

Iconografia em suspeição: a destituição de S. Gregório Magno na decoração da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto

Jaelson Bitran Trindade¹
DOI 10.20396/eha.vi14.3312

À Orlandino Seitas Fernandes

Uma importante obra de perspectiva, com figuras, pintada nos últimos anos do século XVIII decora o teto de abóbada da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, Minas Gerais (Figura 1).

Desse teto só se fala do personagem que assoma na face da abóbada de barrete que está sobre o altar-mor (são quatro personagens, um em cada face): um Papa de tez – mão, pescoço e face – escura, amarronzada. E de tal forma vem sendo anunciada a existência de um “Papa negro” nesse teto, nessa igreja, em textos acadêmicos, jornalísticos e em guias turísticos, que a Santa Efigênia virou a igreja do “Papa negro”.

Desde 1970, digamos, ou seja, desde que o restauro do teto fez aparecer esse dito “Papa negro” diante dos olhos da nossa contemporaneidade, ele é o ponto principal da igreja da Irmandade dos “Homens Pretos” do Rosário de Santa Efigênia do Alto da Cruz, sempre que ela tem sido citada ou abordada por acadêmicos da área de história social e da cultura, de educação patrimonial e de antropologia. (Figura 2)

Doutra parte, a historiografia da arte ou se omitiu ou, então, concedeu bem poucas palavras em relação às significativas obras de pintura e talha que decoram e equipam o templo.

No âmbito da história da arte no Brasil, somente o livro de autoria de Percival Tirapeli publicado em 2008, essencialmente de divulgação, *Igrejas Barrocas do Brasil*, de ampla circulação, fala da figura de destaque do teto da capela-mor da igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz. Aliás, nem se reporta ao teto, aos seus aspectos artísticos, à composição pictórica. Fala apenas que nele tem a pintura de um “Papa negro”:

1 Perito em Patrimônio – IPHAN (1970-2019)

[Figura 1]

Teto da capela-mor da Igreja de N. S. do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto. Detalhe (2009).

O Papa Gregório I, após restauro realizado no fim da década de 1960.

Barroco em Movimento, Unesp, Acervo digital: Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz de Ouro Preto, foto 03. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66467>.

**[Figura 2]**

O altar-mor da igreja de Santa Efigênia. Acima dele, a figura do Papa.

Barroco em Movimento, Unesp, Acervo digital: Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz de Ouro Preto, foto 01. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66467>.



A abóbada da capela-mor em forma de barrete de padre tabuada recebeu pintura ilusionista de Manuel Rebelo de Souza (1768). Na tribuna, sobre a cartela do coroamento, há um papa negro com barrete frígio [sic]: homenagem ao financiador da igreja, o lendário negro Chico Rei.²

Esse mesmo texto é reproduzido no Banco de Dados “Barroco em Movimento” de acervo do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Paulista, com boas imagens (2009) da capela-mor e destaques para a imagem do Papa.³ Uma correção ao texto do professor Tirapelli no que toca à iconografia: não é certo o que diz quanto ao gorro que cobre a cabeça dessa figura. Não é “barrete frígio”, mas o camauro vermelho que os papas usaram sempre desde a Baixa Idade Média.⁴

A ficha oficial do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Arquivo “Noronha Santos”, acessível no portal eletrônico da instituição, não fala desse teto “rococó”. É sumária. Diz que tem pinturas originais nos tetos que foram recuperadas por obras de restauração na década de 1960 e mais não diz.⁵ Mas tal silêncio não existe, por exemplo, na ficha do IPHAN em relação ao teto rococó da capela-mor da igreja de N. S. do Rosário de Santa Rita Durão (Mariana), também com os Quatro Doutores da Igreja Latina.⁶ O texto discorre sobre a obra, cuja autoria é atribuída a João Batista de Figueiredo, tal e qual a da Santa Ifigênia.

Esse foco posto no Papa que, por conta do restauro, voltou a “existir”, aparecendo com a pele escura, parece ter atuado como um bloqueio às abordagens no campo da arte. No caso da pintura, como desvincular o papa dos outros três personagens e vice-versa?

Em 2011, no livro de divulgação sobre *o Barroco e o Rococó em Minas Gerais, vol. 2 – Ouro Preto e Mariana*, editado pelo IPHAN, Myriam Ribeiro, a historiadora especialista na talha e pintura em Minas Gerais, dá uma atribuição mais consequente (não cita as fontes em que se apoia) de autoria para o teto da capela-mor: João Batista de Figueiredo. Afirma que estão ali os quatro doutores da Igreja – ainda que não identifique cada um (o papa inclusive!), quando se diz “os quatro doutores da Igreja” está implícito que são Gregório, Agostinho, Ambrósio e Jerônimo. Ela não diz, porém, que o papa, um dos doutores, é um homem negro (Gregório destituído).

Informa, corretamente, que o “principal interesse nessa igreja é, entretanto, a rica decora-

2 TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil. Baroque Churches of Brazil*. São Paulo. Metalivros, 2008.

3 Barroco em Movimento”, Unesp, Acervo digital: : Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz de Ouro Preto, texto de Percival Tirapelli. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66467>.

4 *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi*, p. 308,. Venezia: 1840 Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=\]vY5qMv5u8C&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s](https://books.google.com.br/books?id=]vY5qMv5u8C&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s).

5 Portal IPHAN - Igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto, MG). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1376

6 Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Mariana, MG) http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1340

ção da capela-mor, que integra em surpreendente harmonia obras de artistas diferentes”. Observo, porém que, embora a talha da capela-mor seja de qualidade elevada, todo o conjunto da talha da igreja merece ser estudado, inclusive comparativamente com outros retábulos da região e período (décadas de 1730-1750). E, se em estudos anteriores deixara de fora a pintura da capela-mor, nessa publicação é bem clara quanto ao seu valor: “Executada em fins do século XVIII, já no período rococó, essa pintura, bem como a da sacristia, é de qualidade superior à do forro da nave [c. de 1768, na qual Figueiredo teria colaborado ainda como aprendiz da arte], inserida no ciclo barroco da pintura de perspectiva em Minas”.⁷

Até 2012 a historiografia da Arte em Minas Gerais passou ao largo do teto em perspectiva da imponente igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Quer dizer, em 2012 foi reconhecida afinal essa pintura em perspectiva da abóbada, cuja estrutura se assemelha a cúpula, merecendo cerca de 10 linhas na dissertação de mestrado de Mateus Alves da Silva, que assinala ser ela uma das quatro principais referências dessa tipologia de cúpulas em perspectiva, no Estado de Minas Gerais. Além disso, informa um fato que nem a ficha oficial do IPHAN sobre o monumento registra até agora: “nos balcões com balaustrada avançados, figuram doutores da igreja”:

A pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto, também contratada por Manoel Rebelo e Souza em 1765, apresenta um curioso esquema em que se veem as arestas da abóbada real delineadas formando o interior de pilastras que se desenvolvem em arcos na parte superior. Em virtude de a pintura acompanhar a forma da arquitetura da abóbada, torna-se levemente alongada, sobretudo na parte superior, com um efeito de distorção minimizado pelas guirlandas que pendem dos arcos. Essas pilastras, sustentadas por atlantes, possuem entre seus vãos balcões com balaustrada avançados, em que figuram doutores da igreja. A alternância estabelecida pelo avanço dos balcões dá à base da estrutura pintada expressiva sinuosidade, como se os balcões sobressaíssem acima dos entablamentos da talha presente na capela-mor.⁸

Mateus Silva se enganou quanto ao pintor. Acreditou que era o Rebelo de Sousa, o mesmo que pintou uma cúpula na igreja da Sé de Mariana, e que contratou, por volta de 1768, a pintura do teto da nave da Santa Efigênia. Entretanto, no mesmo ano dessa Dissertação, 2012, no citado livro publicado pelo IPHAN a orientadora de Mateus Silva já remetia a pintura do teto dos “quatro dou-

7 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes;. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: Monumenta / IPHAN, vol. 2, p. 25, 2011. Disponível em : http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/colrotpat8_barrocorococoigrejasouropretomariana_vol2.pdf.

8 SILVA, Mateus Alves da. O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, pp. 104-106, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-92MGNV/1/silva__mateus__o_tratado_de_andrea_pozzo_e_a_pintura_de_perspectiva_em__minas_gerais__texto_completo_.pdf.

tores" para a última década do século XVIII, atribuindo a sua autoria ao prestigiado pintor João Batista de Figueiredo (que se auto-intitulava professor da arte da pintura),⁹ branco e sitiante, capitão das Milícias Auxiliares, proprietário de terras e escravatura, nascido em Catas Altas, Minas Gerais, e morador em Vila Rica.¹⁰

Assim sendo, essa obra do teto comporta problemas de ordem iconológica, que se desdobram em relação à prática artística e a ação de restauro das obras de arte. E não há como seguir adiante sem se colocar diante do problema que foi desenvolvido à margem da História da Arte: a figura do "Papa negro", foco central das interpretações ora vigentes desse teto.

Ora bem, se este Papa não está só, está numa composição pictórica em que ele e mais três dignitários e doutores são os motores ou tema da pintura, a primeira pergunta a ser feita é quem são eles, o que representam, porque estão ali reunidos, numa grande cena.

A historiografia da arte teve esse meio século desde o restauro do teto para falar do conjunto, dizer quem são as figuras, inclusive a do Papa. E, ao dizer que é indubitavelmente o grupo dos quatro doutores latinos da Igreja Católica, que lhe deram fundamentos e rumos, teria que nomeá-los e desde logo afirmar que nessa representação tradicional da arte cristã - o Papa é Gregório I, S. Gregório Magno: a par das insígnias e vestes papais, nem mesmo lhe falta o atributo próprio, a pomba do Espírito Santo chegando ao seu ouvido direito.

Curiosamente, na Santa Ifigênia S. Gregório é o único dos três com o seu atributo corrente: a pomba divina. Aos outros, faltam os atributos, mas trazem suas insígnias – mitra e báculo e barrete cardinalício. Todos os quatro têm livro e pena nas mãos, atestando a condição de Doutores. Eles estão representados em mais dez igrejas mineiras, e na maioria delas, trazem não só atributos e insígnias e vestes pertinentes ao estados, como têm até o nome escrito próximo a cada um.

O Papa Gregório I (540 D.C. – 604 D. C.), ao que se sabe, nunca foi representado na História da Arte Cristã Ocidental como homem de cor negra. O mesmo vale para os outros três santos doutores, dois bispos e um cardeal que ocupam os balcões avançados na varanda que está na base da estrutura de cúpula pintada no teto: Agostinho de Hipona (354 D.C. – 430 D. C.), Ambrósio de Milão (c. 340 D. C. – 397 D. C.) e Jerônimo de Estridão (347 D. C. – 420 D. C.).

É fato que nesse teto, diferentemente dos outros três clérigos, a figura do Papa [Gregório I]

9 TRINDADE, Jaelson Bitran. A Corporação e as Artes Plásticas, in *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 8, 1994.

10 O texto não esclarece, não acusa a(s) fonte(s) ou em que se baseia essa atribuição. Parentesco com a obra que realizou esse artista no teto da Rosário de Santa Rita Durão, com o mesmo tema? No teto dessa outra igreja as fontes iconográficas não são as mesmas da Santa Ifigênia, à exceção do Santo Agostinho, que Figueiredo naquela usou para compor Ambrósio e Jerônimo.

tem a tez escura: o pescoço alto e largo, e o rosto e mãos amarronzados, contrastando com a ambiência clara, luminosa com as suas vestes encarnadas (capa e camauro) e com o tom claro, luminoso que o envolve o pendente da cúpula pintada.

A pergunta nunca feita até agora, a pergunta que desde sempre cabe no caso em questão, e que faz sentido é: porque S. Gregório Papa está pintado como um homem negro ou de tez escura?

O que não faz sentido é perguntar porque um homem negro está representado como um papa, um papa genérico, isolando a figura do conjunto e do espaço específico em que está inserido e, ainda, abordar a questão desmuniado de uma teoria e método historiográfico e de conhecimentos históricos pertinentes ao contexto social e ideológico, à arte cristã ocidental, à hagiografia e iconografia, para buscar respostas. Mas foi assim, como “o teto do Papa negro”, que se abordou, se indagou e se interpretou a pintura de abóbada da capela-mor, durante esse último quarto de século: ideias e impressões que logo se estenderam – baseadas na “negritude”- para os elementos artísticos que ornaram a talha dos retábulos da igreja. E, no que toca ao teto, as outras três figuras foram deixadas de lado.

Para essa figura de um “Papa negro”, que estimulou a curiosidade, em geral, Jair Inácio Afonso (1932 - 1982), o técnico a serviço do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - responsável pelo restauro/revelação das pinturas da capela-mor, deu uma resposta fácil, imediata, condizente, para a cidade e a comunidade de fiéis daquela igreja, e que também legitimava e defendia o seu trabalho: disse que a tez escura visível na figura restaurada era para homenagear o “Rei do Congo”, um herói lendário e mítico fundador e protetor da Irmandade, de apelido “Chico-Rei”. Disse mais, disse que representar um papa (genérico) de pele escura era um ato de autonomia daqueles Irmãos unidos sob a égide do “Chico-Rei”, de afirmação dos “Homens Pretos” diante dos brancos.

No início do século XX, um escritor e um historiador amador, membros das velhas elites locais, reescreveram uma lenda de que um ex-escravo que trabalhou nas minas de ouro, subtraiu o suficiente para comprar a sua liberdade, comprou uma abandonada, enriqueceu bastante e teria libertado “centenas de escravos”. Na sua terra (Congo) teria sido rei. Na lenda ele é Chico-Rei. Chico teria pagado a construção e montado a Irmandade do Alto da Cruz. Esse contexto foi dado e segue servindo até hoje para se apreciar as artes que equipam e decoram a igreja (talhas, pinturas). Não há estudos nem comprovação alguma disso.¹¹

11 NATAL, C. M. (2013). Ouro Preto e as primeiras representações da cidade histórica. *URBANA: Revista Eletrônica Do Centro Interdisciplinar De Estudos Sobre a Cidade*, 1(1), p. 4, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/urbana.v1i1.8635117>.

O restauro do teto acontece em 1968. Daí em diante fez fortuna a insólita figura do pontífice máximo, bem como a explicação dada para ela pelo restaurador.

Em 1963, Agripa de Vasconcellos escreve o romance “Chico-Rei” e, em 1965, Walmir Ayala escreve e tem encenada a famosa peça “Chico-Rei. Os anos 60, desde o início, no Brasil, é o tempo em que proliferam os CPCs – Centros de Cultura Popular; tempo em que se acentua a valorização e conscientização dos trabalhadores em geral, mas também em que os movimentos culturais e as artes vão ao encontro das populações carentes e discriminadas – principalmente as de origem afro-negras - dos morros e periferias, às suas realidades, seus dilemas, seu viver: no “Cinema Novo”, *Gimba, Barravento, Cinco Vezes Favela, Pedreira de São Diogo, Ganga Zumba, Aruanda, Esse mundo é meu*; no teatro, falava-se em Liberdade, com *Arena canta Zumbi, Pedro Mico, Liberdade, liberdade e Arena canta Tiradentes*. É também o tempo do impactante diário “Quarto de Despejo”, da favelada Carolina Maria de Jesus. E então, a partir de 1969, o Golpe Civil-Militar, recrudesciu, e a Ditadura estendeu-se quase até o final da década de 1980.

Uma explicação “afro-barroca” para o “Papanegro”

Em meados dos anos de 1990, a figura do “Papa negro” atrai um olhar antropológico, digamos, para interpretar essa obra de pintura.

O professor de História e Filosofia da UFOP- Universidade Federal de Ouro Preto, Lázaro Francisco da Silva (1942-2003) Consultou papéis pessoais do restaurador Jair Inácio (falecido em 1982), com anotações esparsas, que a família guardava. E desde logo aceitou a palavra escrita dele justificando o restauro executado. Lázaro também mantém a ideia já fixada desde o restauro, apoiada na lenda do Chico-Rei, de que houve uma autonomia decisional dos Irmãos dessa Corporação dos “homens pretos” para representar um “Papa negro” e também crê que ali se figura um Papa genérico. Mas já não o vê como uma “homenagem ao Chico-Rei”. A ideia dele é que se um Papa simboliza o máximo poder religioso, na pintura de um homem negro com esse estatuto, a Irmandade estaria representando, visualizando nele, conscientemente, o Sumo-Sacerdote do Ifá, o Orixá das Advinhações, no Benin (Nigéria).

Em 1995, ele anunciou ter descoberto nessa igreja o que supunha ser “iconografia da religião de Ifá, o Orixá da Adivinhação e da Gestação entre os negros da cultura iorubana”, tema que será desenvolvido noutro artigo, publicado em 1997. O professor é confuso em termos de datas, promovendo equívocos: diz que a igreja e, inclusive, a pintura do Papa, são obras “da primeira metade do

século XVIII por escravos recém-chegados da África”.¹² Na verdade, a pintura do teto da nave é do fim da década de 1760 e a do teto da capela-mor da última década daquele século.

Em decorrência das suas ideias conclui de imediato que “esse templo católico documenta a resistência negra à cultura dos brancos, afirmando na pintura e nos entalhes”, materializado na decoração. Para Lázaro Francisco isso é indicativo de que imprimiam, na configuração e uso do templo, os símbolos de sua religião e que ali, na Irmandade, continuavam com sua função.

Convencido, de antemão, conforme se lê no seu texto, que um “Papa negro” pintado em lugar de destaque só podia pressupor, mostrar, a presumida autonomia, utilizou exemplos documentais ralos, fragmentários e descontextualizados para delinear uma postura dos irmãos do Alto da Cruz de resistência às autoridades estabelecidas do “mundo dos brancos”, à “cultura dos brancos”.¹³

Diz – e apenas diz – que o que lhe deu firmeza no estudo feito foi “a investigação da oralidade e de fontes manuscritas, ambas relativas à construção do edifício e ao funcionamento da Irmandade que a mantém”.

A fonte manuscrita em que se baseia sobre a Irmandade é fragmentária e dissociada de um contexto que outros estudos já neste século XXI fizeram emergir, em monografias sobre outras Irmandades mineiras similares, contemporâneas, com oposições aos vigários das respectivas freguesias.¹⁴

No final da década de 1780 tanto os Irmãos do Alto da Cruz, como as outras duas corporações filiadas à Igreja Matriz de N. S. da Conceição de Antônio Dias (fato que ele desconhecia) - os Irmãos crioulos da igreja de N. S. das Mercês e os Irmãos brancos da poderosa Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, quiseram insistir em não pagar benesses/taxas ao Vigário por autorização a atos litúrgicos. Reclamam ao Bispo e à Corte de Lisboa. Mas, tanto o Bispado como a Mesa de Consciência e Ordens dão ganho ao Vigário.

Portanto, ao contrário do que conjectura Lázaro Francisco, delineando essa Irmandade como singularmente oposta “mundo dos brancos”, e se equivocando inclusive com relação a data. Os vigários, nessa contenda que não se resumia a Vila Rica, se queixavam inclusive da riqueza das obras que as Irmandades vinham fazendo. Afora isso, sendo certo que o teto da capela-mor foi pintado

12 SILVA, Lázaro Francisco da. O Papa negro e os homens pretos, *Revista de História*, 7 (1). Departamento de História, UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, pp. 120 e 123, 1997. Disponível em https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/lph_revista_7.pdf?m=1525724445.

13 SILVA, Lázaro Francisco da, op. cit., p. 120.

14 DELFINO, Leonara Lacerda. O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos: Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica. Freguesia do Pilar de São João del-Rei (1782-1850). Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, p. 198 e seguintes, 2015.. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2015/08/Tese-Leonara.pdf>.

nos anos de 1790, o fato então se deu na época em que o Vigário mais se impôs em relação a essa igreja sob a sua autoridade imediata.

De outra parte, Lázaro Francisco não se apercebe de que ali estão representados “quatro doutores” e do que significa essa representação. Não percebe nada de iconografia cristã ocidental. Portanto, passa ao largo disso nas suas elaborações. E se equivoca, dizendo que lhe parece vislumbrar neles traços negróides, bem como estabelece, sem mais, que são um diácono e um padre, criando assim uma hierarquia “negra” subordinada ao Papa, de pura invenção, que calha bem à sua interpretação.

Na sua elaboração interpretativa de uma situação artística e eclesiástica, não há história, não há sociedade escravista, não há instituições, não há Estado e nem Igreja; não há culto, liturgias e práticas católicas em espaços institucionalizados. Além de tudo, ele - assim como a historiografia da arte em Minas - deixa de lado a profusa ocorrência do tema dos “quatro doutores da Igreja” na região da Comarca de Ouro Preto desde os anos de 1790 até o final do primeiro terço do século XIX.

Tomando o Papa por um Sumo-Sacerdote do complexo religioso afro-espírita iorubá – e os outros três como seus auxiliares, Lázaro Francisco busca aqui e ali elementos que entrem em conjunção com a figura de destaque. Diz que a talha está cheia de elementos “que reportam com exclusividade aos princípios fundamentais da religião iorubá” não se associando em nada com a simbologia cristã. Então, ele vislumbra no emaranhado da ornamentação da talha, búzios, chifres, tartarugas, inhames, símbolos de hermafroditismo. Integra inclusive o que chama de “cachos de trigo”, na porta do sacrário à cosmologia iorubá.¹⁵

Acolhendo e aceitando essa “descoberta antropológica” narrada pelo professor Lázaro, a historiadora Marina de Mello e Sousa (USP), estudiosa da cultura afro-brasileira a reproduz, admitindo, entretanto, ser fato isolado, único, entre irmandades de “homens de cor” no Brasil. A incorporação das interpretações de Lázaro Francisco no livro *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo* que publicou em 2002, promoveu a ampla aceitação delas no meio acadêmico e fora dele, nos últimos vinte e cinco anos.¹⁶

Em uma dissertação recentemente (2016) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da

15 RAMOS, Lázaro Francisco, op.cit., p.122.

16 “Ali, Lázaro Francisco da Silva detectou e analisou símbolos característicos do ‘complexo cultural iorubano’ na decoração da capela de Santa Ifigênia, no Alto da Cruz. Exemplo isolado da presença de símbolos centrais da cosmologia ioruba em decoração e capelas eretas por irmandades de negros, búzios, símbolos de hermafroditismo, inhames, chifres e tartarugas foram claramente [pensa Marina] identificados nos entalhes dos altares, sendo considerados pelo autor como elementos relacionados exclusivamente às culturas africanas, diferenciando-se de fenômenos de sincretismo”. - SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, pp. 312-313.

USP, Nancy Nery da Conceição desenvolve a leitura “iconográfica” feita por Lázaro Francisco. Ela vê nas no feixe das três espigas de trigo da legenda cristã entalhadas no sacrário do altar-mor a vassourinha (três!),¹⁷ o xaxará do orixá omolu/obaluaiê para varrer as pestes (mas quem a usa é o cavalo do orixá em transe). A franja entalhada do frontal do altar-mor, comum nos frontais lusos de tecido do tempo do barroco, e reproduzida também nos de talha, azulejo,¹⁸ prata e embrechado, para Nancy Nery é o véu de Iemanjá (mas que não comparece na escultura cultual; quem usa o véu/franja é somente o cavalo do Orixá, dançando).¹⁹ E assim por diante. (Figuras 3 e 4)

Os valores artísticos das obras de talha da Santa Ifigênia, sua iconografia, não foram, portanto, tratados até hoje. Os retábulos desse templo apresentam do ponto de vista ornamental composições personalizadas, com vocabulário variado, a não deixar vazios, mas consonantes com a gramática estilística proveniente de diferentes fontes e contribuições artísticas originárias da França e da Itália, em especial, que, do Reino, chega ao Brasil através dos mediadores culturais; e tem, o altar-mor (obra do início dos anos de 1750), correspondências com o melhor dessa arte que se produziu ao redor nas décadas de 1730-1740, tanto na sua estrutura e composição, como nos elementos ornamentais: formas vegetalistas, florais e conchóides; baixos-relevos em curvas e contracurvas e volutas; objetos e elementos de aparato – jarros, sanefas, borlas, franjas, laços, cortinas, etc.

É de se notar nos retábulos dessa igreja uma exacerbada exaltação Mariana, através da profusão e variedade de conchas que a reapresentam: Maria, Estrela do Mar e Maria Senhora do Mar; Maria, que protege dos perigos do mar, Maria como barca, Maria, a concha em que foi gerada a pérola mais pura, eram algumas das formas de nomear, formas de exaltar Maria, no Catolicismo.

Haveria muito que comentar, numa análise crítica a essas interpretações ahistóricas de um “barroco afro”, ou melhor, a essas interpretações desprovidas de investigação e análises histórico-críticas, artísticas e iconológicas. Mais importante é reconhecer o especial valor que tinha para a clientela dos “Homens Pretos” as pinturas e símbolos de Maria. E, também, a representação dos quatro grandes doutores latinos da Igreja.

17 COELHO, Beatriz. Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas, in GLÓRIA, Ana Celeste (Coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*, Volume 1, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Lisboa, 2016, p. 119. Disponível em: <https://br.123dok.com/document/zpn3x1vy-o-retabulo-no-espaco-ibero-americano-1.html>.

18 TRINDADE, Jaelson Bitran. O império dos mil anos e a arte do “tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 11-91, jul.-dez., 2010, p. 47; Biblioteca de Arte- Capela das Albertas (Lisboa, Portugal), Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/9391005695>.

19 CONCEIÇÃO, Nancy Nery da. Religiosidade em Ouro Preto no século XVIII: os signos africanos na igreja de Santa Ifigênia: entre a norma e o conflito: espaços de negociação. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, pp. 61 e 74-75, 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/72810495-Nancy-nerly-da-conceicao.html>.



[Figura 3] A barra franjada do frontal do altar-mor da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz. Detalhe.

Idem, p. 61, Fig. 4



[Figura 4] A barra franjada do frontal do altar-mor da Igreja da Misericórdia de Caminha, Portugal. Detalhe.

Biblioteca de Arte - Igreja da Misericórdia de Caminha, Portugal. Foto de Robert Chester Smith (1912-1975). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/9727988937/in/photostream/>

A encomenda dos ditos excelsos doutores latinos

A Mesa Diretora era a responsável pela escolha do tema e do artista, e pelos custos e por acompanhar a obra; por ouvir o artífice e os louvados. Dela faziam parte o Tesoureiro, e Escrivão e o Padre-capelão, brancos. Doutra parte, o vigário da freguesia não era impedido de entrar no templo e nem outros padres, alguns até pregadores de púlpito, ou de consultores e visitas, como os Padres Comissários dos Terceiros Carmelitas e Franciscanos, Ordens a que pertenciam os santos negros cultuados na Santa Efigênia. Havia, na Irmandade do Rosário do Alto da Cruz uma parcela de Irmãos brancos, ainda que devessem se sujeitar ao governo e decisões dos “Homens Pretos”. Desse modo, não procede a ideia que se quis passar dessa Irmandade como um caso único de oposição à cultura e às instituições do “mundo dos brancos”, como se fosse uma “Ilha”, um bastião murado.

O tema central do templo: a Virgem Maria, a sua “Puríssima Conceção” (sem que se esqueça de Efigênia, a “Santa Donzela” da Núbia), a pureza do Cristo, o Salvador, e os Mistérios da Fé (o Rosário). Maria tida como a medianeira-maior para o “bem-morrer” e a salvação das almas.

A encomenda da pintura para o ponto central da igreja, a capela-mor incidiu justamente sobre os doutores maiores da Igreja Católica, que deram rumos e fundamentos que a consolidaram; a “Verdade da Fé” e os fundamentos da Mariologia, a unidade Cristo-Virgem. S. Jerônimo, Santo Agostinho, São Gregório Magno e Santo Ambrósio se apresentavam como as autoridades morais em que se respaldava a devoção a Maria, pela defesa fizeram em seus escritos da sua virgindade, da sua pureza e da sua condição como “Mãe de Deus”.²⁰ Ambrósio é considerado “como o pai da teologia mariana na Igreja latina”.²¹

Os Quatro Doutores eram considerados os guias e cabeça da Igreja Católica.²² E pilares da Igreja em defesa da Eucaristia.²³ O programa iconográfico escolhido mostra, portanto, a forte presença da religião católica no templo.²⁴

Lançando o foco para S. Gregório Magno, o santo que apareceu no restauro como sendo um

20 VÉLEZ CHAURRI, José Javier e ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, Las fuentes gráficas de las pinturas barrocas de los Padres de la Iglesia de Mendiguren (Álava) y La Cerca (Burgos). Fortuna de una invención de Pieter de Witte. Brocar, Núm. 38 (2014). Disponível em: <https://publicaciones.unirioja.es/brocar/article/view>.

21 ALBA, Pilar Martino. Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Imaculada Concepción, in La Imaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2, pp. 720-726, 2005.

22 SERNA, Frei Benito de. Triunpho de Maria Santissima. Declarase el modo de su preservacion de la culpa original..., 1655, paginação sem número.. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=kCF7SfZUGAC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s

23 SANTOS, Paulo Roberto Silva. Igreja, Arte e Representação em Salvador no século XVIII. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, pp. 134, 139, 143 e 144 2001. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27109/D%20-%20SANTOS,%20PAULO%20ROBERTO%20SILVA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

24 SERNA, Frei Benito de, op. cit..

homem negro, deve-se destacar dois pontos fundamentais quanto às graças que a História da Igreja lhe atribuía. E disso tinham conhecimento tanto o padre-capelão, como os dois Mesários, e os Irmãos pretos como brancos e também o artista pintor, de prestígio na época no meio eclesiástico, clerical ou corporativo (Irmandades leigas). E muito mais gente.

S. Gregório, na Igreja Católica, atua como o garante da real presença do Cristo Salvador no ato de comunhão. O Sacramento da missa remete para o tema da “salvação da alma”. As missas em sufrágio pela alma dos defuntos respondem à inquietude do fiel com esse tema crucial. A “Missa ou Milagre de S. Gregório”, na História da Religião Católica, afirma ao crente o sacrifício eucarístico como o principal meio para sua redenção.²⁵ Entrelaçando-se a isso, em S. Gregório a Igreja reconhecia o papel de intercessor pelas almas em geral.²⁶ O intercessor privilegiado junto ao “Cristo da Paixão”, para remir os pecadores,²⁷ para abreviar a permanência das almas no Purgatório.

Encontra-se explicitada em Estatutos ou Compromissos de corporações religiosas de “homens pretos”, entre as indulgências concedidas, a prática das nove “Saudações de São Gregório” também chamadas “Novenas das Almas”.²⁸

Cláudia Rodrigues, em estudo sobre “Apropriações da morte católica por africanos e seus descendentes”, considera que na ação catequética realizada no Novo Mundo “houve uma intensificação do discurso culpabilizante quanto às “noções de pecado, punição e castigo”, quando as pregações se voltaram para os escravos”, conferindo um “peso maior conferido aos aspectos do pecado em relação aos escravizados”.²⁹ Os discursos eclesiásticos faziam associação “entre a escravidão africana e a purgação dos pecados”, o que era reforçado pelo discurso em torno da cor preta.³⁰

Esse acento na culpabilização e a ânsia de desprendimento da alma, para a religiosidade afro-espírita, num retorno para a terra distante e se juntar aos antepassados, tornava crucial o

25 SOUSA, Ana Cristina A presença dos metais nos altares dos séculos XV e XVI: uma leitura a partir da iconografia da “Missa de São Gregório”, in *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, Coordenação Ana Celeste Glória Volume 1, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Lisboa, p. 111-114, 2016. “A Missa de São Gregório recorda o sacrifício de Cristo e a sua vitória sobre a morte, bem como o seu perpétuo sofrimento pelos pecados dos homens. A imagem surge, neste sentido, como um testemunho do milagre da Transubstanciação, da conversão do pão e do vinho no Corpo e Sangue de Jesus, constituindo este sacrifício o dogma central da fé católica”. Disponível em: <https://br.123dok.com/document/zpn3x1vy-o-retabulo-no-espaco-ibero-americano-1.html>.

26 SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. San Gregorio y el sacrificio eucarístico como forma de redención para las Ánimas del Purgatorio, in *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla Ediciones Escorialenses, pp. 73 e 81, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=568736>.

27 FRANCO, João (O. P.). *Mestre da vida, que ensina a viver, e morrer santamente: la Parte*, Lisboa, 1750, p. 408. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=JIsKtUkBOYwC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s.

28 RODRIGUES, Cláudia, Os africanos e as apropriações das representações católicas sobre a morte no Rio de Janeiro colonial, IX Congresso da BRASA - Brazilian Studies Association, 2008 p. 10. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Claudia-Rodrigues.pdf

29 DELFINO, Leonara Lacerda (2015), op. cit., p. 95. São os discursos eclesiásticos em relação aos “homens de cor”, lançando sobre eles a expiação da culpa do cativo e da cor.

30 RODRIGUES, Cláudia. Os africanos..., op. cit., pp. 4-6.

apelo às penitências e indulgências acenadas pelo sacrifício do altar católico e as orações, em especial aquelas que abreviassem a detença no Purgatório. Mas isso não impedia que, de alguma forma, conjurassem e cultuassem seus deuses. A devoção às almas, diz Leonara Delfino, estudiosa do tema, “o culto cotidiano em investimento à assistência e salvação das almas desses parentes de nação na vida do além-túmulo não pode ser tratado sem o reconhecimento da importância do culto dos mortos nessas culturas africanas”. E complementa a autora:

“a concorrência para a devoção das almas entre os congregados makis [Rio de Janeiro, agregados à Irmandade de S. Elesbão e Santa Efigênia] reporta-se, em síntese, tanto aos processos identitários acionados com base no culto dos mortos à luz de uma perspectiva de ancestralidade africana, quanto à da catequese pós-tridentino ancorada numa escatologia do purgatório e nas pastorais do medo”.³¹

Assim sendo, entende-se a importância do culto das almas do purgatório no interior das irmandades negras.³² E, também, o quanto a imagem do Papa Gregório I sobre o altar-mor representava para a comunidade de culto da Santa Efigênia e Rosário do Alto da Cruz, bem como para congregações similares, com a expectativa da intercessão do santo, através do sacrifício da missa e pelas suas novenas das almas e as missas do seu nome.³³

Ignorados por Jair Inácio, e por Lázaro Francisco e Nancy da Conceição, os leitores afro-espíritistas da iconografia da igreja, o conjunto dos “quatro grandes doutores” ali representado não foi um fato isolado, devido mesmo ao alto significado deles para a exaltação do culto à Virgem Maria.

O Estado de Minas Gerais concentra 73% das apoteoses desses personagens que se conhecem hoje no território brasileiro. Isso é um fato insólito: das 15 (quinze) existentes, 11 (onze) estão em Minas, e tal fortuna aí alcançada por esse programa iconográfico ainda não foi apreciada, nem pelos autores acima citados, nem pela historiografia da arte no Brasil e em Minas Gerais.

As obras mineiras estão espalhadas basicamente na Comarca de Ouro Preto: Matriz de N. S. da Conceição de Antônio Dias (enquadrados em molduras), Santa Efigênia do Alto da Cruz e S. Francisco de Assis, em Ouro Preto; S. Francisco de Assis e Rosário de Santa Rita Durão (antigo Arraial do Inficionado), em Mariana; Matriz de Santo Antônio de Itaverava, Matriz de Santa Luzia, Matriz de

31 Idem, p. 101.

32 DELFINO, op. cit., pp. 99-100e 472

33 RODRIGUES, Cláudia, VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 24, nº 39: p.269, jan/jun 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n39/a12v24n39.pdf>.

S. Tomé das Letras, Matriz de S. Miguel do Cajuru, Rosário de Lavras. Resta acrescentar as telas que compõem a grande fachada do arco-cruzeiro da Matriz de Catas Altas. Vale ressaltar que a maioria desses tetos com os “santos doutores” são de capelas-mores. E que no caso de Minas Gerais, foram pintados entre o início e o final do último terço do século XIX.

As outras quatro obras em que os quatro doutores comparecem estão em Salvador (2), na cidade do Rio de Janeiro e na cidade de Goiás (Goiás Velho). Os tetos pintados da Igreja Conceição da Praia (década de 1770), em Salvador da Bahia e da igreja de S. Francisco da Penitência (década de 1737-43), no Rio de Janeiro, são grandes obras de pintura arquitetônica e nelas os quatro doutores dividem espaço com outros santos e doutores. No teto de perspectiva bahiano eles têm posição mais proeminente.

O Papa Gregório I, o pintor e as gravuras à maneira negra.

É bastante plausível que os trâmites para a escolha do programa pictórico, no âmbito da Irmãmandade, tenham envolvido clérigos e artistas ou, o artista, aquele que empreitou a obra do teto da capela-mor da Santa Efigênia, o Professor da Arte da Pintura João Batista de Figueiredo. O certo é que o pintor esteve junto aos Irmãos governantes para expor e ajustar a feição que teria a obra, a forma de execução e os seu custo.

Figueiredo, ao iniciar a década de 1790 já era pintor de renome, sobretudo no meio religioso, eclesiástico e leigo, aonde tinha boa clientela. Feitos os acertos, o artista, com as qualidades que o recomendavam manejaria os conhecimentos e as fontes que dariam suporte à empreitada.

As indicações disponíveis atribuem a esse pintor dois tetos com as figuras dos quatro doutores: o conjunto da capela-mor da Santa Efigênia de Ouro Preto e o da capela-mor da igreja de N. S. do Rosário do Inficionado, hoje Santa Rita Durão, no Distrito de Mariana. O da Santa Efigênia seria, cronologicamente, o segundo. Seriam das mais antigas obras centradas nesse tema, dentre as onze hoje conhecidas em Minas Gerais.³⁴

A pesquisa que encetei me faz crer que o artista utilizou mais de uma estampa para a figura de São Gregório Papa. E essas não serviram para a mesma figura no teto da igreja do Inficionado.

34 CARETA Marco Aurélio Figueirôa . Ensaio Sobre A Genealogia da Pintura Mineira em Perspectiva e sobre alguns dos tipos espaciais mais disseminados durante o período do Rococó Religioso. Monografia - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Unicamp, p. 27, 2010 . Disponível em: <https://arditocareta.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Marco-Aur%C3%A9lio-Careta-Genealogia-da-Pintura-Mineira-em-Perspectiva.pdf>.

Especificamente, no caso aqui analisado, talvez duas: uma gravura do augsburgense Georg-Phillipe Rugendas (1666-1742), impressa c. de 1740 e, a outra, impressa em 1713, do alemão suábio, Elias Christoph Heiss (1660–1731), também atuando na Baviera. O modelo que mais se aproxima do S. Gregório da igreja do Alto da Cruz é o de Rugendas. Essa foi o modelo de base.³⁵

Em Minas Gerais, somente Figueiredo utilizou gravuras desses dois autores. No caso da pintura do teto da igreja do Rosário do Inficionado, ele utilizou gravuras de Georg Rugendas, porém realizadas junto com o filho, Johann Lorenz, para três dos doutores, à exceção da figura do papa Gregório I.

Mas é importante e necessário frisar que ambas as gravuras, a de Rugendas e a de Elias Heiss, são feitas pela técnica da mezzotinta (meios-tons), a chamada “maneira negra”, e impressas em Augsburg. Ou seja, O modelo básico para o chamado “Papa negro” foi uma gravura de S. Gregório Magno, branco, feita à maneira negra ou a mezzotinta, com tinta preta ou marrom; marrom, no caso da Santa Efigênia, técnica em que se opera do tom mais escuro para os mais claros, modalidade bastante apreciada na Europa desde meados do século XVII e bastante desenvolvida entre artistas franceses, alemães e ingleses durante o século XVIII. (Figura 5)

A única peça da gravura de S. Gregório à maneira negra por Rugendas que localizei, está bastante degradada. Pertence à co-catedrale, em Ripatransone Montalto, junto ao Adrático, da Diocesi di San Benedetto.³⁶ Está registrada no banco de dados dos “Beni Culturali della Chiesa”. O portal do “PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art” me permitiu conhecê-la.³⁷ Vinha indicada como fonte somente o portal dos bens culturais da Igreja italiana, em geral: Chiesa Cattolica - Beni storici e artistici.³⁸ (Figura 6)

Na já citada gravura de Elias Heiss pode-se ver melhor como se opera a técnica de impressão de gravura à maneira negra, indo do tom mais escuro para tons mais claros para se conseguir os efeitos de luz e sombra e uma plasticidade que se aproximada pintura, característica dessa técnica. (Figura 7)

O banco de dados eletrônico do Projeto, o PESSCA, também permitiu saber que tanto as gravuras de Rugendas como a de Elias Heiss circularam em meio ibero-americano, servindo de base

35 PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art. Saint Gregory : <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-doctors-of-the-church#c3694a-3694b>.

36 BeWeB | Portale dei beni culturali ecclesiastici, Ricerca su BeWeb, S. Gregorio, p. 17. Disponível em: <http://out.accessify.com/visit?domain=beweb.chiesacattolica.it>

37 PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art. Series of Doctors of the Church. Disponível em : <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-doctors-of-the-church#c3694a-3694b>.

38 Chiesa Cattolica - Beni storici e artistici. URL: beweb.chiesacattolica.it.



[Figura 5] São Gregório Papa, por Georg-Phillipe Rugendas, c. de 1740.



[Figura 6] Papa Gregório I (S. Gregório Magno), detalhe da pintura da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Além da estampa de Rugendas, modelo de base, e a de Elias Heiss, pode ter consultado mais alguma desse personagem.



[Figura 7] São Gregório Magno, gravado por Elias Christoph Heiss para uma proposição de tese de filosofia.

PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art. Saint Gregory. Fonte: Czech National Library, Prague (Biblioteca Nacional Checa). Disponível em: https://colonialart.org/artworks/1403A/artwork_zoom.



[Figuras 8 e 9] S. Gregório Magno. À esq., em gravura de Georg Rugendas, à dir., pintura de artista quiteño (Equador), não identificado, pertencente à Igreja de São Francisco, Popayán, Colômbia.

PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art. Series of Doctors of the Church. Disponível em: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-doctors-of-the-church#c3694a-3694b>.

ao trabalho de artista do Equador, por exemplo, assim como deu suporte à obra realizada na Santa Efigênia, em Ouro Preto. (Figuras 8 e 9).

Na figura do Papa Gregório I que está na S. Francisco de Popayán, Colômbia, o pintor equatoriano não identificado utilizou a gravura de Rugendas, numa tradução quase fiel, clareando os tons do gravado a mezzotinta, em ambas as figuras. (Figuras 10 e 11)

Nas anotações pessoais de Jair Inácio, o restaurador do teto, que parecem ser uma defesa do trabalho realizado, ele alega que não é pela sujeira do tempo (a pintura ficou quase cem anos à vista antes de ser recoberta) que a figura do Papa era escura, já que o anjo que está à direita, ele viu que era bem claro, ao começar a decapar as duas figuras antes recobertas. Ora, no uso que fez dessa gravura de Elias Heiss, o pintor equatoriano Vicente Albán clareou o anjo e, no rosto do Papa, acentuou as sombras, que ganha, um tom moreno claro.

O retrato de um homem negro, numa gravura trabalhada à maneira negra ou maneira inglesa pode ser exemplificado na figura de Angelo Soliman,³⁹ natural de Sokoto, noroeste da Nigéria, obra de c. de 1750, de Johann Gottfried Haid, alemão augsburguense (Augsburgo, 1710-1776, Viena). Essa técnica visava, em particular, melhorar a possibilidade de representar de forma convincente valores tonais e efeitos pictóricos na impressão.⁴⁰ E a representação de um homem branco, exemplificada no retrato do rei Frederico III da Prússia, por Johann Philipp Haid, sobrinho do gravurista anterior (Augsburg 1730–1806 Augsburg). No campo da gravura a mezzotinta vale também trazer aqui outra “obra negra” de Elias Hess: um Santo Antônio de Pádua.⁴¹ (Figuras 12, 13 e 14).

Intervenções

Na questão aqui focada, a representação do Papa Gregório I como um homem negro, além dos problemas da encomenda, da destinação e da criação da obra artística, utilizando gravuras, operando transferências, adaptações, modificações, ou mesclagem de partes das informações visuais que servem de base, tem que ser levado em conta a questão das intervenções que uma obra

39 Angelo Soliman. Wikimedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Angelo_Soliman.jpg

40 STOLL, Peter. Empire of Prints The Imperial City of Augsburg and the Printed Image in the 17th and 18th Centuries, p. 18, *OPUS Augsburg* 2016 Stoll, Empire of Prints. Disponível em : https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3705/file/Stoll_empire_of_prints.pdf

41 Europeana collections. Proposição de Tese sobre “Thaumaturgi D. Antonii Patavini”, com gravura de Elias Heiss. Acesso: https://www.europeana.eu/portal/pt/record/92004/AIPDIC_NKCR_TH_312_____1PTUOYB_cs.html?!%5Br%5D=4&!%5Bt%5D=42



[Figuras 10 e 11] S. Gregório Magno: à esq., gravura de Elias Heiss; à dir., pintura de Vicente Albán (1725, Quito, Equador -?). A pintura pertence ao Museo de Arte Religioso, Popayán, Colômbia.

PESSCA - Project on the Engraved Sources of Spanish colonial Art. Series of Doctors of the Church. Disponível em: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-doctors-of-the-church#c1403a-1403b>.



[Figuras 12 e 13] Angelo Soliman, por Johann Gottfried Haid e, à direita, Frederico III da Prússia, por Johann Philipp Haid.



[Figura 14] Santo Antônio de Pádua, numa gravura a mezzotinta de Elias Christoph Heiss, 1716.

Europeana collections. Thaumaturgi D. Antonii Patavini (Santo Antônio), Theses ex Universia Phiiosophia, 1716. Fonte: National Library of the Czech Republic, Prague. Disponível em: https://www.europeana.eu/portal/pt/record/92004/AIPDIG_NKCR__TH_312_____1PTUOYB_cs.html?!%5Br%5D=4&l%5Dt%5D=42

venha a sofrer ao longo do tempo.

As informações, ora disponíveis, sobre o único restauro que se conhece, o executado pelo técnico do IPHAN, Jair Inácio, são as anotações pessoais guardadas com a família após a sua morte, e que parecem fragmentárias, pelo uso e publicidade que delas deu Lázaro Ramos da Silva em 1995-97. Esse autor conta que Jair ia “anotando em pedacinhos de papel os passos da descoberta. São notas esparsas, por vezes confusas”, mas que ele diz serem importantes para respaldar as suas ideias.⁴² Nessa escrita que consultou, acrescenta, “se misturam os sentimentos do esteta e as emoções do sangue negro a correr nas veias do artista”.

O caso é que, para além do resultado “Papa negro” – e justamente por causa disso – a partir dessas anotações dois problemas se colocam: 1) o sentido de defesa, de justificação do resultado e a ênfase que dá à figura no sentido de afirmação do mulatismo mineiro, da afirmação da “gente negra” e 2) a afirmação peremptória de que os demais doutores também são negros. Ambos os pontos se entrelaçam.

Em primeiro lugar, o restaurador assevera que a figura tinha a pele escura, no momento mesmo em que a revelou enquanto decapava a tinta a óleo que revestia o teto. E finca-pé que o escuro da figura que viu aparecer, “não foi fabricado pela sujeira acumulada durante anos no teto”. Lázaro Francisco dirá que a prova disso é que “tempo não enegreceu o anjo que surge todo ibérico”, ao lado do Papa.

Essa figura em que põe todo o interesse e que culmina por associá-la ao mítico Chico-Rei, um “um “documento da influência do negro na arte de Minas”, antes disso definiu-a como um São Tomás de Aquino. Esse registro foi coletado por Isabel Cristina Nóbrega:⁴³ “uma figura negra com um capuz de bispo medieval” (...) Essa representação do santo passa a ser legítimo documento da influência do mulatismo aqui em Minas”. Anotou também que não entendia “o simbolismo da pomba e da cruz pontifical”.

Numa anotação, chega a dizer que junto às outras figuras havia pombas... Hoje, vemos somente duas, ambas ladeando a cabeça de S. Gregório. A do lado direito está certa, é seu atributo, se aproximando em voo ao seu ouvido (a inspiração divina); a outra, do lado esquerdo, está esvoaçan-

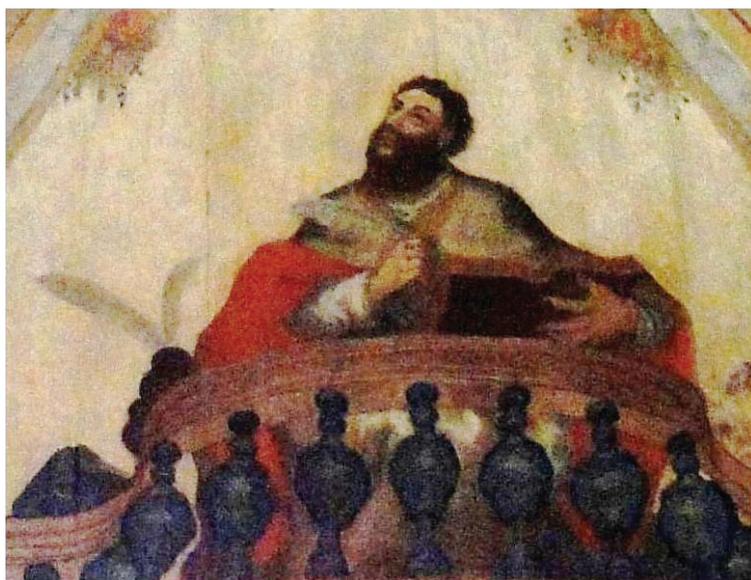
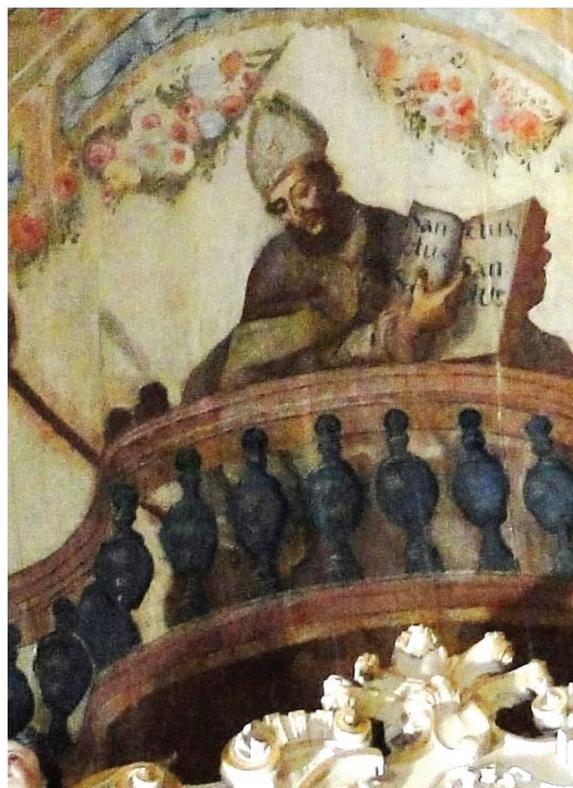
42 Todas as anotações elencadas a seguir estão no texto de Lázaro Francisco da Silva já indicado, entre as páginas 119 e 138 da Revista de História da UFOP.

43 NÓBREGA, Isabel Cristina. Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, São Paulo, ,p. 151, 1997. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/82817/jair-afonso-inacio-um-pioneiro-na-preservacao-do-patrimonio>



[Figura 15] Teto da capela-mor da Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto.

Barroco em Movimento”, Unesp, Acervo digital: : Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz de Ouro Preto. Foto 05. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66467>.



[Figuras 16, 17 e 18] Detalhes de foto da Unesp (2009) do teto da capela-mor: os três outros doutores; respectivamente, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo.



[Figura 19] Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto – MG. Foto: Luiz Cruz, 2020.

do, numa posição incomum e mais distante.

E então chega a vez das demais figuras, há várias anotações sobre elas quase que dizendo a mesma coisa: são negros também. Jair Inácio afirma ter descoberto, na remoção da pintura “moderna”, “mais aves, muitos doutores de Igreja sem identificá-los. Porém todos representados negros” (sublinhado de Lázaro Francisco da Silva). Ele justificará a expressão “muitos doutores” (três), pela pena e livro que trazem nas mãos. Nessa altura já anotava aqui e ali, repetindo informação, que esses outros também eram negros: “três santos apareceram nos pendentes da cúpula, e todos representados por negros”.⁴⁴ Em mais uma anotação, diz não se enganar “quanto a cor dos personagens que ali estão para quem quiser enxergar”.

Hoje em dia, um registro fotográfico como do Projeto “Barroco em Movimento”, da Unesp – Universidade Estadual Paulista, já citado, mostra que os três doutores, à exceção do Papa Gregório I, não são homens negros, como foi tão repetido e divulgado. O que aconteceu? Em algum momento nesse quase meio século foram clareados? (Figuras 16, 17 e 18).

Uma coisa é certa, nunca mais saberemos como o artista resolveu de fato o *chiaroscuro* dos

44 NÓBREGA, Isabel Cristina, op. cit., p. 151.

modelos em mezzotinta que utilizou para a sua pintura, intervencionada quase duzentos anos depois, nos anos de 1960, a não ser que aceitemos que o restauro se aproximou ao máximo da pintura do presumido autor João Batista de Figueiredo (teria havido alguma intervenção antes dos tetos serem recobertos por tinta uniforme no final do século XIX?). Também cabe perguntar, diante do resultado do restauro e das questões tratadas até aqui, como de fato entreviu o pintor e restaurador Jair Afonso Inácio, que tanto mérito tem pelo preparo pessoal que buscou, pelos numerosos trabalhos realizados, por todo o esforço feito, em nome do IPHAN, instituição em que começou a trabalhar a partir do ano de 1949, por contratos temporários, da qual reclamava, com desgosto, não lhe dar o devido reconhecimento e nem decente provento.⁴⁵

O contexto geral e o dessa e de outras Irmandades similares e, doutra parte, a alta visibilidade e importância da figura, a sua ambiência e a recorrência do artista a um modelo "escuro", uma peça da "arte negra", à mezzotinta, são situações que tendem a se opor ao restauro realizado e às interpretações iconográficas de um "Papa negro", sem nome, destituído de seus significados e valores, que são, entretanto, as que estão vigentes e com ampla aceitação.

(Figura 19)

45 NÓBREGA, Isabel Cristina, *op.cit.*, pp. 93-96.

Bibliografia

- BARKER, Elizabeth E. The Printed Image in the West: Mezzotint. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm.
- CARETA Marco Aurélio Figueirôa. Ensaio Sobre A Genealogia da Pintura Mineira em Perspectiva e sobre alguns dos tipos espaciais mais disseminados durante o período do Rococó Religioso. Monografia - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Unicamp, 2010 . Disponível em: <https://arditocareta.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Marco-Aur%C3%A9lio-Careta-Genealogia-da-Pintura-Mineira-em-Perspectiva.pdf>
- COELHO, Beatriz. Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas, in GLÓRIA, Ana Celeste (Coord.). *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*, Volume 1, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://br.123dok.com/document/zpn3x1vy-o-retabulo-no-espaco-ibero-americano-1.html>.
- CONCEIÇÃO, Nancy Nery da. Religiosidade em Ouro Preto no século XVIII: os signos africanos na igreja de Santa Ifigênia: entre a norma e o conflito: espaços de negociação. (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14102016-135512/es.php>.
- DELFINO, Leonara Lacerda. O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos : Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica. Freguesia do Pilar de São João del-Rei (1782-1850). Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2015/08/Tese-Leonara.pdf>.
- Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi*, p. 308,. Venezia: 1840 Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=J-vY5qMv5u8C&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s.
- FRANCO, João (O.P.). *Mestre da vida, que ensina a viver, e morrer santamente: la Parte*, Lisboa, 1750. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=JlsKtUkBOYwC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s.
- NATAL, C. M. (2013). Ouro Preto e as primeiras representações da cidade histórica. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos Sobre a Cidade*, 1 (1), 1-20, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/urbana.v1i1.8635117>.
- NÓBREGA, Isabel Cristina. Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, Dissertação (Mestrado), 1997. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/82817/jair-afonso-inacio-um-pioneiro-na-preservacao-do-patrimonio>.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: Monumenta / IPHAN, vol. 2, p. 25, 2011. Disponível em : http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/colrotpat8_barrocorococoigrejasouropretomariana_vol2.pdf.
- RODRIGUES, Cláudia, Os africanos e as apropriações das representações católicas sobre a morte no Rio de Janeiro colonial. In *Anais, IX Congresso da BRASA - Brazilian Studies Association*, New Orleans, Louisiana, 2008. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Claudia-Rodrigues.pdf.
- RODRIGUES, Cláudia, *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 39: p.269, jan/jun 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n39/a12v24n39.pdf>.
- SANTOS, Paulo Roberto Silva. Igreja, Arte e Representação em Salvador no século XVIII Dissertação De Mestrado, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27109/D%20-%20SANTOS,%20PAULO%20ROBERTO%20SILVA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- SERNA, Frei Benito de. *Triumpho de Maria Santissima. Declarase el modo de su preservacion de la culpa original...*, 1655. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=kCF7SfFZUGAC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s.
- SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. San Gregorio y el sacrificio eucarístico como forma de redención para las Ánimas del Purgatorio, in *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla Ediciones Escorialenses, pp. 73 e 81, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=568736>.

SILVA, Lázaro Francisco da. O Papa negro e os homens pretos, *Revista de História*, 7 (1). Departamento de História, UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 1997, pp. 119-138. Disponível em https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/lph_revista_7.pdf?m=1525724445

SILVA, Mateus Alves da. O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-92MGNV/1/silva__mateus__o_tratado_de_andrea_pozzo_e_a_pintura_de_perspectiva_em__minas_gerais__texto_completo_.pdf.

SOUSA, Ana Cristina A presença dos metais nos altares dos séculos XV e XVI: uma leitura a partir da iconografia da “Missa de São Gregório”, in *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. Coordenação Ana Celeste Glória Volume 1, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://br.123dok.com/document/zpn3x1vy-o-retabulo-no-espaco-ibero-americano-1.html>.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 20002.

STOLL, Peter. Empire of Prints The Imperial City of Augsburg and the Printed Image in the 17th and 18th Centuries. *OPUS*, Augsburg 2016 Stoll, Empire of Prints. Disponível em: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3705/file/Stoll_empire_of_prints.pdf

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil. Baroque Churches of Brazil*. São Paulo. Metalivros, 2008.

TRINDADE, Jaelson Bitran. A Corporação e as Artes Plásticas, in *Um olha crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994.

TRINDADE, Jaelson Bitran. O império dos mil anos e a arte do “tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 11-91, jul.-dez., 2010.

VÉLEZ CHAURRI, JÓse Javier e ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, Las fuentes gráficas de las pinturas barrocas de los Padres de la Iglesia de Mendiguren (Álava) y La Cerca (Burgos). Fortuna de una invención de Pieter de Witte. *Brocar*, Núm. 38 (2014). Disponível em: <https://publicaciones.unirioja.es/brocar/article/view>.