 28-32.
- 26 VIEIRA, Antonio. *Sermão da sexagésima*. In: Idem. *Sermões*. Lisboa: Editora do Porto, 1951. pp. 14 e 15.
- 27 Cf. HANSEN, 1995, p. 41-43 e sgts.
- 28 Cf. Idem, 2001, p. 182.
- 29 Para um histórico sumário da formação dessa concepção de templo, ver LICHTENSTEIN, 2004.
- 30 Idem.
- 31 Em HILL, 1998 (ob. Cit.), em *anexo de imagens* referente à Igreja Cartuxa Scala Coeli (Évora). Para mais exemplos, ver a documentação fotográfica de ESPANCA, Túlio. *Inventário artístico de Portugal: Concelho de Évora* (2v). Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1943
- 32 O mesmo estilo de mascarão talhado na ornamentação das mísulas da Capela de Nossa Senhora do Ó está presente em diversos arremates da talha da Matriz Nossa Senhora da Conceição e da Capela de Santo Antonio do Pompéu, ambos em Sabará. Na pesquisa fotográfica que vimos empreendendo desde 2007, só encontramos esse motivo nesse conjunto de templos. O tema, entretanto, deverá ser desenvolvido em pesquisa de Mestrado em curso na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Para fins deste artigo, limitamo-nos a ler o aparato desta Capela, já que as combinações alegóricas em cada um desses templos são diversas e exigem outras interpretações.

- 33 Para mais exemplos de leões orientalizados, ver BALTRUSAITIS, 1955; LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 e *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.
- 34 Exemplos em CAMPANA, Michele. *Tapetes Orientais*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, figura 6.
- 35 Cf. LEITE, 1999.
- 36 A “Mística Católica” é a denominação referente a um sistema de interpretação e exegese das coisas e ações conforme o preceito do *Corpo Místico*, ou seja, a premissa de que toda a criação compõe um *corpo* integrado em que cada parte trabalha para a harmonia da totalidade: “Na expressão “*corpo místico*”, convergem duas articulações, uma propriamente teológica, a do *corpo de Cristo (corpus Christi)*, nome da *hóstia consagrada pela Eucaristia e, logo, a concepção do corpo da Igreja, e outra jurídico-política, como a concepção romana da corporação exposta por Santo Tomás de Aquino em De Regno como teoria do poder monárquico*” HANSEN, A. “A civilização pela palavra” In: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano. M.; VEIGA, Cynthia G. (Orgs.). 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40.
- 37 Leitura a partir de BRANDÃO, 2007; CHEVALIER, 2008; BORRIELO, 2003.
- 38 Cf. LE GOFF, 1980, p. 40-45.
- 39 Para o processo de diabolização de mitos cíclicos e tectônicos na Europa medieval e no início da Era Moderna, ver, respectivamente, GINZBURG, 1998 e MELLO E SOUZA, Laura. *Inferno Atlântico*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- 40 HILL, 1998. p. 23.
- 41 MIRANDA, 2003. p.124-128.
- 42 MEDINA, 2006. p. 97.
- 43 “Willow-pattern” é o modelo decorativo de porcelanas “à chinesa”, com elementos bucólicos inspirados nas pinturas de estilo *ShanShui* produzidas nos Impérios Ming e Qing e exaustivamente circulados pelas Companhias das Índias Orientais.
- 44 Na análise das artes coloniais setecentistas, categorias comuns como “irracionalismo, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, incongruência, sentido dilemático, gosto pelas oposições (...) certamente explicitam os pressupostos críticos e os interesses políticos dos intérpretes, mas não dão conta da especificidade histórica da estrutura, da função, da comunicação e do valor dos objetos a que são aplicadas”. HANSEN, J. A., *apud*

GRAMMONT, 2008, p. 16. Essas categorias, atribuídas de forma a circunscrever e delinear o chamado “barroco” (enquanto manifestação artística), tendem a limitar o objeto de estudo sob interpretações anacrônicas, que desconsideram os mecanismos retóricos de artifício da imaginação e da composição da linguagem com objetivos definidos e claros, nada dilemáticos, como foi o caso das manifestações artísticas do setecentos luso-brasileiro.

45 PACHECO, Francisco (1564-1644), *A arte da pintura* (trecho) In: LICHTENSTEIN, 2004, p. 87.

46 GROULIER, Jean-François. “A teologia da imagem e o estatuto da pintura” In: LICHTENSTEIN, 2004, p.14.

47 Cf. HILL, Marcos. A “erudição”... e BOSCHI, 1988.

48 Cf. SMITH, C. *A talha em Portugal* (ob. cit), pp. 28-30.

49 MACHADO, Simão Ferreira, 1733, pp. 14-15.

50 Bula Papal de Nicolau V, publicada em 1454 e reafirmada por Calisto III em 1456, em PANIKKAR, 1977. p. 38.

51 MACHADO, 1733. pp. 4-5.

52 Idem, 2006. Pg. 23.

43 VASCONCELLOS, 1964. p. 14.

Referências Bibliográficas

ABRANTES, Dalva de Oliveira. *Chinoiserie no Barroco Mineiro*. São Paulo: ECA –USP, 1982 (Dissertação de Mestrado).

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique. antiquites et exotismes dans l'art gothique*. Paris : Armand Colin, 1955.

_____. *Anamorphoses: ou Thaumaturgus opticus*. Paris: Flammarion, 1996.

BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORRIELLO, L. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras,*

cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

GRAMMONT, Guiomar de. *O Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo; Campinas: Hedra, 2006.

_____. “Artes seiscentistas e teologia política”. In: TIRAPELO, Percival. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. “Teatro da memória: monumento barroco e retórica”. In: Revista do IFAC. Ouro Preto: IFAC, 1995. Número 2. Dezembro/1995. p. 40-54.

_____. “Juízo e Engenho nas Preceptivas Poéticas do Século XVII”. In: Evando Nascimento; Maria Clara Castellões de Oliveira. (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. 1 ed. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, v. 1, p. 89-112.

HILL, Marcos. *A talha barroca em Évora no século XVIII*. Évora: Universidade de Évora, 1998.

_____. “A “erudição” como importante fator para análise da escultura luso-brasileira do século XVIII”. In: *A arte no espaço atlântico do Império Português*. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Évora, Universidade de Évora, 1997.

LE GOFF, Jacques. “Cultura eclesiástica e cultura folclórica na Idade Média: S. Marcelo de Paris e o dragão”. In: LEGOFF, J. *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. Pg. 22-61.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucarístico, 1733* (Reprodução a partir de imagem digital). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, 1995.

MEDINA, João. *Portuguesismos – acerca da identidade nacional*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.

MATHIAS, Carlos Leonardo Kelmer. “No exercício de atividades comerciais, na busca da governabilidade”. In: FRAGOSO, João; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; e SAMPAIO, Antonio Carlos Jucá de (orgs.). *Conquistadores e Negociantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Pp. 195-222.

MELLO E SOUZA, Laura de. *O sol e a sombra*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Os desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, FAU-USP, 2002 (Tese de Doutorado).

NOTT, Stanley Charles. *Chinese culture in the arts*. New York: Chinese Culture Study Group of America, 1946.

PANIKKAR, K. M. *A dominação ocidental na Ásia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1940. Volume I.

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983.

TRINDADE, Raimundo Octávio. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

53 Cf. PASSOS, 1940

54 Cf. MELLO E SOUZA, 2004.

55 O entendimento dessa relação de conflito e sujeição das primeiras elites nos domínios ultramarinos, que vista à distância, revela-se dialética, é tratado por Laura de Mello e Souza em *O Sol e a Sombra*, por Caio Boschi em *Os leigos e o poder*, por Filipe de Alencastro em *O trato dos viventes*, entre outros.

56