Capela de SÃO JOSÉ dos HOMENS PARDOS em OURO PRETO

História, arte e restauração

SAINT JOSEPH Chapel of COLORED MEN in OURO PRETO

History, art and restoration

ADALGISA ARANTES CAMPOS
ORGANIZADORA ORGANIZING

C/Arte

LEANDRO GONÇALVES DE REZENDE

Leandro Gonçalves de Rezende é formado em História pela UFMG em 2011. Atualmente é mestrando em História Social da Cultura no Programa de Pós Graduação em História da UFMG, com apoio da CAPES/Reuni. Em sua pesquisa analisa o repertório iconográfico das Ordens Terceiras do Carmo em Minas Gerais no século XVIII.

CAROLINA MARIA PROENÇA NARDI

Restauradora - Coordenação da restauração dos elementos artístico integrados da igreja de São José de Ouro Preto. Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR / EBA / UFMG. Especialista em Museologia pela Escola de Artes Plásticas - Fundação Mineria de Artes - FUMA. Mestre em Artes, área de concentração Arte e Tecnologia da Imagem - EBA / UFMG.

ADALGISA ARANTES CAMPOS

Adalgisa Arantes Campos trabalhou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e na Fundação Rodrigo Melo Franco de Andrade (FAOP), até ingressar, em 1986, como professora no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. É Licenciada e Bacharel em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em Filosofia pela UFMG, com Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Pela C/Arte e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -CAPES organizou Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos; é autora de Arte Sacra no Brasil Colonial, 2011 e As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos Mineiro, 2013.

DANIEL PRECIOSO

Possui graduação em História pela UFOP, mestrado em História e Cultura Social pela UNESP-Franca e doutorado em História Moderna pela UFF. É autor de *Legítimos Vassalos: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803)* (Cultura Acadêmica, 2011) e de diversos artigos em periódicos especializados.

EDITORA C/ARTE

EDITOR
Fernando Pedro da Silva

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Fernando Pedro da Silva

COORDENADORA DA COLEÇÃO
HISTÓRIA & ARTE
Marília Andrés Ribeiro

CONSELHO EDITORIAL
João Diniz
Lígia Maria Leite Pereira
Lucia Gouvêa Pimentel
Marília Andrés Ribeiro
Marília Novaes da Mata Machado
Otávio Soares Dulci
Vera Casa Nova

ORGANIZADORA
Adalgisa Arantes Campos

REVISÃO
Alexandre Vasconcellos de Melo

VERSÃO EM INGLÊS
James Ubriaco

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Leticia Garcia

PROJETO GRÁFICO E CAPA
Rubens Rangel e Luiza Otoni

PROPRIETÁRIA
Museu de Arte Sacra de Ouro Preto
Travessa Lauro Barbosa, 16. Bairro Pilar
35400-000 - Ouro Preto - MG
CNPJ 25.705.740/0001-54
www.ouropretoparquiadopilar.com.br
Email: artesacraouropreto@yahoo.com.br
Tel. (031) 3551-4735

PROPONENTE DO PROJETO
Museu de Arte Sacra de Ouro Preto
Setor de Administração
Travessa Lauro Barbosa, 16. Bairro Pilar
35400-000 - Ouro Preto - MG
CNPJ 25.705.740/0001-54
museuvirtualdeouropreto.com.br
Email: artesacraouropreto@yahoo.com.br
Tel.: (031) 3551-4736

Imagem da capa: detalhe do forro da capela-mor da Capela de São José, pintura sobre tábua, exposta no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, foto de Hélcio Rocha.

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito do World Monuments Fund.

Direitos exclusivos desta edição:
Museu de Arte Sacra de Ouro Preto
museuvirtualdeouropreto.com.br
Email: artesacraouropreto@yahoo.com.br
Tel.: (031) 3551-4736

Capela de SÃO JOSÉ dos HOMENS PARDOS em OURO PRETO

História, arte e restauração

SAINT JOSEPH Chapel of COLORED MEN in OURO PRETO

History, art and restoration

I24 Capela de São José dos homens Pardos em Ouro Preto: história, arte e restauração / Adalgisa Arantes Campos (Org.) – Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

(História e arte)

176 p.; 20,5 x 20,5 cm; il. color.
Autores:
Adalgisa Arantes Campos
Daniel Precioso
Leandro Gonçalves de Rezende
Carolina Proença Nardi

Edição bilíngue
ISBN 978-85-7654-177-6

1. Capela de São José dos homens Pardos – Ouro Preto – Minas Gerais 2. Barroco mineiro 3. Irmandades leigas 4. Artistas e Artífices Setecentistas 5. Irmandade de São José 7. Patrimônio artístico I. Campos, Adalgisa Arantes II. Precioso, Daniel III. Rezende, Leandro Gonçalves de IV. Nardi, Carolina Proença V. História da arte VI. Título

CDD 282.8151

Índice para catálogo sistemático
I. Capela de São José dos homens Pardos : Minas Gerais : Ouro Preto

I24 St. Joseph's Chapel of Chapel Men in OuroPreto: history, art and restoration / AdalgisaArantes Campos (Ed.) – Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

(HistoryandArt)

176 p.; 20,5 x 20,5 cm; il. color.

Authors:
Adalgisa Arantes Campos
Daniel Precioso
Leandro Gonçalves de Rezende
Carolina Proença Nardi

Bilingual Edition
ISBN 978-85-7654-177-6

1. Saint Joseph Chapel of Colored Men – Ouro Preto – Minas Gerais 2. Baroque era in Minas Gerais 3. Lay Brotherhoods 4. Artists and Artesans of the 18th century 5. Brotherhood of Saint Joseph 6. Artistic Heritagel. I. Campos, Adalgisa Arantes II. Precioso, Daniel III. Rezende, Leandro Gonçalves de, IV. Nardi, Carolina Proença V. Art History VI.Title

CDD 282.8151

História & Arte

Capela de SÃO JOSÉ dos HOMENS PARDOS em OURO PRETO

História, arte e restauração

SAINT JOSEPH Chapel of COLORED MEN in OURO PRETO

History, art and restoration

ADALGISA ARANTES CAMPOS
ORGANIZADORA ORGANIZING

BELO HORIZONTE | 2015

APOIO

EXECUÇÃO

PATROCÍNIO

EDITORAÇÃO

C/Arte
comarte.com

SUMMARY

FOREWORD
World Monuments Fund 08

PRESENTATION
Pe. Marcelo Moreira Santiago 12

HISTORICAL NOTE ON THE CHAPEL OF ST. JOSEPH OF BROWN MEN OR WELL--MARRIED MEN AND THEIR CONFRERES
Adalgisa Arantes Campos 18

THE MUSICIANS AND CELEBRATIONS OF SAINT JOSEPH CHAPEL
Daniel Precioso 66

THE ICONOGRAPHY GLOSSARY OF ST. JOSEPH CHAPEL
Leandro Gonçalves de Rezende 100

ST. JOSEPH'S CHAPEL – OURO PRETO: RESTORATION OF ARTISTIC ELEMENTS
Carolina Proença Nardi 132

SUMÁRIO

PREFÁCIO
World Monuments Fund 09

APRESENTAÇÃO
Pe. Marcelo Moreira Santiago 13

NOTA HISTÓRICA SOBRE A CAPELA DE SÃO JOSÉ DOS HOMENS PARDOS OU BEM CASADOS E SEUS CONFRADES
Adalgisa Arantes Campos 19

OS MÚSICOS E AS SOLENIDADES NA CAPELA DE SÃO JOSÉ
Daniel Precioso 67

O REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO DA CAPELA DE SÃO JOSÉ
Leandro Gonçalves de Rezende 101

CAPELA DE SÃO JOSÉ – OURO PRETO: RESTAURAÇÃO DOS ELEMENTOS ARTÍSTICOS
Carolina Proença Nardi 133

FOREWORD

World Monuments Fund[1] began working at the 18th century chapel of São José dos Homens Pardos ou Bem Casados in Ouro Preto in August 2010. WMF supported conservation activities focusing on condition surveys and exterior restoration work, including repairs to the tile roof, exterior walls, and geotechnical stabilization of the atrium and steps in front of the chapel. In the interior of the nave, deteriorated wood elements were replaced with new pieces, identical in size to the original. The transept arch and main and side altars were also restored. Paint analysis revealed the original color scheme and composition for the conservation of the pictorial elements. Conservators exposed and conserved the original mural paintings and decorative finishes of the walls and altars, which had been covered with paint for decades. Substantial work was completed in early 2012, and the church was open once again to the public following a celebration on March 18, 2012 to commemorate the feast of São José. Since the reopening, the chapel has been used for religious ceremonies and musical performances, and the

1 World Monuments Fund is the leading independent organization devoted to saving the world's most treasured places. For nearly 50 years, working in 100 countries, its highly skilled experts have applied proven and effective techniques to preserve important architectural and cultural heritage sites around the globe. Through partnerships with local communities, funders, and governments, WMF inspires an enduring commitment to stewardship for future generations. Headquartered in New York, WMF has offices and affiliates worldwide. www.wmf.org

PREFÁCIO

O World Monuments Fund[1] começou o trabalho na capela do século XVIII, São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, em Ouro Preto, em agosto de 2010. O WMF apoiou medidas de conservação, focando em visitas técnicas para pesquisar as condições e a restauração das fachadas, incluindo reparos ao teto, muros e estabilização geotécnica do átrio e da escada em frente da capela. No interior do monumento, elementos de madeira estragada foram substituídos com madeira nova, idênticos em tamanho ao original. O arco-cruzeiro e os altares laterais também foram restaurados. Análise da tinta utilizada revelou o esquema e composição original para a conservação dos elementos pictóricos. Técnicos em restauração removeram as camadas de tinta e conservaram as pinturas e acabamentos decorativos das paredes e dos altares originais, que se encontravam recobertos durante décadas. Progresso substancial foi alcançado no início de 2012, e o monumento religioso foi aberto novamente ao público depois de cerimônia para celebrar a festa de São José, realizada em 18 de março 2012. Depois da reabertura, a capela vem sendo utilizada para cerimônias

1 O World Monuments Fund é a principal e independente organização empenhada em resgatar os sítios mais importantes do mundo. Com uma história de quase 50 anos e ativo em 100 países, seus especialistas, altamente treinados, têm usado técnicas testadas e eficazes para preservar importantes sítios de patrimônio arquitetural e cultural mundialmente. Por meio de parecerias com comunidades locais, patrocinadores e governos, a WMF almeja inspirar um compromisso duradouro com a vocação de preservar para gerações futuras. Com sede em Nova York, o WMF tem escritórios e afiliados no mundo inteiro. <www.wmf.org>.

brotherhood of artists, artisans and musicians, historically associated with this chapel, is in process of being reactivated.

WMF is currently supporting the conservation of religious artistic objects from the chapel. WMF is also sponsoring the development of a tourism route linking the site with the baroque chapels of São Francisco de Paula and Rosário dos Pretos, part of the Parish of Our Lady of Pilar. Each church will offer activities that feature a different theme such as music (São José and Santa Cecilia), a high view of the city (São Francisco), or the baroque architecture of Ouro Preto (Rosário). The chapel of São José dos Homens Pardos ou Bem Casados was built by a brotherhood of mulattos associated with fine arts, crafts and music, and one of their members, the renowned Brazilian sculptor and architect Antônio Francisco Lisboa, nicknamed *Aleijadinho*, designed the church's main altar and tower. The conservation work provides opportunities to make the history and significant of the chapel better known.

The chapel, a National Monument in Brazil, was affected by soil instability and insufficient maintenance over the decades, which contributed to its deterioration and ultimately to being closed to the public for two decades. WMF's work from 2010 to 2014 was conducted in collaboration with the Museum of Sacred Art of Our Lady of Mount Carmel.

religiosas e concertos musicais; a confraria de artífices (oficiais mecânicos) e músicos, historicamente associados à capela, está em processo de ser reativada.

Atualmente, o WMF colabora na conservação das alfaias da capela. O WMF também apoia o desenvolvimento de um circuito de turismo, ligando o monumento às capelas de São Francisco de Paula e Rosário dos Pretos, também do barroco/rococó e que pertencem à jurisdição da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. Cada capela oferecerá atividades com temas diferentes, tais como música (São José e Santa Cecilia), a vista alta da cidade (São Francisco de Paula), ou a arquitetura barroca de Ouro Preto (Rosário). A Capela de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados foi construída por uma irmandade de mulatos, cujos associados relacionavam-se com o fazer artístico e artesanal, com destaque para a música; um de seus associados, o renomeado escultor e arquiteto brasileiro Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, projetou o altar-mor e a torre da igreja. Sua conservação é uma oportunidade importante para divulgar a história e o significado desse monumento.

A capela, declarada Patrimônio Nacional no Brasil, foi afetada por instabilidade do solo e manutenção insuficiente durante décadas, contribuindo para a sua danificação e seu fechamento ao público por duas décadas. O trabalho do WMF, de 2010 a 2014, foi conduzido em parceria com o Museu de Arte Sacra Nossa Senhora do Carmo.

PRESENTATION

The complete restoration of the Church of Saint Joseph dos Bem Casados and of Saint Cecília dos Músicos, having been delivered to the community of Ouro Preto is another great step in the enormous task of preserving the rich artistic, religious and cultural heritage of Ouro Preto, a World Heritage Site.

The Parish of Our Lady of Pilar Church, responsible for the church, rejoices in this achievement, the fruit of a successful partnership between the Museum of Sacred Art of Ouro Preto, the Bank for Economic and Social Development (BNDES), The World Monuments Fund (WMF), the Institute of National Heritage (IPHAN), the support of the Municipality of Ouro Preto and the work of Hexagon, the company which executed the restoration. To all, sincere thanks.

We remember with gratitude the late Canon José Feliciano da Costa Simoes, our predecessor, who was parish pastor of Our Lady of Pilar for 46 years (1963- 2009) , a zealous Pastor, tireless in his struggles and initiatives for the preservation of the artistic, religious and historical memory of Ouro Preto. It was he, as head of the Religious Art Museum and the Parish of Pilar who first embraced this cause and dedicated himself to it. Now with God, he may contemplate the happy outcome.

The initiative for this bilingual publication - Portuguese and English - so well organized by historian and writer Ms. Arantes Adalgisa

APRESENTAÇÃO

A completa recuperação da Capela de São José dos Bem Casados e de Santa Cecília dos Músicos, com sua entrega à comunidade ouro-pretana, é mais um passo grandioso na ingente missão de preservar o rico patrimônio artístico, religioso e cultural de Ouro Preto, Cidade Patrimônio Mundial da Humanidade.

A Paróquia Nossa Senhora do Pilar, responsável por esta Igreja, se regozija com esta conquista, fruto da parceria, bem-sucedida, do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto com o Banco de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), o World Monuments Fund (WMF), o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), além do apoio da Prefeitura Municipal de Ouro Preto e dos trabalhos da empresa Hexágono, construtora executora da restauração. A todos, sinceros agradecimentos.

Recordamo-nos, com gratidão, do saudoso Cônego José Feliciano da Costa Simões, nosso predecessor, pároco durante 46 anos da Paróquia Nossa Senhora do Pilar (1963-2009), zeloso Pastor, incansável em suas lutas e iniciativas pela preservação da memória artístico-religiosa e histórica de Ouro Preto. Ele, à frente do Museu de Arte Sacra e da Comunidade Paroquial do Pilar, foi quem primeiro abraçou esta causa e a ela muito se dedicou, podendo, agora, junto de Deus, contemplar feliz o seu resultado.

A iniciativa desta publicação bilíngue – português e inglês –, tão bem organizada pela historiadora e escritora Sra. Adalgisa Arantes Campos,

Campos, immerses us in a deeper understanding of the value and importance of this Catholic temple.

In the first chapter, Ms Campos writes with documentary and historical richness, bringing valuable information about the edification of the Church, about the brotherhood of Saint Joseph and the other brotherhoods which were organized on the premises of the Church and the social and racial composition of its members. St. Joseph's, says Adalgisa, was the first temple for people of color in Vila Rica.

In the second chapter, Daniel Precioso sets out to investigate the ceremonies of the Chapel of St. Joseph and the participation of musician members of the brotherhood. Using an abundance of records, he reminds us of the enchantments of the sacred music performed by singers and instrumentalists from the second half of the eighteenth century in Vila Rica. He especially emphasizes the active participation of musician members in the administration of the Brotherhood of St. Joseph, as well as their participation in feast days and novenas of the patron saint, as with those entrusted to Francisco Gomes da Rocha, the great composer of San Jose.

The third chapter, written by Leandro Goncalves de Rezende, in the form of a short glossary, presents in descriptive and punctual language, the iconographic repertoire of St. Joseph Church. We are challenged by the splendor and harmony of the paintings and images of its valuable collection, and also by its emblematic history and its saints, especially the martyrs.

In the last chapter, with Carolina Proenca Nardi as our guide, we travel in rich detail through the steps in the restoration process of the artistic elements. She describes, with lightness and precision, the research carried out for the restoration of the integrated artistic elements, its implementation and the relevant findings. Worth investigating!

nos coloca imersos no conhecimento mais aprofundado do valor e da importância desse templo religioso católico.

Já no primeiro capítulo, por ela escrito, com variada riqueza documental e histórica, temos informações preciosas sobre a edificação da Igreja, sua irmandade e as irmandades que se organizaram no recinto daquela Igreja e a composição social e racial dos irmãos. São José, afirma Adalgisa, constituiu-se no primeiro templo das gentes de cor em Vila Rica.

No segundo capítulo, Daniel Precioso se propõe a investigar sobre as solenidades na Capela de São José e a participação dos irmãos músicos dessa irmandade. Ele nos recorda, com abundância de registros, a música sacra envolvente, executada por cantores e instrumentistas, na segunda metade do século XVIII, em Vila Rica. Destaca, sobretudo, a participação ativa dos irmãos músicos na administração da Confraria de São José e os serviços contratados para as festas e novenas do padroeiro, como confiados a Francisco Gomes da Rocha, o grande compositor de São José.

O capítulo terceiro, escrito por Leandro Gonçalves de Rezende, na forma de um pequeno glossário, apresenta, em linguagem descritiva e pontual, o repertório iconográfico da Capela de São José. Somos provocados ante o esplendor e a harmonia de pinturas e imagens de seu valioso acervo, como também diante da emblemática história, sobretudo martirial, dos santos elencados.

No último capítulo, guiado por Carolina Proença Nardi, percorremos, com riqueza de detalhes, os passos desenvolvidos no processo de restauração dos elementos artísticos. Ela descreve, com leveza e precisão, as pesquisas efetuadas para a restauração dos elementos artísticos integrados, a sua execução e as descobertas relevantes. Vale conferir!

Com esta publicação, além das celebrações festivas, presididas pelo Arcebispo de Mariana – Dom Geraldo Lyrio Rocha, no dia 2 de dezembro,

With this publication, and with the festive celebrations presided over by the Archbishop of Mariana - Dom Geraldo Lyrio Rocha, on Dec. 2, in his pastoral visit to the parish of Our Lady of Pilar, we mark the completion of the renovation and restoration of St. Joseph Church and its official handing over to the Brotherhood and the devotees of the glorious saint, husband of Mary and foster father of the son of God.

Devotion to St. Joseph, strengthened by the restoration of the church dedicated to him, stirs our passion and feeds our faith and our willingness to put, our gifts at his service with renewed enthusiasm, especially in the dignified and competent practice of the tasks entrusted to us.

St. Joseph, pray for us!

Father Marcelo Moreira Santiago

em sua visita pastoral à Paróquia de Nossa Senhora do Pilar –, registramos a conclusão dos trabalhos de reforma e restauro da Capela de São José e a sua entrega oficial à Irmandade e aos devotos do glorioso santo, esposo de Maria e Pai adotivo do menino Deus.

A devoção a São José, fortalecida com a reforma da Igreja que lhe é dedicada, afervora nossa fé e alimenta nossa disposição em colocar, com renovado ardor, os dons a serviço, sobretudo, no exercício digno e competente dos ofícios a nós confiados.

São José, rogai por nós!

Pe. Marcelo Moreira Santiago

A HISTORICAL NOTE ON THE CHAPEL OF SAINT JOSEPH OF COLORED OR WELL-MARRIED MEN AND THEIR CONFRERES

Adalgisa Arantes Campos

NOTA HISTÓRICA SOBRE A CAPELA DE SÃO JOSÉ DOS HOMENS PARDOS OU BEM CASADOS E SEUS CONFRADES

Adalgisa Arantes Campos

THE BROTHERHOOD, THE BUILDING OF THE CHAPEL, SOCIAL AND RACIAL COMPOSITION OF THE BROTHERS

Translator's Note

In the Brazil of the 18th century, various terms were used to describe Afro-Brazilians of that time depending on where they we were born, the color of their skin and their parentage.

The terms pardo, mulato, mestiço all refer a person of "mixed race" most commonly of black and white parentage. The words negro and preto refer to black individuals, in some cases meaning born in Africa, especially when compared with creoles, which referred to Afro-Brazilians born in Brazil.

The Brotherhood of St. Joseph was already established before 1726 in the Main Church of Our Lady of the Conception in Vila Rica, in which premises their confreres worshiped the image of their patron saint.

Later, they held administrative meetings and worshipped in the main church of Our Lady of the Pillar, until a temporary chapel was built. It was constructed on the grounds where it is currently, on a piece of land allocated by the Senate Chamber of Villa Rica[1]. An elected board managed this Brotherhood from 1727 on, though Bishop Friar Antônio de Guadalupe, from Rio de Janeiro, only confirmed its statutes in 1730. In the first half of the eighteenth century, there were the Parish Church, the Chapel of the Rosary of Black Men and the Chapel of St. Joseph of Colored Men in the neighborhood of Pilar. From the second half of the century on, other temples were built, like Mercês, St Michael and Souls (better known as the Chapel of the Good Jesus), in the district of Cabeças, and lastly, the Chapel of St. Francis of Paula; all were brotherhoods of Afro-[1]Brazilians. Thus, St. Joseph is the first temple of Afro-Brazilians in Vila Rica, due to the pioneering efforts of those devotees.

The records of this association of lay people was explored in depth in Raimundo Trindade's systematic study in the Journal of the Service for National Artistic and Historical Heritage, published in 1956,

1 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 109-214.

A IRMANDADE, A EDIFICAÇÃO DA CAPELA PRÓPRIA E A COMPOSIÇÃO SOCIAL E RACIAL DOS IRMÃOS

A Irmandade de São José já se encontrava constituída antes de 1726 dentro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, em cujo recinto os confrades veneravam a imagem do seu patriarca.

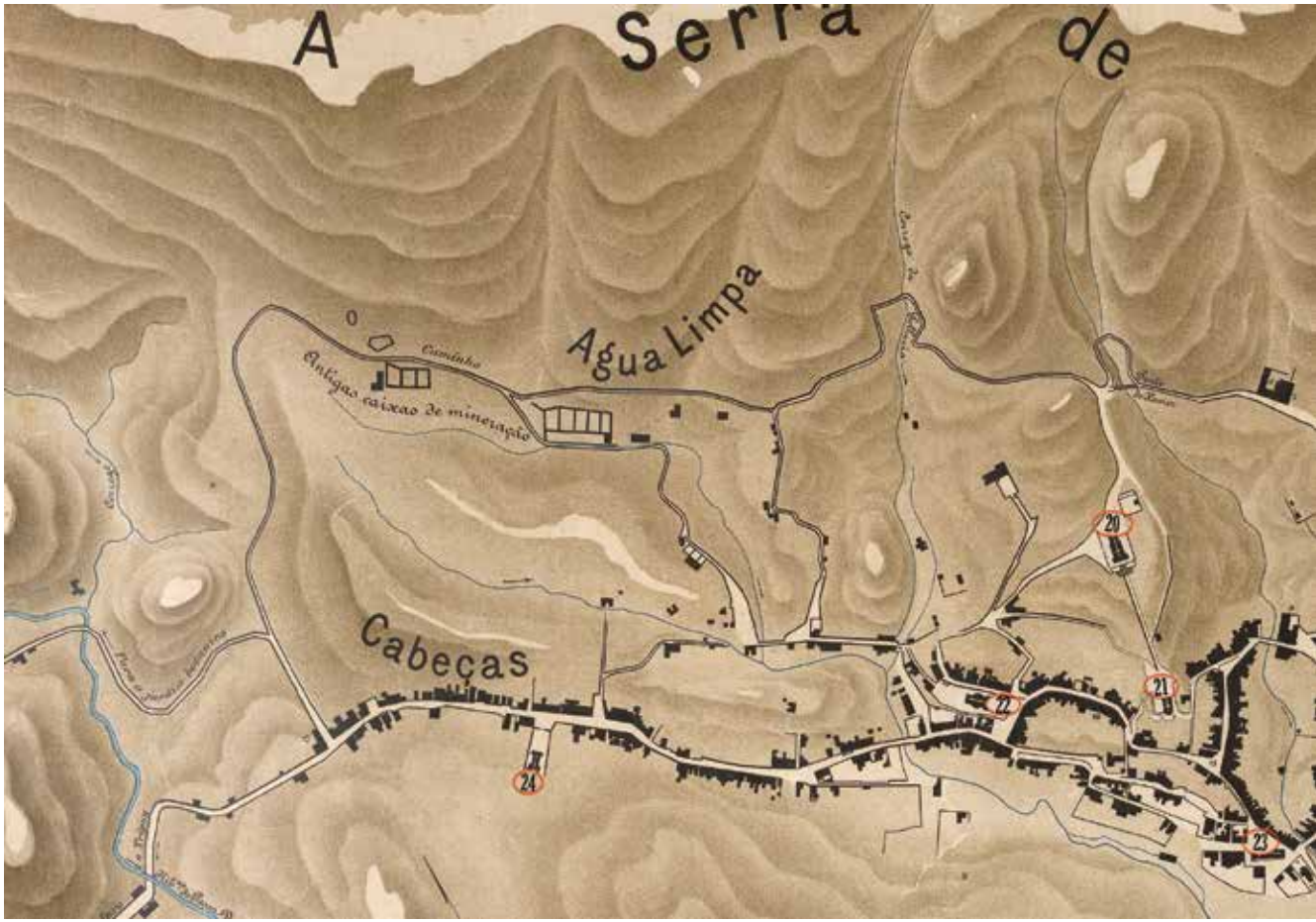
Posteriormente, passou a se reunir administrativamente e a praticar os atos piedosos na Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar até a edificação da capela provisória, no mesmo terreno em que se encontra, concedido pelo Senado da Câmara de Vila Rica.[1] Essa irmandade, desde 1727, era gerida por uma mesa devidamente formada, embora seus estatutos só tenham sido confirmados em 1730, por Dom frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro. Nessa primeira metade do século XVIII tem-se na freguesia do Pilar a igreja paroquial, a Capela do Rosário dos Pretos e a Capela de São José dos Homens Pardos. A partir da segunda metade do século foram edificados outros templos, como Mercês (de Cima), São Miguel e Almas (mais conhecida por Capela do Bom Jesus), no bairro das Cabeças, e por último, a Capela de São Francisco de Paula, todos oriundos de irmandades de crioulos e pardos. Assim sendo, São José constitui o primeiro templo das gentes de cor em Vila Rica, decorrente do esforço pioneiro daqueles devotos.

A documentação dessa associação de leigos tem sido bastante explorada desde o estudo sistemático de Raimundo Trindade na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* publicada em 1956 e que nos

Patriarca São José, escultura policromada em madeira, foto Heloísa Vidigal.

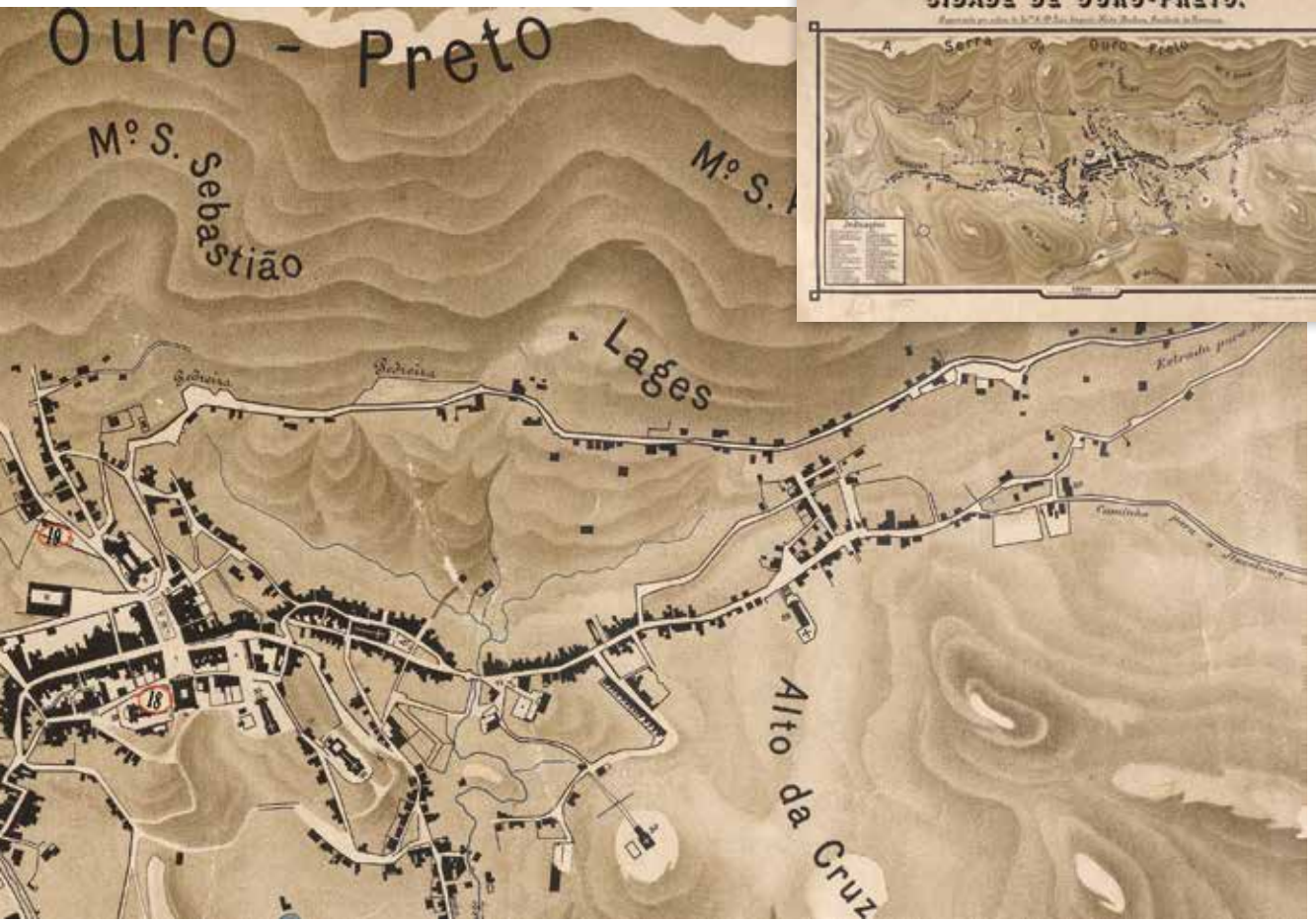
Saint Joseph, the Patron Saint, Polychromatic Sculpture in Wood, Photo Heloísa Vidigal.

1 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 109-214.



Freguesia de Nossa Senhora do Pilar a partir da planta da Cidade de Ouro Preto organizada por ordem do Excelentíssimo Senhor Doutor Luiz Eugenio Horta Barbosa, Presidente da Província de Minas Gerais. (Arquivo Público Mineiro), edição Heloisa Vidigal.

Parish of Our Lady of from the layout of the city of Ouro Preto organized by the order of the most excellent Doctor Luiz Eugenio Horta Barbosa, President of the Province of Minas Gerais. (Arquivo Público Mineiro), edited by Heloisa Vidigal.



KEY

18 – Our Lady of Carmel
19 – Our Lady of Mercy
20 - Saint Francis of Paula
21 – Saint Joseph
22 – Our Lady of the Rosary
23 – Parish Church of Ouro Preto
24 – Good Jesus

INDICAÇÕES

18 - Nossa Senhora do Carmo
19 - Nossa Senhora das Mercês
20 - São Francisco de Paula
21 - São José
22 - Nossa Senhora do Rosário
23 - Matriz de Ouro Preto
24 - Bom Jesus

which is very useful in understanding the process of construction of the temple and its ornamentation. Francisco Curt Lange[2] also transcribed many of the records with the aim of documenting the musicians that joined the brotherhood, participated on the board and performed music for their religious ceremonies. Lange was notable for identifying the scholarly character of sacred music and identifying the families of musicians (conductors, composers, instrumentalists and singers). He noted that much of the musical elite was made up of Afro-Brazilians - many were military officers in the Auxiliary Infantry of Freed Colored Men in Vila Rica, or in some cases, some had even taken holy orders.

The emphasis on "Mulatism" or "racial mixing", common in the view of that time, stems from the modernist vision, explicitly related to poet and essayist Mário de Andrade, author of a pioneering study on artist Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, dating from 1928. Modernism is consecrated for having sought out the identity of the Brazilian people among those "disqualified for not having race", the "disgraced", individuals who were neither white nor black: "It is curious to observe that all these mulattos excelled mainly in the arts and in music. This way they show their real value".[3] Mulatto, according to Andrade, is those of mixed race who are, "very irregular in physic and psychology. Each mulatto was unique, having no ethnic connection with the rest of them."[4] Mário de Andrade emphasized the mulatto's particular character and social isolation. He also noted the many marriages between white men and black women and their successive lineages, noting that, from generation to generation, this group developed identities that always contrasted with and distanced themselves from captivity. "Through racial mixing, American nationality, liberty, militia, liberal arts and mechanical trades, the "colored" men sought to forge an ethnic boundary capable of differing them from the blacks and creoles."[5]

Generally, the term "mulatto" can be a synonym for "colored", which means the mixed race individual of a white man and an African woman or a woman with this ancestry. However, the term

2 LANGE. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica. Reproduced later in LANGE História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 7-231.

3 ANDRADE. O Aleijadinho, p. 14 e 15.

4 *Ibidem*, p. 16.

5 PRECIOSO. "*Legítimos vassalos*": pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 97.

será bastante útil para a compreensão do processo construtivo do templo e sua ornamentação. Francisco Curt Lange[2] também transcreveu boa parte dessa documentação com o objetivo de revelar os músicos que nela se agremiaram, chegaram a participar da mesa gestora e também executaram música para suas solenidades religiosas. O estudioso teve o mérito de estabelecer o caráter erudito da música sacra, as famílias de músicos (regentes, compositores, instrumentistas e cantores), destacando que boa parte daquela elite musical era composta por homens pardos e mulatos – muitos deles com patentes militares na Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos Libertos do Termo de Vila Rica, ou então chegando a ter ordens sacras em alguns casos.

A ênfase no "mulatismo", frequente nas abordagens coevas, é herdeira da visão dos modernistas, explicitamente relacionada ao poeta e ensaísta Mário de Andrade, autor de estudo pioneiro sobre o artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, datado de 1928. O Modernismo se consagrou por haver buscado as construções identitária das gentes brasileiras nos "desclassificados por não terem raça" – os "desraçados" –, indivíduos que nem eram brancos e nem negros: "É curioso de observar que todos estes mulatos aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música. Mostram assim o que tinha de fortemente negro neles."[3] O mulato aqui aparece como mestiçagem "muito irregulares no físico e na psicologia. Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com o resto da mulataria."[4] Mário de Andrade enfatizou o caráter particular e o isolamento social do mulato, mas relevando as inúmeras uniões entre brancos e mulheres negras; as linhagens sucessivas delas decorrentes observando que esse grupo desenvolveu de geração em geração identidades que se contrastavam e se defendiam sempre no sentido de se distanciar do cativeiro: "Em torno da mestiçagem, da nacionalidade americana, da liberdade, das milícias, das artes liberais e dos ofícios mecânicos, os pardos procuraram forjar uma fronteira étnica capaz de diferi-los dos pretos e crioulos."[5]

Genericamente o termo "mulato" pode ser sinônimo de "pardo", significando o mestiço nascido do intercurso sexual entre o homem branco e a mulher africana ou com essa ascendência. Todavia, o termo mulato

2 LANGE. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica. Reproduzido posteriormente em LANGE História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 7-231.

3 ANDRADE. O Aleijadinho, p. 14 e 15.

4 *Ibidem*, p. 16.

5 PRECIOSO. *"Legítimos vassalos"*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 97.

mulatto can also denote a lighter skin tone, and sometimes has a pejorative sense indicating that a person is clever, witty or even tricky. The fact is that skin color could help greatly in social mobility if combined with other factors, like mastering a craft, whether mechanical or related to the liberal arts, being literate, having honorable conduct or even relying on sponsorship and influential friends. For our study, consider the terminology used to describe people of mixed race with African ancestry and you perceive the obstacles to overcoming the experience of captivity. It is important to note that St. Joseph calls itself as an association of "colored men" and not mulattos, as a way of distancing itself from social stigma. By gathering in Brotherhoods, these mixed race individuals, or "mestiços," sought the protection of experiences and values that were common to them, which created and provided feedback about the identity of that social group, usually made up of freed individuals. At the time, Villa Rica was experiencing a boom of Afro-Brazilian Brotherhoods. The first one was the Brotherhood of Good Death, created in 1725, and located in the Main Church of Conception in Antônio Dias.

It is important to clarify that the brotherhood of the Rosary of Black Men, preferentially, attracted African ethnic groups, poor white men or even the truly rich, as benevolent brothers, without restriction of ethnic or social condition. On the other hand, the associations of Our Lady of Mercês, Our Lady of Good Death of St. Francis of Paula, accepted Brazilian-born blacks (creoles), freed men or slaves still in captivity. The creoles tended to seek out the mestiços, as a strategy to mitigate the stigma of captivity. In general, there were both men and women in both the black and Mixed-race Brotherhoods, especially after the second half of the eighteenth century. On the other hand, in the associations of parish churches, such as the Brotherhoods of the Blessed Sacrament, St. Michael and Souls and Lord of Steps, women could only be present under the protection of a father or a husband.

Other Brotherhoods of mestiços appeared in St. Joseph Church, such as the Brotherhood of the Cord of St. Francis, which disappeared from the headquarters of the Captaincy, and Our Lady of Mercês built in 1740, which split into two associations at the end of that decade, namely Mercês and Mercy, and Mercês and Forgiveness. The latter immediately left St. Joseph Church, installing itself in a chapel donated by Father José Fernandes Leite until they built a church in the parish of Antônio Dias (commonly called Mercês de Baixo Chapel). In turn, the brothers of Mercês and Mercy stayed

também pode significar o tom mais claro da pele, ou até mesmo um caráter pejorativo para expressar que o indivíduo detém esperteza, sagacidade ou mesmo a malandragem. O fato é que a cor da pele poderia ajudar sobremaneira na mobilidade social se estivesse aliada a outros predicados, como dominar um ofício – mecânico ou relacionado às artes liberais, ser alfabetizado, ter conduta honrada ou mesmo contar com apadrinhamento e amigos influentes. Para o nosso estudo, basta considerar as denominações para os tipos mestiço, com ascendência africana, ambas indicando claramente a superação da vivência do cativeiro. Importante observar que São José se autodenomina como associação de "homens pardos" e não de homens mulatos, livrando-se assim de qualquer mácula social. Ao se aglutinarem em confrarias – Vila Rica vivia um surto de irmandades de crioulos e pardos iniciado com a Irmandade da Boa Morte em 1725 (situada Matriz da Conceição de Antônio Dias) –, aqueles mestiços buscavam a proteção de vivências e valores que lhe eram comuns, que criavam e retroalimentavam a identidade daquele grupo social, geralmente composto de indivíduos alforriados.

É bom esclarecer que as irmandades do Rosário dos Pretos atraiam preferencialmente escravos de etnias africanas, os brancos pobres ou até aqueles verdadeiramente ricos (os irmãos beneméritos), sem restrição étnica ou de condição social, enquanto as agremiações de Nossa Senhora das Mercês, da Boa Morte, de São Francisco de Paula, aceitavam em seus quadros os negros nascidos na América (os crioulos), alforriados ou ainda no cativeiro. Os crioulos tendiam a se aproximar dos pardos, como uma estratégia inclusive de abrandar os estigmas do cativeiro. No conjunto das irmandades negras e de mestiços os dois gêneros (masculino e feminino) se faziam representar, com uma tendência decisiva à filiação das mulheres na segunda metade do século XVIII, diferentemente daquelas associações típicas das igrejas paroquiais, como as irmandades do Santíssimo Sacramento, de São Miguel e Almas e do Senhor dos Passos, em que a mulher estaria presente se estivesse sob a proteção do pai ou do marido agremiados.

No recinto da Capela de São José apareceram outras irmandades de mestiços, como a Confraria do Cordão de São Francisco, que desapareceu precocemente na sede da Capitania e de Nossa Senhora das Mercês erigida em 1740, que, entretanto, no final dessa mesma década, teve uma cisão interna, resultando em duas agremiações, a saber, Mercês e Misericórdia e Mercês e Perdões. Esta última saiu imediatamente da Capela São José, instalando em capela doada pelo padre José Fernandes Leite até que se construísse a igreja definitiva na Freguesia de Antônio Dias (Capela vulgarmente denominada Mercês de Baixo). Por sua

in St. Joseph until 1771, leaving after subsequent conflicts, to build their own chapel next to Praça Tiradentes. It should be observed that it was not uncommon to have disagreements and even lawsuits between the brothers and the board of directors, as the brotherhoods

Bens pertencentes ao altar e Irmandade de Nossa Senhora do Parto, conforme o Inventário de Alfaias da Irmandade de São José.

Objects from the altar and Brotherhood of Our Lady of Deliverance, according to the inventory of Alfaias of the Brotherhood of Saint Joseph.

> constituted privileged instruments to elaborate social practices, languages and ways of constructing identities of subaltern sectors. Blacks, creoles and brown men found them a favourable, legally institutionalized place to recognize and express their interests, values, feelings and worldviews.[6]

St. Cecilia was another association of mestiços, which was born in the early nineteenth century on the grounds of the Mother Church of Pilar. It remained there until 1823, when, according to Raimundo Trindade, it was relocated to St. Joseph Chapel.[7] The Brotherhoods of devotion lacked a legally recognized administrative structure, though they had presiding officers, documentation and their own altar. Both brotherhoods of devotion and lay brotherhoods could get the royal licenses to beg in order to raise funds for the feast days of their patron saints, make altars and even rebuild the chapels in which they were housed. In order to do this, they made small bowls made of silver or brass and a box with pictorial representation, objects made especially for begging. João Félix dos Santos (1747), Joaquim Anacleto da Silva Ferreira (1753) and Antônio Meireles Rebelo (1755) worked for the Brotherhood of St. Joseph, painting these small everyday objects, named hermit boxes, or begging boxes.

6 *Ibidem*, p. 139.

7 *Ibidem*, p. 113.

vez, os irmãos de Mercês e Misericórdia se mantiveram até 1771 no recinto de São José, dali saindo após conflitos para edificarem capela própria próxima à Praça Tiradentes. Observa-se que não raro ocorriam desavenças e verdadeiros litígios entre os irmãos e entre eles e a mesa diretora, pois aquelas agremiações

> constituíam instrumentos privilegiados para a elaboração de práticas sociais, linguagens e formas de construção de identidades de setores subalternos. Pretos, crioulos e pardos encontraram nelas um lugar propício e legalmente institucionalizado para expressarem e reconhecerem seus interesses, valores, sentimentos e visões de mundo.[6]

Santa Cecília foi outra associação devota de mestiços que nasceu em princípios do século XIX no recinto da Matriz do Pilar ali permanecendo até 1823, quando então, segundo Raimundo Trindade, transferiu-se para Capela de São José.[7] As irmandades de devoção careciam de uma estrutura administrativa legalmente reconhecida, embora chegassem até a possuir mesa diretora, documentação e altar próprios. Tanto as irmandades de compromisso quanto as de devoção conseguiam licenças régias para pedir esmolas para custeio de festas dos padroeiros respectivos, confecção de altares e até reedificação da capela em que estavam alojadas. Para isso, as agremiações providenciavam a fatura de pequenos pratos (bacias) de prata ou mesmo de latão e de uma caixinha com a representação pictórica ou em talha daquela invocação, objetos próprios para o ato de esmolar. João Félix dos Santos (1747), Joaquim Anacleto da Silva Ferreira (1753) e Antônio Meireles Rebelo (1755) trabalharam para a irmandade de São José fazendo a pintura desses pequenos objetos de uso cotidiano, denominados caixinhas de ermitão, de esmoler ou de esmolar.

6 *Ibidem*, p. 139.

7 *Ibidem*, p. 113.

Santa Cecília, patrona dos músicos, escultura em madeira policromada de feitio clássico, século XIX, foto Heloísa Vidigal.

Saint Cecilia, Patron Saint of Musicians, polychromatic sculpture in woodclassic execution, XIX century, photo Heloísa Vidigal.

Nossa Senhora do Parto was a very active brotherhood in St. Joseph's Chapel, and according to it's a self-designation, brought together the "matrons" who, through petition, came to appeal to Her Majesty in 1743. As with many associations of mestiços, it lacked resources: "because they have no more income but what each matron gives them, according to their possibilities, they cannot afford what is needed for some adornment, like wax, lamps, and whatever else is needed."[8] The annual feast day of Nossa Senhora do Parto was an important occasion, especially between 1758 and 1785, requiring the hiring of musicians to brighten the ceremony. From their Book of Elections, we see the board was composed of three creole judges, two colored, four black, one mestiço and one white, a stratification corresponding to a conception of hierarchy inherited from the Portuguese, but adapted to the slave territory of Minas Gerais, where miscegenation was common.[9]

Detalhe da orelha de Nossa Senhora do Parto, escultura policromada em madeira, foto Heloísa Vidigal.

Detail of the ear of Our Lady of Deliverance, polychromatic Sculpture in Wood, photo Heloísa Vidigal.

The records attest to the presence of four images of different sizes, according to their function: an altarpiece image, a begging image and an image for devotees in labor. As the images served several functions, associations tended to multiply them. In 1785, image-maker Garcia de Souza made two images of Nossa Senhora do Parto, both for the modest amount of an octave and a half of gold.[10] They are thought to have reduced proportions, as there was already an image

8 AHU, Request of the devotees of N. S. do Parto da Capela de São José de Vila Rica (referred to as "the new congregation of devotees to the Matron of the Minas Gerais of Vila Rica"), 1743, box 61.

9 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 224-225.

10 Cf. document 207. In: TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 177.

Nossa Senhora do Parto constituiu uma devoção bastante ativa na Capela de São José, e conforme a autodenominação, congregava as "mulheres matronas", que, por meio de petição, chegaram a recorrer à Sua Majestade, em 1743, pois carecia de recursos, como a maioria daquelas agremiações de mestiços: "porque não tem rendimentos algum mais que o que cada matrona lhe quer dar conforme suas possibilidades não se pode acudir com o preciso para algum ornamento, cera, a lâmpada, e o mais de que se necessita."[8] Essa associação realizou com zelo a festa anual, sobretudo entre 1758 e 1785, demandando a contratação de músicos para abrilhantarem a cerimônia. No Livro de Eleições dessa associação devota, a mesa é composta por três juízas das crioulas; duas juízas das pardas; quatro juízas das pretas e juízas das minas e uma juíza das brancas, estratificação que corresponde a uma concepção hierarquizada herdada dos portugueses, mas aclimatada ao universo escravista do território das Gerais, onde a miscigenação foi frequente.[9]

A documentação atesta a presença de quatro imagens de tamanhos variados, conforme a função: imagem de retábulo, "imagem de pedir", imagem para atender devotas em trabalho de parto. Como as imagens cumpriam diversas funções, as associações tinham uma tendência a multiplicá-las. Em 1785, o santeiro Garcia de Souza confeccionou duas imagens de Nossa Senhora do Parto, ambas pela modesta quantia de uma oitava e meia de ouro.[10] Presume-se que teriam proporções reduzidas, tendo

Nossa Senhora do Parto, escultura policromada em madeira, foto Heloísa Vidigal.

Our Lady of Deliverance, polychromatic Sculpture in Wood, photo Heloísa Vidigal.

8 AHU, Requerimento das devotas de N. S. do Parto da Capela de São José de Vila Rica (intitulava-se "nova congregação de devotas Matronas destas Minas Gerais de Vila Rica"), 1743, caixa 61.

9 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 224-225.

10 Cf. documento 207. In: TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 177.

of the Nossa Senhora do Parto with glass eyes, pierced ears, into which earrings could be placed, and a robust pedestal with many cherubs.

Our Lady of Guadalupe was already in existence in 1740. It was a very restricted brotherhood in Portuguese America, certainly backed by Bishop Friar Antônio de Guadalupe, responsible for an important pastoral visit to the Captaincy of Minas Gerais, in 1727. Information on who would have sculpted the graceful image with her baby boy, made to be worn and receive accessories, is unknown. It was certainly made at the time of the establishment of the brotherhood. Interestingly, the image of Our Lady of Mercês, attributed to Antônio Francisco Lisboa, has a certain resemblance to the image of Guadalupe: the open arms to receive the cloak, the pyramidal composition, the strands of hair and the pedestal with three angels. This image was dated between 1758 and 1761, according to restorer Antônio Fernando Batista dos Santos (IPHAN).

We can see that St. Joseph's Chapel attracted brotherhoods much venerated by ethnic groups of black and mixed-race men. However, among these brotherhoods, only St. Joseph was an institutionalized Brotherhood, while the others (Nossa Senhora do Parto, Guadalupe and St. Cecilia) were but Brotherhoods of devotion, even though they were documented and had their own altar and image. This profusion of brotherhoods created an active festive life and created a demand for numerous sacred works, even though these associations of mestiços were not rich. It was that within the lay Brotherhoods, especially the poorer ones, there was the custom of paying membership fees and annual dues with art and craftwork. This way, a brother paid his debt to the Brotherhood by bartering handicrafts or musical work. We can find records of the payments of debts with music, the celebration of

Termo de pagamento a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foto Leandro Rezende.

Payment agreement to Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, photo Leandro Rezende.

em vista que já existia a imagem da padroeira com olhos de vidro, orelhas furadas para inserção de brincos e peanha robusta com muitos querubins.

Nossa Senhora de Guadalupe já existia em 1740, era devoção bastante restrita na América Portuguesa, certamente estimulada pelo bispo Dom Frei Antônio de Guadalupe, responsável por importante visita pastoral (1727) à Capitania das Minas Gerais. Não conta quem teria esculpido a graciosa imagem com seu menino, feita para ser vestida e receber acessórios. Certamente a fatura foi coetânea ao estabelecimento da associação devota. É interessante observar que a imagem de Nossa Senhora das Mercês, atribuída ao Antônio Francisco Lisboa, de confecção posterior, segundo apreciação do restaurador Antônio Fernando Batista dos Santos (IPHAN), datada de 1758 e 1761, guarda certa semelhança com a imagem de Guadalupe: os braços abertos para receber a capa, a composição em formato piramidal, as mechas do cabelo e a peanha com três anjos.

Não custa observar que a Capela de São José aglutinou devoções muito veneradas pelo grupo étnico dos crioulos e pardos; contudo, destas, apenas São José consistia em irmandade institucionalizada, enquanto as demais (Nossa Senhora do Parto, Guadalupe e Santa Cecília) não passavam de irmandades de devoção, embora até possuíssem documentação, altar e imagem própria. Essa profusão de devoções foi responsável por relevante vida festiva e demandas por obras sacras variadas, ainda que tais associações de mestiços não fossem ricas. É que havia no seio das irmandades leigas – principalmente as pobres – o costume de se permutar trabalho artístico e artesanal por taxas de entradas e anuidades. Dessa forma, o irmão saldava seu débito com a irmandade trocando por um valor correspondente em mão de obra laboral ou musical. É possível encontrar permuta de dívida por música, celebração de missa, encarnação e douramento de obras, etc.

Nossa Senhora de Guadalupe, pouco comum no Brasil colonial, escultura policromada em madeira, talhada para receber veste, foto Heloísa Vidigal.

Our Lady of Guadalupe, very rare in colonial Brazil, polychromatic sculpture in wood, tailored to receive clothing, photo Heloísa Vidigal.

Masses, sculpting and gilding work, etc. The board of St. Joseph even called its debtors to write off their debts by working at its construction site. It was a very convenient strategy for resolving impasses and financial difficulties, and opened the doors to new members in a society built on credit, where debts were often settled only after the death of a member, by his executor or heirs. On the other hand, if the brotherhood owed a brother for a service rendered, they could expect to be billed, sometimes even being brought to court. Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, for example, entered the brotherhood on August 4, 1772, eventually paying off his membership, in 1773, by making the plans for the main chapel.[11] It is worth noting that Lawrence Rodrigues de Souza, a woodcarver who lived in the Parish of Antônio Dias, executed this carving between 1775 and 1778.[12]

From the 1720s on, the mestiços, the fruit of unions between white men and black women, tended to increase in number the population in Minas Gerais. Many acquired letters of manumission. Their descendants boomed in the territory of Minas Gerais and tended to move away from captivity.

St. Joseph, like most Brotherhoods of black and colored men, had very little income. It routinely consisted on the annual members' dues, director's fees, fund-raising campaigns in the parish through the begging bowl, testamentary donations and income from the rental of houses, which was not significant, as the steep hills were not conducive to the building of rental houses. The brotherhood expanded economically between 1770 and 1790, and then underwent a progressive decline aggravated by demographic changes, much like the two Mercês of Villa Rica.[13] It was indeed a poor brotherhood, whose records show economic hardship, poverty, or even the non-payment of annual dues by members. This led to delays in works of ornamentation, a fact that helps explain two unmodified altarpieces in Portuguese national style, with twisted columns, clusters of grapes and

11 "Paid 2/8, of which to be debited from that which is owed by the Brotherhood in payment for the plan for the altar". Cf. TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 143-144. (Livro de Matrícula de irmãos de São José, fl.89.)

12 MENEZES. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto. Cf. páginas 82-84; 144-146, 145.

13 Cf. Financial balancesheet of São José. In: AGUIAR. *Negras Minas Gerais*: uma história da diáspora africana no Brasil colonial, p. 249.

A mesa diretora de São José chegou a conclamar seus irmãos devedores para que saldassem os débitos, trabalhando naquele canteiro de obras. Era uma estratégia bastante cômoda para solucionar os impasses e as dificuldades financeiras e estimular o ingresso de novos associados, em uma sociedade movida pelo crédito, cujas dívidas muitas vezes eram quitadas apenas na morte do filiado, por seu testamenteiro ou herdeiros. Por outro lado, se a confraria devesse ao irmão por obras que ele já fizera, elas seriam cobradas mais cedo ou mais tarde, ainda que fosse por meio da justiça. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, por exemplo, entrou na irmandade em 04 de agosto de 1772, quitando a quantia alusiva à entrada, em 1773, ao fazer o desenho para a obra da capela-mor, descontando nesse trabalho a dívida anterior.[11] Vale destacar que essa talha, executada entre 1775 e 1778, coube a Lourenço Rodrigues de Souza, entalhador que residia na Paróquia de Antônio Dias.[12]

A partir da década de 1720, os pardos, frutos de uniões entre o homem branco e as negras (africanas ou crioulas), tenderam a engrossar as populações em Minas Gerais. Muitos adquiriram carta de alforria; seus descendentes assumiram vertiginosa expressão numérica no território das Minas Gerais e tenderam a se afastar do cativeiro.

São José, como a maioria irmandades de crioulos e pardos, tinha poucas receitas que consistiam costumeiramente nas entradas e nos anuais dos filiados, taxas das mesas diretoras, nos peditórios feitos na freguesia por meio de bacia ou da caixinha de esmola, eventuais doações testamentárias e de aluguéis de casas de seu patrimônio cujos rendimentos não eram expressivos, pois a topografia íngreme daquele sítio era ingrata à construção de moradas para serem alugadas. A irmandade teve expansão econômica entre 1770 e 1790, para depois entrar em queda progressiva agravada pelo declínio demográfico, como as duas Mercês de Vila Rica.[13] Era de fato uma associação pobre, cuja documentação enfatiza a dificuldade econômica, a pobreza, o costume ou até descaso de muitos irmãos em quitar seus anuais, o que levava ao atraso das obras de ornamentação, fato que ajuda a explicar por que nessa capela foram conservados sem modernização alguns dois retábulos em

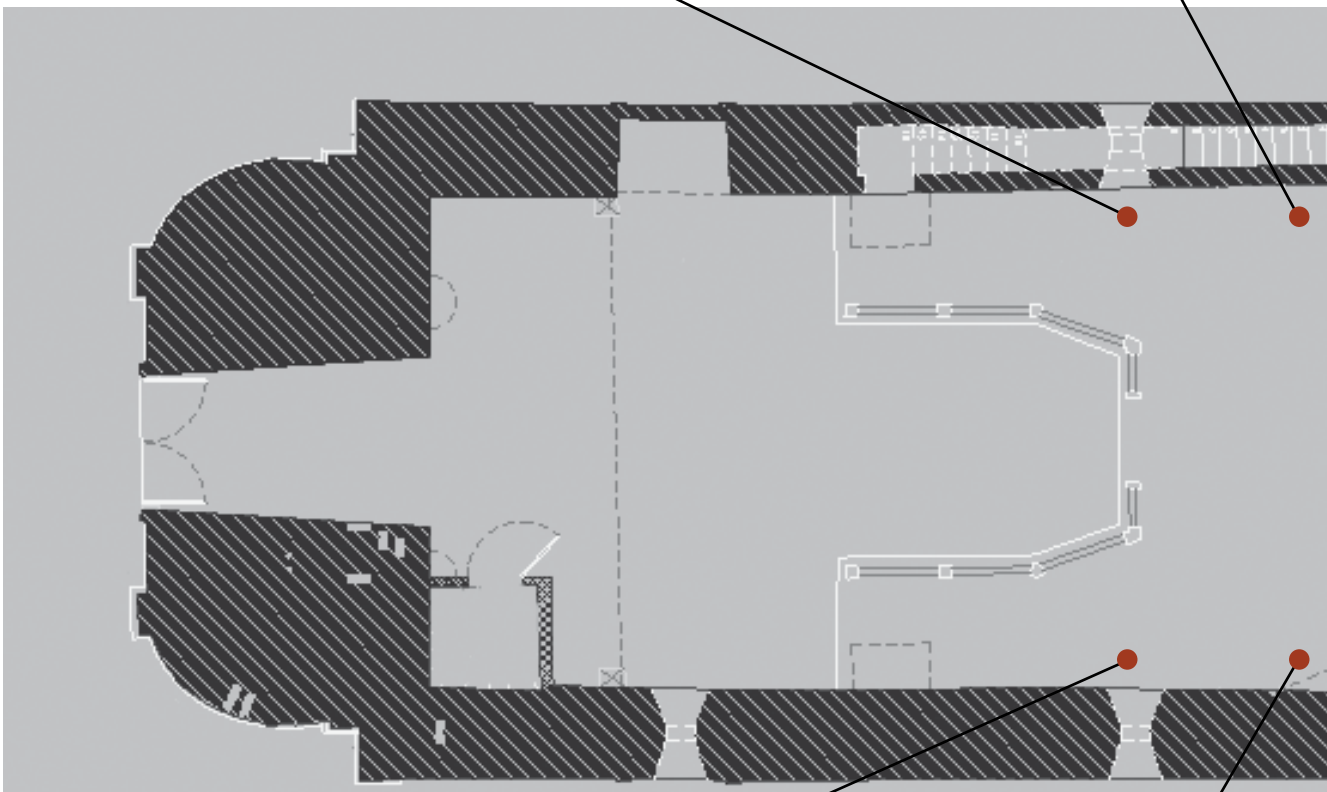
11 "Deu de sua Entrada 2/8, as quais se hão de descontar no que a Irmandade lhe deve do risco da obra da capela-mor". Cf. TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 143-144. (Livro de Matrícula de irmãos de São José, fl.89.)

12 MENEZES. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto. Cf. páginas 82-84; 144-146, 145.

13 Cf. balanço financeiro de São José. In: AGUIAR. *Negras Minas Gerais*: uma história da diáspora africana no Brasil colonial, p. 249.

São João Nepomuceno | N. Sra. da Boa Morte
Saint John Nepomucene | Our Lady of of Good Deat

N. Sra. da Expectação | São José de Botas
Our Lady of of Expectation | Saint Joseph in boots



Blueprint of the Church of Saint Joseph (Archive of the Parish of Our Lady of Pilar).

Santa Bárbara | N. Sra. de Guadalupe
Saint Barbara | Our Lady of Guadalupe

Santa Cecília
Saint Cecilia

São Bento
Saint Benedict

Santíssima Trindade | São José
The Holy Trinity | Saint Joseph

Planta baixa da Capela de São José (Acervo Paróquia de Nossa Senhora do Pilar).

São Braz
Saint Braz

vine leaves, acanthus leaves, and a small shallow rostrum, typical of the first third of the eighteenth century. It should be noted that between 1730 and 1733, the side altars of the chapels of the Mother Church of Pilar were substituted. As the Brotherhood had settled in the grounds of this parish church, is not useless conjecture that the Brotherhood of St. Joseph had purchased two of these altars. These two altars are unique in Ouro Preto.

The scarcity of resources also explains the use of different parts and figures in the main altar and discrepancies in billing. The plan for the main chapel was made in 1773, with the condition that the design should accommodate a pre-existing altarpiece, bought by the Brotherhood. But what had the Brotherhood acquired exactly? Was it the part above or below the crown? In the end, the altarpiece is harmonious in its rococo style.

St. Joseph, like other brotherhoods of creoles and mestiços in Portuguese America, accepted the membership of white men. Some of these white members were very prestigious and placed themselves as protectors of the association, such as the governors of the Captaincy of Minas Gerais, D. Rodrigo José de Menezes (1780-1784), Luís da Cunha Menezes (1786-1788) and Bernardo José de Lorraine (1797-1798).[14] The governors became associates just when the Brotherhood most needed it, i.e., when the ornamentation of the chapel in stone and lime was being carried out. Aside from the political elite, there was another category of white men. However, as Daniel Precioso shows, few participated in the direction of the brotherhood. They were most likely in the brotherhood because they had some affective relationship with associates or even children with women of African ancestry. The case of João Gonçalves Dias was exceptional. Even though he was white, he was judge of the Brotherhood five times, from 1807 to 1811. Wealthy and of excellent public standing, he lost his wife, Maria Macedo Campos of African ancestry in 1807. He managed to have her buried in the Church of the Third Order of Carmo in Villa Rica, which was restricted to white people. This was very unusual, and certainly due to the social standing of the couple. To the brotherhood of Saint Joseph, João Gonçalves was a protector and benefactor, for to be judge of the

14 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 111.

estilo nacional português, com as colunas torsas, cachos de uvas e folhas de parreira, folhas de acanto, tribuna pequena e rasa, características do primeiro terço do século XVIII. É conveniente lembrar que entre 1730 e 1733 houve substituição dos altares laterais da Igreja Matriz do Pilar. Como a irmandade havia se acomodado no recinto dessa igreja paroquial, não é inútil conjecturar que a Irmandade de São José houvesse adquirido dois desses altares. Esses dois exemplares são únicos em Ouro Preto.

Os poucos recursos também elucidam o aproveitamento de peças e figuras no altar principal e as faturas diferenciadas ali existentes. O risco da capela-mor fora feito em 1773, com a advertência de que tal projeto deveria acomodar um retábulo preexistente, comprado pela irmandade. Afinal, a irmandade havia adquirido exatamente o quê? A parte debaixo ou acima do coroamento? Não obstante essas informações, o retábulo-mor é harmonioso com sua linguagem rococó.

São José, como as demais irmandades de crioulos e mestiços na América Portuguesa, aceitava o ingresso de brancos, alguns deles muito prestigiados se colocaram como protetores da associação, como os governadores da Capitania das Minas D. Rodrigo José de Menezes (1780-1784), Luís da Cunha Menezes (1786-1788) e Bernardo José de Lorena (1797-1798).[14] Os governadores se colocaram como beneméritos justamente no período em que a irmandade mais precisava, ou seja, quando se dava a ornamentação da capela edificada em pedra e cal. Além dessa elite política havia outra categoria de homens brancos. Contudo, como demonstra Daniel Precioso, poucos participaram dos rumos assumidos pela associação. Estavam na irmandade certamente porque tinham relação afetiva com associados ou até filhos com mulheres de ascendência africana. João Gonçalves Dias foi exceção, pois sendo branco, atingiu o cargo de juiz da irmandade por cinco vezes, de 1807 a 1811. Gozava de excelente situação econômica e estima pública, tendo se enviuvado, em 1807, de Maria Macedo Campos, de ascendência africana, com a qual não tivera filho algum. A dita Maria Macedo conseguira, inclusive, ser sepultada na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, restrita aos brancos, o que de fato é exceção, certamente pautada na aceitação social do casal em questão. Nesse caso, João Gonçalves se coloca como um protetor ou benemérito, visto que para ser juiz da irmandade era

14 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 111.

Retábulo-mor da Capela de São José com seu coroamento alusivo ao Pai Eterno e Divino Espírito Santo, foto Heloísa Vidigal.

Main Altar of the church of Saint Joseph with crown allusive to the Eternal Father and the Divine Holy Spirit,photo Heloísa Vidigal.

Brotherhood, it was necessary to pay a tax corresponding to the person's position, which he did five consecutive years. There were also those white members who lived in simplicity or poverty, who were attracted to the brotherhood of St. Joseph by identification with the difficulties experienced. If St. Joseph also had white brothers, then how would it differentiate itself from other brotherhoods?

We saw that the temple welcomed musicians, many of them with military ranks, thus promoting a process of social gentrification, which was socially prestigious in the colonial slave society, though overly dependent on contracts established with various Brotherhoods to conduct, play or sing. The brotherhoods in general promoted the appearance of priests, who were also interested in establishing annual contracts to celebrate masses (the so-called chaplaincies) or isolated masses for deceased brothers, which was done simultaneously with multiple associations on a rotating schedule. The presence of the priest and of religious men, who conducted, played or sang, is not a peculiarity. However, the concentration of tradesmen indeed came to be a specialty of St. Joseph's, and apropos as the St Joseph is venerated as the patron saint of carpenters, joiners, wood workers. These tradesmen and woodworkers made up the body of workers indispensable to construction, from the mainstays to decoration. St. Joseph stands as a Brotherhood of "colored men", not just any men, but those zealous colored men who escaped the consensual mundane unions of the colonial period and lived by the sacrament of marriage; hence the title "St. Joseph's Brotherhood of Colored Men or Well-Married Men". Marriage in this sense refers to the restoration perspective, according to the Council of Trent (1545-1563), in which the patriarch is seen as protector of colored men who constituted their families in accordance with Christian doctrine, hence the phrase "well-married men", a theme which is repeated in the central panel painting of the main chapel, under the guard of the Archdiocesan Museum of Mariana. This does not mean that the Brotherhood did not have unmarried associates or even brothers living consensual relationships out of wedlock.

necessário o pagamento de taxa correspondente ao cargo, o que ele fez por cinco vezes sucessivas. Havia também aqueles brancos adeptos da simplicidade ou até mesmo empobrecidos, que se aproximavam dos pardos de São José por identificação com as dificuldades vivenciadas. Se São José também tinha irmãos brancos, onde estaria então o seu diferencial?

Vimos que o templo acolheu os músicos, muitos deles com patentes militares, portanto, vivenciando um processo de nobilitação social, seguimento socialmente prestigiado na sociedade escravista colonial, embora de pouco cabedal, muito dependente de contratos estabelecidos com o Sendo da Câmara e especialmente com as diversas irmandades para reger, tocar ou cantar. As irmandades em geral suscitavam a agremiação de sacerdotes, interessados também em estabelecer contratos anuais para celebração de missas (as ditas capelanias) ou mesmo as missas isoladas para irmãos defuntos, o que era feito simultaneamente com várias agremiações em esquema de rodízio. A presença do padre e daquele religioso (que regia, tocava ou cantava) não é uma particularidade, porém, a concentração de oficiais mecânicos, esta sim chegou a constituir uma especificidade de São José, santo venerado como o protetor dos carpinteiros, marceneiros, carapinas, enfim, daqueles que trabalham com a madeira e que constituíam mão de obra indispensável à construção arquitetônica, desde os esteios até a sua decoração. Assim sendo, São José se destaca como uma irmandade de "homens pardos", não quaisquer uns, mas aqueles pardos zelosos que escaparam às uniões consensuais corriqueiras ao período colonial, vivendo segundo o sacramento do matrimônio, daí o título "Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados". Trata-se de uma visão reformada, segundo o Concílio Tridentino (1545-1563); portanto, o patriarca é colocado como protetor dos pardos que constituíram família segundo a doutrina cristã, daí a expressão "bem casados", tema que é reiterado na pintura do painel central da capela-mor, sob guarda do Museu Arquidiocesano de Mariana. Isso não significa que a irmandade não tivesse agremiados solteiros ou até irmãos vivendo relações consensuais, sem a mediação do sacramento do matrimônio.

WORKING WITH WOOD: THE SURPRISING TRAJECTORY OF THE RODRIGUES GRAÇA

One example of an Afro-Brazilian family that was very active in working with wood, was the family of Rodrigues Graça.[15] Generally the first-born were the fruit of relationships that occurred outside marriage. This is precisely what happened to Manoel Rodrigues Graça, whose African mother was called Gracia. From the baptism records of the Parish of Our Lady of Pilar in Vila Rica, we can see that little Manoel was baptized on January 29, 1719.[16] From the records, it is not possible to determine who the father was. His name (Manoel Rodrigues Graça) is listed as an entry in a specialized bibliography, since he worked actively in the construction of the market in Vila Rica, in the second half of the eighteenth century.[17] In the parish records, he appears as the father of extensive legitimate offspring, born of his marriage with Maria Gomes do Espírito Santo, a woman of mixed-race. Manoel Rodrigues was a carpenter who lived a long life, into his eighties. He lived on Rua do Rosário, and amassed a considerable fortune, which included properties in the parish of Pilar, slaves and many tools for working on wood and sacred works. He was a zealous father of four daughters, all of whom married in the Church of Our Lady of Pilar. According to the custom of the time, he provided dowries so that they had an honourable life and good marriage opportunities, as shown in his will, which was read in 1799, the year of his death. Among his six grandchildren, five were craftsman: José, a carpenter, was a board member of the Brotherhood in 1806, and died single in 1821; Joaquim, also a carpenter; João, a woodworker; Antônio, a coppersmith; the namesake, Manuel Rodrigues Graça, was also a woodworker. The occupation of Luís, the youngest son, who died single on May 25, 1826, is unknown. Such long explanation about the Graça Rodrigues family is important to demonstrate how the sacrament of marriage was relevant to people of mixed race

15 About the Rodrigues Graça family. Cf. PRECIOSO. "*Legítimos Vassalos*": pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 171-172; 176-178; 183-184; 235- 236 e 247.

16 Baptismal records. In: Banco de dados sobre as Séries Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. CNPq, Fapemig, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e Casa dos Contos. Coordinated by Adalgisa Arantes Campos.

17 MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX*, verbete GRAÇA, Manoel Rodrigues, v. 1, p.317-319.

O TRABALHO COM A MADEIRA: A SURPREENDENTE TRAJETÓRIA DA FAMÍLIA RODRIGUES GRAÇA

Vejamos um exemplo de família parda ativa no labor com a madeira, os Rodrigues Graças.[15] Geralmente na primeira linhagem têm-se filhos frutos de uma relação ocorrida fora do sacramento matrimonial. E dessa maneira foi com Manoel Rodrigues Graça, cuja mãe africana se chamava Gracia. Observando os registros de batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, consta que o pequeno Manoel foi batizado no dia 29 de janeiro de 1719.[16] Pela ata de batismo não se sabe quem era seu pai. Seu nome (Manoel Rodrigues Graça) consta como verbete na bibliografia especializada, posto que trabalhasse ativamente no mercado da construção arquitetônica em Vila Rica, principalmente na segunda metade do século XVIII.[17] Na documentação paroquial aparece como pai de extensa prole legítima, nascida do matrimônio com Maria Gomes do Espírito Santo (parda). Manoel Rodrigues foi um carpinteiro de vida longeva, pois atingiu os 80 anos de idade; residente à Rua do Rosário, amealhou boa fortuna, que incluía casas na freguesia do Pilar, escravos e muitas ferramentas para o trabalho na madeira e obras sacras. Ele demonstrou ser pai particularmente zeloso com as quatro filhas, que também se casaram na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Segundo o costume da época, providenciou dotes para que elas conservassem a vida honrada e tivessem boas oportunidades no mercado matrimonial, conforme se observa em testamento, cuja abertura se deu em 1799, ano de sua morte. Do matrimônio nasceram seis filhos, dos quais seguramente cinco atuaram com atividades artesanais: José (carpinteiro) foi mesário da irmandade em 1806, manteve-se solteiro e falecendo em 1821; Joaquim (carpinteiro), João (marceneiro), Antônio (latoeiro) e o homônimo Manuel Rodrigues Graça, também marceneiro. Faltou saber a ocupação de Luís, caçula, solteiro, falecido em 25 de maio de 1826. Essa longa explicação sobre a família Rodrigues Graça se faz importante para

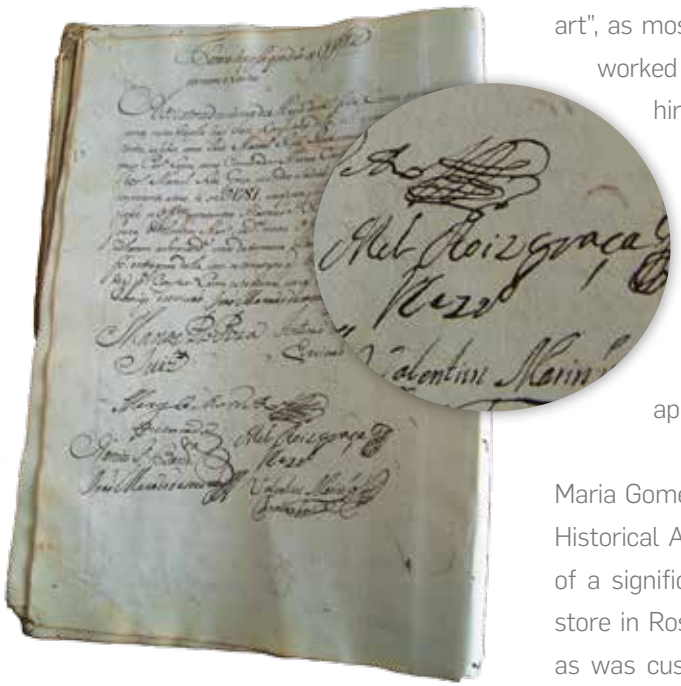
15 Sobre os Rodrigues Graça Cf. PRECIOSO. *"Legítimos Vassalos"*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 171-172; 176-178; 183-184; 235- 236 e 247.

16 Série Batismos. In: Banco de dados sobre as Séries Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. CNPq, Fapemig, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e Casa dos Contos. Coordenado por Adalgisa Arantes Campos.

17 MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX*, verbete GRAÇA, Manoel Rodrigues, v. 1, p.317-319.

who sought to live by the rules and achieve legitimacy and standing among the devotees, in a society increasingly distant from the hardships of captivity experienced by their mother figure.

Manoel Rodrigues Graça and his family not only joined the Brotherhood of St. Joseph, but also worked on its construction. They can be called "children of art", as most worked with wood as Manoel did and one of them worked with metal. Reportedly, Manoel Rodrigues Graça was hired to build the wooden structure of the new temple, as registered in dozens of receipts made between 1756 and 1785. He even brought the Brotherhood to court to receive payments due. He was not just a common member and repairman. He was a board member of St. Joseph seven times, serving seven times a treasurer and as judge twice. His writing and signature appear frequently in the records of the brotherhood.



Documento com a assinatura do carpinteiro Manoel Rodrigues Graça, o pai, e do pintor Manoel Ribeiro Rosa, foto Leandro Rezende.

Document with the signature of the carpenter Manoel Rodrigues Graça, the elder, and of the painter Manoel Ribeiro Rosa, photo Leandro Rezende.

In the inventory of the assets of Manoel and Maria Gomes Graça, dated 1815, currently in the custody of the Historical Archive of the Museum of Conspiracy[18], there is a list of a significant number woodworking tools. It also refers to a store in Rosário, located on the first floor of the owner's home, as was customary, which was rebuilt by the heirs who would continue to use it. The store, or workshop, served as a place to meet customers and as a workplace for the family, their slaves and apprentices, who were placed there by caring parents in the hope that they would learn a craft to ensure sustenance. There is reference to a slave João, a carpenter who earned his freedom. It

18 Many thanks to Gabriel Afonso Vieira Chagas, who graciously transcribed this precious document.

demonstrar o quanto o sacramento do matrimônio era relevante para os crioulos e pardos que buscavam viver segundo as regras, alcançar legitimidade e estima no meio devoto, cada vez mais distantes das agruras do cativeiro vivenciado pela figura materna.

Manoel Rodrigues Graça e sua descendência não só se agremiaram na Irmandade de São José, mas também fizeram obras nesse templo. Tal prole pode ser chamada de "filhos da arte", na medida em que seguiu a ocupação laboral do genitor, a maioria trabalhando com a madeira e um deles com o metal. Consta que o varão Manoel Rodrigues Graça foi contratado para fazer o emadeiramento da nova construção do templo, o que resultou em dezenas de recibos feitos entre 1756 e 1785. O carpinteiro chegou a litigar com a irmandade para receber o que lhe era de direito. Sua atuação não se restringiu a ser irmão filiado e trabalhador manual, pois foi mesário de São José por sete vezes, tesoureiro por sete vezes e juiz por duas vezes. Sua escrita e assinatura aparecem com frequência na documentação da irmandade.

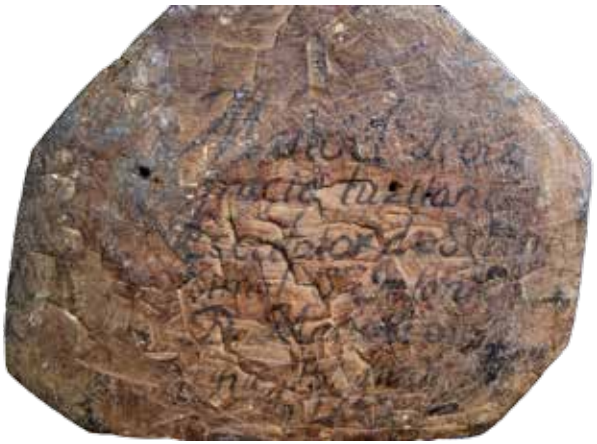
No inventário dos bens do casal Graça (Manoel e Maria Gomes), datado de 1815 e sob a guarda do Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência,[18] consta montante expressivo de ferramentas destinadas ao trato da madeira e a referência à loja situada no Rosário, costumeiramente no primeiro piso do domicílio a qual fora reformada enquanto como tal pelos seus herdeiros que continuariam a usá-la. A loja ou oficina (também denominada tenda) servia para atender à clientela e dar lugar ao trabalho dos familiares, seus escravos e porventura os aprendizes ali colocados por pais cuidadosos na esperança de que o filho aprendesse um ofício para garantir o sustento. Há referência à alforria de João, carpinteiro e também crioulo. Merece menção especial que no espólio do casal Rodrigues Graça havia quatro imagens escultóricas: um Senhor Crucificado, uma Nossa Senhora da Conceição, um Santo Antônio, uma imagem de São José, conjunto este que pelo valor estimado certamente era singelo e um rosário com a cruz em prata que mostra, em recinto doméstico, a devoção cotidiana dos Rodrigues Graça, família dedicada ao fazer artesanal. O varão agraciado com extensa prole e estimado de sua irmandade era de fato devoto de São José.

Para finalizar esta parte dos Rodrigues Graça, gostaria de destacar a inscrição, encontrada no fundo da base de São João Nepomuceno, escultura de grande beleza e domínio técnico que constitui acervo

18 Agradeço a Gabriel Afonso Vieira Chagas, que gentilmente fez a transcrição desse precioso documento.

should be noted that in the assets of the couple, there were four sculptural images: a Crucified Christ, an image of Our Lady of Conception, one of St. Anthony, and one of St. Joseph. Such images were certainly simple, for their estimated value was low. There was also a rosary with a silver cross. It shows the daily devotion of the Rodrigues Graça family, who were devoted to the crafts. Manoel Rodrigues Graça, father of a large family, esteemed by his brotherhood was a model devotee of St. Joseph.

To conclude this section on the Rodrigues Graça family, I would like to highlight the inscription found at the bottom of the base of St. John Nepomucene, a sculpture of great beauty and technical mastery that is part of the collection of the Brotherhood of St. Joseph. It was common to register the artist's name on the works of the period. This, of course, is of great service because it allows us to identify the sculptor who made the beautiful image as a member of the Rodrigues Graça family.



SaintJohn Nepomucene, polychromatic sculpture in wood. Illustration of the base with the inscription: "Manoel Roiz/ Gracia lusitano/sculptor of the Serene Mr Infante/D. Manuel ...in Bahia/1745", photo Heloísa Vidigal.

da Irmandade de São José. Não era comum deixar inscrições ou registro do nome do artista nas obras do período. Assim sendo, esse achado é realmente de grande serventia e nos leva a presumir que o escultor que fizera a bela imagem poderia estar na origem da linhagem dos Rodrigues Graça.

São João Nepomuceno, escultura em madeira policromada. Ilustração da base com a seguinte inscrição: "Manoel Roiz/ Gracia lusitano/esculptor do Serenis/simo Sr. Infante/D. Manuel ...na Bahia/1745", foto Heloisa Vidigal.

According to this information, it appears that there was a Manoel Rodrigues Graça, a Portuguese sculptor of great prestige, who worked in Bahia and could have travelled to Vila Rica and met Gracia, the black mother of the mixed-race Manoel Rodrigues Graça, successful carpenter. The signed piece is classical in its form and may have been a donation of a devotee or even an acquisition of the Brotherhood of St. Joseph. The records consulted did not show the origin of this beautiful piece, and there is even less information about the Portuguese sculptor. However, it is reasonable to assume - given his ability with wood – that he may really have been the father of little Manoel. Born in captivity and baptized in 1719, he achieved amazing economic and social mobility, probably facilitated by having been a board member, treasurer and judge of the Brotherhood of St. Joseph, which must also be seen as a strategy to benefit himself and his children by guaranteeing them jobs on works in progress.

MANOEL RIBEIRO ROSA: THE PRINCIPAL PAINTER OF ST. JOSEPH

The principal painter of St. Joseph, Manoel Ribeiro Rosa,[19] was born in Mariana in 1758, was the son of Rita Ribeiro, a black freed woman. He joined St. Joseph in 1778 when was he was 20 years old, becoming a member and later an attorney of the administrative board in 1790. He was also a member of Mercês and Forgiveness. The artist divided his time between a military career and the art of painting.[20] It is not known with whom he would have studied the art of painting; the fact is that he was already an official painter in 1780, but it is not known how he mastered the art. He was born into the stylistic universe of rococo, and underwent his artistic apprenticeship in his youth with some still unknown master. In this region there were great painters who could have taught him; just to name a few, in Mariana, Antônio Martins da Silva (or Silveira) or João Nepomuceno Correia e Castro; in Vila Rica, Bernardo Pires da Silva and John de Carvalhais, who worked on the Mother Church

19 About the painter, cf. PRECIOSO. "*Legítimos vassalos*": pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 188 e 189; CAMPOS. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto.

20 "Furriel" is a military rank between corporal and ensign. (cf. BARBOSA. *Dicionário da Terra e da gente de Minas*).

Diante de tal informação constata-se que existiu certo Manoel Rodrigues Graça – português e escultor de prestígio – que atuou na Bahia e que poderia ter passado por Vila Rica e conhecido Gracia, a africana mãe do crioulo Manoel Rodrigues Graça, o carpinteiro bem-sucedido. A obra assinada é erudita na forma e pode ter constituído uma doação de devoto ou mesmo a aquisição da Irmandade de São José. A documentação consultada não permitiu decifrar a origem dessa bela peça e muito menos informações sobre o dito escultor lusitano. Contudo, é razoável presumir – considerando a habilidade em tratar com a madeira – que ele pode ter sido o pai do pequeno Manoel, nascido em cativeiro, batizado em 1719, mas que alcançou surpreendente ascensão econômica e social, provavelmente facilitada por ter sido mesário, tesoureiro e juiz da Irmandade de São José, o que não deixa de ser uma estratégia para beneficiar a si e aos seus filhos nos ajustes para as obras em andamento.

MANOEL RIBEIRO ROSA: O PRINCIPAL PINTOR DE SÃO JOSÉ

O pintor principal de São José, Manoel Ribeiro Rosa,[19] era filho de Rita Ribeiro (preta forra, nascido em Mariana em 1758). Filiou-se a São José em 1778, tinha então 20 anos, sendo irmão mesário e posteriormente procurador da mesa administrativa em 1790; também foi irmão das Mercês e Perdões. O artista dividia-se entre a carreira militar e a arte da pintura, naquela era furriel.[20] Não se sabe com quem ele teria estudado a arte da pintura, o fato é que já era oficial de pintura em 1780, e não consta ter atingido a maestria. Assim sendo, ele nasceu em um universo estilístico do rococó, e fez sua aprendizagem artística na adolescência com algum mestre até o momento desconhecido. Nessa região havia excelentes pintores que poderiam lhe ensinar essa arte, só para citar alguns nomes, em Mariana, Antônio Martins da Silva (ou Silveira) ou João Nepomuceno Correia e Castro; em Vila Rica, Bernardo Pires da Silva e João de Carvalhais, que trabalharam na Matriz do Pilar. Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro

19 Sobre o pintor, cf. PRECIOSO. *"Legítimos vassalos"*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p. 188 e 189; CAMPOS. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto.

20 Furriel é o posto militar superior ao de cabo e abaixo do de porta-estandarte. (cf. BARBOSA. *Dicionário da Terra e da gente de Minas*).

of Pilar. Manoel da Costa Ataide and Francisco Xavier Carneiro were not yet born in the mid-eighteenth century. When the paneling of St. Joseph Church was undergoing repairs, Manoel Ribeiro Rosa[21] was only 22. According to the census of Vila Rica in 1804, he lived in Rosário, near Ponte Seca and the Bonfim Chapel. He married Sebastiana Arcângela da Assunção late in life in the Church of Pilar on August 31, 1794 and they had just one son who died on February 4, 1808.

Rodrigo de Andrade praised Rosa for his visual sensitivity, delicacy of drawing, vivacious coloring, and the richness of his landscapes and fauna.[22] Célio Alves[23] spoke of his contours, the erudition of the painter, his mastery of shade and romanticism, seen in landscapes enhanced with the minutest detailing. While it was true that he worked in some temples in which Master Ataíde would later work, Rosa had his own individual style.

Manoel Ribeiro Rosa is the author of the paintings in the main chapel: the sides depicting scenes from the life of David, as well as the excellent picture *Os esponsais da Virgem*, which was in the center of the ceiling of the main chapel, dating between 1779 and 1783.

Termo de ajuste da pintura do forro com Manoel Ribeiro Rosa, foto Leandro Rezende.

Adjustment agreement of the painting of the panelingwith Manoel Ribeiro Rosa, photo Leandro Rezende.

21 Not to be confused with the master smith Manoel Rodrigues Rosa, who was also part of the board of directors of the Brotherhood of Saint Joseph, whose signature is very similar to that of the painter.

22 ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais.

23 Rosa painted altars and the ceiling of the sacristy of the Capela do Rosário dos Pretos; altars and paneling of the main church of Santo Antônio de Itatiaia (since lost), ceiling of Rosário dos Pretos in Santa Bárbara, in addition to many smaller works. The painting of the paneling of the sacristy of Carmo is also attributed to him. Cf. excellent study by ALVES. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido.

não tinham nascido ainda em meados do século XVIII. No momento do ajuste da obra do forro da Capela de São José, o dito Manoel Ribeiro Rosa[21] tinha apenas 22 anos. Segundo o recenseamento de Vila Rica em 1804, seu domicílio era no Rosário, nas imediações da Ponte Seca e Rua da Capela do Bonfim. Casou-se tardiamente com Sebastiana Arcângela da Assunção na Igreja do Pilar a 31 de agosto de 1794 e com ela teve um filho apenas, falecendo em 04 de fevereiro 1808.

Rodrigo de Andrade exaltou este pintor, tendo em vista sua sensibilidade visual, delicadeza do desenho, colorido vivaz, riqueza da paisagem e da fauna.[22] Célio Alves[23] deu ênfase aos contornos, à erudição do pintor, ao perfeito domínio do sombreado e ao aspecto romântico, pois nele a representação da paisagem é realçada com minúcia nos detalhes. Observou que, embora tenha atuado em alguns templos que Mestre Ataíde atuará posteriormente, Rosa teve estilo individual próprio.

Manoel Ribeiro Rosa realizou as pinturas da capela-mor: nas ilhargas representando cenas da vida de Davi, bem como o excelente quadro *Os esponsais da Virgem*, que outrora ficava no centro do teto da capela-mor, obras feitas entre 1779 e 1783.

21 Não confundir com o mestre ferreiro Manoel Rodrigues Rosa, também atuante na mesa diretora da Irmandade de São José, cuja assinatura é muito parecida à do pintor.

22 ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais.

23 Rosa pintou altares e o teto da sacristia da Capela do Rosário dos Pretos; altares e forro da matriz de Santo Antônio de Itatiaia (já perdida), teto do Rosário dos Pretos de Santa Bárbara, além de muitas miudezas. A ele é atribuída a pintura do forro da sacristia do Carmo. Cf. excelente estudo de ALVES. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido.

Forro da capela-mor da Capela de São José, pintura sobre tábua, exposta no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, foto de Hélcio Rocha.

Panelingof the main chapel of the Church of Saint Joseph, paint on wood plank, on exhibition at the Sacred Art Museum of the Archdiocese of Mariana, photo by Hélcio Rocha.

OTHER PAINTERS

Numerous other painters appear in the records from 1782 to 1818, performing varied tasks for the Brotherhood of St. Joseph, such as golden palms, candlesticks, images, boxes, lamps, vases, bells, etc. The sculpting of images and polychrome of varied religious objects does not necessarily mean that the artists were minor painters or less important as even great masters performed small works. It is not the intent of this work to do a more vertical study of these painters, but it is important that we give an idea of the universe of painters who worked there, in alphabetical order: Antônio de Meirelles Rebello, Feliciano Manoel de Costa (illegitimate son of conspirator Claudio Manoel da Costa), Francisco Xavier Gonçalves, Francisco Xavier de Meirelles Rebello, Joaquim Anacleto da Silva Ferreira, Joaquim Matheus de Sant'Ana, João Félix dos Santos, João Pio da Silva, José Gervásio de Souza Lobo, José Correa Gomes Braga, José Correia Gomes Pereira Chasco, Julião Alvares da Silva, Manoel Gonçalves de Souza and Manoel Dias Guimarães e Marcelino da Costa Pereira In the last quarter of the nineteenth century, Italian Ângelo Clerici appears, making classical paintings and gilding in the main church.

It is interesting to note the habit the Brotherhoods had of restoring sculptures and polychrome, especially the image of their main saint, so as to be appropriately venerated. The image of the patron St. Joseph was restored by many painters, here listed in chronological order: José Correia Gomes Pereira Chasco (1745); Antônio de Meirelles Rebello (1755); Manoel Dias Guimarães (1771) and José Gervásio de Souza, who painted in partnership with Manoel Ribeiro Rosa in the Chapel of the Rosary of Black Men and the altar of St. Anthony in the Main Church of Pilar. The interventions were so numerous that expert analysis would be necessary to know which of the images they worked on.

OUTROS PINTORES

Inúmeros outros pintores aparecem na documentação, entre 1782 e 1818, realizando tarefas variadas para a irmandade de São José, como dourar palmas, castiçais, sacras, imagens, caixinhas, lampiões, jarras, vasos, sinos e até a grimpa. A encarnação de imagens e policromia de objetos variados de uso cultual não permite a alegação de que seus autores eram pintores medíocres ou até medianos, pois mesmo os grandes mestres realizavam miudezas. Não cabe neste trabalho uma investigação mais verticalizada sobre esses pintores, mas é importante que registremos a plêiade que ali trabalhou, em ordem alfabética: Antônio de Meirelles Rebello, Feliciano Manoel de Costa (filho ilegítimo do inconfidente Claudio Manoel da Costa), Francisco Xavier Gonçalves, Francisco Xavier de Meirelles Rebello, Joaquim Anacleto da Silva Ferreira, Joaquim Matheus de Sant'Ana, João Félix dos Santos, João Pio da Silva, José Gervásio de Souza Lobo, José Correa Gomes Braga, José Correia Gomes Pereira Chasco, Julião Alvares da Silva, Manoel Gonçalves de Souza e Manoel Dias Guimarães e Marcelino da Costa Pereira. No último quartel do século XIX aparece o italiano Ângelo Clerici, realizando pinturas e douramento da capela-mor ao gosto clássico.

É interessante observar o costume que as irmandades tinham de renovar a carnação e policromia de suas imagens, principalmente a do santo titular, para que fosse exposta a veneração com muito decoro. A imagem do Patriarca São José passou pelas mãos de muitos pintores, em ordem cronológica: José Correia Gomes Pereira Chasco (1745); Antônio de Meirelles Rebello (1755); Manoel Dias Guimarães (1771) e por José Gervásio de Souza, pintor que fez muitas parcerias com Manoel Ribeiro Rosa na Capela do Rosário dos Pretos e no altar de Santo Antônio da Igreja Matriz do Pilar. As intervenções foram tantas que para saber em qual delas se encontra a imagem se faz necessário um laudo técnico.

BRIEF HISTORICAL NOTE ON THE TEMPLE

The primitive chapel threatened to crumble, so they started the construction of a new temple using a 1746 project of Francisco Branco de Barros Barriga who was paid thirty-four octaves of gold.[24] Apparently this plan was not complete or satisfactory, since other projects came later. Between 1753 and 1759, the building of the stone structure was handed over to the experienced master builder and contractor, José Pereira dos Santos. Antônio Rodrigues Falcato, builder, was responsible for the stone works of the main chapel and sacristy (1760-1764). João Machado de Souza (1801) was in charge of the plan for the frontispiece with the amazing balcony with balustrades, giving it its classical and unique appearance. Work on this plan began in 1810 and was completed in 1828, carried out by master builder Miguel Moreira Maia and José Veloso do Carmo. The records show that Miguel Moreira Maia was active between 1793 and 1810 in Vila Rica and was also a building inspector. Interestingly, José Veloso, (active between 1790 and 1838 in Vila Rica), partner of builder José Ribeiro Carvalhais, was a politician, a colonel, and had numerous slaves. He was a distinguished administrator of projects, often involving large sums and was not a tradesman. The woodwork of the church was done by Manuel Rodrigues Graça.

The decision to give the façade a single tower dates from 1799, causing modifications in the original design which originally had two towers. The plan is in line with typical religious architecture of the era. The façade, however, is innovative, with unique features from the point of view of buildings of that era, as pointed out by Paulo Ferreira Santos:

> (...) St. Joseph Church, with its unique tower emerging from the terrace that surrounds it, located on the second floor, represents a departure from other façades of the churches of Minas Gerais, an absolutely original direction (...)
>
> On the frontispiece, the cornice, on the level of the second floor, seems to have been modified, as it does not include the same frames of the side façade. The framing here is

24 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 133, 191.

BREVE NOTA HISTÓRICA SOBRE TEMPLO

A capelinha primitiva ameaçava ruir, dando-se a construção do novo templo a partir de projeto feito em 1746 por Francisco Branco de Barros Barriga ao preço de 34 oitavas de ouro.[24] O fato é que tal risco não teria sido muito completo ou satisfatório, pois apareceram outros projetos posteriormente. Entre 1753 a 1759, a edificação em pedra foi entregue ao experiente mestre construtor e empreiteiro, José Pereira dos Santos. Antônio Rodrigues Falcato, mestre pedreiro, executou as obras de pedra da capela-mor e sacristia (1760 a 1764). João Machado de Souza (1801) elaborou e executou o risco do frontispício dotado de uma surpreendente varanda com balaústres, conferindo-lhe a torre única e o aspecto clássico. Tal obra, iniciada em 1810 e concluída em 1828, foi executada pelo pedreiro e perito Miguel Moreira Maia e José Veloso do Carmo. Consta que Miguel Moreira Maia, ativo entre 1793 e 1810 na Praça de Vila Rica, também fazia peritagem no ofício de pedreiro. Interessante observar que o dito José Veloso, ativo entre 1790 e 1838 em Vila Rica, e sócio do construtor José Ribeiro Carvalhais, fora vereador, coronel, além de possuir inúmeros escravos. Portanto, distinguia-se como administrador de relevantes empreitadas, sempre envolvendo grandes recursos, e não como oficial mecânico. Vimos que o madeiramento da igreja ficou a cargo de Manuel Rodrigues Graça.

A decisão de dotar a fachada de uma torre única data de 1799, medida que acarretou modificações no projeto original que previa duas torres. A planta filia-se ao partido típico da arquitetura religiosa daquela época. A fachada, entretanto, é inovadora, apresentando características únicas no contexto das construções coevas, devidamente ressaltadas por Paulo Ferreira Santos:

> (...) a igreja de São José, com a sua torre única emergindo do terraço que a circunda (situado ao nível do segundo pavimento), inaugura, entre os frontispícios das igrejas mineiras, um partido absolutamente original (...)
>
> No frontispício, a cimalha, à altura do segundo pavimento, parece ter sido modificada, porque não inclui as mesmas molduras da fachada lateral. A modenatura desta última é muito

24 TRINDADE. *A Igreja de São José de Ouro Preto*, p. 133, 191.

> particularly fine. The tower, undoubtedly, was built in successive stages. This explains the difference in treatment between the section at the chorus level and the one that follows on the next level. In this last part, the corners are in quarter circle at the chorus level, however, the pillars which support them are made of clay, on the lower floor, and the upper level is made of stone...[25]

The temple is outstandingly integrated into the landscape, despite the problem of landslides which sometimes hit the sidewall of its cemetery. The chapel was declared a heritage site by IPHAN (processo n. 75-T, inscrição n. 244 – Livro de Belas Artes, fls.42) on 08/09/1939.

REFERENCES

AGUIAR, Marcos Magalhães. *Negras Minas Gerais*: uma história da diáspora africana no Brasil colonial. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação da Dra. Maria Beatriz Nizza da Silva, 1999.

ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. *Revista Telas & Artes*, Belo Horizonte, ano II, n. 10, jan./fev. 1999.

ANDRADE, Mário de (1928). O Aleijadinho In: ____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-82, 1978.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte: Publicações do APM, n. 5. 1985.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 567-577. (CDROM)

25 SANTOS. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, p. 168.

> apurada... A torre, indubitavelmente, foi construída em etapas sucessivas. Só assim se explica a diversidade de tratamento entre o trecho ao nível do coro e o que se lhe segue, desse nível para cima. Neste último trecho os cunhais são de cantaria, em quarto de círculo; ao nível do coro, porém, as pilastras que os suportam são de massa, no pavimento inferior, por conseguinte, e pedra no de cima...[25]

O templo apresenta excelente inserção na paisagem, não obstante os problemas de desmoronamento que atingiram o paredão lateral do cemitério anexo algumas vezes. O monumento foi objeto de tombamento individual pelo IPHAN, processo n. 75-T, inscrição n. 244 – Livro de Belas Artes, fls.42, em 08/09/1939.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Marcos Magalhães. *Negras Minas Gerais*: uma história da diáspora africana no Brasil colonial. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação da Dra. Maria Beatriz Nizza da Silva, 1999.

ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. *Revista Telas & Artes*, Belo Horizonte, ano II, n. 10, jan./fev. 1999.

ANDRADE, Mário de (1928). O Aleijadinho In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-82, 1978.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte: Publicações do APM, n. 5. 1985.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 567-577. (CDROM)

25 SANTOS. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, p. 168.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE Maria Efigênia L. de; VILLALTA Luiz C. (Org). *As Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 77-107. v. 2.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN (Programa Monumenta), 2010. 2 v.

LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica. *Revista de Estudos Históricos*, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, FCL, Marília, n. 7, 1968.

LANGE. Francisco Curt. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados. *Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, v. VI, p. 9-129, 1979.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX.* Rio de Janeiro: Publicação do IPHAN, 1978.

MENEZES, Joaquim Furtado. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto. Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais n.1, 1975, com notas de Ivo Porto Menezes.

PRECIOSO, Daniel. **"***Legítimos Vassalos"*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803). Franca, Dissertação de Mestrado defendida na UNESP sob a orientação da doutora Ida Lewkowicz, 2010.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

TRINDADE, Raimundo. *A Igreja de São José de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação do IPHAN, 1956. (n. 13)

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE Maria Efigênia L. de; VILLALTA Luiz C. (Org). *As Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 77-107. v. 2.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN (Programa Monumenta), 2010. 2 v.

LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica. *Revista de Estudos Históricos*, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, FCL, Marília, n. 7, 1968.

LANGE. Francisco Curt. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados. *Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, v. VI, p. 9-129, 1979.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Publicação do IPHAN, 1978.

MENEZES, Joaquim Furtado. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto. Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais n.1, 1975, com notas de Ivo Porto Menezes.

PRECIOSO, Daniel. *"Legítimos Vassalos"*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803). Franca, Dissertação de Mestrado defendida na UNESP sob a orientação da doutora Ida Lewkowicz, 2010.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

TRINDADE, Raimundo. *A Igreja de São José de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação do IPHAN, 1956. (n. 13)

THE MUSICIANS AND CELEBRATIONS OF SAINT JOSEPH CHAPEL

Daniel Precioso

OS MÚSICOS E AS SOLENIDADES NA CAPELA DE SÃO JOSÉ

Daniel Precioso

The church of the Counter-Reformation attempted to strengthen the belief of the faithful through theater, music and the acquisition of artistic works worthy of veneration. Truly, those who participated in the celebrations carried out in the colonial churches were taken in through all their senses. They were awed not only by the fine, brilliant gilding of the altars, by the expressiveness of the sculptures of saints, by the illusionism of the paintings or by the soft, purifying scent of incense, but also by the moving music, executed by the hands of virtuosos. The churches and chapels possessed an inner recess for singers and musicians and were covered with an abundance of wood which gave them excellent acoustics. More than just another part of the whole, music was a central feature of the Baroque spectacle, "an ornament so wonderful and ineffable during the religious acts that the people and priests complained."[1]

The men who cultivated the religious music in the Capitania of Minas Gerais were, in their majority, free colored men who were born of slaves. The musicians of the brotherhoods of Saint Joseph of Vila Rica, some of whom were the best in the entire Capitania, could acquire the status of professional, and in some cases reach the position of property owners and slave holders.[2] They were composers, regents, singers and instrumentalists who called themselves "liberal artists." Due to the demand for music from municipal chambers and brotherhoods of the main urban centers of Minas Gerais, a large number of musicians – said to have "passed one thousand or more" in all of the Capitania – specialized in the art of sound, even though some conciliated the profession of musician with those of miner or solicitor in tribunals, among other professions.

---

1 LANGE. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 22-23.

2 PRECIOSO. *Legítimos vassalos*: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803), p. 223-229.

A Igreja da Contrarreforma procurou fortalecer a crença dos fiéis por meio do teatro, da música e da aquisição de obras artísticas dignas de veneração. De fato, aqueles que participavam das solenidades realizadas nas igrejas coloniais eram arrebatados em todos os seus sentidos. Deslumbravam-se não somente com a fina e reluzente talha dos altares, com a expressividade dos santos esculpidos, com o ilusionismo das pinturas de perspectiva ou com o cheiro suave e purificador dos incensos, mas também com uma música envolvente, executada pelas mãos de artistas primorosos. As igrejas e capelas possuíam um balcão interior para cantores e instrumentistas (coro) e eram revestidas com abundância de madeira, o que lhes proporcionava uma acústica excelente. Mais do que mera parte integrante, a música era um aspecto central do espetáculo barroco, "o mais maravilhoso e inefável ornamento durante os atos religiosos que o povo e também o clero reclamavam."[1]

Os homens que cultivavam a música religiosa na Capitania de Minas Gerais eram, em sua maioria, pardos nascidos de ventre livre. Os músicos da Confraria de São José de Vila Rica, entre os quais se encontravam alguns dos melhores de toda a Capitania, puderam se profissionalizar e, em alguns casos, atingir a posição de proprietários de imóveis e escravos.[2] Eram compositores, regentes, cantores e instrumentistas que se autodesignavam "artistas liberais". Devido à grande procura por música por parte das câmaras municipais e das irmandades dos principais núcleos urbanos mineiros, um grande número de músicos – calcula-se que tenham "ultrapassado um milhar ou mais" em toda a Capitania – se especializou na arte do som, não obstante alguns poucos conciliassem a profissão de músico com a de minerador, solicitador de causas em tribunais, entre outras.

1 LANGE. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 22-23.

2 PRECIOSO. *Legítimos vassalos*: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803), p. 223-229.

A significant number of musicians of the Brotherhood of Saint Joseph - especially the more successful of them – held a military rank or played an instrument (drums, cymbals or bugle) in the Auxiliary Troops of Colored Men and even in the Paid Militias of the Capitania. The music played in 18th century Minas Gerais was predominantly sacred, but a market also developed, starting in the last twenty-five years of the century, for secular music, specifically operas and musical theater, played in the residences of the elite and in the Opera House of Vila Rica, inaugurated in 1770.

Although sacred music was much played and revered even in the first half of the eighteenth century, we only have music preserved after 1770. Conceived in this period, these musical works cannot be called "Baroque", in terms of style or musical taste, even if it is possible to find the residue of the Pergolese style – but not of Bach and Handel. Few surviving manuscripts of the period present written basso continuo, a technical element of Baroque compositions. After the Baroque period, "the music that inhabited the churches of Minas Gerais was much closer to Rococo,"[3] and, even more, to the Italian sacred music of Haydn, which was also in vogue in the Kingdom of Portugal.[4]

The pioneer studies into the music of colonial Minas Gerais were carried out, starting in the 1940s, by the musicologist Francisco Curt Lange. These studies resulted in a series of articles and chapters, undertaken in two grand projects financed by the state of Minas Gerais: "History of Music in the Capitania of Minas Gerais" e "History of the Music of the Brotherhoods of Vila Rica." The research of the musicologist revealed intense musical activity in Minas Geris in the 18th century, showing that, as was the case with architecture and art, music underwent significant development in the "century of gold".

Intrigued by the discovery of this musical universe, many historians and musicologists went to work on the theme of the sacred music of Minas Gerais, thus contributing to a wider understanding and better characterization, as well as fleshing out the biographies of the principal exponents active between the second half of the 18th century and the first decades of the 19th century, such as José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), Francisco Gomes da

3 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 14-15.

4 CARPEAUX. *O Livro de Ouro da História da Música*. Da Idade Média ao século XX, p. 155-156.

Uma parcela significativa de músicos da Confraria de São José – sobretudo a mais bem-sucedida – possuía uma patente militar ou desempenhava uma função musical (tambor, timbale ou clarim) nas Tropas Auxiliares de Homens Pardos e, até mesmo, nos Regimentos de Milícias Pagas da Capitania. A música praticada nas Minas setecentistas foi predominantemente sacra, mas também se desenvolveu, a partir do último quartel do século, um mercado de música profana, representado pelas óperas e músicas de teatro, praticadas em residências da elite e na Casa da Ópera de Vila Rica, inaugurada em 1770.

Embora a música sacra tenha sido muito praticada e reverenciada ainda na primeira metade do século XVIII, conhecemos apenas partituras de obras escritas a partir de 1770. Concebidas nesse período, essas obras musicais não podem ser chamadas de "barrocas", em termos estilísticos ou do gosto musical, ainda que seja possível encontrar resíduos do estilo de Pergolese – mas não de Bach e Handel. Poucos manuscritos musicais sobreviventes da época apresentam baixo contínuo escrito, elemento da técnica composicional barroca. Posterior à fase barroca, "a música que habitava as igrejas mineiras estava muito mais próxima do rococó,"[3] e, sobretudo, da música sacra italiana de Haydn, que, aliás, também estava em voga no Reino de Portugal.[4]

Os estudos pioneiros sobre a música mineira colonial foram realizados, a partir da década de 1940, pelo musicólogo Francisco Curt Lange. Esses estudos resultaram em uma série de artigos e capítulos, desenvolvidos em meio a dois grandiosos projetos financiados pelo governo do Estado de Minas Gerais: "História da Música na Capitania das Minas Gerais" e "História da Música nas Irmandades de Vila Rica". A pesquisa do musicólogo revelou uma intensa atividade musical nas Minas Gerais do século XVIII, demonstrando que, assim como a arquitetura e as artes plásticas, a música também passou por um desenvolvimento significativo no "século do ouro".

Instigados pela descoberta desse universo musical, muitos historiadores e musicólogos se debruçaram sobre o tema da música sacra mineira, contribuindo para a sua melhor caracterização, assim como para um conhecimento mais aprofundado das biografias dos principais expoentes atuantes entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, tais como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), Francisco Gomes da Rocha (1754-

3 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 14-15.

4 CARPEAUX. *O Livro de Ouro da História da Música*. Da Idade Média ao século XX, p. 155-156.

Rocha (1754-1808), Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819), Marcos Coelho Neto, the elder (1746-1806) and the younger (1776-1825), João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), among others.

THE MUSICAL GROUPS AND THE MUSIC IN THE CHURCHES

The bands. of musicians hired by the brotherhoods and by the municipal chambers were conducted by a regent, who was proficient in singing technique and played several wind, keyboard, string or percussion instruments. Curt Lange emphasized the difficulty of identifying the musical groups in the records of the religious associations. Unlike the municipal chambers, the records of the brotherhoods did not describe bids for musical services and did not offer a list of musicians by voice or instrument. It is because of this that in the balance sheets, and principally in the receipts of the Brotherhood of Saint Joseph, we find references to regents (chapel masters) hired for "music for novenas and celebration" of the patron saint, but we do not find any information relative to the other musicians that made up the groups.[5]

The musicians of the second half of the 18th century formed initially in the church choirs, many in childhood, learning not only music but also Latin. It was the regents who were in charge of the practical and collective musical education of the youths, although they also taught privately. Musical education in the family – that is, from father to son – was also a fairly common practice, as was the case of Captain Caetano Rodrigues da Silva (father), fiddler, organist and regent. Caetano, who died in 1783, left two orphans from his first marriage with Maria Leite da Silva, who died in 1776, and one son from a second marriage to Francisca Tavares França, who was born the year her father died. The tutor of the sons of Captain Caetano Rodrigues da Silva was the bugle and cymbal player of the Regiment of Militias, Marcos Coelho Neto (the elder), who was charged with the responsibility of continuing the musical education of the orphans. In 1804, the two older sons – Caetano Rodrigues (40 years old) and Jerônimo Rodrigues (38 years old) – were already employed in the art of music, while the youngest,

5 LANGE. História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 11.

1808), Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819), Marcos Coelho Neto, pai (1746-1806) e filho (1776-1825), João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), entre outros.

OS GRUPOS MUSICAIS E A MÚSICA NAS IGREJAS

Os conjuntos musicais contratados pelas irmandades e pelas câmaras municipais eram dirigidos por um regente, que dominava a técnica de canto e tocava vários instrumentos de sopro, tecla, corda ou percussão. Curt Lange ressaltou a dificuldade de identificação dos grupos musicais na documentação das associações religiosas. Diferente da documentação das câmaras municipais, os livros das irmandades não descrevem as arrematações dos serviços musicais e não oferecem uma relação dos músicos, de acordo com o registro de voz ou instrumento. Sendo assim, nos livros de receitas e despesas e, principalmente, nos de recibos da Confraria de São José, encontramos referências aos regentes (mestres de capela) contratados para a "música da novena e festa" do santo padroeiro, mas não nos deparamos com qualquer informação relativa aos demais músicos que integravam os grupos.[5]

Os músicos da segunda metade do século XVIII se formavam nos coros das igrejas, muitos a partir da infância, aprendendo não apenas a música, mas também o latim. Eram os regentes que se ocupavam desse tipo prático e coletivo de formação dos jovens na música, embora também lecionassem individualmente. A formação musical em ambiente familiar – isto é, transmitida de pai para filho – também parece ter sido muito recorrente, como demonstra o caso do capitão Caetano Rodrigues da Silva (pai), rabeca, organista e regente. Falecido em 1783, Caetano deixou órfãos dois filhos do seu primeiro casamento com Maria Leite da Silva, falecida em 1776, e um filho do segundo casamento com Francisca Tavares França, que nasceu no ano em que o pai morreu. O tutor dos filhos do capitão Caetano Rodrigues da Silva era o clarim e timbaleiro do Regimento de Milícias, Marcos Coelho Neto (pai), que ficou incumbindo de continuar ensinando a música aos órfãos. Em 1804, os dois filhos mais velhos – Caetano Rodrigues (40 anos) e Jerônimo Rodrigues (38 anos) – já se ocupavam da arte da música, enquanto o caçula, Manuel

5 LANGE. História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 11.

Manuel Rodrigues, 20 years old, was learning the trade. Marcos Coelho Neto himself taught the art of music to his son and namesake, who in turn, taught his son Antônio Coelho Neto. Thus, the art of music was passed down from father to son, from son to grandson, and so forth.

The musical groups hired by the brotherhoods and tertiary orders were generally comprised of a choral group of four voices (soprano, contralto, tenor and bass) and of a base group of string instruments, made up of four "fiddles" (violins) and a "bass fiddle" (violoncello), a formation that became standard around the start of the 1740s. To this musical foundation could be added various wind instruments, be they brass (trumpets and bugles), woodwinds (flutes, clarinets, oboes and bassoons), keyboards (harpsichord or organ), strings (viola) and, however rarely, percussion (cymbal). The assistance of the regents during the presentations of the group was mandatory, occasions during which they might also take part in the execution of the music either by singing or playing an instrument. The musical taste of the second half of the 18th century was the Concertado Italiano style, characterized by polyphony (different melody parts for voices and violins). These groups executed "different genres for each service and religious moment, such as masses, litanies, psalms, antiphonies, and hymns."[6] Depending on the service required, the number of musicians in the group could be increased or decreased. In the prayers in memory of deceased brothers (mementos), at least four voices were required, four voices and the "bass wind"; while for the novena and the party of the patron saint, the main event of the calendar year of the brotherhood, two bugles, a clarinet and an oboe were added to the conventional group.[7]

Musical angels from the painting of the ceiling of the Church of São Francisco de Assis de Ouro Preto, executed by Manuel da Costa Ataíde. In the lower part of the painting, we can see the angels playing violin and violoncello, that is, the instrumental base of the groups of the second half of the 18th century. In the upper part of the image, we can see angels playing flute, clarinet, trumpet, viola and triangle.

6 MONTEIRO. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX, p. 82.

7 LANGE. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 110-111.

Anjos músicos da pintura do forro da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, executada por Manuel da Costa Ataíde. Na parte inferior da imagem, observamos os anjos tocadores de violino e violoncelo, ou seja, a base instrumental dos conjuntos da segunda metade do século XVIII. Na parte superior, observamos os anjos tocadores de flautas, clarinete, trompa, viola e triângulo.

Rodrigues, de 20 anos, aprendia o ofício. O próprio Marcos Coelho Neto também ensinou a arte da música ao seu filho homônimo, que, por sua vez, ensinou o seu filho Antônio Coelho Neto. Portanto, a arte da música era passada de pai para filho, de filho para neto, e assim por diante.

Os conjuntos musicais contratados pelas irmandades e ordens terceiras compunham-se de um grupo coral de quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixa) e de uma base instrumental de cordas, formada por duas a quatro "rabecas" (violinos) e um "rabecão" (violoncelo), tendência que se fixou por volta do início da década de 1740. A essa base instrumental poderiam ser acrescentados vários instrumentos de sopro, tanto de metal (trompas e clarins) quanto de madeira (flautas, clarinetas, oboés e fagotes); além de instrumentos harmônicos (cravo ou órgão), de corda (viola) e, mais raramente, percussivos (timbale). Era obrigatória a assistência dos regentes durante as apresentações do seu grupo, ocasiões nas quais também podiam tomar parte da execução musical com a voz ou um instrumento. O gosto musical da segunda metade do século XVIII era o do estilo concertado italiano, caracterizado pela polifonia (partes melódicas diferentes para vozes e rabecas). Esses grupos executavam "gêneros diferentes para cada serviço e momento religioso, como missas, ladainhas, salmos, antífonas e hinos".[6] De acordo com o serviço contratado, o número de músicos do grupo poderia ser diminuído ou aumentado. Nas preces em memória dos irmãos falecidos (mementos), eram exigidas, apenas, quatro vozes e o "baixão de sopro"; enquanto que, para a novena e festa do santo padroeiro, principal data do calendário das irmandades, acrescentava-se ao grupo convencional dois clarins, uma clarineta e um oboé.[7]

6 MONTEIRO. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX, p. 82.

7 LANGE. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 110-111.

Many regents were also composers, and in view of the ever-growing demand for music in the second half of the 18th century, they produced a very large number of works. As the notion of repertory did not exist, the musical parts were specially prepared to be played in the festivities of the brotherhoods, even though the "annual repetition of novenas and dates of the liturgical cycle (Holy week, Christmas, celebrations of saints)" [8] was common. As the brotherhoods and chambers did not keep copies of the partitures executed during the celebrations that they contracted, the vast quantity of material produced in the period was found only in the personal files of composers, regents, singers and musicians from Minas Gerais. These musicians held, therefore, important records of partitures, which contained the best music composed and played in the Capitania of Minas Gerais.

It is certain that the works in these files were not only composed or copied by their owners, but also bought or inherited from other composers or regents. The moment of death of musicians was crucial in sealing the fate of the partitures: in the absence of children or other relatives who were musicians, these were left or sold to other regents or composers of the region. The great composer Francisco Gomes da Rocha, for example, probably inherited a considerable number of the works of the most illustrious composer in Minas Gerais in the 1700s, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, when he lived in Vila Rica, in the last decade of the 18th century.[9] In his will of 1808, Francisco Gomes da Rocha left "all the music and papers" that remained after his death to Father Isidoro Pinto Resende.[10] With the passing of time, and the passing of music from hand to hand, many musical works of renown were lost. The loss of these works would be irreversible were it not for the persistent performance of them among the bands of the 19th century. Numerous partitures of masterpieces of sacred music were preserved in the archives of these groups, thereby surviving the collapse of the music market in the 19th century and the liturgical changes of the Second Vatican Council.[11]

8 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 22.

9 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 21.

10 AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4.

11 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 18-19.

Muitos regentes eram também compositores e, diante da crescente demanda por música na segunda metade do século XVIII, produziram uma quantidade muito grande de obras. Como não existia a noção de repertório, as partes musicais eram especialmente preparadas para serem executadas nas festividades das irmandades, ainda que fosse comum a "repetição anual de novenas e ofícios do ciclo litúrgico (Semana Santa, Natal, celebrações do Santoral)".[8] Uma vez que as irmandades e as câmaras não guardavam cópias de partituras das músicas executadas nas solenidades que contratavam, o vasto material musical produzido no período era reunido, apenas, em arquivos pessoais de compositores, regentes, cantores e instrumentistas mineiros. Esses músicos guardavam consigo, portanto, importantes arquivos de partituras, que continham a melhor música composta e executada na capital da Capitania de Minas Gerais.

É certo que as obras desses arquivos não eram apenas compostas ou copiadas pelos seus proprietários, mas também compradas ou legadas de outros compositores ou regentes. O momento da morte dos músicos era crucial para selar o destino das partituras: na ausência de filhos ou demais parentes músicos aos quais pudessem legar os seus arquivos musicais, estes eram deixados ou vendidos para outros regentes ou compositores da região. O grande compositor Francisco Gomes da Rocha, por exemplo, provavelmente legou uma considerável quantidade de obras do mais ilustre compositor mineiro setecentista, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, quando este residiu em Vila Rica, na última década do século XVIII.[9] Em seu testamento de 1808, Francisco Gomes da Rocha determinou que "toda a música e papeleira" que ficasse por sua morte fosse entregue ao padre Isidoro Pinto Resende.[10] Com o decorrer do tempo, passando de uma mão à outra, muitas obras de músicos de renome se perderam. O sumiço dessas obras seria irreversível não fosse a persistência da tradição de executá-las entre as bandas de música oitocentistas. Diversas partituras de obras-primas dos mestres da música sacra mineira foram preservadas nos arquivos dessas bandas, sobrevivendo, assim, à decadência do mercado musical ao longo do século XIX e às mudanças litúrgicas do Concílio Vaticano II.[11]

8 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 22.

9 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 21.

10 AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4.

11 NEVES. *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras, p. 18-19.

Partitura autógrafa de Florêncio José Ferreira Coutinho.
Partiture autographed by Florêncio José Ferreira Coutinho.

Aside from the musical parts especially composed for the solemnities, the regents also used liturgical books (missals, novenas, etc.) with thematic melodies and prayers written in Latin for religious services with music, as the religious music had to adhere to the canons and Christian tradition.[12] With the exception of the missals, the rest of the liturgical books were used only in the bigger celebrations when they were contracted by a priest for a Gregorian chant (plainsong), as the festivities of the Brotherhood of Saint Joseph did not use chanters, sub-chanters and acolytes.[13] The group performance of these religious singers took place only in the festivities of the brotherhoods and tertiary orders of Carmo and São Francisco de Assis, made up of white men who had the means to sponsor extraordinary solemnities with great pomp and circumstance.

The most opulent of the tertiary orders of the Capitania of Minas Gerais, such as São Francisco de Assis of Vila Rica, for example, were famous for their processions of Penitence on Ash Wednesday, which were known to employ five choirs at the height of their success (1756-1759), made up not only of singers but also of magnificently costumed musicians. The mass said on this occasion commanded the presence of two regents as well as a large number of priest-singers, whose number varied from 22 to 38.[14] The feast days of Saint Joseph were celebrated with fine, well-arranged music, but they did not compare to the above-cited example. Even though it was made up of the most eminent musicians

12 CASTAGNA. Música na América portuguesa, p. 38.

13 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 29.

14 LANGE. *História da música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 198.

Além das partes musicais especialmente compostas para as solenidades, os regentes se valiam de livros litúrgicos (missais, novenas, etc.) com melodias pautadas e rezas escritas em latim para a realização dos serviços religiosos com música, já que as obras religiosas deveriam obedecer aos cânones e à tradição cristã.[12] À exceção dos missais, os demais livros litúrgicos eram empregados somente nas festividades maiores, quando era convocado um padre para o canto gregoriano (cantochão), uma vez que nas festividades da Confraria de São José não se empregavam chantre, subchantre e acólitos.[13] A atuação conjunta desses religiosos cantores ocorria, apenas, nas festividades das matrizes e das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis, compostas por homens brancos e detentoras de recursos para patrocinar solenidades extraordinárias, com grande aparato e pompa.

A mais opulenta das ordens terceiras da Capitania de Minas Gerais, a de São Francisco de Assis de Vila Rica, por exemplo, notabilizara-se pelas suas procissões de Penitência em Quarta-Feira de Cinzas, tendo chegado a empregar cinco coros no seu período de maiores receitas (1756-1759), constituídos não apenas por cantores, mas também por instrumentistas magnificamente trajados. A missa oficiada nessa solenidade contava com a assistência de dois regentes, além de um avultado número de sacerdotes-cantores, cujo número variava de 22 a 38.[14] As festas de São José eram, por certo, solenizadas com boa e bem-arranjada música, mas não se comparavam ao exemplo citado acima. Apesar de ter sido integrada pelos músicos mais emi-

12 CASTAGNA. Música na América portuguesa, p. 38.

13 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 29.

14 LANGE. *História da música nas Irmandades de Vila Rica V*. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, p. 198.

of Vila Rica, the brotherhood of Saint Joseph did not provide to the faithful the most grandiose musical spectacles in the area. The explanation is simple: primarily composed of "colored people" and lacking financial resources, the brotherhood simply did not have the funds necessary.

THE MUSICIANS AND THE ADMINISTRATION OF THE BROTHERHOOD OF SAINT JOSEPH

According to the estimates of Curt Lange, there were more than one hundred musicians among the 820 men associated with the Brotherhood of Saint Joseph of Vila Rica between 1727 and 1822. In a study of the professional makeup of the brotherhood of the same period, Marília Andrés Ribeiro identified 84 musicians out of a total of 403 men with a confirmed profession, which represented approximately 20% of the total.[15] Together with the other manual professions, the musicians played a decisive role in the administration of the brotherhood. Between 1727 and 1822, 55 musicians occupied official positions or were board members, of which nine were elected to the highest position (President). In the first half of the 18th century, a period about which little is known in the history of colonial music of Minas Gerais, few musicians were identified. Among them, the most famous was Sergeant-Major Jerônimo da Costa Homem, who became a member of the Brotherhood of Saint Joseph in 1727, that is, in the year the association was founded. The Sergeant-Major was therefore part of the first generation of members and officials of the Brotherhood, having occupied the position of Scribe five times (from 1727 to 1730 and in 1751) and that of board member twice. We do not know what register his voice was or what instrument he played. He died in 1756, and was buried in the Chapel of Saint Joseph.

For the second half of the 18th century the data is abundant. João Martins Maia and Caetano Rodrigues da Silva (the elder) held administrative positions the most times: respectively, 15 and 13 times. It should be noted the frequency with which musicians held the post of Scribe, which denotes a great command

15 LANGE. História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 29; RIBEIRO. A Igreja de São José de Vila Rica, p. 458.

nentes de Vila Rica, a Confraria de São José não proporcionava aos fiéis os espetáculos musicais mais grandiosos da localidade. A explicação é simples: composta, em sua maioria, por "gente de cor" e sem muitos recursos, a irmandade dispunha de uma receita muito baixa.

OS MÚSICOS E A ADMINISTRAÇÃO DA CONFRARIA DE SÃO JOSÉ

Segundo as estimativas de Curt Lange, havia mais de uma centena de músicos entre os 820 homens associados à Confraria de São José de Vila Rica entre 1727 e 1822. Em estudo da composição profissional da Confraria no mesmo período, Marília Andrés Ribeiro identificou 84 músicos em um total de 403 homens com profissão determinada, o que representa, aproximadamente, 20% do total.[15] Assim como os oficiais mecânicos, os músicos tiveram uma participação decisiva na administração da Confraria. Entre 1727 e 1822, 55 músicos ocuparam cargos de oficial ou mesário, dos quais nove foram eleitos para o principal cargo (juiz). Para a primeira metade do século XVIII, período amplamente desconhecido pela história da música mineira colonial, poucos foram os músicos identificados. Entre eles, destaca-se o sargento-mor Jerônimo da Costa Homem, que ingressou na Confraria de São José em 1727, ou seja, no ano de fundação da associação. O sargento-mor compõe, portanto, a primeira geração de associados e de oficiais da Confraria, tendo ocupado o cargo de escrivão por cinco vezes (entre 1727 e 1730 e em 1751) e duas vezes o de mesário. Não conhecemos o seu registro de voz ou instrumento. Faleceu em 1756, sendo sepultado na Capela de São José.

Para a segunda metade do século XVIII, os dados são abundantes. João Martins Maia e Caetano Rodrigues da Silva (pai) foram os que mais ocuparam cargos administrativos: respectivamente, 15 e 13 vezes. Merece destaque a frequência com que os músicos da Confraria serviram o cargo de escrivão, o que demonstra um grande domínio da escrita. João Nunes Maurício Lisboa, por exemplo,

15 LANGE. História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 29; RIBEIRO. A Capela de São José de Vila Rica, p. 458.

of the written language. João Nunes Maurício Lisboa, for example, held this position for five consecutive years: between 1819 and 1823. In various books of the Brotherhood, we can see the excellent calligraphy of musicians like Caetano Rodrigues da Silva (the elder), João Martins Maia, Julião Pereira Machado (the elder), Florêncio José Ferreira Coutinho, Francisco Gomes da Rocha, Bernardo dos Santos and João Nunes Maurício Lisboa. Other musicians, like Marcos Coelho Neto (the elder), held the position of Procurator, which also required the practice of reading and writing.

Many years, the brother musicians participated actively in the administration of the Brotherhood of Saint Joseph. For example, we can cite the administrative boards elected in 1753, 1759, 1760, 1767, 1775, 1784, 1796, 1797 and 1805. On the board which served between 1796 and 1797, all of the official posts and two of the board member positions were occupied by musicians: Francisco Leite Esquerdo (President), Florêncio José Ferreira Coutinho (Scribe), Sebastião de Barros Silva (treasurer), Caetano Rodrigues da Silva, son (Procurator), Miguel Dionísio Vale (board member) and Ponciano José Lopes (board member).[16]

Rubricas dos irmãos músicos de São José. Foto: Daniel Precioso.

Signatures of brother musicians of Saint Joseph . Photo: Daniel Precioso.

16 AEPNSP. Eleições dos juízes e mais oficiais (1727-1854), v. 158 a 160.

serviu esse cargo por cinco anos consecutivos: entre 1819 e 1823. Em diversos livros da Confraria, observamos a excelente caligrafia de músicos como Caetano Rodrigues da Silva (pai), João Martins Maia, Julião Pereira Machado (pai), Florêncio José Ferreira Coutinho, Francisco Gomes da Rocha, Bernardo dos Santos e João Nunes Maurício Lisboa. Outros músicos, como Marcos Coelho Neto (pai), ocuparam, ainda, o cargo de procurador, que também exigia a prática da leitura e da escrita.

Por diversos anos, os irmãos músicos tiveram participação ativa na administração da Confraria de São José. À guisa de exemplo, citamos as Mesas Administrativas que se constituíram nas eleições de 1753, 1759, 1760, 1767, 1775, 1784, 1796, 1797 e 1805. No diretório que serviu entre 1796 e 1797, todos os cargos de oficiais e dois de mesários foram ocupados por músicos: Francisco Leite Esquerdo (juiz), Florêncio José Ferreira Coutinho (escrivão), Sebastião de Barros Silva (tesoureiro), Caetano Rodrigues da Silva, filho (procurador), Miguel Dionísio Vale (irmão de mesa) e Ponciano José Lopes (irmão de mesa).[16]

Rubricas dos irmãos músicos de São José. Foto: Daniel Precioso.

Signatures of brother musicians of Saint Joseph . Photo: Daniel Precioso.

16 AEPNSP. Eleições dos juízes e mais oficiais (1727-1854), v. 158 a 160.

THE REGENTS OF THE NOVENAS AND FEAST DAYS OF SAINT JOSEPH

For the performance of the music during the novena and the feast day of the patron saint, the most prestigious regents were hired. Between 1759 and 1815, 16 regents were hired by the brotherhood of Saint Joseph for the solemnities. All of them belonged to the Brotherhood of the same saint and played an important role in the administration. They did not appear, however, to have taken full advantage of the power of their administrative positions to get contracts for feast days and novenas: only two regents signed musical contracts during the years that they served.

According to Curt Lange, the musical service for the feast days and the novena of Saint Joseph was instituted only from 1759 on. "The high point of the Brotherhood of saint Joseph was between 1759 and 1797. In 1759, Inácio Parreira Neves began the period of regular services of music for the feast day of the patron saint."[17] From 1797 on, the payments to the regents were made habitually late. In spite of this fact, the largest payments were made exactly after the 1790s. With the exception of annual oscillations, the average payments remained high until 1819, when the Brotherhood of Saint Joseph started to feel more profoundly the weight of the financial collapse that affected the brotherhoods of the region.

The musical contracts were agreed to verbally during the meetings of the board of directors of the brotherhood, with no concern for putting them down in writing. In the minutes of the deliberations for the feast days of Saint Joseph, not even the names of the regents were noted. The terms of the agreement of the brotherhood indicated only that the celebration would take place "with novenas and the Exhibition of the Saint on the 19th of March" (Saint Joseph's day) and that the treasurer should give assistance with the "necessary money" and, if necessary, with the supplying of the funds of the association by having the devotees of the saint beg. In 1767, the very Scribe who registered the terms of the agreement of the celebration that year, the Captain, Julião Pereira Machado (the elder), was the regent hired by the brotherhood to execute the music even though this fact was not recorded.

17 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 28-29.

OS REGENTES DAS NOVENAS E FESTAS DE SÃO JOSÉ

Para a execução da música durante a novena e a festa do santo padroeiro, contratavam-se os regentes mais prestigiados. Entre 1759 e 1815, 16 regentes foram contratados pela Confraria de São José para essas solenidades. Todos eles pertenceram à Confraria do mesmo Santo e tiveram participação destacada na administração. Não parecem, contudo, terem se valido do poder dos cargos administrativos para acertar os contratos músicas das festas e novenas: apenas dois regentes acertaram contratos musicais nos anos em que serviram algum cargo.

De acordo com Curt Lange, o serviço musical para a festa e novena de São José se regularizou, apenas, a partir de 1759. "O período de apogeu da Irmandade de São José situa-se entre 1759 e 1797. Em 1759, Inácio Parreira Neves iniciou o período regular dos serviços de música para a festividade do Patriarca."[17] De 1797 em diante, os pagamentos aos regentes passaram a ser feitos com atrasos além dos habituais. Apesar disso, os maiores pagamentos foram feitos justamente após a década de 1790. Salvo oscilações anuais, a média de valores se manteve alta até o ano de 1819, quando a Confraria de São José passou a sentir mais drasticamente o peso da decadência econômica que abateu as irmandades da região.

Os contratos musicais eram acertados verbalmente nas reuniões da Mesa Administrativa da Confraria, não havendo a preocupação de registrá-los textualmente. Nas atas de deliberação das festas do Patriarca São José, não se encontram referências nem mesmo aos regentes. Os termos de acórdão da Confraria assinalam, apenas, que a festa seria realizada "com novenas e o Senhor Exposto no dia 19 de março" (dia de São José) e que o tesoureiro deveria dar assistência com a "despesa necessária" e, caso fosse preciso, com o suprimento dos fundos da associação, mediante pedido de esmolas aos devotos do Santo. Em 1767, o próprio escrivão que registrou o termo do acórdão da festa daquele ano, o capitão Julião Pereira Machado (pai), era o regente contratado pela irmandade para executar a música, embora esse fato não tenha sido mencionado.

17 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 28-29.

Even though there was, throughout the second half of the 18th century, a certain taking of turns among the regents in the performance of the music of the novena and the feast day of Saint Joseph, sometimes the same musician was hired for these functions two or three consecutive years. Captain Julião Pereira Machado (the elder), for example, conducted the music of the novena and the celebration of Saint Joseph between 1767 and 1769; and the Cymbal player of the Regiment of the Militias, Marcos Coelho Neto (the elder) between 1781 and 1782.

The regents who were most frequently hired for the novena and the celebration of the Brotherhood of Saint Joseph were Inácio Parreira Neves (six times), Caetano Rodrigues da Silva (the younger) (six times), Francisco Gomes da Rocha (six times) and Marcos Coelho Neto (the younger) (eight times). Aside from the aforementioned, Florêncio José Ferreira Coutinho, Caetano Rodrigues da Silva (the elder), Julião Pereira Machado (the elder), Marcos Coelho Neto (the elder), Sebastião de Barros Silva and Antônio Ferreira Carmo also participated frequently. The majority of the regents mentioned were hired to play the music of the celebration of Our Lady of Deliverance, whose devotion was found in one of the side altars of the Chapel of Saint Joseph. To play the music for this solemnity, the musicians were paid approximately three times less than they were paid to play for the novena and celebration of Saint Joseph. Before the collapse of the receipts of the brotherhood, which worsened after 1819, they were paid on average 20 to 35 eighths of gold for the music of the novena and the feast day of the patron saint, which was divided between the regent and the musicians of the group. In the years when the receipts were more abundant, they paid 50, even 55 eighths of gold, the amount which was paid to the Sebastião de Barros

Term of agreement of the Feast of Saint Joseph of 1767. Photo: Daniel Precioso.

Termo de acórdão da festa de São José de 1767. Foto: Daniel Precioso.

Apesar de ter havido, ao longo da segunda metade do século XVIII, certo rodízio entre os regentes na execução da música da novena e festa de São José, às vezes, um mesmo músico era contratado para essas funções por dois ou três anos consecutivos. O capitão Julião Pereira Machado (pai), por exemplo, regeu a música da novena e festa de São José entre 1767 e 1769; e o Timbaleiro do Regimento de Milícias Marcos Coelho Neto (pai) entre 1781 e 1782.

Os regentes que mais vezes foram contratados para a novena e festa da Confraria de São José foram Inácio Parreira Neves (seis vezes), Caetano Rodrigues da Silva (filho) (seis vezes), Francisco Gomes da Rocha (seis vezes) e Marcos Coelho Neto (filho) (oito vezes). Além deles, também se destacaram Florêncio José Ferreira Coutinho, Caetano Rodrigues da Silva (pai), Julião Pereira Machado (pai), Marcos Coelho Neto (pai), Sebastião de Barros Silva e Antônio Ferreira Carmo. A maioria dos regentes mencionados também foi contratada para executar a música na festa de Nossa Senhora do Parto, cuja devoção encontrava-se instalada num dos altares laterais da Capela de São José. Para executar a música dessa solenidade, os músicos recebiam, aproximadamente, três vezes menos do que era pago pela música da novena e festa de São José. Antes da decadência das receitas da Confraria, que se acentuou a partir de 1819, pagava-se, em média, de 20 a 35 oitavas de ouro pela música da novena e festa do Patriarca, as quais eram divididas entre o regente e os músicos do seu grupo. Nos anos em que as receitas eram mais abundantes, chegava-se a gastar com música 50 e, até mesmo, 55 oitavas de ouro, quantia que foi paga ao regente Sebastião de Barros Silva, em 1796. Apenas para se ter uma ideia do que essa quantia representava na época, as 55 oitavas equivaliam a 66 mil réis, ou seja, a metade do preço de um escravo adulto.

Silva, in 1796. To give an idea of what this represented at the time, those 55 eighths were the equivalent of 66 thousand réis, that is, half the price paid for an adult slave.

FRANCISCO GOMES DA ROCHA: THE GREAT COMPOSER OF SAINT JOSEPH

There were at least four great composers among the musician-regents of Saint Joseph in the second half of the 18th century: Inácio Parreira Neves, Florêncio José Ferreira Coutinho, Marcos Coelho Neto and Francisco Gomes da Rocha. Only the last of these was at the same level as two of the great composers of Minas Gerais of the time: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita and Manoel Dias de Oliveira. Curt Lange even classified him as "the great composer of Minas Gerais".[18]

Francisco Gomes da Rocha was born in Vila Rica, in 1754. Like the majority of the musicians of Minas Gerais, he was a free man of color. His mother was Maria da Costa Souza, a woman of African heritage, though she cannot be considered black, "crioula" or colored. Even though Francisco had affirmed in his will that his father was "unknown," it is probable that his progenitor had been José Gomes da Rocha, a wealthy white man who belonged to the Third Order of São Francisco de Assis of Vila Rica.[19] Francisco was, therefore, the fruit of an unequal union: between a rich white man and a woman of African blood. Because he was a "natural child", that is, he was born of parents who were not married, Francisco was not legally recognized by his father. This explains why Francisco omitted the name of his progenitor in his will.

Bachelor and childless, Francisco Gomes da Rocha named as heiress his goddaughter Maria Francisca do Pilar, the legitimate daughter of his comrade, the Sergeant José Rodrigues Nunes, and of his comrade Maria Jacole do Nascimento. Francisco had a sister, Vitória Inácia de Barcellos, and two nephews, sons of his sister, Domingos Fernandes and Manuel Inácio, to whom he left a small house located in Morro da Água Limpa, at the foot of Morro do Ramos, in Vila Rica. As his first witness,

18 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 193-194.

19 *Ibidem*, p. 193-194.

FRANCISCO GOMES DA ROCHA: O GRANDE COMPOSITOR DE SÃO JOSÉ

Havia, pelo menos, quatro grandes compositores entre os músicos regentes de São José da segunda metade do século XVIII: Inácio Parreira Neves, Florêncio José Ferreira Coutinho, Marcos Coelho Neto e Francisco Gomes da Rocha. Apenas o último, contudo, estava à altura de dois dos maiores compositores mineiros da sua época: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira. Curt Lange chegou a classificá-lo como "o grande compositor mineiro".[18]

Francisco Gomes da Rocha nasceu em Vila Rica, no ano de 1754. Como a maioria dos músicos mineiros, era pardo livre. Sua mãe era Maria da Costa Souza, mulher com ascendência africana, embora não possamos precisar se era preta, crioula ou parda. Embora Francisco tenha afirmado em seu testamento que seu pai era "incógnito", é provável que o seu progenitor tenha sido José Gomes da Rocha, homem branco abastado, que pertencia à Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica.[19] Francisco era, portanto, fruto de uma união desigual: entre um homem branco rico e uma mulher de ascendência africana. Por ter sido um "filho natural", ou seja, havido de pais que não eram casados, Francisco não foi legalmente reconhecido pelo pai. Isso explica o silenciamento do nome do progenitor no testamento de Francisco.

Solteiro e sem filhos, Francisco Gomes da Rocha nomeou como herdeira dos seus bens a sua afilhada Maria Francisca do Pilar, filha legítima de seu compadre, o furriel José Rodrigues Nunes, e de sua comadre Maria Jacole do Nascimento. Francisco tinha uma irmã, Vitória Inácia de Barcellos, e dois sobrinhos, filhos da dita irmã, Domingos Fernandes e Manuel Inácio, aos quais deixou uma chácara situada no Morro da Água Limpa, ao pé do Morro do Ramos, em Vila Rica. Como seu primeiro testamenteiro, Francisco nomeou Narciso José Bandeira, confrade de São José com ativa participação na Mesa Administrativa. Testemunharam a aprovação do seu testamento os músicos Caetano Rodrigues da Silva

18 LANGE. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, p. 193-194.

19 *Ibidem*, p. 193-194.

Francisco named Narciso José Bandeira, a brother of Saint Joseph who was very active on the board of directors. The musicians Caetano Rodrigues da Silva (the younger) and Marcos Coelho Neto (the younger), as well as the Quarter-Master Joaquim Higino de Carvalho, who was also a member of the brotherhood of Saint Joseph, witnessed the approval of the will. The social order of the brotherhood oriented, therefore, the election of the witnesses and witnesses of the approval of his will.

In the last years of his life, Francisco Gomes da Rocha lived on Rua da Ponte Seca, in the Parish of Nossa Senhora do Pilar of Ouro Preto. Aside from the house in which he lived, he owned two slaves: José Angola (carpenter) and Manuel Mina (cook). In addition to holding the military rank of Sergeant, Francisco Gomes da Rocha was bassoon and, afterwards, cymbal player in the Regiment of the Cavalry – a post which he held after the demotion of Florêncio José Ferreira Coutinho, which caused misunderstandings between the two musicians and brothers of Saint Joseph and old partners in the bids for music for the senate of the chamber of Vila Rica. According to Curt Lange, the head regent, D. João refused the request of Francisco Gomes da Rocha to wear the uniform of Sergeant, denying the soldier, "all because of his condition of being colored,"[20] which shows the limitations of social integration of colored people in the Portuguese Empire

Francisco Gomes da Rocha was a singer and played several instruments, and was probably a student of Inácio Parreira Neves. He was a contralto. In his inventory of assets, are listed a big violoncello with its case, a viola without a case, a flute and a "sheet of bassoon" (that is, a partiture written for this instrument). In his will, there are references to a small violoncello, which was purchased from the Captain Manuel Antônio Moreira (a musician who was also associated to the Brotherhood of Saint Joseph) for 18 thousand réis. Francisco declared that he owed a sum to the widow of the deceased *luthier* José Pereira, who lived in Congonhas de Sabará and manufactured flutes, clarinets and bassoons.[21] The possession of various instruments by regents was common and indicates not only that he could play several instruments, but also that he was a provider of instruments to the musicians of the groups which he conducted.

Francisco Gomes da Rocha became a member of the Brotherhood of Saint Joseph on June

20 *Ibidem*, p. 12.

21 AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4; AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4 v.

(filho) e Marcos Coelho Neto (filho), além do quartel-mestre Joaquim Higino de Carvalho, também pertencente à Confraria de São José. A sociabilidade confrarial norteou, portanto, a eleição de um dos testamenteiros e de três testemunhas de aprovação do seu testamento.

Nos últimos anos de vida, Francisco Gomes da Rocha residia à Rua da Ponte Seca, na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Além da casa em que morava, possuía dois escravos: José Angola (oficial de carapina) e Manuel Mina (cozinheiro). Além de provido com a patente militar de ajudante, Francisco Gomes da Rocha foi fagote e, depois, timbaleiro no Regimento de Cavalaria de Linha – cargo que ocupou após o rebaixamento de Florêncio José Ferreira Coutinho, o que gerou desentendimentos entre os dois músicos coirmãos de São José e antigos parceiros nas arrematações de música para o Senado da Câmara de Vila Rica. Segundo Curt Lange, o príncipe regente D. João recusou o pedido de Francisco Gomes da Rocha para usar uniforme de furriel, negando o soldo, "tudo pela sua condição de mestiço,"[20] o que aponta os limites da integração social dos pardos no Império Português.

Francisco Gomes da Rocha era cantor e tocava vários instrumentos, sendo, provavelmente, um discípulo de Inácio Parreira Neves. Seu registro de voz era contralto. Na descrição de bens de seu inventário, consta um rabecão grande com sua caixa, uma viola sem caixa, uma flauta e uma "folha de fagote" (isto é, uma partitura escrita para esse instrumento). Em seu testamento, há referências a um rabecão pequeno, que foi comprado pelo capitão Manuel Antônio Moreira (músico que também era afiliado à Confraria de São José) por 18 mil réis. Francisco declarou que devia uma quantia à viúva do falecido *luthier* José Pereira, que morava em Congonhas de Sabará e fabricava flautas, clarinetes e fagotes.[21] A posse de diversos instrumentos pelos regentes era comum e indica não apenas a condição de multi-instrumentista, mas também a de provedor de instrumentos para os músicos dos grupos que regia.

Francisco Gomes da Rocha ingressou na Confraria de São José a 2 de junho de 1768, tendo ocupado os cargos de irmão de mesa (em 1769-1770, 1775-1776, 1778-1779, 1805-1806 e 1806-1807), escrivão (em 1774-1775) e juiz (em 1804-1805). Em Vila Rica, também participava da Irmandade da

20 *Ibidem*, p. 12.

21 AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4; AHMI, inventário, códice 14, auto 142, 1809, 2° ofício, fls. 4 v.

2, 1768, having occupied the posts of board member (in 1769-1770, 1775-1776, 1778-1779, 1805-1806 and 1806-1807), Scribe (in 1774-1775) and President (in 1804-1805). In Vila Rica, he also participated in the Brotherhood of Boa Morte and of the Third Order of the Mínimos of São Francisco de Paula, both for colored men, and, in Congonhas do Campo, in the Brotherhood of Bom Jesus de Matozinhos. He was also perpetual protector and distinguished member of what at that time was the devotion of Santa Cecília of Vila Rica. In the Brotherhood of Saint Joseph, Francisco Gomes da Rocha participated actively as regent, and was hired to produce the music for the novena and the celebration of the Patron saint in 1791, 1795, 1796, 1798, 1799 and 1801. In 1793, he conducted the music of the feast day of Our Lady of Deliverance. All told he earned 264 eighths of gold (or 316 thousand and 800 réis) from these seven events to be divided with the musicians from his group.

As a musician of prestige, Francisco Gomes da Rocha was hired both by the municipal chamber and by the white brotherhoods of Vila Rica. In the Archive of Musical Manuscripts (Francisco Curt Lange Collection) of the Museu da Inconfidência in Ouro Preto, we can find the *Novena de Nossa Senhora do Pilar* for four voices, viola, trumpet and bass, dated 1789. In his credits in his will, Francisco showed his intense musical activity, having written a "novena and celebration" of Senhor do Bonfim and three operas, one in benefit of some "soldiers" and another for Santa Casa de Misericórdia of Vila Rica. In addition to the operas, Francisco composed songs for the military band, and is given credit for a "March in Sol" written at the end of the 18th century, whose instrumentation was composed of flutes, trumpets and bass. Having been a musician of the Regiment of the Cavalry, Francisco possibly recruited some of the musicians and singers for his groups from the soldiers of the auxiliary troops and colored orderlies. It was in this way, moving between the brotherhoods and the militias that Francisco was able to conciliate professionally the practice of sacred and secular music.

It is worth noting the statement made by Francisco in his will that in his profession it was his "agent" Captain Antônio de Pádua, who was responsible for his musical contracts. Aside from the income from musical services and as a soldier in the Regiment of the Cavalry, Francisco complemented his income with the work of his skilled slaves, one a carpenter and the other a cook. The expression that the musicians of Minas Gerais of the 18th century specialized in the art of sound needs to be taken

Boa Morte e da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, ambas de homens pardos, e, em Congonhas do Campo, da Irmandade do Bom Jesus de Matozinhos. Era, ainda, protetor perpétuo e membro distinto da, então, devoção de Santa Cecília de Vila Rica. Na Confraria de São José, Francisco Gomes da Rocha participou ativamente como regente, sendo contratado para a música da novena e festa do Patriarca em 1791, 1795, 1796, 1798, 1799 e 1801. Em 1793, regeu a música da festa de Nossa Senhora do Parto. No total dessas sete regências, foram-lhe pagas 264 oitavas de ouro (ou 316 mil e 800 réis) para serem divididas com os músicos de seu grupo.

Sendo músico de prestígio, Francisco Gomes da Rocha foi contratado tanto pela câmara municipal quanto pelas irmandades brancas de Vila Rica. No Acervo de Manuscritos Musicais (Coleção Francisco Curt Lange) do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, encontra-se uma *Novena de Nossa Senhora do Pilar* para quatro vozes, viola, trompa e baixo, datada de 1789. Ao tratar dos créditos em seu testamento, Francisco revelou a sua intensa atividade musical, afirmando ter realizado uma "novena e festa" do Senhor do Bonfim e três óperas, uma "em benefício" de uns "soldados" e outra por conta da Santa Casa de Misericórdia de Vila Rica. Além das óperas, Francisco compunha músicas para banda militar, sendo-lhe atribuída uma "Marcha em Sol" escrita em fins do século XVIII, cuja instrumentação era composta por flautas, trompas e baixo. Tendo sido instrumentista do Regimento da Cavalaria e ajudante de milícia, Francisco possivelmente recrutava alguns dos instrumentistas e cantores de seus grupos entre os soldados das tropas auxiliares e de ordenanças dos homens pardos. Assim, transitando nos ambientes confrariais e milicianos, Francisco conciliou, profissionalmente, as práticas musicais sacras e profanas.

Digna de nota é a afirmação feita por Francisco em seu testamento de que, em sua profissão, era "empresariado" pelo capitão Antônio de Pádua, que, provavelmente, se responsabilizava pelos seus contratos musicais. Além das rendas com os serviços musicais e o soldo do Regimento de Cavalaria, Francisco complementava os seus rendimentos com os jornais de seus escravos especializados, um carapina e outro cozinheiro. É possível relativizar, portanto, a afirmação recorrente de que os músicos mineiros setecentistas se especializaram na arte do som. Na verdade, recorriam a outras atividades para sobreviver, sobretudo, após a decadência da profissão ao longo do século XIX.

with a grain of salt. In truth, they had to develop other activities in order to survive, especially after the collapse of the profession in the 19th century.

Francisco Gomes da Rocha died in 1808, that is, before the crisis which hit the musical profession in Vila Rica.

THE BROTHERHOOD OF SANTA CECÍLIA: CORPORATISM IN TIMES OF CRISIS

In 1761, a devotion to Santa Cecília was organized by the families of the musicians of Vila Rica in the main church of Nossa Senhora do Pilar of Ouro Preto. It remained there on a side altar of the church until its reorganization in 1815, when "professors of the art of music" devotees to "the Glorious Virgin and Martyr" produced a written commitment.[22] From brotherhood *of devotion* it was promoted to brotherhood *of commitment*, thus becoming a professional association (in the same vein of the guilds), and not just religious, with presidencies in the four corners of Minas Gerais.

In correspondence from the year 1822 sent to the brotherhood of Saint Joseph, the professors of music and instruments of Vila Rica deliberated and opted for, in detriment of the construction of their own temple, the transfer of the Patron Saint to the Chapel of Saint Joseph. The brothers justified the transfer as owing to the fact that the majority of brothers that made up the Brotherhood of Santa Cecília also belonged to Saint Joseph. Among the conditions imposed by the brothers of Santa Cecília for the transfer were that the graves tombstones, bells and coffins of the brotherhood of Saint Joseph be available to both of the brotherhoods. In 1823, the brotherhood was already installed in a side altar of the Chapel of Saint Joseph.[23]

The founding of the Brotherhood of Santa Cecília of the Professors of Music and Instruments, instead of indicating a characteristic of the greater professionalism of the musicians of the region, "is

22 ACL/UFMG. Compromisso da Irmandade de Santa Cecília, p. 2.

23 AEPNSP. Correspondências e Escritura (1822 a 1823), vol. 157, fls. 49-49 v.

Francisco Gomes da Rocha faleceu em 1808, ou seja, antes da grande crise que abateu a profissão de músico em Vila Rica.

IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA: CORPORATIVISMO EM TEMPOS DE CRISE

Em 1761, uma devoção à Santa Cecília foi organizada pelas famílias de músicos de Vila Rica na Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Permaneceu em um altar lateral da Matriz até a sua reorganização, em 1815, quando os "professores da arte da música" devotos da "Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília" redigiram um compromisso.[22] De irmandade *de devoção* foi promovida à irmandade *de compromisso*, tornando-se uma associação de caráter profissional (nos moldes das corporações de ofício), e não mais apenas religioso, com presidias nas quatro comarcas mineiras.

Em correspondência de 1822 enviada à Irmandade de São José, os professores de música e instrumentistas de Vila Rica deliberaram, em detrimento da construção de um templo próprio, o traslado de sua Padroeira para a capela de São José, reduto de irmandades pardas. Os confrades justificaram o traslado em razão de que a maior parte dos irmãos que formava a Irmandade de Santa Cecília também o era da de São José. Dentre as condições impostas pelos irmãos de Santa Cecília para a mudança de igreja, consta a de que as sepulturas, sinos e esquife da Confraria de São José pudessem ser usados por ambas as irmandades. Em 1823, a Irmandade já se encontrava em um altar lateral da capela de São José.[23]

A fundação da Irmandade de Santa Cecília dos Professores de Música e Instrumentistas, em vez de representar um traço de maior profissionalismo dos músicos da região, "melhor se enquadra como um indício de forte retração do mercado." Com a decadência econômica das irmandades e ordens terceiras, principais associações contratantes de música, a sobrevivência dos músicos profissionais ficou ameaçada. Os mais bem posicionados profissionais procuraram, então, defender o seu

22 ACL/UFMG. Compromisso da Irmandade de Santa Cecília, p. 2.

23 AEPNSP. Correspondências e Escritura (1822 a 1823), vol. 157, fls. 49-49 v.

better seen as an indication of the strong retraction of the market." With the economic downfall of the brotherhoods and third orders, the principal contractors of music, the survival of the professional musicians was threatened. The best positioned professionals looked to defend their field, as a result, "by resorting to associations and defending the importance of the quality of the musical services, both in the sense of the musicians themselves, as well as the quality of the instruments and partitures."[24] The constitution of these corporative institutions also resulted from a break in the group of musicians of the Capitania. The higher level musicians (regents and composers) condemned the "curious" who decorated the masses, those who used the name musician and worked "for anything they could get, even if it meant working for food".[25]

In the statutes that they sent for approval, the brothers of Santa Cecília included chapters that established a set of rules that attempted to protect the professional musicians of the Capitania. Florêncio José Ferreira Coutinho, Marcos Coelho Neto (the younger), João de Deus de Castro Lobo, among others, in a solicitation made in 1812, stated that one of the biggest concerns were "the free services that were offered every day, in the celebration of oratories, in the churches, funerals and other occasions which featured music".[26] The authors of the solicitation, renowned musicians with ample experience in the period, requested the cessation of this practice, which was reiterated in 1815, in chapter 19 of the book of commitments of the Brotherhood of Santa Cecília, also written by the previously mentioned authors. This chapter was, nevertheless, revoked in September 1815 by the Regent Prince D. João, who judged that, "in private occasions", it was permissible to "carry out any function free of charge".[27]

If during the second half of the 18th century the regents and composers were "liberal artists", in the 19th century, the wind had changed direction. Their services were no longer required as they had once been, causing them to try to corner the shrinking musical market that still existed.

24 BARBOSA. *O Ciclo do Ouro*: o tempo e a música do Barroco Católico, p. 253-254.

25 MONTEIRO. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*, p. 50-51.

26 *Ibidem*, p. 44.

27 ACL/UFMG. Compromisso da Irmandade de Santa Cecília, p. 4-5.

campo, "através de medidas associativas e apregoando a importância da qualidade dos serviços musicais, tanto no que diz respeito aos próprios músicos quanto ao nível dos instrumentos e partituras".[24] A constituição dessas instituições corporativas também resultou de uma cisão no grupo dos músicos da Capitania. O extrato superior dos músicos (regentes e compositores) condenava os "curiosos" que decoravam missas, e com o nome de músicos, se empenhavam "em fazerem as suas funções por qualquer coisa que lhes deem, e ainda tão somente pela comida".[25]

Nos estatutos que remeteram para aprovação, os irmãos de Santa Cecília inseriram capítulos que estabeleciam um conjunto de regras que visava proteger os músicos profissionais da capitania. Florêncio José Ferreira Coutinho, Marcos Coelho Neto (filho), João de Deus de Castro Lobo, entre outros, em uma solicitação feita em 1812, relataram que uma das suas maiores preocupações eram "as funções gratuitas a que são todos os dias acometidos, tanto de festas de oratórios, como nas igrejas, enterro e outros ajuntamentos de música".[26] Os autores da solicitação, músicos renomados com notável atividade no período, pediam o cessar dessa prática, o que foi reiterado, em 1815, no capítulo 19 do livro de compromissos da Irmandade de Santa Cecília, também redigido pelas mãos daqueles. Esse capítulo foi, contudo, revogado em setembro de 1815 pelo príncipe regente D. João, que julgava que, "em casos particulares", era permitido "efetuar gratuitamente qualquer função".[27]

Se durante a segunda metade do século XVIII os regentes e compositores puderam tornar-se "artistas liberais", no século XIX, os ventos eram outros. Seus serviços já não eram mais requisitados como outrora, restando-lhes monopolizar o minguado mercado musical ainda existente.

24 BARBOSA. *O Ciclo do Ouro*: o tempo e a música do Barroco Católico, p. 253-254.

25 MONTEIRO. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*, p. 50-51.

26 *Ibidem*, p. 44.

27 ACL/UFMG. Compromisso da Irmandade de Santa Cecília, p. 4-5.

REFERENCES

BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O Ciclo do Ouro*: o tempo e a música do Barroco católico. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Funarte, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 35-76.

LANGE, Francisco Curt. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano III, 1979. p. 11-231.

LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V.* Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1981.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-116.

MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*. São Paulo, Dissertação de Mestrado defendida na USP sob orientação do doutor Arnaldo Daraya Contier, 1995.

NEVES, José Maria (Org.). *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. v. 1.

PETIÇÃO dos homens pardos livres da Capitania (1758). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, v. VI, p. 425, 1959

PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos*: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. A Igreja de São José de Vila Rica. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, ano 1990/1992, p. 447-459, 1989.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O Ciclo do Ouro*: o tempo e a música do Barroco católico. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Funarte, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 35-76.

LANGE, Francisco Curt. História da música na Capitania Geral das Minas Gerais II. A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano III, 1979. p. 11-231.

LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica V.* Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1981.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-116.

MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*. São Paulo, Dissertação de Mestrado defendida na USP sob orientação do doutor Arnaldo Daraya Contier, 1995.

NEVES, José Maria (Org.). *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. v. 1.

PETIÇÃO dos homens pardos livres da Capitania (1758). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, v. VI, p. 425, 1959

PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos*: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. A Capela de São José de Vila Rica. *Barroco*, Ouro Preto, n. 15, ano 1990/1992, p. 447-459, 1989.

THE ICONOGRAPHY GLOSSARY OF ST. JOSEPH CHAPEL

Leandro Gonçalves de Rezende

O REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO DA CAPELA DE SÃO JOSÉ

Leandro Gonçalves de Rezende

Analysing the saints present in the Chapel of St. Joseph of Colored or Well-Married Men is, above all, a way of establishing and reconstructing an experience of faith. For the Catholic Church, saints are those who have lived an exemplary life in accordance with Christian principles and, thus, having been saved through the redemptive sacrifice of Christ, are close to God in Paradise, in a state of grace. They are most commonly known for their martyrdom, virtue or miracles, which gives them the right to canonization. According to the Christian doctrine, as the saints are part of the "Triumphant Church", they live in clear communion with God and can intercede for those who invoke them in the "Militant Church". This spiritual communion, which forms a mystical body between the three states of Church – the Militant, Suffering and Triumphant – is known as the Doctrine of the Communion of Saints.

As they are mediators between men and divinity, saints are worthy of special veneration. The worship of saints is not about idolatry, as Catholics only admit the worship of God - Father, Son and Holy Spirit. Likewise, it is not incongruous to make likenesses of the saints in paintings and images, as these representations draw the faithful and the figure closer, allowing for a personal relationship and reminding the faithful of the holiness to which all are called, by recalling the deeds and the virtues of the saints.

Moreover, it is worth noting that the worship of saints has a practical aspect in the everyday life of the faithful. The selection of saints present in worship or in the house of worship is entwined in the origins, hopes, demands and guidance of the members who participate in a given religious community. In St. Joseph's Chapel, for example, because it was a place of sociability of Afro-Brazilians, a gathering place for simple men and women, artisans, artists and musicians, we can find, par excellence, saints that are relevant to these faithful people, their needs and to what they believed to be important in their lives. Therefore, the election of a patron saint comes from the devotees, who in view of the merits or the particularity of a saint, turn to the "useful efficiency" of that intercessor, because as Reáu

Analisar as devoções presentes na Capela do Patriarca São José dos Bem Casados ou dos Homens Pardos é, antes de tudo, elaborar e reconstituir uma experiência de fé. Para a Igreja Católica, os santos são aqueles que viveram uma vida exemplar, em conformidade com os preceitos cristãos e, consequentemente, salvos por meio do sacrifício redentor de Cristo, estão próximos a Deus, no Paraíso, em estado de graça. Os santos são mais comumente conhecidos pelo martírio, virtude e/ou milagres, o que lhes confere o direito à canonização. De acordo com a doutrina, os santos, por pertencerem à "Igreja Triunfante", vivem em nítida comunhão com Deus e podem interceder por aqueles que, da "Igreja Peregrina", os invocam. Essa comunhão espiritual, formando um corpo místico entre as três "Igrejas" – Peregrina, Padecente e Triunfante –, é conhecida como Doutrina da Comunhão dos Santos.

Por serem mediadores entre os homens e a divindade, os santos são dignos de especial veneração. Não se trata de idolatria o culto aos santos, pois no culto católico adora- -se somente ao Deus uno e trino. Da mesma forma, não é incongruente conceber os santos em pinturas e imagens, pois estas representações aproximam o fiel da figura de culto, permitindo uma relação pessoal, lembrando-o da santidade, à qual todos são chamados, de modo a rememorar os feitos e as virtudes dos eleitos.

Além disso, é preciso destacar que o culto santoral tem um aspecto prático na vida cotidiana do fiel. A seleção das devoções presentes no culto ou no recinto religioso está imbricada às origens, às esperanças, demandas e orientação dos membros que participam de uma dada comunidade religiosa. Na Capela de São José, por exemplo, por ser um local de sociabilidade de pardos, agregando homens e mulheres do povo, artífices, artistas e músicos, encontraremos, por excelência, devoções relacionadas a estes fiéis, às suas necessidades e àquilo que eles acreditavam ser importante em suas vidas. Portanto, a eleição de uma devoção é conformada a partir dos devotos que, tendo em vista o mérito ou a particularidade de um santo, recorrem à "eficiência utilitária" desse intercessor, pois como afirma Réau: "a devoção raramente é desinteressada e se

says: "a devotion is rarely disinterested and focuses on the saints who have a reputation for being the most influential lawyers with God".[1] "In the "range" of the most effective patron saints we found: Firstly, the Virgin Mary and then the holy martyrs, patrons, curators, those who protect crops, cities, etc.

Therefore, let us survey the iconographic repertoire present in St. Joseph's Chapel, differentiating between the iconography of St. Joseph, Mary and the other saints. The aim of this small glossary is to situate the visitor to the chapel and to serve as a succinct guide.

ST. JOSEPH, THE PATRON

The story of St. Joseph is linked to the ancient tradition of the Catholic Church, but the historical data of his life are scarce and imprecise. Joseph appears in a few moments in the early passages of the Gospels of Matthew and Luke.[2] From these sources we know that he was a descendant of King David, and had a marriage contract with Mary, and so was considered an adoptive father of Jesus. His is seen as a wise, righteous man, and above all, God fearing. He was present at the birth of Jesus, at his presentation in the temple, during the flight into Egypt and when the boy was lost and found at 12 years of age. The biblical narrative states that he resided in Nazareth, where he was a carpenter.

In the apocryphal literature, i.e., the non-canonical literature, the choice of Joseph as Mary's husband is a miracle. When the Virgin reached marrying age, the priest invited 12

1 REAU. Esplendor y decadencia del culto a los santos, p. 441. (tradução livre)

2 Mt 1-2; 13-55 e Lc 1-2; 4,22.

dirige aos santos que têm fama de serem os advogados mais influentes junto de Deus."[1] Na "escala" das devoções mais eficazes encontramos: em primeiro lugar a Virgem Maria, depois os santos mártires, os patronos, os curadores, os que protegem as colheitas, as cidades, etc.

Destarte, contemplaremos o repertório iconográfico presente na Capela de São José, diferenciando a iconografia do padroeiro, a de Nossa Senhora e a dos santos. O objetivo desse pequeno glossário é situar o visitante na capela, orientando-o de forma sucinta.

SÃO JOSÉ, O PADROEIRO

A história de São José é vinculada à antiquíssima tradição da Igreja Católica, todavia os dados históricos de sua vida são escassos e inseguros. José aparece em poucos momentos nos trechos iniciais dos Evangelhos de Mateus e Lucas.[2] Através dessas fontes sabemos que ele era descendente do rei Davi, já estava idoso e tinha um contrato de casamento com Maria; logo, com esse enlace, foi considerado o pai adotivo de Jesus. Suas atitudes o colocam como homem sensato, justo e, acima de tudo, temente a Deus. Esteve presente no nascimento de Jesus, na apresentação no templo, na fuga para o Egito e na perda e encontro do menino, aos 12 anos de idade. A narrativa bíblica afirma que residiu em Nazaré, onde exerceu o ofício de carpinteiro.

Na literatura apócrifa, ou seja, na não canônica, a escolha de José como esposo para Maria deu-se de forma milagrosa. Quando a Virgem completou a idade de se casar, o Sacerdote cha-

Patriarca São José, foto Leandro Rezende.
Saint Joseph, photo Leandro Rezende.

1 REAU. Esplendor y decadencia del culto a los santos, p. 441. (tradução livre)
2 Mt 1-2; 13-55 e Lc 1-2; 4,22.

suitors to the Temple. Each of them put his staff on the altar and, unexpectedly, Joseph's staff flourished into a branch of lilies, miraculously showing him to be the chosen one. We know nothing about his death, except by tradition, which claims that he died before the crucifixion of Christ.

In St. Joseph's Chapel, there is not a narrative cycle of the life of the patron, but there are decorative elements that recall his story. On the high altar there is a statue of St. Joseph in his usual representation: a mature man with a beard, wearing a long robe tied at his waist and a cloak. He wears a knee length tunic and boots. He is commonly represented wearing boots, travel clothing and even a hat, alluding to the Flight into Egypt.[3] In his right arm is the baby Jesus in an attitude of benediction. In his left hand, he has a stick crowned with lilies, a symbol of his chaste life. His feast day is celebrated on March 19, and he is the patron saint of carpenters and artisans and is invoked for a good death.

The ceiling of the chancel of St. Joseph's Chapel was also adorned with a painting of the patron saint's life, the *Esponsais do Senhor São José com Maria* (St. Joseph's espousal with Mary). This painting was documented from its commission until its delivery. Manoel Ribeiro Rosa, its author, joined the brotherhood in 1778. On September 10, 1779, the governing board of the brotherhood signed a term with the artist to paint the chancel, including the panelling, on which would be "the wedding of St. Joseph, with his sash and ornaments and covering the circumference and up to the royal cornice".[4] Five receipts state that the painter earned over 75 octaves of gold for the painting which was submitted and approved in 1783.

It is a harmonious, brightly-colored work. The scene framed in red and blue is consistent with the Rococo style. Strong primary colours, in both planning and decorative parts, are indeed a striking feature of this artist's works. It is worth noting the false architecture that makes up the background represented by a base and two smooth columns. His iconography is traditional, the marriage of Mary and Joseph, with Joseph on his knees, with his floral stick, handing a ring to Mary under the watchful eye of the priest and witnesses. Both have flower crowns on their head and are receiving the blessing of the Holy Spirit in the form of a dove.

3 No altar de Nossa Senhora do Parto há uma imagem com traços mais populares de São José de Botas.

4 TRINDADE. A Capela de São José de Ouro Preto, p. 150-153.

mou 12 pretendentes ao Templo. Cada um deles colocou seu cajado no altar e, de forma inesperada, o cajado de São José floresceu num ramo de lírios, demonstrando milagrosamente ser ele o escolhido. Nada sabemos sobre sua morte, a não ser pela tradição, a qual afirma ter morrido antes da crucificação de Jesus.

Na Capela de São José não há um ciclo narrativo da vida do patrono, mas elementos decorativos que rememoram sua história. No camarim do altar-mor temos a imagem de São José em sua habitual representação: homem maduro, de barba, vestindo túnica longa, amarrada na cintura e capa. A túnica é interrompida abaixo do joelho, para mostrar as botas. É muito comum representar São José com botas, roupas de viagem e até chapéu, alusão à Fuga para o Egito.[3] No braço direito traz o Menino Jesus, em atitude de benção. Na mão esquerda tem cajado arrematado com ramo de lírios ou açucenas na parte superior, símbolo de sua vida casta. Festejado no dia 19 de março é padroeiro dos carpinteiros e dos artífices e invocado para uma boa morte.

O forro da capela-mor de São José também era adornado com pintura relativa à passagem da vida do padroeiro. Trata-se dos *Esponsais do Senhor São José com Maria*. Essa obra é documentada desde o ajuste inicial até o termo de entrega. Manoel Ribeiro Rosa, seu autor, ingressou nessa confraria em 1778 e, em 10 de setembro 1779, a mesa administrativa da irmandade fez um termo com o artista sobre a pintura da capela-mor, incluindo o forro, no qual se representaria "o despozorio do Senhor São José, com sua tarja com seus ornatos e no todo dela sua prospectiva até a cimalha real".[4] Em cinco recibos consta que o pintor recebeu mais de 75 oitavas de ouro pela pintura, que foi entregue e aprovada em 1783.

Trata-se de uma obra harmoniosa, coerente ao gosto artístico rococó, e de colorido vivaz, principalmente nas rocalhas vermelhas e azuis que emolduram a cena. Aliás, o colorido forte, sobretudo nas cores primárias, tanto no panejamento quanto nas partes decorativas, é característica marcante nesse artista. Vale a pena destacar a falsa arquitetura que compõe o plano de fundo, representado uma base e duas colunas lisas. Sua iconografia é a tradicional do casamento de Maria e José, sendo ele representado em destaque, de joelhos, com seu cajado florido, a entregar um anel a Maria, sob o olhar atento do sacerdote e das testemunhas. Ambos têm coroas de flores na cabeça e recebem a benção do Espírito Santo, no formato de pomba.

3 No altar de Nossa Senhora do Parto há uma imagem com traços mais populares de São José de Botas.

4 TRINDADE. A Capela de São José de Ouro Preto, p. 150-153.

Unfortunately, the panelling of this chancel is not intact anymore, because, as Rodrigo Melo Franco de Andrade points out, the painting was

> removed when the panelling of the chancel was restored, having its central part cut and properly framed and used on the arch of the choir. Later, it was given as a gift to the Archbishop of Mariana, who placed it in one of the rooms of the Major Seminary in his archdiocese.[5]

It is currently in the Archdiocesan Museum of Sacred Art of Mariana.

Esponsais do Senhor São José com Maria, foto de Hélcio Rocha.

Wedding of Saint Joseph with Mary, photo de Hélcio Rocha.

5 ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 36-37.

Infelizmente, não temos o forro dessa capela-mor intacto, pois, conforme observação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a pintura foi

> retirada quando se reformou o forro da capela-mor, tendo-se recortado então sua parte central, para aproveitá-la, devidamente emoldurada, no arco do coro; mais tarde, presentearam-na ao Arcebispo de Mariana que a fez colocar numa das salas do Seminário Maior de sua Arquidiocese.[5]

Atualmente, encontra-se no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

5 ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 36-37.

Likewise, it is essential to highlight two passages in David's life that are on the sidewalls of the presbytery, also authored by Manuel Ribeiro Rosa. David was king of Israel, after Saul. When he was still a young pastor in Bethlehem, he was anointed by the prophet Samuel according to the biblical account.[6] He was a healthy, brave, bright-eyed, handsome young man with a gift for music and poetry. In St. Joseph's Chapel, we can find two scenes of the victory of David over Goliath. The Philistines, enemies of the Israelites, were camped in a valley, prepared for combat. Goliath, a strong, armed, unusually tall Philistine, challenged the Israelites and was defeated by young David, who, with God's help, hit him in the forehead with a stone. In the scene, on the right side of the presbytery, we see David wearing simple clothes with a bag of rocks tied at his waist, with his sword at the neck of the inert, fallen Goliath, armor, spear and shield at his side, after being hit by a stone on his forehead, alluded to by spot of blood. In the background, the terrified Philistine army flees towards the camp. On the left side of the presbytery, we have the scene where David presents Goliath's head to King Saul, having taken the spear and shield of the defeated. In the side painting, women sing and dance celebrating David's feat saying: "Saul has slain a thousand; David has slain ten thousand!"[7] This speech will eventually make Saul jealous, and he will then pursue David.

The choice of a scene alluding to the life of David to compose the internal decoration of the chancel in St. Joseph is not unusual, because David is a foreshadowing of Christ, since he, anointed and chosen by God, brought together the people of Israel. Likewise, Joseph was a direct descendant of David; therefore, the scene recalls the great achievement of the most important ancestor of the patron saint of the chapel.

6 1Sm 16.

7 1Sm 18, 7.

Da mesma forma, é fundamental destacar as duas passagens da vida de Davi que estão nas paredes laterais do presbitério e que também são de autoria de Manoel Ribeiro Rosa. Davi foi rei de Israel, substituindo Saul. Ainda quando era um jovem pastor em Belém foi ungido pelo profeta Samuel, conforme o relato bíblico.[6] Era um belo rapaz, saudável, de olhos brilhantes, valente e com dom para a música e para a poesia. Na Capela de São José temos duas cenas relativas à vitória de Davi sobre Golias. Os filisteus, inimigos dos israelitas, estavam acampados num vale, preparados para o combate. Golias, um filisteu forte, armado e de altura incomum, desafiou os israelitas e foi derrotado pelo jovem Davi que, com a ajuda de Deus, acertou-o, na testa, com uma pedra. Na cena, no lado direito do presbitério, vemos Davi, com roupas simples e uma sacola de pedras amarrada na cintura, levantando a espada em direção ao pescoço de Golias, que, com armadura, lança e escudo, está caído, inerte, após a pedrada que recebeu na testa, o que é alusivo por uma mancha de sangue. Ao fundo, o exército dos filisteus foge apavorado em direção ao acampamento. No lado esquerdo do presbitério, temos a cena em que Davi apresenta a cabeça de Golias ao rei Saul, levando a lança e o escudo do derrotado. No quadro lateral as mulheres cantam e dançam comemorando o feito de Davi dizendo: "Saul matou mil; Davi matou dez mil!"[7] Essa fala causará ciúmes em Saul, que perseguirá Davi.

A escolha de uma cena alusiva à vida de Davi para compor a decoração interna da capela-mor em São José não é inusitada, pois Davi é uma prefiguração do Cristo, uma vez que ele, ungido e eleito por Deus, reuniu o povo de Israel. Da mesma forma, José era descendente direto de Davi, portanto, a cena lembra o grande feito do mais importante antepassado do padroeiro da capela.

6 1Sm 16.

7 1Sm 18, 7.

Cenas da vida do Rei Davi, foto Heloisa Vidigal.
Scenes from the Life of King David, photo Heloísa Vidigal.

MARY WORSHIP

The special veneration of the Virgin Mary is justified by the fact that she is the Mother of God, and by extension, the spiritual mother of all humanity; the one conceived without original sin, Queen of all saints and angels, and therefore the most powerful intercessor for humanity along with her son Jesus, as witnessed in the episode of the Wedding at Cana.[8] In St. Joseph's Chapel, we find the following Marian titles: Our Lady of Deliverance, Our Lady of Good Death and Our Lady of Guadalupe.

OUR LADY OF DELIVERANCE

Also known as Our Lady of the Presentation, this is the Virgin Mary after having given birth to the Savior. In St. Joseph's Chapel, the image of Our Lady of Deliverance is standing and wearing a long robe and a wavy mantle. Her hands are at chest level, holding a mantle, in which is the newborn Jesus, following the Jewish custom of presenting the eldest son in the Temple and offering a sacrifice. It is a very ancient invocation of Mary that birthing women call on in difficult moments. Aside from the image on the altar, the Sisterhood of Our Lady of Deliverance had two smaller ones of the same image, which were probably taken in visits to women in labor to provide appropriate spiritual aid.

It is worth mentioning that this association congregated a significant number of women, who according to an application found in the Overseas Historical Archive, were called Matrons of Our Lady of Deliverance.[9] This association celebrated its feast, the Feast of the Presentation of the Lord, on the Purification of Mary day, February 2. According to the document, in 1743, the devotion was already established and Our Lady of Deliverance already worked miracles in the region. However, it had no resources to carry out the feast day so it appealed to the king for funding. Interestingly, the image is richly adorned,

8 Jo 2, 1-12.

9 Lisboa. Overseas Historical Archive. Request of the holy people of the Chapel of Saint Joseph of Colored People of Ouro Preto, asking for financial help for the feast days of Our Lady of Deliverance. Box 61, doc. 41.

CULTO MARIANO

A veneração especial à Virgem Maria justifica-se pelo fato de ser ela a Mãe de Deus e, por extensão, a mãe espiritual de toda a humanidade; a concebida sem pecado original; a rainha de todos os Santos e anjos e, portanto, a intercessora mais poderosa da humanidade junto ao seu filho Jesus, a exemplo do episódio das Bodas de Caná.[8] Na Capela de São José encontramos os seguintes títulos marianos: Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora de Guadalupe.

NOSSA SENHORA DO PARTO

Também conhecida por Nossa Senhora da Apresentação, trata-se da Virgem Maria após dar à luz ao Salvador. Na Capela de São José, a imagem de Nossa Senhora do Parto está em pé e veste túnica longa e manto ondulado. Suas mãos estão na altura do peito, segurando uma manta, na qual estaria o Menino Jesus recém-nascido, seguindo o costume judaico de apresentar o filho primogênito no Templo, ofertando um sacrifício. É uma invocação muito antiga de Maria, clamada pelas parturientes em momentos difíceis. A Irmandade de Nossa Senhora do Parto tinha, além da imagem do altar, mais duas imagens pequenas da mesma Senhora que, provavelmente, eram usadas para visitar mulheres em trabalho de parto, sendo o auxílio espiritual propício.

Cabe destacar que essa irmandade congregava significativo número de mulheres que, conforme requerimento encontrado no Arquivo Histórico Ultramarino,[9] denominavam-se matronas de Nossa Senhora do Parto. A irmandade, que era de devoção, realizava sua festa no dia da Purificação de Maria, ou seja, no dia 2 de fevereiro, festividade da Apresentação do Senhor. Segundo o documento, em 1743, a devoção já estava instituída e Nossa Senhora do Parto já operava milagres na região. Todavia, a irmandade não detinha recursos para realizar a festa, por isso pedia mercês ao rei. Interessante notar que a imagem é ricamente ador-

8 Jo 2, 1-12.

9 Lisboa. Arquivo Histórico Ultramarino. Requerimento dos religiosos da capela de São José dos Pardos de Vila Rica do Ouro Preto, pedindo ajudas de custo para os festejos de Nossa Senhora do Parto. Caixa 61, doc. 41.

there are many heads of angels on the pedestal and their ears are pierced for placing earrings listed in the inventory of the fellowship. This holds the side altar of the transept, on the Gospel side.

A variant of this iconography is commonly known as Our Lady of Expectation, Deliverance, or Our Lady of 'O'. However, in this case, the Virgin is still pregnant, which can be seen by the volume of her womb.

OUR LADY OF GOOD DEATH

According to tradition, Mary, mother of the Savior, did not die, but rather was asleep when she ended her earthly journey. This episode, known as the "Dormition of Mary", is celebrated on August 15, when she was taken up into heaven. The Bible does not tell of Mary's death, but it is presumed that she died at an advanced age, when Jesus and the angels sought her soul. Her body was prepared and taken for burial by the apostles. Three days later, the body of the Blessed Virgin Mary was taken up to heaven in a state of glory.

She is pictured lying on a bed or a mortuary in white vestment, with her hands over her chest and eyes closed. The image in St. Joseph's Chapel is a dressed image, i.e., her head, hands and feet are carved and covered in polychrome, while the rest of the body is covered by clothing. Her wig is made of human hair. The image of Our Lady of the Good Death occupies the niche of the side altar in the nave, on the Gospel side.

This was a very dear devotion in the colonial period, in which having a good death was a clear sign of salvation. The good death was biological death accompanied by the priest and the community. The priest would minister the sacraments and the community would intercede for the soul of the sufferer. Good death, in the words of João José Reis, "means that the end does not come by surprise for the person, without the paying of debts to those who remain and also instructing them on how to dispose of their body, soul and possessions".[10] Therefore, the good death consisted of preparation for that uncertain time. This preparation begins on the verge of death, when the faithful, aside from testing, seeks the last sacraments of the Church as well as the company and assistance of friends, family and the brotherhood

10 REIS. *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX, p. 92.

nada, na peanha há muitas cabeças de anjos e há furos nas orelhas para colocação de brincos que constam no inventário da irmandade. A imagem ocupa o altar lateral do arco-cruzeiro, lado do evangelho.

É comum a variante dessa iconografia, conhecida como Nossa Senhora da Expectação do Parto ou Nossa Senhora do Ó. Todavia, nesse caso, a Virgem ainda está grávida, o que pode ser comprovado pelo volume de seu ventre.

NOSSA SENHORA DA BOA MORTE

Segundo a tradição, Maria, a mãe do Salvador, não morreu, mas, sim, ao acabar sua jornada terrestre, teria dormido. Esse episódio, conhecido como "Dormição de Maria", é festejado no dia 15 de agosto, data que ela foi assunta aos céus. A Bíblia não narra a morte de Maria, mas presume-se que ela morreu em idade avançada, quando Jesus e os anjos buscaram sua alma. Seu corpo foi preparado e levado pelos apóstolos para o sepultamento. Três dias depois, o corpo da Bem-Aventurada Virgem foi levado aos céus, em estado de glória.

É representada deitada em uma cama ou esquife, com vestes brancas, mãos sobre o peito e olhos fechados. Na Capela de São José, é uma imagem de vestir, ou seja, ela tem a cabeça, mãos e pés esculpidos e policromados, enquanto o resto do corpo é coberto pela roupa. Possui peruca com cabelos naturais. A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte ocupa o nicho do altar lateral da nave, lado do evangelho.

Trata-se de uma devoção muito querida no período colonial, no qual ter uma boa morte era claro sinal de salvação. A boa morte consistia em morte biológica, todavia, acompanhada pelo sacerdote e pela comunidade. O padre ministraria os sacramentos e a comunidade intercederia pela alma do padecente. A boa morte, nas palavras de João José Reis, "significa que o fim não chegaria de surpresa para o indivíduo, sem que ele prestasse contas aos que ficavam e também os instruísse sobre como dispor se deu cadáver, de sua alma e de seus bens terrenos".[10] Assim, o bem morrer consistia na preparação para aquele momento incerto. Essa preparação começa na iminência da morte, quando o fiel, além de testar, buscava os últimos sacramentos da Igreja, bem como a companhia e assistência dos amigos, familiares e dos confrades da irmandade, para

10 REIS. *A morte é uma festa*: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX, p. 92.

to face and overcome the temptations of the Evil One. It was the brothers' duty to accompany the deceased during the funeral, burial and suffrage. In the duel between salvation and eternal damnation, the faithful wanted a good death, at peace with him or herself, family, society and the Church.

It is noteworthy that in the Church of Our Lady of the Conception in Antônio Dias, the parish in which the Brotherhood of St. Joseph was first constituted, the Afro-Brazilian brotherhood of Our Lady of the Good Death also worshipped and had its own altar.

OUR LADY OF GUADALUPE

Our Lady of Guadalupe is a Mexican saint. Shortly after the conquest of Mexico, the Virgin appeared to Juan Diego on the hill of Tepeyac and demanded that a temple be built at that location.[11] Juan Diego told the local bishop, who asked for a proof of the apparition. Maria then asked him to gather roses in her cloak and, when he unwrapped them before the bishop, the image of the Virgin of Guadalupe miraculously appeared emblazoned on the mantle. The Virgin has dark-skinned, and is dressed in a tunic and has a starry blue mantle covering her head. Like Our Lady of Conception, her hands are folded and she has a crescent moon at her feet. However, her face is tilted to the right.

The devotion to Our Lady of Guadalupe is very restricted in eighteenth-century Minas Gerais, and this is probably due to the influence of Bishop D. Frei Antônio de Guadalupe. It was he that on October 23, 1726, passed a provision which allowed for the construction of the first St. Joseph's Chapel. According to records collected by Ivo Port de Menezes, the Brotherhood of Our Lady of Guadalupe of Colored Men already existed in the middle of the second quarter of the eighteenth century.[12] Her feast day is celebrated on December 12 and her image occupies the niche of the side altar of the nave, Epistle Side.

11 MEGALE. *O Livro de Ouro dos Santos*, p. 31.

12 MENEZES. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*: a religião em Ouro Preto, p. 145.

enfrentar, e vencer, as tentações do Maligno. Era dever dos irmãos acompanhar os falecidos no funeral, sepultamento e nos sufrágios. No duelo entre a salvação e a condenação eterna, o fiel desejava uma boa morte, em paz consigo mesmo, com a família, com a sociedade e com a Igreja.

Cabe destacar que na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, freguesia na qual a Irmandade de São José primeiramente constitui-se, há irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte que, com altar próprio, congregava crioulos e homens pardos também.

NOSSA SENHORA DE GUADALUPE

Trata-se de uma devoção mexicana. Pouco depois da conquista do México, a Virgem apareceu ao índio Juan Diego, na colina de Tepeyac, pedindo-o que fosse construído um templo naquele local.[11] O nativo avisou o bispo local, que pediu uma prova da aparição. Maria, então, pediu ao índio que recolhesse rosas em seu manto. Ele assim o fez e, ao desembrulhá-las diante do bispo, milagrosamente, apareceu a imagem da Virgem de Guadalupe estampada no manto. A Virgem tem traços mestiços, está vestida com túnica e manto azul estrelado, cobrindo-lhe a cabeça. Da mesma forma que Nossa Senhora da Conceição, ela tem as mãos postas e a lua crescente aos seus pés, todavia tem a face inclinada para a direita.

O culto a Nossa Senhora de Guadalupe é muito restrito nas Minas Setecentistas, e provavelmente se deve à influência do bispo D. Frei Antônio de Guadalupe, o mesmo que, em 23 de outubro de 1726, passou provisão que permitiu a construção da primitiva capela de São José. De acordo com documentos levantados por Ivo Porto de Menezes, já havia a Irmandade do Nossa Senhora de Guadalupe dos Pardos, em meados do segundo quartel do século XVIII.[12] Sua festa é celebrada em 12 de dezembro e sua imagem ocupa o nicho do altar lateral da nave, lado da epístola.

11 MEGALE. *O Livro de Ouro dos Santos*, p. 31.

12 MENEZES. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*: a religião em Ouro Preto, p. 145.

São Brás, escultura em madeira policromada, foto Leandro Rezende.

Saint Braz, polychromatic sculpture in wood, photo Leandro Rezende.

WORSHIP OF SAINTS

ST. BLAISE

Born in Armenia, in the early days of Christianity (fourth century), Saint Blaise was a bishop in Sebastae. According to tradition, as historical information is scarce, he lived for a time among wild beasts, being fed by them. He lived in a time of persecution, and was tortured and martyred. On the way to his martyrdom, a desperate mother asked him to help her son, who had a fishbone stuck in the throat. The bishop took two candles and praying placed them on the child's neck, thereby healing him. He is therefore the intercessor for throat problems and responsible for various cures. He was beheaded in 316. St. Blaise is represented in episcopal garments: a tunic, a surplice, a miter and a crosier. In the image we have in St. Joseph, he is wearing a white surplice, a red stole with golden details, a string with a Latin cross at chest level and a cloak covering his back. It is common to represent the saint with gloves and in attitude of blessing. His attributes are a wool-carding comb that was his instrument of martyrdom and candles, alluding to the child's cure. His feast day is celebrated on February 3 and the image occupies the right niche of the high altar.

SAINT AMARO

The records from the Botherhood of Saint Joseph show that in 1774, the chapel had four images of the Patron Saint, one of Saint Brás and one of Saint Amaro, which composed the side niches of the main altar. According to tradition, Amaro or Mauro, who lived in the sixth century, was entrusted to St. Benedict from childhood, becoming one of the first Benedictine

CULTO SANTORAL

SÃO BRÁS

Nasceu na Armênia, ainda nos primórdios do cristianismo (século IV). Foi bispo de Sebaste. Segundo a tradição, pois as informações históricas são escassas, habitou um tempo entre os animais ferozes, sendo alimentado por eles. Viveu num período de perseguições, sendo torturado e martirizado. Quando seguia para seu martírio, uma mãe desesperada pediu-lhe que acudisse seu filho que tinha uma espinha de peixe presa na garganta. O bispo pegou duas velas e, rezando, colocou-as no pescoço da criança, que ficou curada. Assim, é o intercessor contra os males da garganta e responsável por várias curas. Teve sua cabeça decepada em 316. São Brás é representado com roupas episcopais: túnica, sobrepeliz, mitra e báculo. Na imagem presente em São José temos uma sobrepeliz branca, uma estola vermelha com traços dourados, um cordão com cruz latina na altura do peito e um pluvial que lhe cobre as costas. É comum representar o santo com luvas e em atitude de benção. Seus atributos são uma carda de ferro (instrumento de martírio) e velas, alusão à cura da criança. Sua festa é celebrada em 3 de fevereiro e a imagem ocupa o nicho direito do altar-mor.

SANTO AMARO

A documentação relativa à Irmandade de São José atesta que, em 1774, ela possuía quatro imagens do padroeiro, bem como uma de São Brás e uma de Santo Amaro, que componham os nichos laterais do altar-mor. Segundo a tradição, Amaro ou Mauro, que viveu no século VI, foi confiado a São Bento desde criança, tornando-se um dos primeiros monges beneditinos e ajudan-

Santo Amaro, escultura em madeira policromada, foto Leandro Rezende.

Saint Amaro, polychromatic sculpture in wood, photo Leandro Rezende.

monks and helping in the construction of Monte Cassino Monastery. His history is permeated with miracles, including walking on water to save the friend Placido, who was drowning. He is shown as a young man, with the black habit of the Benedictine Order. He is tonsured and the carries the book of order rules in his left hand and the Abbot staff in his right. In some images it is common to represent him with the fleur-de-lis, as he founded the Monastery of Grandfeuil (Saint-Maur-sur-Loire), France, where he died.

The devotion to Santo Amaro was popular in the Luso-Brazilian world, and even gave name to a few places in Minas Gerais (Santo Amaro Bramal and Santo Amaro Botafogo, for example), but currently is little remembered in Christianity. His feast day is celebrated on January 15 and his image occupies the left niche of the main altar.

ST. JOHN NEPOMUCENE

John Nepomucene was born in Bohemia in 1340 and was a canon in the cathedral of Prague. He was a great preacher and was the confessor of Queen Joanna, wife of King Wenceslas IV. The cruel king wanted to know about his wife's secret confession, but St. John Nepomucene refused to talk, even when threatened with torture. In retaliation, the king ordered him thrown off the bridge into the river Maldova, where he drowned. He is considered the martyr of the confessional secret. Traditionally, he is represented as young with a beard and in the ecclesiastical robes of canons: talar tunic, alb, ermine cape, surplice and pallium. He admires a crucifix in his hands, and under his feet, there is a small bridge, symbol of his martyrdom, and an angel, finger on lips, making the gesture of silence, symbol of the secrecy of confession. The statue of St. John Nepomucene is listed in the records of St. Joseph's Chapel as belonging to the Brotherhood of Our Lady of Guadalupe. His feast is celebrated on May 16 and his image occupies the niche of the side altar in the nave, Gospel side.

ST. CECILIA

Cecilia was a young Roman girl in the third century. She belonged to a noble family, which provided a refined education. According to the Christian tradition, she was forced to marry Valerian, but she converted him and both lived their marriage in chastity. Her husband was baptized and consequently martyred;

do na construção do Mosteiro de Monte Cassino. Sua história é permeada de milagres, inclusive o de caminhar sobre as águas, para salvar o amigo Plácido, que estava se afogando. É representado jovem, com hábito negro da Ordem Beneditina. Tem tonsura na cabeça e porta o livro de regras da ordem na mão esquerda e o báculo de abade na direita. Em algumas imagens e comum representá-lo com a flor-de-lis, pois fundou o Mosteiro de Grandfeuil (*Saint-Maur-sur-Loire*), na França, onde teria morrido.

A devoção a Santo Amaro foi popular no mundo luso-brasileiro, inclusive dando nome a algumas localidades em Minas (Santo Amaro do Bramal e Santo Amaro do Botafogo, por exemplo), todavia atualmente é pouco lembrado na cristandade. Sua festa é celebrada no dia 15 de janeiro e sua imagem ocupa o nicho esquerdo do altar-mor.

SÃO JOÃO NEPOMUCENO

João Nepomuceno nasceu na Boêmia em 1340 e foi cônego na catedral de Praga. Foi um grande pregador e também era confessor da rainha Joana, esposa do Rei Wenceslau IV. O cruel rei tentou burlar o segredo da confissão da esposa, todavia, São João Nepomuceno negou-se a contar-lhe, mesmo sobre tortura. Como vingança, mandou que o jogasse da ponte sobre o rio Maldova, onde morreu. É considerado o mártir do segredo confessional. Tradicionalmente, é representado jovem, com barba e vestes eclesiásticas, próprias de cônegos: túnica talar, alva, capa de arminho, murça e sobrepeliz. Admira um crucifixo que está em suas mãos e, aos pés, tem uma pequena ponte, símbolo do seu martírio, e um anjo fazendo gesto de silêncio (dedo sobre o lábio), símbolo do segredo de confissão. A imagem de São João Nepomuceno é inventariada na documentação da Capela de São José como pertencente à Irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe. Sua festa é celebrada em 16 de maio e sua imagem ocupa o nicho do altar lateral da nave, lado evangelho.

SANTA CECÍLIA

Cecília era uma jovem romana do século III. Pertencia a uma nobre família, o que lhe proporcionou uma refinada educação. Segundo a tradição cristã, forçada a casar-se com Valeriano, converte-o e ambos viveram o matrimônio em castidade. Seu marido foi batizado e, posteriormente, martirizado. Cecília,

after burying his body, Cecilia was also condemned to martyrdom. She was beheaded; however, three strokes of the spear were not enough to separate her head from the body. In fact, she only died three days later, when Pope Urban visited her in prison, blessing her. She was later adopted as the patron saint of musicians. No one knows for sure if she played any instrument. The biographical details of her hagiography inform that on her wedding day, on her way to the groom's house, she heard music and musical instruments and asked God to keep her heart and her body pure. Probably a translation error mentioned that she was playing instruments herself, and from then on, she became the patron saint of musicians. She is represented in Roman dress, with tunic, dalmatic and mantle, her hair sometimes loose or tied, and for an attribute, she has a musical instrument, usually a lyre, harp or organ and the palm of martyrdom. The presence of a shrine to Santa Cecilia in St. Joseph's Chapel is significant because the brotherhood included many musicians from the region, at a time when there was great demand for religious music. Her feast is celebrated on December 22 and her image occupies the niche of the side altar of the nave, Epistle Side.

ST. BARBARA

Saint Barbara was the daughter of a wealthy pagan called Dioscorus from the region of Nicomedia in Asia Minor. Her father locked her in a tower so that no one could see her, because she was a very beautiful young woman. The tower had two windows and Barbara, after baptism, ordered a third opened, symbolizing the Holy Trinity. She refused the suitor that her father had arranged and became a Christian. However, enraged, he handed her to the court, where she was tortured to death. Her own father beheaded her on the top of a hill. When descending the mountain, lightning struck

depois de enterrar o corpo dele, foi também condenada ao martírio. Foi decapitada, porém os golpes da lança não bastaram para soltar sua cabeça do corpo. Ela só morreu dias depois, quando o Papa Urbano a visitou no cárcere, abençoando-a. Foi adotada tardiamente pelos músicos como padroeira. Não se sabe ao certo se ela tocava algum instrumento. Os dados biográficos de sua hagiografia contam que no dia do seu casamento, enquanto seguia para a casa do noivo, ela ouviu música e instrumentos musicais e pediu a Deus que mantivesse puro seu coração e seu corpo. Provavelmente, um erro de tradução colocou que ela mesma estivesse tocando instrumentos musicais e, a partir desse relato, ela se tornou patrona dos músicos. É representada à moda romana, com túnica, dalmática e manto, cabelos soltos ou em coque e tem por atributo um instrumento musical, geralmente lira, harpa ou órgão e a palma do martírio. A presença do culto a Santa Cecília na Capela de São José é significativa, pois a irmandade agregava muitos músicos da região, num período em que havia grande demanda para a música religiosa. Sua festa é celebrada em 22 de novembro e sua imagem ocupa o nicho do altar lateral da nave, lado epístola.

SANTA BÁRBARA

Era filha de um pagão rico chamado Dióscoro da região da Nicomédia, Ásia Menor. Seu pai a trancou numa torre para que ninguém a visse, pois era uma jovem muito bela. A torre tinha duas janelas e Bárbara, após o batismo, mandou abrir uma terceira, simbolizando a Santíssima Trindade. Ao recusar o pretendente que seu pai lhe havia arrumado e tornando-se cristã, ele a perseguiu, entregando-a ao tribunal, onde sofreu vários suplícios. Foi decapitada no alto de um monte pelo próprio pai. Ao descer da montanha, um raio matou esse cruel progenitor. A partir dessa lenda, Santa Bárbara passou a ser invocada

Santa Cecília, escultura em madeira policromada, foto Leandro Rezende.

Saint Cecilia, polychromatic sculpture in wood, photo Leandro Rezende.

and killed this cruel parent. Because of this legend, St. Barbara was invoked against storms, thunder and lightning. She is dressed in Roman clothing: a dalmatic robe and a bodice, and as attribute, she has the palm of martyrdom and the tower. She is also the patron saint of miners. Her feast is celebrated on December 4 and her image occupies the niche of the side altar of the nave, Epistle Side.

OTHER DEVOTIONS

To finish our glossary, it is necessary to highlight three representations that make up the internal decoration of St. Joseph's Chapel. The first is the image of God the Father, which completes the crowning of the high altar. Represented with a beard and long hair, the image has nimbus in a triangle shape, symbol of the Holy Trinity, and the globe, symbol of creation. Below the figure of the Father, we have the traditional depiction of the Holy Spirit in the form of a dove. Golden rays flanked by adoring angels and triads of cherubs surround both.

The cover of the tabernacle of the high altar of St. Joseph's Chapel is a very refined, original work. We have the representation Jesus Christ's crucifixion when he was stabbed by the spear of the Roman soldier, with blood and water spouting from the wound, according to the Gospel of John.[13] According to Réau, the spear of the Roman soldier was last act of torture and aimed to bring about the death of the condemned.[14] The tradition called this character St. Longinus. The saint is represented on horseback, wearing the clothes of a Roman soldier, and has a spear in his hands to smite the already-dead Crucified Christ. This unusual theme on the door of the tabernacle is especially apropos as the spilled blood and water are Eucharistic symbols.

Another important iconographic theme found in St. Joseph's Chapel is related to the Passion of Christ, represented by the crucifixes, which every altar had. When Christ was crucified, he redeemed all humanity, saving it. Thus, the cross became the main distinguishing image of Christians. According to the *Constitutions of the First Archbishop of Bahia*, ecclesiastical legislation in force in the

13 Jo 19, 31-37.

14 RÉAU252.

contra as tempestades, raios e trovões. Veste roupas à moda romana: túnica dalmática e corpete. Tem por atributo a palma do martírio e a torre. Também é a patrona dos mineradores. Sua festa é celebrada em 4 de dezembro e sua imagem ocupa o nicho do altar lateral da nave, lado epístola.

OUTRAS DEVOÇÕES

Finalizando nosso glossário, é necessário destacar três representações que compõem a ornamentação interna da Capela de São José. A primeira é a imagem de Deus Pai, que arremata o coroamento do altar-mor. Representado com barba e cabelos longos, a imagem tem nimbo em formato de triângulo, símbolo da Santíssima Trindade, e o globo terrestre, símbolo da criação. Abaixo da figura do Pai temos a tradicional representação do Espírito Santo em formato de pomba. Ambos são cercados por raios dourados, ladeados por anjos adoradores e tríades de querubins.

A tampa do sacrário do altar-mor da Capela de São José é uma obra muito refinada e original. Temos a representação do momento em que Jesus Cristo crucificado foi ferido pela lança do soldado romano e, do seu lado aberto, saiu sangue e água, conforme relato do Evangelho de São João.[13] Segundo Réau, a lança inferida por um soldado romano era o último ato de suplício e teria o objetivo de assegurar a morte do condenado.[14] A tradição denominou esse personagem de São Longino ou São Longuinho. O santo está representado a cavalo, com roupas de soldado romano, e tem a lança nas mãos a ferir o Cristo Crucificado já morto. Esse tema incomum na porta de sacrário é justificado, pois o sangue e a água derramados são símbolos eucarísticos por excelência.

Santa Bárbara, escultura em madeira policromada, foto Leandro Rezende.

Saint Barbara, polychromatic sculpture in wood, photo Leandro Rezende.

13 Jo 19, 31-37.

14 REAU, 252.

colonial period, every altar had to have a crucifix, and an altar stone to perform liturgical celebrations. From the data collected in the inventory of goods, we know that the high altar of Our Lady of Deliverance and Our Lady of Guadalupe fulfilled this function of worship, because they have the liturgical colours of the vestments, crucifix and altar stone.

Coroamento do retábulo-mor, foto Heloísa Vidigal.
Crown of the Main Altar, photo Heloísa Vidigal.

Outro importante tema iconográfico que encontramos na Capela de São José é relativo à Paixão de Cristo, representado através dos crucifixos, que cada altar possuía. Cristo, ao ser crucificado, redimiu todo gênero humano, salvando-o. Assim, a cruz passou a ser o principal distintivo dos cristãos. Segundo as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, legislação eclesiástica que vigorava no período colonial, cada altar deveria ter um crucificado, além de uma pedra d'ara, para realizar as celebrações litúrgicas. Pelos dados recolhidos no inventário de bens, sabemos que o altar-mor, o de Nossa Senhora do Parto e de Nossa Senhora de Guadalupe cumpriam uma função de culto, pois apresentam, além dos paramentos nas cores litúrgicas, seu crucifixo e sua pedra d'ara.

Tampa do Sacrário do retábulo-mor, foto Heloísa Vidigal.
Cover of the Tabernacle of the Main Altar, photo Heloísa Vidigal.

REFERENCES

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN,* Rio de Janeiro, n. 18, 1978.

SACRED BIBLE. Translation CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.

MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil:* história iconografia, folclore. Petrópolis: Vozes, 2001.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto:* a religião em Ouro Preto. Belo Horizonte, MG: IEPHA, 1975.

MUELA, Juan Carmona. *Iconografía de los Santos.* Madrid: Akal, 2009.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010, 2v.

RÉAU, Louis Esplendor y decadencia del culto a los santos. In: ____. *Iconografía del arte Cristiano* – introducción general. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

REIS, João José. *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

REZENDE, Leandro Gonçalves. A iconografia tridentina na Igreja do Pilar: uma expressão de fé e arte. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto:* aspectos históricos, artísticos e devocionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 55-71.

RIBEIRO, Marília A. A Capela de São José de Vila Rica. *Barroco 15,* Belo Horizonte, p. 447-459, 2º semester 1990.

SANT'ANNA. Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer.* culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). Belo Horizonte: UFMG, 2006. (História, Dissertação de mestrado)

SANTIDRIÁN, Pedro R.; ASTRUGA, Maria del Carmem. *Dicionário dos santos.* Aparecida, SP: Editora Santuário, 2010.

SGARBSSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente.* São Paulo: Paulinas, 2012.

TRINDADE, Raimundo. A Capela de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* 13. Rio de:Janeiro: SPHAN, 1956.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea* – vida de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 18, 1978.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.

MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil*: historia iconografia, folclore. Petrópolis: Vozes, 2001.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*: a religião em Ouro Preto. Belo Horizonte, MG: IEPHA, 1975.

MUELA, Juan Carmona. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2009.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. 2v.

REAU, Louis. Esplendor y decadencia del culto a los santos. In: _____. *Iconografía del arte cristiano* – introducción general. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

REIS, João José. *A morte é uma festa*: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

REZENDE, Leandro Gonçalves. A iconografia tridentina na Igreja do Pilar: uma expressão de fé e arte. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto*: aspectos históricos, artísticos e devocionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 55-71.

RIBEIRO, Marília A. A Capela de São José de Vila Rica. *Barroco 15*, Belo Horizonte, p. 447-459, 2º semestre 1990.

SANT'ANNA. Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a1822). Belo Horizonte: UFMG, 2006. (História, Dissertação de mestrado)

SANTIDRIÁN, Pedro R.; ASTRUGA, Maria del Carmem. *Dicionário dos santos*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2010.

SGARBSSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente*. São Paulo: Paulinas, 2012.

TRINDADE, Raimundo. A Capela de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956. (n.13)

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea* – vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ST. JOSEPH'S CHAPEL – OURO PRETO: RESTORING ARTISTIC ELEMENTS

Carolina Proença Nardi

CAPELA DE SÃO JOSÉ - OURO PRETO: RESTAURAÇÃO DOS ELEMENTOS ARTÍSTICOS

Carolina Proença Nardi

INTRODUCTION

For many years St. Joseph's Chapel was closed due to its serious state of deterioration. Then a joint effort of the Institute for National Artistic and Historical Heritage (IPHAN), the Pilar Parish, through the Sacred Art Museum, and the Town Hall of Ouro Preto, made efforts to enable the restoration of this important monument.

The Technical Office in Ouro Preto/13th SR IPHAN hired and commissioned a large restoration project, which proposed interventions for serious conservation problems that endangered the building and its artistic elements.[1] This project was approved by the Museum of Sacred Art of the Pilar Parish as well as by the Incentive Law of the Ministry of Culture.

The Museum of Sacred Art and the city of Ouro Preto worked together to raise the finances necessary. They spared no efforts to find sponsors for the much needed and urgent restoration. Under the auspices of the National Bank for Economic and Social Development (BNDES) and the World Monuments Fund (WMF), Projeto Hexágono Consultoria e Engenharia Ltda began the architectural restoration work in September 2010. In April 2011 with a team under my coordination[2], work was begun on the restoration of the integrated artistic elements.

This text describes the research carried out in preparation for the restoration of the integrated artistic elements, its implementation and relevant findings.

1 IJC Arquitetura em Restauração/Architects: Isabelle Condé, Miguel Ângelo Capobianco, Paulo Hermínio Guimarães, Restauradora Maria Angela Pinheiro.

2 Project Coordenation: Restorer Denise Magda Camilo; Trestoration Technicians: Ana Paula Ibrahim, Bruna Bernardes Ferreira, Flávia Dias, Ivani Walendy Ramos; Lúcia Pazzarini, Luzia Pedro Alcântara, Maria Ângela de Paula, Neder Ibrahin de Souza, Rosa Cristina Basílio, Sueli Hermínia Gomes.

INTRODUÇÃO

A Capela São José estava fechada há vários anos devido ao grave estado de deterioração. Foram, então, empreendidos esforços pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – pela Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, através do Museu de Arte Sacra e pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto, para viabilizar a restauração desse importante monumento.

O Escritório Técnico de Ouro Preto/13ª SR IPHAN contratou e financiou um amplo projeto de restauração,[1] que propôs ações de tratamento para os graves problemas de conservação que colocavam em risco a edificação e seus respectivos elementos artísticos. Este projeto foi acolhido pelo Museu de Arte Sacra – entidade da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar – e aprovado pela Lei de Incentivo do Ministério da Cultura.

A captação dos recursos financeiros foi um trabalho conjunto do Museu de Arte Sacra e da Prefeitura Municipal de Ouro Preto que não pouparam esforços para encontrar patrocinadores para tão necessária e urgente restauração. Sob o patrocínio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e do World Monuments Fund (WMF), foram iniciados os trabalhos de restauração arquitetônica em setembro de 2010 pela Projeto Hexágono Consultoria e Engenharia Ltda., que contou, a partir de abril de 2011, com uma equipe chefiada pela autora deste texto,[2] para iniciar os trabalhos de restauração dos elementos artísticos integrados.

Este texto descreve as pesquisas efetuadas para a restauração dos elementos artísticos integrados, a sua execução e descobertas relevantes.

1 IJC Arquitetura em Restauração/Arquitetos: Isabelle Condé, Miguel Ângelo Capobianco, Paulo Hermínio Guimarães, Restauradora Maria Angela Pinheiro.

2 Coordenação de obra: Restauradora Denise Magda Camilo; Técnicas de restauração: Ana Paula Ibrahim, Bruna Bernardes Ferreira, Flávia Dias, Ivani Walendy Ramos; Lúcia Pazzarini, Luzia Pedro Alcântara, Maria Ângela de Paula, Neder Ibrahin de Souza, Rosa Cristina Basílio, Sueli Hermínia Gomes.

INITIAL WORK

Whenever undertaking a task like this one, one cannot take lightly the responsibility of intervening in a collection of such importance. Restoring is always a very complex task, and each decision requires broad theoretical and practical knowledge.

An intervention of this nature involves steps that must be taken before and after the restoration. Documentary and photographic surveys, examinations with special lights, stratigraphic surveys and laboratory testing of constituent materials and technical visits are instruments that must precede the restoration itself. Once completed the restoration, preventive conservation actions should be taken by those responsible in order to extend the results obtained. With this in mind, technical visits were made to St. Joseph's Chapel, in order to better visualize its real condition and decide the best way to restore in its integrated artworks.

What we found was alarming. It was immediately evident that the mobile and embedded assets were in a serious state of deterioration. There were rainwater leaks in the roof and floors; an absence of panelling in the nave and main chapel; degraded frames and floors; structural losses, attacks of xylophage insects and moisture in the floors; internal and external plastering and painting were in a bad state of conservation.

The conservation conditions of the artistic elements were very worrying, with high levels of moisture and insect damage, and dirt in general, jeopardizing the chapel's aesthetics and structural integrity. Further, it was found that the condition of the building and its artistic elements were made worse by the recurring problem of lack of maintenance, which accelerated the deterioration of the constituent materials.

Before anything else, we needed to find out more about the history of St. Joseph's Chapel, to better understand the stages of its construction, fabrication of artistic elements and alterations made throughout its existence[3].

3 TREVISAN et al. Metodologia aplicada ao restauro: a importância da pesquisa histórica aplicada à igreja de São Lourenço dos Índios e ao Palácio de Ararbóia/Niterói/RJ.

TRABALHOS INICIAIS

Sempre que uma tarefa como esta é realizada, deve-se questionar a responsabilidade em intervir num acervo de tamanha importância. Restaurar é sempre um trabalho muito complexo que exige um amplo conhecimento teórico e prático para respaldar cada decisão.

Uma intervenção dessa natureza envolve etapas anteriores e posteriores à ação específica do restauro. Pesquisas documentais e fotográficas, exames com luzes especiais, prospecções estratigráficas e análises laboratoriais dos materiais constitutivos e visitas técnicas são instrumentos que devem anteceder a intervenção de restauração. Após a conclusão da restauração, ações de conservação preventiva devem ser adotadas pelos responsáveis, visando prolongar os resultados obtidos na restauração. Com esse objetivo, foram feitas visitas técnicas à Capela São José, para melhor visualizar o real estado de conservação e decidir a melhor maneira de intervir nas obras de arte a ela integradas.

Observou-se um impactante cenário, onde se evidenciava o grave estado de deterioração a que estavam submetidos os bens móveis e integrados. Havia infiltrações de águas pluviais no telhado e nos pisos; ausência dos forros da nave e da capela-mor; esquadrias e pisos degradados e com perdas; perdas estruturais, ataques de insetos xilófagos e umidade nos pisos; reboco e pintura interna e externa em mau estado de conservação.

O estado de conservação dos elementos artísticos integrados era muito preocupante devido à exposição aos elevados índices de umidade, ataques de insetos xilófagos e sujidades generalizadas, colocando em risco a integridade estética e estrutural. Verificou-se, então, que o estado da edificação e dos elementos artísticos eram agravados pelos problemas recorrentes da falta de manutenção, que aceleravam as deteriorações dos materiais constitutivos.

Nesta ocasião, ficou evidente a necessidade de conhecer um pouco mais sobre a história da Capela São José, para entender melhor as etapas de sua construção, confecção dos elementos artísticos e as modificações ocorridas ao longo de sua existência[3].

3 TREVISAN *et al. Metodologia aplicada ao restauro*: a importância da pesquisa histórica aplicada à igreja de São Lourenço dos Índios e ao Palácio de Ararbóia/Niterói/RJ.

According to information contained in the book by Canon Raimundo Trindade[4], the current St. Joseph's Chapel is located in the same place where "once was a little chapel of the same name, belonging to the same brotherhood. Nothing else is known about it, beyond that it was taken because of a provision of the bishop, Don Friar Antônio de Guadalupe". In 1746, the brotherhood was preparing to build a new temple. It paid Francisco Branco de Barros Barriga thirty-four octaves of gold for the design of the new chapel. The stone work of the body of this chapel was to be carried out by José Pereira dos Santos and work was started in 1753, date of the first receipt of payment, and completed around 1759, the date of the last receipt. Antônio Rodrigues Falcato was in charge of the construction of the stone work of the main chapel and sacristy, which was executed between 1760 and 1764, as we can see from the receipts.

Moving forward, the brothers decided to invite Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, to make the plans for the high altar. Gathered in the consistory on May 3, 1773, officers of the brotherhood decided that "it was necessary to make the high altar of this chapel, accommodating in it the altarpiece that they had bought. It was necessary to hire Antonio Francisco Lisboa due to his full knowledge".

On June 20, 1773, Aleijadinho handed a signed receipt to the treasurer of the brotherhood, worth fifteen octaves of gold. This payment was for the plans he was asked to make for the altarpiece of the main chapel. Its implementation, however, was given to engraver Lourenço Rodrigues de Souza, who agreed to carry out the plan, and worked on it between 1775 and 1778. The painting and gilding of the main chapel was given to Manoel Ribeiro Rosa on September 9, 1779 for the sum of seventy-four octaves of gold, with the brotherhood assuming responsibility for the supply of paints and other materials needed. The implementation should be carried out by the winner of the bid as laid out in the specifications: the paintings, detailing of the colours, materials and techniques required. In December 1783, Manoel Ribeiro Rosa delivered the painting work of the main chapel and aisles.

4 TRINDADE. A igreja de São José, em Ouro Preto.

Segundo as informações contidas no livro do Cônego Raimundo Trindade,[4] a atual Capela São José localizava-se no mesmo local onde "erguia-se outrora uma capelinha da mesma invocação e pertencente à mesma irmandade. Desta nada mais se sabe além de que foi levantada em virtude de uma provisão do bispo... D. Frei Antônio de Guadalupe." Em 1746, a irmandade se prepara para edificar um novo templo e faz o pagamento de trinta e quatro oitavas de ouro a Francisco Branco de Barros Barriga pelo desenho da nova Igreja. A obra de pedra do corpo dessa Igreja foi arrematada por José Pereira dos Santos e iniciada no ano de 1753, data do primeiro recibo de pagamento, e concluída por volta de 1759, data do último recibo. A construção da obra de pedra da capela-mor e sacristia foi arrematada por Antônio Rodrigues Falcato e executada nos anos de 1760 a 1764, conforme recibos.

Dando continuidade à construção, decidem os irmãos convocar Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para fazer o risco do altar-mor. Reunidos no consistório a três de maio de 1773, os oficiais da irmandade decidem que "se acha esta necessitada de fazer o Altar Mor desta capella, acomodando nelle o retabulo que tinham comprado, se fazia preciso convocar a Antonio Fran.co Lx.a para este fazer o risco da mesma Obra por conhecimento cabal que delle há...".

Em 20 de junho de 1773, o Aleijadinho passa recibo assinado ao tesoureiro da irmandade, no valor de quinze oitavas de ouro "por uma planta e risco que me mandou fazer para o Retabolo da Capella Mor e para verdade lhe passei este de dema letra e sinal". Sua execução, no entanto, foi confiada ao entalhador Lourenço Rodrigues de Souza, que se comprometeu executá-la na forma do risco que se encontrava no cofre da irmandade, que se estendeu pelos anos de 1775 a 1778. A pintura e o douramento da capela-mor até o arco-cruzeiro foi ajustada com Manoel Ribeiro Rosa, no dia 9 de setembro de 1779, pela quantia de setenta e quatro oitavas de ouro, ficando a irmandade responsável pelo fornecimento das tintas e demais materiais necessários. A execução deveria ser conforme um termo de ajuste que descreve as especificações das pinturas da capela-mor, detalhando as cores, materiais e técnicas que o arrematante se obrigava a cumprir. Em dezembro de 1783, o mestre pintor Manoel Ribeiro Rosa entrega a obra de pintura da capela-mor e corredores.

4 TRINDADE. A Capela de São José, em Ouro Preto.

In this same publication, which reports on the work performed by various artists between the years 1782 and 1818, there is already record of retouching work in the painting of the main chapel.This task was performed by Francisco Fernandes de Carvalho, as evidenced by receipts for the years 1815 and 1817.

It is important to mention that the original documents compiled by Canon Raimundo Trindade do not refer to the manufacture of the nave's altarpieces, which are cited twice in the endnotes. The first time: "St. Joseph's Chapel has four lateral altars, two of which have magnificent carving of the most delicate workmanship. Of these altars, nothing is mentioned in the documents of the brotherhood."

The second time, it cites the work of Bernardo de Vasconcelos... "two altars made of smooth planks, nevertheless without two lateral altars, transported from other small sanctuaries, but veritable jewels of carving..."

The publication of Joaquim Furtado de Meneses[5] adds data on interventions that occurred inside St. Joseph's Chapel in the late nineteenth century, which changed its original appearance. "In 1885, the chapel was under repair. The roof was repaired, some rotten pieces of wood were replaced, and the tower and the body of the chapel were cleaned. On the same occasion, Angelo Clerici was hired to gild and paint the main chapel."[6]

In 1889, also according Furtado de Menezes, Antonio Claudino was hired to repair the roof of the chapel, the transept arch and the four side altars. On this occasion, the glass windscreen of the entrance of the nave was acquired.

We also searched the records of IPHAN[7], where there are archived projects, surveys and reports of interventions that occurred after 1937, the year when the chapel was listed as a heritage site. From the documents consulted, we can infer that it underwent repairs in 1947/48 and received interventions in 1958/59, 1981/82 and 1995.

5 MENEZES. *Bicentenário de Ouro Preto* – Igrejas e irmandades.

6 One thousand, three hundred réis.

7 Records from the archives of IPHAN.

Nessa mesma publicação, que relata os trabalhos executados por vários pintores entre os anos de 1782 a 1818, já aparecem trabalhos de retoque na pintura da capela-mor. Esse trabalho foi executado por Francisco Fernandes de Carvalho, conforme atestam recibos dos anos de 1815 e 1817.

É importante ressaltar que os documentos originais compilados pelo cônego Raimundo Trindade não fazem referência quanto à confecção dos retábulos da nave, que são citados por duas vezes nas notas finais. Na primeira vez: "A Capela São José tem quatro altares laterais, dois dos quais de talha magnífica que se assemelha a rendado da mais delicada confecção. Destes altares nada dizem os documentos da Irmandade."

E na segunda vez, quando cita a obra de Bernardo de Vasconcelos... "dois altares que são de tábuas lisas, sem embargo de dois altares laterais, transportados de outros santuários pequenos, mas verdadeiras joias de entalhamento..."

A publicação de Joaquim Furtado de Menezes[5] acrescenta dados sobre as intervenções ocorridas no interior da Capela São José no final do século XIX, que modificaram seu aspecto original... "em 1885 estava a capela em obras sendo então reparado e emboçado o telhado, substituída algumas peças de madeira por podres, limpos a torre e o corpo da capela... Na mesma ocasião foram contratados com Angelo Clerici, por 1:300$000,[6] o douramento e pintura da Capela-Mor."

No ano de 1889, também segundo Furtado de Menezes, foi contratado, com Antonio Claudino, o conserto do teto da Igreja, do arco-cruzeiro e dos quatro altares laterais. Nessa ocasião, foi adquirido o tapa vento envidraçado da entrada da nave.

Efetuou-se também uma pesquisa na documentação existente no IPHAN,[7] na qual estão arquivados os projetos, relatórios e vistorias das intervenções ocorridas depois de 1937, ano do tombamento da Igreja. Pela documentação consultada, pode-se inferir que ela recebeu reparos nos anos de 1947/48 e intervenções nos anos de 1958/59, 1981/82 e em 1995.

5 MENEZES. *Bicentenário de Ouro Preto* – Igrejas e irmandades.

6 Um mil e trezentos réis.

7 Documentação avulsa em arquivo do IPHAN.

In the 1958/59 interventions, which were done by the former Department of National Historical and Artistic Heritage (Dphan), several restoration works were carried out in the building. These interventions included: reconstruction of the roof of the nave, the main altar and the consistory; restoration of frames and cleaning of the panelling; internal whitewashing of the walls; and applying coats of oil paint in the main altar. In 1981/82, the building underwent conservation and restoration work; floors, walls and damaged plaster were replaced, and the floor of the consistory was anchored. According to the documents consulted, in the intervention, the panels of the nave were painted grey, which until that moment had been made of plaster and glue, and therefore would be white. The restoration in 1995 was done through an agreement signed between the Municipal Cultural Institute of the Development Bank of Minas Gerais, the Foundation of the Museum of Sacred Art of Ouro Preto and the Municipality, which aimed to resolve the severe deterioration of the roof. The ceiling of the nave had warped rims in an advanced state of decay; the cornices were also in very poor condition, having totally lost the right side. The ceiling of the main chapel was totally infested by wood-destroying insects. This was not the original ceiling, which had been removed decades ago. According to Canon Raimundo Trindade, "one of the most significant paintings of the colonial period in Minas Gerais was St. Joseph's Espousals, by Manoel Ribeiro Rosa". After its removal, the central image was put in a frame as a painting, which hung for some time in the arch of the church choir. It was later donated to Archbishop Helvécio Gomes de Oliveira, who kept it in one of the rooms of the Major Seminary of the Archdiocese of Mariana. Currently, it is on display at the Archdiocesan Museum in Mariana, under the title of Espousals of the Virgin.

However, these interventions were not sufficient to maintain the physical integrity and aesthetics of the chapel, which was then closed, awaiting a new intervention with the aim of restoring the entire monument, i.e., the building and integrated elements.

Nas intervenções de 1958/59, feita pelo antigo Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan), diversos trabalhos de restauração foram efetuados na edificação. Essas intervenções incluíram: reconstrução do telhado da nave, da capela-mor e do consistório; restauração das esquadrias e limpeza dos forros; caiação interna das paredes; e aplicação de demão de tinta a óleo na capela-mor. Em 1981/82, foram executados trabalhos de conservação e restauração na edificação, como a substituição de pisos, paredes e rebocos estruturalmente comprometidos; escorado o piso do consistório, entre outros trabalhos. Segundo a documentação consultada, nessa intervenção foi realizada a pintura de cor cinza dos retábulos da nave, que eram até aquele momento em gesso e cola, isto é, estavam na cor branca. A restauração de1995 foi efetuada através de convênio firmado entre o Instituto Cultural do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, a Fundação do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto e a Prefeitura Municipal e teve como principal objetivo resolver o acentuado grau de deterioração da cobertura. O forro da nave apresentava cambotas empenadas e em adiantado estado de apodrecimento; as cimalhas também estavam em muito mau estado, já tendo perdido totalmente a lateral direita. O forro da capela-mor em tabuado de lambri estava totalmente infestado por insetos xilófagos e já não era o original, removido há várias décadas. Segundo o Cônego Raimundo Trindade, ele era "uma das obras mais significativas da pintura mineira do período colonial: o Desponsório de São José, de autoria de Manoel Ribeiro Rosa." Após sua ruína, ele foi removido e a representação central foi montada em uma moldura como um quadro, que esteve por algum tempo pendurado no arco do coro da Igreja. Foi, posteriormente, doado ao arcebispo Dom Helvécio Gomes de Oliveira que o conservou em uma das salas do Seminário Maior da Arquidiocese de Mariana. Atualmente, encontra-se em exposição no Museu Arquidiocesano de Mariana com o título de *Esponsais da Virgem*.

No entanto, essas intervenções não foram suficientes para manter a integridade física e estética da Igreja, que foi então fechada, aguardando uma nova intervenção com o objetivo de restaurar todo o monumento, isto é, a edificação e elementos integrados.

RESTORATIONS MADE BETWEEN 2010 AND 2012

Hexágono, due to its extensive experience in restoring listed buildings, was the executor of the restoration, under the technical responsibility of architect Deise Cavalcanti Lustosa. After setting up the construction site and putting up scaffolding, laying floors, guard rails and lighting, work began on rebuilding the roof. The structural restoration of the ceiling and cornice of the nave began in September 2010. The wood panelling was completely rebuilt and the cornice was restructured where there were still remaining original parts and complemented where pieces were missing. In April 2011, the team responsible for the restoration of the artistic elements began by restoring the main chapel: the transept arch, the altarpiece and the rostrum.

The transept arch was checked to identify the work to be performed in the structural restoration, and was then dismantled and its parts mapped. The same procedure was adopted in all the work done on the main chapel. After a thorough inspection by the coordinators Carolina Maria Proenca Nardi and Denise Magda Camilo to identify the activities needed for the structuring and completion of the support, technicians in restoration and carpenters dismantled and tagged the support under the supervision of the coordinators. All areas structurally restored were preventively treated for wood-destroying insects by the team coordinated by Prof. Norivaldo dos Anjos of the Universidade Federal de Viçosa.

Another action initiated at that stage was a stratigraphic survey of all the pictorial layers of the main chapel. The examination revealed the existence of the original polychrome. As over the years all areas of the main chapel received several coats of paint, it was necessary to carry out a larger study to assess the quantity and condition of the remaining paintings. New prospecting windows were opened in throughout the main chapel. Through them, it was possible to visualize the existence of up to six layers of paint over the original painting. Despite finding gaps, the original paintings were found to be in good condition, especially the quality of this decoration. This was the decisive factor behind the decision to remove the layers of repainting that had modified completely the interior decoration of the chapel.

RESTAURAÇÕES FEITAS ENTRE 2010 E 2012

A Hexágono, devido à vasta experiência em restauração de edificações tombadas, foi a construtora executora da restauração, sob a responsabilidade técnica da arquiteta Deise Cavalcanti Lustosa. Após a montagem do canteiro de obras com andaimes, colocação de pisos, guarda corpo e iluminação, foram iniciados os trabalhos pela revisão do telhado. A restauração estrutural do forro e cimalhas da nave foi iniciada em setembro de 2010. O forro foi totalmente reconstruído e a cimalha, reestruturada, onde ainda restavam partes originais e complementada nas partes faltantes. Em abril de 2011, a equipe responsável pela restauração dos elementos artísticos iniciou a restauração pelo conjunto da capela-mor: arco-cruzeiro, retábulo, camarim e tribunas.

O arco-cruzeiro foi vistoriado para identificar os trabalhos a serem realizados no restauro estrutural, sendo depois desmontado e suas partes mapeadas. O mesmo procedimento foi adotado em todas as obras da capela-mor: após uma minuciosa vistoria efetuada pelas coordenadoras Carolina Maria Proença Nardi e Denise Magda Camilo, para identificar as atividades necessárias para a estruturação e complementação do suporte, que foram executadas pelos técnicos em restauração e marceneiros, sob a supervisão das coordenadoras. Cada elemento artístico da capela-mor restaurado estruturalmente era imunizado preventivamente contra ataques de insetos xilófagos, pela equipe coordenada pelo professor Norivaldo dos Anjos, da Universidade Federal de Viçosa.

Outra ação iniciada nessa fase foi uma pesquisa estratigráfica das camadas pictóricas em todo o conjunto da capela-mor. As prospecções realizadas durante a elaboração do projeto de restauração indicavam a existência de policromia original. Como ao longo dos anos todas as áreas da capela-mor receberam várias camadas de pintura, foi necessário fazer um estudo mais amplo para avaliar a quantidade e o estado de conservação das pinturas remanescentes. Foram abertas novas janelas de prospecção, distribuídas em várias áreas da capela-mor. Através delas, foi possível visualizar a existência de até seis camadas de tinta sobre a pintura original. Apesar das lacunas encontradas, o bom estado de conservação das pinturas originais, e principalmente a qualidade dessa decoração, foi determinante na decisão de remover essas camadas de repintura que modificavam totalmente a decoração interna da Igreja.

Pintura do Arco-Cruzeiro antes da restauração

Painting of the Chancel Arch before restoration.

At this stage, the original painting, as described in the contract signed by painter Manoel Ribeiro Rosa and the Brotherhood of St. Joseph, started to be uncovered. Whenever this happened, it was especially rewarding for the whole team. The possibility of performing a restoration while in possession of the original descriptive text, with specifications that were used by the artist, was certainly a unique opportunity in the professional lives of all the involved restorers. This document made it possible to solve many questions that arose at the ongoing restoration, giving greater certainty in the decisions to be taken.

Next, the transept arch was disassembled, and after cleaning the boards, the oxidized nails were removed. In order to restructure the support, the galleries were consolidated, small losses were filled in and the supports were reinforced. Subsequently, all the structural wood making up the transept arch was treated for insects.

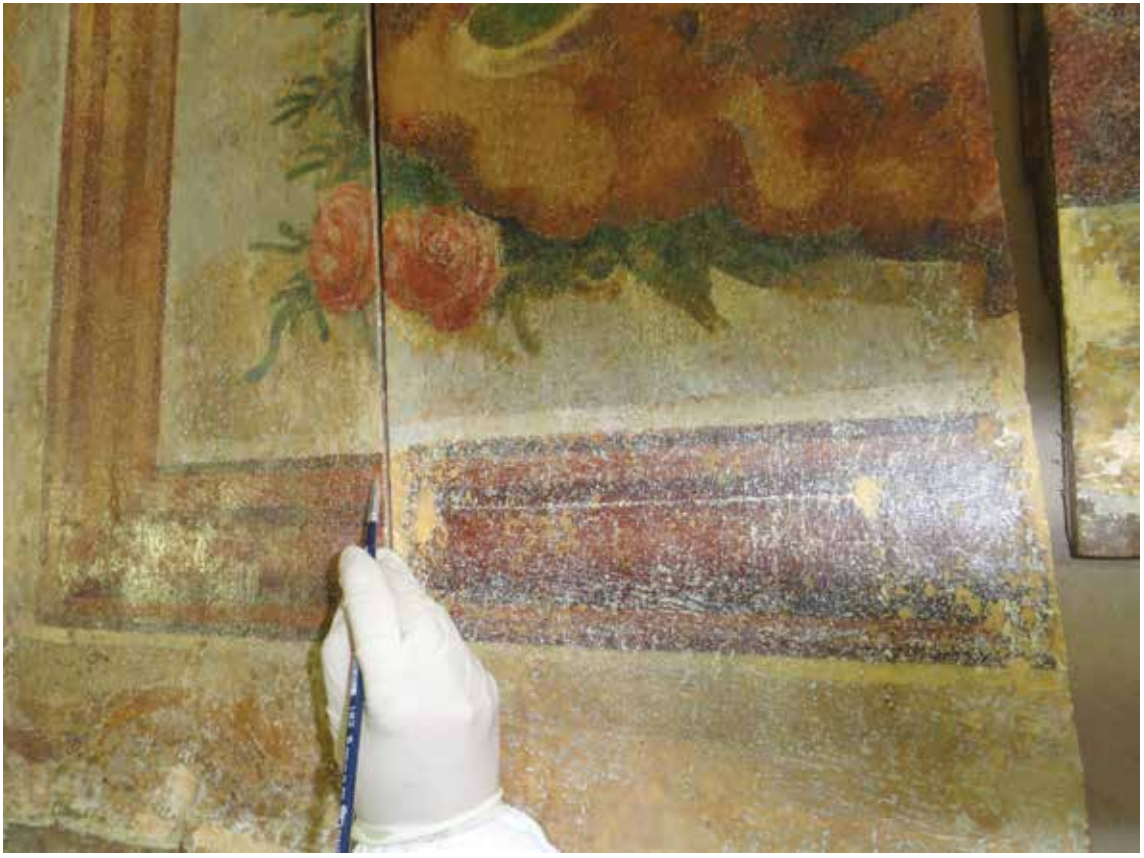
Nessa etapa, as especificações para a pintura original, que estavam descritas no termo de ajuste firmado pelo pintor Manoel Ribeiro Rosa e a Irmandade de São José, foram sendo descobertas. Quando isto acontecia, era especialmente gratificante para toda a equipe envolvida. A possibilidade de executar uma restauração de posse do memorial descritivo original, com as especificações que foram utilizadas pelo artista, foi com certeza uma oportunidade ímpar na vida profissional de todos os restauradores envolvidos. Esse documento possibilitou sanar várias dúvidas que surgiam com o prosseguimento da restauração, dando maior segurança nas decisões a serem tomadas.

A seguir, o arco-cruzeiro foi desmontado, e após a limpeza das tábuas, foram removidos os pregos e cravos oxidados. Para reestruturação do suporte, foram consolidadas as galerias e pequenas perdas e complementadas as perdas do suporte. Posteriormente, foi imunizada toda a madeira estrutural que compõe o arco-cruzeiro.

Remoção de repinturas do Arco-Cruzeiro
Removal of paint from thefrom the Chancel Arch.

Nivelamento e reintegração pictórica.

Leveling and pictorial reintegration.



Detalhes após restauração.

Details of restoration.

Remontagem.

Reassembly.

To save the paintings of the transept arch, we removed the thick layers of paint that covered the original work carefully and patiently, one layer at a time, using a combination of mechanical removal and chemical solvents. The next step was to fix the polychrome and gilding that had detached from the support. This process allowed us to clean the pictorial layer with total confidence, removing all traces of dirt and repainting. After applying a coat of varnish, which brought back the vibrant hues of the original painting, we began levelling gaps, i.e., filling in the areas of loss of the original levelling. A gap is not only an interruption in a work, as it acquires a characteristic itself, acting as a foreign element to the work, distorting the reading of the whole.[8]8 As a result, it should be reintegrated or at least neutralized.

The next step was to decide on the criteria to be adopted for the chromatic reintegration of the whole of the main chapel, the most relevant step in the recovery of original paintings by Manuel Ribeiro Rosa. As we discovered in the documentary research, this painting had been covered since 1885, when Angelo Clericci repainted the main chapel up to the transept arch, and was therefore completely unknown to the current community.

In a meeting between the coordinators of the restoration and restorer Dr. Antonio Fernando dos Santos, representative of IPHAN, and Carlos José Aparecido de Oliveira, from the Pilar Parish, the following was decided: we would use pigment and varnish on the restoration, material that would give a satiny appearance that was compatible with the original paint; we would employ the dash technique on areas of

Detalhes após restauração

Details of restoration.

8 ARGOLO. O convento franciscano de Cairu – restauração dos elementos artísticos.

Para o resgate das pinturas do arco-cruzeiro, foram removidas as grossas camadas de tinta que recobriam o original, trabalho executado com critério e paciência, sendo removida uma camada de cada vez, com a combinação de solventes químicos e remoção mecânica. O próximo passo foi fixar ao suporte a policromia e douramento em descolamento. Esse processo possibilitou limpar a camada pictórica com total segurança, removendo todos os resquícios de repinturas e sujidades. Após a aplicação de uma camada de verniz, que resgatou os tons vibrantes da pintura original, foi iniciado o nivelamento das lacunas, isto é, o preenchimento das áreas de perda do nivelamento original. Uma lacuna não é apenas uma interrupção numa obra, já que ela adquire uma característica própria, atuando como elemento estranho à obra, distorcendo a leitura do todo.[8] Em decorrência, ela deve ser reintegrada ou pelo menos neutralizada.

Foram, então, definidos os critérios a serem adotados para a reintegração cromática de todo o conjunto da capela-mor, etapa de maior relevância nesse processo de resgate das pinturas originais de Manoel Ribeiro Rosa. Conforme levantado na pesquisa documental, essa pintura estava encoberta desde 1885, quando Angelo Clericci repintou a capela-mor até o arco-cruzeiro, sendo então desconhecida da comunidade atual.

Por meio de uma reunião das coordenadoras da restauração com o restaurador Dr. Antonio Fernando dos Santos, representante do IPHAN, e o historiador Carlos José Aparecido de Oliveira, da Paróquia Nossa Senhora do Pilar, ficou decidido o seguinte: usar pigmento e verniz na reintegração, material que daria uma aparência acetinada compatível com a pintura original; utilizar a técnica de tracejado nas áreas de perdas de policromia; utilizar também pigmento e verniz nas grandes áreas lisas; e

8 ARGOLO. *O convento franciscano de Cairu* – restauração dos elementos artísticos.

Detalhes Retábulo-Mor antes da restauração.

Details of Main Altar before restoration.

polychrome loss; we would also use pigment and varnish on large flat areas; the gilding would be restored using the original technique[9]9, i.e., by applying sheets of 23 carat gold on the gilder clay base. After the pictorial restoration of the wooden floor, the transept arch was reassembled following the map made at time of disassembly. A layer of varnish was then applied to protect the paint and create uniformity of the parts and the original painting.

For the restoration of the altarpiece, a three-floor scaffold was set up to access the entire main chapel, and work proceeded first with the crowning of the altarpiece, cornices and rostrum. The altarpiece was thoroughly disfigured by successive repaintings, as had been indicated by the analysis of the conservation status of the restoration project. The current, very clear and frosted colors, and aesthetic presentation in the areas of loss of gilding were totally at odds with the Baroque woodwork. During the removal of several layers of repainting, new colors and shapes appeared: marbleized beads, gilder clay base with remnants of gilding, frieze tanned silver, beautiful colored rocaille, and on a pearly background, floral decoration characteristic of Manoel Ribeiro Rosa's painting.

At that moment, however, it was observed that in parts of the altarpiece, like the curtains of the side of the crown and niches, the original painting no longer existed. These areas were repainted in a smooth wine tone without any decoration. According to the descriptions of the bid specifications for the painting: "in the curtain of the pavilion, a damask pattern fringed with gold and lined with silk or plush must be made (...) and the curtain of the niches must be covered with silk". The garments of the two big angels, according to the specifications, were to be repainted the same shade of very dark wine. There was nothing left of the painting that existed behind the throne that imitated a pavilion.

Having defined the sites to be worked on, the removal of the repainting started. As it is a time-consuming, repetitive process, the removal was alternated with the cleaning of the pictorial layer and consolidation of the support, alternating technicians, to keep the team motivated.

The next step was the levelling of the gaps in the pictorial layer and application of gilder clay base in places where the leaves of gold and silver would be applied. The pictorial reintegration

9 PARFETT. Conservação/restauração de douramento.

reintegrar os douramentos na técnica original,[9] isto é, aplicar folhas de ouro de 23 quilates sobre bolo armênio. Concluída a reintegração pictórica do tabuado, o arco-cruzeiro foi remontado, seguindo a marcação feita na ocasião da desmontagem. Uma camada de verniz foi, então, aplicada, para proteger a pintura e uniformizar melhor as partes reintegradas e a pintura original.

Para a restauração do retábulo, foi montado um andaime dividido em três andares em toda extensão da capela-mor, sendo os trabalhos iniciados pelo coroamento do retábulo, cimalhas e tribunas. O retábulo-mor se encontrava totalmente descaracterizado pelas sucessivas repinturas, conforme indicava a análise do estado de conservação do projeto de restauração. As cores atuais, muito claras e foscas, e a apresentação estética nas áreas de perdas do douramento estavam totalmente em desacordo com a talha barroca. Durante a remoção das várias camadas de repintura, apareceram novas cores e formas: frisos marmorizados, bolo armênio com restos de douramento, frisos em prata bronzeada, belas rocalhas coloridas e, sobre um fundo perolado, a decoração floral característica da pintura de Manoel Ribeiro Rosa.

Nesse momento, porém, foi observado que em partes do retábulo, como as cortinas das laterais do coroamento e dos nichos, já não existia a pintura original. Essas áreas estavam repintadas num tom vinho liso, sem qualquer decoração. Segundo as descrições do termo de ajuste de contratação da pintura "...será obrigado na cortina do pavilhão à fazer adamascado com franja de ouro e forrada de seda ou pelúcia (...) e a cortina dos nichos fingira estofo de seda da fabrica." As vestes dos dois anjos grandes repintadas no mesmo tom de vinho muito escuro, segundo o mesmo termo, também seriam (...)"encarnados e estofados". No fundo do camarim, onde... "no fundo do dod.º trono fingira um pavilhão(...)", não existia mais nada dessa pintura.

Definidos os locais, foi iniciada a remoção das repinturas. Por ser um processo demorado e repetitivo, alternou-se essa remoção com a limpeza da camada pictórica e a consolidação do suporte, fazendo um rodízio entre técnicos, para manter a equipe motivada.

A próxima etapa foi o nivelamento das lacunas da camada pictórica e aplicação do bolo armênio nos locais onde seriam aplicadas as folhas de ouro e prata. A reintegração pictórica e a apre-

9 PARFETT. Conservação/restauração de douramento.

Detalhe Trono antes da restauração.

Detail of Throne before restoration.

Após remoção de repintura.
Removal of paint.

Com aplicação de nivelamento e de bolo armênio.
After application of leveling and of thegilder clay base.

Com aplicação de nivelamento e de bolo armênio.
After application of leveling and of thegilder clay base.

Com aplicação de folhas de ouro.
After application of gold leaf.

Após nivelamento. After leveling.

Após a restauração. After restoration.

Detalhe do Retábulo-mor após restauração.
Detail of the Main Altar after restoration.

and aesthetic presentation concluded the process, bringing back the colors and shapes of the original paintings. In the sections with total loss of the original decoration, it was decided to maintain the color used when it was repainted. In the chamber, due to the total lack of information on the original decoration, we decided to use a plain background in the same pearly tone of the altarpiece. Since it was a large area, without decoration, the dash technique was used, to give it greater lightness. Having completed the restoration of the upper part of the altarpiece, the next step was to work in places with access from the lower floor, following the same methodology previously mentioned, until the completion of the restoration of the main chapel from the lower floor. The restoration was completed with the application of varnish.

The restoration of the artistic elements integrated in the nave of the chapel was initiated in the following order: first, the four altarpieces, then the pulpits and then the windscreen. The four altarpieces were totally restructured, having fixed the loose parts, filled in the loss of support and consolidated the vulnerable areas. For additional support, we used cedar as it was the original wood used in the making of the altarpieces. All wooden parts were treated for insects, and the altarpieces were treated separately from that step on.

The altarpieces of the nave are composed of two pairs with different looks and styles. The next two transept arches, which have beautiful carving in the Portuguese national style, were adulterated by a dull grey repainting. They also showed an increase in the triangular shaped crowning of the flat planking. The repainting was removed, exposing the remnants of the old gilding. A layer of varnish was then applied to protect and give uniformity to the final look. The other two altarpieces

sentação estética finalizaram o processo, ao resgatar as cores e as formas das pinturas originais. Nos elementos com perda total da decoração original, optou-se por manter a cor da repintura. No fundo do camarim, pela total falta de referência da decoração original, foi aplicado um fundo liso no mesmo tom perolado do retábulo. Como era uma área de grande dimensão e sem decoração, foi utilizada a técnica do tracejado, para lhe conferir uma maior leveza. Finalizada a restauração da parte superior do retábulo, o próximo passo foi trabalhar nos locais com acesso pelo andar inferior, seguindo a mesma metodologia anterior, até a conclusão da restauração da capela-mor pelo pavimento inferior. A restauração foi concluída com a aplicação de verniz.

A restauração dos elementos artísticos integrados à nave da Igreja foi iniciada a seguir: os quatro retábulos, os púlpitos e o tapa-vento. Os quatro retábulos foram totalmente reestruturados, tendo sido fixadas as partes soltas, complementadas as perdas do suporte e consolidadas as áreas fragilizadas. Para complementar o suporte, utilizou-se cedro, por ser a madeira original da confecção dos retábulos. Todas as suas partes de madeira foram imunizadas e os retábulos foram tratados separadamente a partir dessa etapa.

Os retábulos da nave formam dois pares com aparência e estilos distintos. Os dois próximos do arco-cruzeiro, que possuem um refinado trabalho de talha no estilo nacional português, estavam descaracterizados por uma repintura cinza e fosca. Apresentavam também no coroamento um acréscimo em formato triangular de tabuado liso. As repinturas foram removidas, deixando aparentes os resquícios do antigo douramento. Uma camada de verniz foi, então, aplicada, para proteger e uniformizar a aparência final. Os outros dois retábulos de tabuado liso também apresentavam a mesma pintura fosca na cor cinza. Essa repintura foi também removida e sobre um novo nivelamento foi aplicada uma camada de tinta no mesmo tom perolado do retábulo-mor e sobre ela foi aplicada uma camada de verniz.

O tapa-vento ainda possuía a pintura marmorizada original e não apresentava problemas estruturais. Sua policromia, que se encontrava muito escurecida e com várias perdas**,** foi limpa, reintegrada e finalizada com uma camada de verniz.

Os dois púlpitos, embora de tamanho e formato iguais, não possuíam a mesma solução pictórica sob a pintura marmorizada. No púlpito localizado do lado esquerdo da nave, foi descoberta rara e antiga policromia nas cores branca, preta e vermelha com frisos dourados, encobertos por camadas de repinturas.

Retábulo após a restauração - vista geral.

Altarpiece after the restoration – general view.

Trono do Retábulo-mor após a restauração.

Throne of the Main Altar after restoration.

Coroamento do Retábulo-mor após a restauração.

Crown of the Main Altar after restoration.

also had the same grey paint. This repainting was also removed and a new levelling a layer of paint was applied in the same pearly tone of the altarpiece, and to it a layer of varnish was applied.

The windscreen still had the original marbleized paint and had no structural damage. Its polychrome, which was very dark and had various areas of loss, was cleaned, reintegrated and finished with a layer of varnish.

The two pulpits, although the same size and format, did not have the same pictorial solution under the marbleized painting. In the pulpit located on the left side of the nave, we discovered rare and ancient polychrome in white, black and red with gilt, hidden by layers of repainting. This decoration is identical in color and shape to the polychrome found in the decoration of ancient chapels in Ouro Preto, such as the chapels of Padre Faria and Bom Jesus das Flores in Taquaral and the Mother Church of Antonio Dias. The pulpit on the right side of the nave was made of a different wood and showed no underlying polychrome under the marbleing. The differences between them indicate that the pulpit is much older and possibly contains remnants of an older chapel. The other copy is possibly a copy of the former, and both had received the marbleized paint to form a pair. The solution adopted in this case was to restore the polychrome of the old pulpit, leaving the wood of the newer one exposed.

All the solutions adopted in the aesthetic presentation of the artistic elements of the nave were defined in accordance with the coordinators and the representative of IPHAN, restorer Dr.Antonio Fernando Batista dos Santos, the representative of the Pilar Parish, Mr. Carlos José de Oliveira, and the representative of Hexágono, architect Deise Cavalcanti Lustosa.

The next step was the restoration of the wall paintings of the consistory and the hall of the rostrum on the left side of the main chapel. The conservation status of these paintings was very grave due to the advanced degree of detachment from the pictorial layer. A thorough job of fixing these extracts to the wall was undertaken, repeating the operation whenever necessary to assure that it was fully adhered to the pictorial layer. The restoration was completed with the cleaning, levelling of losses and pictorial reintegration, and followed with a coat of varnish. The painting on the ceiling of the sacristy, which also had patches of detached of polychrome, was fixed, levelled and reintegrated.

Essa decoração é idêntica nas cores e formas das policromias encontradas na decoração das antigas capelas de Ouro Preto, como as capelas de Padre Faria e Bom Jesus das Flores do Taquaral e a Igreja Matriz de Antônio Dias. O púlpito do lado direito da nave era de madeira diferente e não apresentava qualquer policromia subjacente ao marmorizado. Essas diferenças entre eles indicam que um púlpito é muito mais antigo e, possivelmente, remanescente de uma antiga capela. O outro exemplar é possivelmente uma cópia do antigo, e ambos receberam a pintura marmorizada para formarem um par. A solução adotada nesse caso foi resgatar e restaurar a policromia do púlpito antigo, deixando o mais novo com a madeira aparente.

Todas as soluções adotadas na apresentação estética dos elementos artísticos da nave foram definidas em conjunto com as coordenadoras e o representante do IPHAN, restaurador Dr. Antônio Fernando Batista dos Santos, o representante da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, historiador Carlos José Aparecido de Oliveira, e a representante da Hexágono, arquiteta Deise Cavalcanti Lustosa.

A etapa seguinte foi a restauração das pinturas parietais do consistório e corredor da tribuna do lado esquerdo da capela-mor. O estado de conservação dessas pinturas era muito grave, devido ao avançado grau de desprendimento da camada pictórica. Um minucioso trabalho de fixação desses extratos à parede foi iniciado, repetindo a operação sempre que necessário, até obter a total aderência da camada pictórica. A restauração foi concluída com a limpeza, o nivelamento das perdas e a reintegração pictórica, e foi, então, aplicada uma camada de verniz. A pintura do forro da sacristia, que também apresentava áreas com desprendimento de policromia, foi fixada, nivelada e reintegrada.

Nicho lateral do Retábulo-mor após a restauração.

Lateral Niche of the Main Altar after restoration.

FINAL CONSIDERATIONS

After a year and a half of work, the restoration of the artistic elements was completed. Through it, it was possible to identify the causes and evolution of the most recurrent deterioration in the building, such as those resulting from the infiltration of rainwater (rotting timbers in the roof, ceilings and floors and deteriorating walls and plaster), and observe that the artistic elements had undergone many aesthetic interventions throughout its existence. These interventions significantly changed the interior of the chapel, which had once had strong, vibrant colors but with successive repaintings began to show pastel shades. Backed with the descriptive text of the original paintings, it was possible to recover much of Manoel Ribeiro Rosa's original painting, and learn much about his creative process and the materials and techniques he employed.

Having solved structural problems and removed the additions and repainting, we believe that we are returning to the community a building with aesthetic features very close to those possessed at the time of creation. Restoration, whenever possible, returns lost structural and aesthetic features to buildings, but does not make them immune to further deterioration. To prevent further degradation and maintain the obtained results, it is essential to establish preventive conservation actions in the building and its artistic elements. Only by knowing the causes of deterioration and the involvement of those directly responsible for the custody and maintenance of the artistic heritage, can it be maintained as a living testimony of history, religion and the know-how of the people of Minas Gerais in the eighteenth century.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um ano e meio de trabalho, a restauração dos elementos artísticos foi concluída. Através dela foi possível conhecer as causas e a evolução das deteriorações mais recorrentes na edificação, como as decorrentes das infiltrações de águas pluviais (apodrecimento das madeiras dos telhados, forros e pisos e deterioração das paredes e rebocos), e observar que os elementos artísticos sofreram muitas intervenções estéticas ao longo de sua existência. Essas intervenções modificaram significativamente o interior da Igreja, que possuía cores fortes e vibrantes, e passou a apresentar tonalidades pastéis. Com o respaldado do memorial descritivo das pinturas originais, foi possível resgatar grande parte da pintura de Manoel Ribeiro Rosa, aumentando o conhecimento de seu processo criativo e dos materiais e técnicas por ele empregados.

Sanados os problemas estruturais e removidos os acréscimos e repinturas, acredita--se que está sendo devolvido à comunidade um bem com características estéticas bastante próximas da que possuía no momento da criação. A restauração, sempre que possível, devolve ao bem as características estruturais e estéticas perdidas, mas não o torna imune a novas deteriorações. Para evitar novas degradações e a manutenção dos resultados obtidos, é imprescindível estabelecer ações de conservação preventiva na edificação e elementos artísticos. Somente através do conhecimento das causas deterioração e o envolvimento dos responsáveis diretos pela guarda e manutenção do patrimônio artístico será possível mantê-lo como um testemunho vivo da história, religiosidade e do saber fazer do povo mineiro do século XVIII.

REFERENCES

ARGOLO, José Dirson. *O convento franciscano de Cairu* – restauração dos elementos artísticos. Brasilia, DF: IPHAN / Programa Monumenta. 2009.

MENEZES, Joaquim Furtado. *Bicentenário de Ouro Preto* – igrejas e irmandades. Belo Horizonte: IEPHA, 1975.

PARFETT, Michael. Conservação/restauração de douramento. Belo Horizonte, 2000. Apostila do curso realizado na UFMG com patrocínio da Fundação Vitae, 13 a 24 de novembro de 2000.

TREVISAN, Rosina *et al*. Metodologia aplicada ao restauro: a importância da pesquisa histórica aplicada à igreja de São Lourenço dos Índios e ao Palácio de Araribóia/Niterói/RJ. In: ANAIS DO XI CONGRESSO. Anais. ABRACOR, Rio de Janeiro, 2002.

TRINDADE, Cônego Raimundo. A igreja de São José, em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 13, 1956.

REFERÊNCIAS

ARGOLO, José Dirson. *O convento franciscano de Cairu* – restauração dos elementos artísticos. Brasilia, DF: IPHAN / Programa Monumenta. 2009.

MENEZES, Joaquim Furtado. *Bicentenário de Ouro Preto* – igrejas e irmandades. Belo Horizonte: IEPHA, 1975.

PARFETT, Michael. Conservação/restauração de douramento. Belo Horizonte, 2000. Apostila do curso realizado na UFMG com patrocínio da Fundação Vitae, 13 a 24 de novembro de 2000.

TREVISAN, Rosina *et al*. Metodologia aplicada ao restauro: a importância da pesquisa histórica aplicada à igreja de São Lourenço dos Índios e ao Palácio de Araribóia/Niterói/RJ. In: ANAIS DO XI CONGRESSO. Anais. ABRACOR, Rio de Janeiro, 2002.

TRINDADE, Cônego Raimundo. A Capela de São José, em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 13, 1956.

A presente edição deste livro foi composta pela Editora C/Arte e impressa pela Gráfica O Lutador, em Minas Gerais, Brasil.

The present edition of this book was carried out by Editora C/Arte and printed by Gráfica O Lutador, in Minas Gerais, Brazil.

A Irmandade de São José já se encontrava constituída antes de 1726 dentro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, em cujo recinto os confrades veneravam a imagem do seu patriarca.

Posteriormente, passou a se reunir administrativamente e a praticar os atos piedosos na Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar até a edificação da capela provisória, no mesmo terreno em que se encontra, concedido pelo Senado da Câmara de Vila Rica. Essa irmandade, desde 1727, era gerida por uma mesa devidamente formada, embora seus estatutos só tenham sido confirmados em 1730, por Dom frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro.

ISBN 978-85-7654-177-6

APOIO
PARÓQUIA N.S. DO PILAR OURO PRETO

EXECUÇÃO
mas Museu de Arte Sacra de Ouro Preto

PATROCÍNIO
WORLD MONUMENTS FUND

EDITORAÇÃO
C/Arte comarte.com