

A Mercês Crioula – Estudo social sobre a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José e sua iconografia pictórica

Kellen Cristina Silva¹

Introdução: aspectos metodológicos e apresentação do tema

Cultura, discurso, arte. Não podemos desvincular tais manifestações de seu contexto. A história é orgânica e respira em cada pedacinho de coisas espalhadas pelas cidades, casas, museus e internet. A dinâmica do mundo humano proporciona a dinâmica da história. E Lucien Febvre soube definir bem nossa ciência: *A história é o homem*. E os homens constroem seu mundo deixando marcas. São essas marcas que permitem com que nós, historiadores, mergulhemos fundo nessas pistas para entender o legado que deixaram para o presente.

Buscando vestígios sobre a atuação dos crioulos forros na antiga vila de São José, interior de Minas Gerais, nos deparamos com a pintura sacra. A pintura é uma manifestação artística que demonstra todo um contexto cultural e social, envolvendo, ainda, um discurso focalizado para determinadas almas. Uma irmandade, que reunia em torno de uma devoção pessoas que se declaravam distintas em uma sociedade ainda hierarquizada por lugares sociais demarcados pela cor e pelo trabalho, tende a demonstrar por meio da imagem um discurso que possa evidenciar seu lugar social sem comprometer as prerrogativas da iconografia cristã.

Para entender o imaginário cultural, social e religioso do período colonial na Vila de São José, compreendido entre os anos de 1793 e 1824, período no qual o pintor Manuel Victor de Jesus atuou ativamente, utilizaremos as pinturas presentes no teto da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da antiga Vila de São José del-Rei. As obras artísticas trazem consigo possibilidades de análises do imaginário das sociedades pela utilização de outro tipo metodológico. De acordo com Pierre Francastell, “é indigno de o historiador afastar ou simplesmente olhar como acessórios testemunhos referentes à vida dos homens do passado em nome de uma escolha arbitrária entre os seus modos de comunicação”.² O questionamento de Francastell encontra-se nas abordagens metodológicas que levam o historiador a se

¹ Mestranda em História pela Universidade Federal de São João Del-Rei. Linha de pesquisa: Cultura e Identidade. Sob orientação da Prof. Dr^a. Letícia Martins de Andrade.

² FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, p. 4.

utilizar das imagens apenas como ilustrações de outros tipos de documentos, sobretudo os escritos. Dessa forma, ao se levar em consideração a especificidade da fonte proveniente do campo artístico, muda-se a metodologia de abordagem.

Erwin Panofsky (1892-1968), estudioso alemão e discípulo de Aby Warburg (1866-1929), refinou as ideias de seu mestre sobre a aproximação da História com a História da Arte, elaborando uma metodologia de análise apresentada em seus *Estudos de iconologia* e em *Significado nas artes visuais*. Seu método se baseia em três níveis de análise de significado das imagens: um primeiro descritivo, um segundo de identificação da temática e das fontes denominado iconográfico, e um terceiro, mais denso, que busca a relação da forma escolhida com o ambiente que a produziu, chamado de iconologia.³

Sendo assim, estudar as pinturas abre a perspectiva de conhecimento da possível visão de mundo do artista e dos comitentes, que representa a materialização de determinadas ideias que serão vistas pelos espectadores. Ao se depararem com essa representação, os fiéis se apropriam da obra de acordo com seu lugar de poder e se tornam intérpretes e propagadores de uma representação imagética que transmite uma mensagem, seja ela direta ou subliminar. Para a obra ser completa, ela precisa da presença do receptor, e não só do artista e de sua obra, pois só com a presença do receptor que a obra passa do individual (artista) para o coletivo (espectadores).⁴

Existe uma relação profunda entre arte e sociedade e são essas relações que merecem o olhar acurado do historiador. A arte se encontra quase sempre subjugada às elites que ocupam o poder. Porém, cabe ressaltar que apesar de existir um grupo dominante que dita as regras para a realização de determinadas obras de acordo com suas necessidades, há também a presença de uma arte não oficial que se realiza paralelamente à arte elitista. Assim, “cada grupo tende a se separar dos outros por características que lhe são próprias, costumes, gírias, vestimentas”,⁵ em que a arte é um dos maiores exemplos das peculiaridades de cada grupo inserido no interior das sociedades, como o caso da arte religiosa.

A dominação simbólica da Igreja leiga em Minas, como no Brasil colonial, se dava mediante a exibição (devido às grandes festas religiosas que ocorriam e que suscitavam brigas homéricas entre confrarias), a imagem (representações pictóricas de

³ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

⁴ FRANCASTEL, 1973, *op. cit.*, p.17.

⁵ BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*, São Paulo; Ed. Nacional, 1979, p. 100.

santos protetores em situações aproximadas do cotidiano) e o aparato (vestimentas utilizadas pelos padres, bispos e indo além, pois as roupas diferenciavam também o *status* social dos indivíduos), ou seja, através de elementos ligados a visibilidade.

A ideia que apresentamos aqui não destoia do pensamento acadêmico relacionado às representações religiosas. Para Carla Mary Oliveira, a arte cristã que proliferou nas colônias estava imbricada às coisas da vida cotidiana, e era nas manifestações públicas e nas representações artísticas que elementos simbólicos de dominação e resistência acabavam por se manifestar. A autora afirma que em torno do campo religioso se solidificaram os lugares sociais, pois era em meio à pompa das procissões e das festas das irmandades que se definia e solidificava o *estar-no-mundo*, que seguia uma hierarquia social, mas sem deixar de lado as diretrizes da Igreja Tridentina.⁶

A arte colonial, voltada para a religiosidade, era também um mecanismo de manifestação de poder. Mesmo com a preocupação da igreja, não foi possível existir um controle sobre o que era retratado pelos artistas coloniais, mesmo que estes seguissem as gravuras europeias. Oliveira alega que quanto maior a distância do mundo europeu com o colonial, mais fraco era o controle,⁷ o que abriu possibilidades para diversas reapropriações e recriações dos artistas e artífices coloniais.

As relações entre mecenas, artistas e receptores são fundamentais para a compreensão total da obra de arte, seja ela imagética ou não. E essa compreensão se dá com a análise iconológica da imagem, que faz as vezes de *leitura*, mas agindo mais como uma decodificação. Deste modo, a pesquisa iconológica deve se preocupar em delimitar as especificidades da arte sem perder de vista sua integração com as redes que constituem a realidade. A consciência que se encontra ligada às artes leva a uma troca de informações entre o criador e o espectador, considerando as normatizações dos comitentes.

Dessa forma, nosso trabalho busca compreender as relações existentes entre os comitentes, a obra e o artista, sem se esquecer dos crioulos forros, fieis e expectadores da obra de teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Para tanto, dividimos nosso

⁶ OLIVEIRA, Carla Mary S. *Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitânicas de Minas e do Norte do Estado do Brasil*. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo:Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFGM, 2011, p. 95-113. ISBN 9788539102587, p.1.

⁷*Idem*, p.3.

artigo em três fases. A primeira compreende a análise dos comitentes, ou seja, da mesa administrativa da irmandade e seu lugar social dentro da Vila de São José. Aliado a essa análise, buscamos, através de um banco de dados, coletar informações adicionais sobre os membros da mesma, para compreendermos seu perfil étnico e social. A segunda fase foca justamente na pessoa do artista, em sua personalidade, realizando uma sucinta biografia de Manoel Victor de Jesus, pintor colonial brasileiro esquecido pelos estudiosos e só agora, lembrado pela historiografia. A última fase se volta justamente para a análise da imagem e sua mensagem iconográfica. Defendemos a ideia de que a imagem sacra transmite muito mais do que as mensagens religiosas. Elas estão cheias de intenções relacionadas aos mecenas, que mesclam ao sentido iconográfico um sentido social.

Os comitentes

Durante a Idade Média surgiram na Europa as primeiras irmandades religiosas seguindo os passos das Guildas de artesãos e das Corporações de Ofício⁸. Se as Corporações de Ofício ligavam-se mais às questões profissionais, as irmandades supriam as inseguranças e incertezas do homem medieval. Essas associações religiosas uniam o sagrado ao cotidiano, além de proporcionarem ajuda mútua entre os seus membros. Foi durante a Baixa Idade Média que as irmandades se laicizaram, o que contribuiu para que se tornassem um braço do Estado Moderno, no que se refere à assistência, e um poder suplementar da igreja, atuando como propagadores da fé e de devoções⁹.

No Novo Mundo colonizado pelos portugueses, essas associações se disseminaram, mas com uma nova roupagem, utilizando elementos religiosos e sociais para agregarem as pessoas. Segundo Célia Maia Borges, o que houve no Brasil foi um movimento que se insere na longa duração, pois as irmandades possuíam uma matriz medieval portuguesa e se adaptaram bem ao ambiente brasileiro, criando uma base de relações pautadas na solidariedade e sociabilidade¹⁰.

⁸ RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 191.

⁹ BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986, p. 12.

¹⁰ BORGES, Célia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005, p. 43.

Borges, utilizando a obra de Maria Helena da Cruz Coelho, sublinha que as confrarias tomaram uma feição de “família artificial” no Brasil colonial, pois se baseavam em uma relação de assistência, laços de afeição mútua, além de proporcionarem uma solidariedade, que acabava por gerar uma segurança maior aos membros.¹¹ Além disso, a autora ainda salienta que, em Portugal, as confrarias se difundiram vigorosamente em duas regiões, sendo uma entre o Minho e o Douro, e a outra, uma região próxima de Lisboa.¹²

Tal afirmação é interessante, justamente porque a região de Minas Gerais, sobretudo a da antiga Comarca do Rio das Mortes, recebeu grandes levas de imigrantes provindos da região norte, especificamente do Douro e Minho¹³. Porém, cabe lembrar que essa imigração lusitana para Minas Gerais pôde contar ainda com um catalisador, ao que se refere às irmandades, o padroado. Se a região norte de Portugal se destacava com essa atuação associativa, em Minas o catalisador de forças, para que elas continuassem atuando de forma ativa e profunda, foi o Padroado.

Com o poder religioso em mãos, a Coroa portuguesa, através das ações do Padroado, proibiu a entrada de religiosos na região mineradora de Minas Gerais. Quando o ouro foi descoberto em abundância em Minas, várias levas de migrantes se deslocaram para a região, entre eles muitos religiosos. Julita Scarano aponta que o contrabando era, de certa maneira, mais fácil para membros de ordens religiosas, porque possuíam inúmeros contatos, facilitando o contrabando de ouro e diamantes para fora da província e da própria colônia.¹⁴

Aliadas à questão do contrabando, Célia Borges salienta que as Ordens Primeiras, como Jesuítas e Carmelitas, não estavam subordinadas a Coroa, ou seja, às ações do Padroado, o que acabava por gerar problemas de controle.¹⁵

Assim sendo, o ambiente religioso das *Geraes* nasceu cercado por peculiaridades, que seriam refletidas em suas confrarias. Com o afastamento das Ordens

¹¹ BORGES, 2005, *op.cit.*, p. 45.

¹² *Ibidem*, *loc. cit.*

¹³ De acordo com Augusto de Lima Junior, há, na região de Póvoa do Lanhoso, uma freguesia cujo nome muito se assemelha ao de São João del-Rei, cabeça da Comarca do Rio das Mortes, que é também o berço de um antigo burgo que forneceu grandes levas de colonizadores para a região. Essa afirmação de Lima Júnior foi corroborada com o trabalho monográfico sobre o forro da matriz do Pilar, em São João del-Rei. Para outras informações, ver: SILVA, Kellen Cristina. *Entre a Serra e o Rio, o Pilar*. 2009. Monografia-Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2009.

¹⁴ SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no distrito diamantino no século XVIII. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, (Coleção Brasileira), 1976, p. 17.

¹⁵ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 57.

Primeiras, a população acabou buscando em suas raízes a solução para o problema religioso: as Irmandades.¹⁶ Não se deve esquecer que, mesmo com a proibição da atuação dessas ordens, a Coroa, por intermédio do Padroado, permitia a presença de alguns eclesiásticos, que eram escolhidos a dedo pelos bispos subordinados.

Se as Irmandades surgiram para suprir uma carência religiosa, podemos afirmar que conseguiram também suprir uma lacuna no espaço social, pois a população colonial mantinha suas relações sociais nas capelas e matrizes das vilas e cidades. Com elas, esses lugares sociais passaram a ser mais demarcados, justamente porque seus membros se identificavam. Pertencer a uma irmandade era mais que se ligar apenas a uma devoção, era conseguir alcançar *status* social e manter relações de sociabilidade dentro de um ambiente em que as angústias e os problemas enfrentados eram semelhantes.

As irmandades surgiram para suprir uma carência religiosa, mas acabaram por reunir em torno de uma devoção pessoas com anseios e posição social semelhantes, refletindo a hierarquia social presente nas vilas e cidades mineiras. Borges salienta que alguns fatores para a organização de determinado grupo eram a cor, a origem social, a naturalidade e o tipo de serviço.¹⁷

Nos primórdios dos assentamentos, as Irmandades se dividiam entre Santíssimo Sacramento, que congregavam brancos, e Nossa Senhora do Rosário, que congregavam negros. Com o passar dos anos e com as mudanças sociais que iam ocorrendo, como as alforrias e as miscigenações, outras irmandades surgiram para demarcar critérios de distinção social e sociabilidade entre semelhantes. Podemos afirmar que as Irmandades acabaram por utilizar critérios como cor e condição social vigente para se organizarem.

O nosso recorte geográfico, a Vila de São José, localizada na Comarca do Rio das Mortes, estava em uma localização privilegiada economicamente. A região era abastecedora de cidades como Rio de Janeiro, o que contribuiu para o seu desenvolvimento. Entretanto, mesmo contribuindo com seus grãos e carne para o comércio ativo, São José acabou sendo ofuscada pela Vila de São João del-Rei, o que

¹⁶ Myriam Ribeiro ressalta que apesar de as associações leigas se expressarem de forma mais característica em Minas Gerais, justamente devido à ação proibitiva do Padroado, elas também estiveram presentes, e de forma marcante, no Rio de Janeiro, Pernambuco e outras regiões já abarcadas pela Igreja. OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p. 167.

¹⁷ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 59.

contribuiu para o seu declínio em meados do século XIX. Segundo Libby e Frank¹⁸, o declínio da Vila não apaga seu passado ativo.

Foi nesse quadro econômico que surgiram as irmandades da Vila de São José, sendo elas: Irmandade de Santíssimo Sacramento (1710), Senhor dos Passos (1721), São Miguel e Almas (1724), Senhor Bom Jesus do Descendimento da Cruz (1730), Caridade dos Escravos de Nossa Senhora da Piedade (1747), São João Evangelista (1760), Nossa Senhora do Rosário (1773), Nossa Senhora das Mercês (1757), Nossa Senhora da Conceição (1787), São Francisco de Paula (1798), Nossa Senhora das Dores (1802) e São Francisco de Assis (1812).¹⁹

Todos que desejavam se agregar a uma Irmandade realizavam o pagamento de entrada. A quantia era estipulada também no compromisso. Na grande maioria, o valor era de uma oitava de ouro e mais meia por anual. No caso da irmandade de São Miguel e Almas de São José, a “joia de entrada” era de duas oitavas de ouro e a cada ano deveriam ser pagas oitava e meia.²⁰

O mesmo acontecia com a Irmandade do Rosário, Mercês ou São João Evangelista, porém com valores inferiores. Essas irmandades, que agregavam as camadas intermediárias e baixas da hierarquia social mineira, aceitavam como pagamento de entrada apenas uma oitava de ouro, sendo o anual de meia oitava.

Dessa forma, para identificarmos os membros da irmandade de Nossa Senhora das Mercês, realizamos, através da leitura dos livros de Entrada de Irmãos, um banco de dados onde foi arrolado 351 nomes entre os anos de 1788 até 1840. Alargamos um pouco as datações para utilizar o livro de Óbitos, no qual aparece mais claramente a condição dos entrantes. Através da análise dos assentos de óbitos arrolamos mais 178 nomes entre os anos de 1812 e 1832. A maioria dos membros era composta de crioulos forros:

¹⁸ LIBBY, Douglas Cole; FRANK, Zephyr. Voltando aos registros paroquiais de Minas colonial: etnicidade em São José do Rio das Mortes, 1780-1810. *Rev. Bras. Hist.* [online], 2009, v.29, n. 58, p. 383-415.

¹⁹ *Ibidem*, p. 224.

²⁰ APNSP-SJDR – Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas de São José del-Rei – 1727.

Tabela 1: Membros da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês por condição e designação de cor – Entrada de irmãos (1788-1840)					
	Escravo	Forro	Servo	Não Identificado	Total
Crioulo	1	7	2	2	12
Pardo	0	0	0	5	5
Não Identificado	35	0	22	277	334
Total	36	7	24	284	351

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, livro de entrada de irmãos.

Tabela 2: Membros da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês por condição e designação de cor – Livro de óbitos (1812-1832)					
	Escravo	Forro	Quartado	Sem inf.	Total
Crioulo	14	60	3	14	91
Pardo	0	3	0	2	5
Cabra	1	2	0	1	4
Africano	1	2	0	1	4
Sem inf.	4	2	0	68	74
Total	20	69	3	86	178

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, Registro de óbitos.

Escravos, crioulos forros, pretos e pardos. Todas essas “cores étnicas” eram bem recebidas pela Virgem das Mercês. Porém, o domínio delas ficava a cargo dos crioulos forros. Segundo Eduardo França Paiva, o termo *crioulo* distinguia o indivíduo nascido no Brasil, cujo pai ou mãe fossem africanos.²¹ Nessa sociedade mineira, que se pautava nos vestígios do Antigo Regime, a hierarquia estava ligada tanto ao trabalho realizado quanto à coloração da pele.

Hebe Mattos afirma que no início do XIX, as expressões como “negro” e “preto” faziam referência à condição escrava, fosse a atual ou passada. A historiadora afirma que na documentação que utilizou não encontrou nenhum termo como “negro/preto livre”. Já os homens nascidos “livres” eram os “brancos” e apareciam sem qualquer designação como livre ou forro, ao contrário do acontecia com os “pardos”, que podiam ser “pardos livres ou pardos forros”.²² Foi no decorrer do século que as designações de cor vão deixar seu lugar de portadora de “*status* social” para darem lugar às qualificações socioprofissionais.

²¹ PAIVA, Eduardo França. *Libertos no Brasil: africanos e mestiços nas Minas Gerais do século XVIII*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~edupaiva/TextoLibertosnoBrasil.pdf>>. Acesso em: 12/08/2011.

²² MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio – os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil, Séc.XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.94.

Segundo Douglas Libby e Zephyr Frank, *Crioulo* era uma designação que fazia menção ao negro nascido no Brasil,²³ da mesma forma que Paiva ressalta. Dessa forma, compartilhamos a ideia de que as denominações de cor estavam intimamente ligadas ao *status* social vigente na sociedade colonial em que se encontra inserida nossa pesquisa, final do século XVIII e início do XIX, além de fazer apenas uma distinção de cor. As irmandades demonstram essa diferenciação em seus estatutos e compromissos, como já ressaltamos.

Sendo assim, podemos dizer que as camadas intermediárias também se encontravam reunidas no interior das confrarias. As relações pessoais acabavam por gerar laços dentro do ambiente das vilas entre homens e mulheres que compartilhavam uma mesma situação. Entretanto, quando o curso da vida mudava, por exemplo, quando um escravo ganhava sua alforria, logo precisava mudar também seu meio de sociabilidade para tentar alcançar um novo lugar social. Era assim que muitos alforriados deixavam as Irmandades do Rosário e rumavam para a das Mercês.

Cabe ressaltar que esses homens e mulheres alforriados não deixavam simplesmente a irmandade do Rosário e iam se assentar na das Mercês. Era comum aos indivíduos, quando com meios, ser irmão de inúmeras irmandades. Isso se deve ou à devoção barroca marcante a esses homens, ou simplesmente pelo gosto social de estar atuando em diversas camadas da sociedade, ganhando prestígio e aumentando as redes de sociabilidade.

A fé acabava sendo um mecanismo social. As confrarias eram meios de sociabilidade e as capelas, lugares onde podiam exercer suas identidades de forma comum, trocando experiências e ações. Dessa forma, é imprescindível entender qual a intenção dos comitentes quando contrataram Manoel Victor de Jesus para realizar a pintura do teto da nave (Fig.1) da igreja confrarial.

²³ LIBBY; FRANK, 2009, *op. cit.*, p. 387.



Fig. 1. Visão Geral do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Lugar de reunião e de missas dos membros da confraria, a capela deveria condizer com seu *status* sem fugir à iconografia já postulada da Virgem das Mercês, que tem como representações mais comuns a Virgem protegendo os cativos ou os fundadores da Ordem Mercedária. A religiosidade impregnada nos homens e mulheres ibéricos ganhou um grau acentuado em Minas devido a diversas questões relacionadas à própria Igreja. Os comitentes, que eram, em sua maioria, as irmandades, promoveram o florescimento de uma arte pautada em gravuras europeias, mas, sobretudo, correlata ao seu discurso e lugar social, no nosso caso, no discurso provindo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

Uma obra de arte não pode ser descontextualizada e entender os momentos da encomenda é vital para esclarecer todo o processo criativo. Ribeiro afirma que a arte, além de expressar a beleza e a religiosidade, serve também como elemento de informação e de propagação de poder, como ocorreu com Dom Manuel ao se aproveitar das conjunturas em que se encontrava para propiciar o mecenato em favor de sua consolidação como monarca²⁴. Já o mecenato em Minas Gerais ocorreu de forma diferente do que aconteceu no litoral e, sobretudo, do que acontecia na Europa. Sobre os comitentes, podemos apontar apenas seu perfil e lugar social. Sobre as configurações da encomenda, podemos aferir sobre alguns pontos.

²⁴ RIBEIRO, 2005, *op. cit.*, p.85.

De acordo com Alex Bohrer, existiam duas formas de relação entre comitente e pintor: os mecenas apresentavam ao artista o que desejavam ou o artista apresentava para a mesa administrativa seu esquema iconográfico.²⁵

Durante os anos de 1813 e 1825, a Irmandade das Mercês contou com 12 juízes, bem como os cargos de escrivão, tesoureiro, procurador e juíza. Durante esses anos, o pintor Manoel Victor de Jesus recebeu ainda parcelas pela feitura da obra de teto da nave e da capela-mor. Na verdade, desde 1804, o pintor passava recibos para a Irmandade, sendo o último datado de 1824.²⁶

Conseguimos fazer um levantamento de quem seriam esses homens e mulheres que detinham o poder da administração da confraria em mãos durante os anos de 1813 a 1825. Eram eles:

Tabela 3: Composição da mesa administrativa da irmandade entre 1813 e 1825					
Ano	Juiz	Escrivão	Tesoureiro	Procurador	Juíza
1813-1814	Victorino Gonçalves Lima	Joaquim Moreira da Silva	Eusébio de Almeida São Tiago	Manoel do Cabo de Almeida	Maria Antônia de Barros
1814-1815	Conçalo Joaquim de Barros	Francisco Inácio Pereira Rangel	Manoel Martins de Barros	Lino Rodrigues	Antônia Maria da Silva
1815-1816	João José de Barros	Manoel Martins Rangel	Inácio Pereira Rangel	Lino Rodrigues	Ariana Silveira de Carvalho
1816-1817	José Pereira da Silva	Felipe Manoel Rodrigues de Carvalho	Lucas Dias da Silva	Vicente Ferreira Passos	Tomásia Josefa Rosa
1817-1818	José Pereira da Silva	Felipe Manoel Rodrigues	Francisco Fernandes Ferreira	Siprianno do Cabo de Almeida	Ana Maria Lopes
1818-1819	Nicolau Antônio da Silva	Joaquim Moreira da Silva	Eusébio de Almeida de Santiago	Antônio de Moura	Quitéria Maria de Souza
1819-1820	José Francisco das Chagas	Joaquim Moreira da Silva	Euzébio de Almeida	Cipriano do Cabo Almeida	Mariana Joaquina de Barros
1820-1821	Inácio Martins de Barros	Joaquim dos Santos Silveira	Manoel da Costa	Lino Rodrigues Cruz	Domingas Maria Fernandes

²⁵ BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barro mineiro*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 62.

²⁶ Livro de receita e despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

1821-1822	Joaquim Lourenço do Espírito Santo	Francisco Joaquim dos Santos Silva	Manoel da Costa Souza	Lino Rodrigues da Cruz	
1822-1823	Manoel Pereira dos Santos	Alferes Joaquim Martins de Souza	Inácio Pereira Rangel	João Silvério de Jesus	Leonor Maria Fernandes
1823-1824	Francisco Fernandes Ferreira	Alferes Joaquim Martins de Souza	Ignácio Pereira Rangel	João Silverio de Jesus	Ana Maria do Pilar
1824-1825	Francisco Fernandes Ferreira	Alferes Joaquim Martins de Souza	Inácio Pereira Rangel	João Pereira Rangel	Maria Josefa do Nascimento Silva

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Livro de Eleições da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

Durante os anos de 1813 a 1825, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos contou com 12 juízes, escrivães, tesoureiros, procuradores e juízas, totalizando 60 nomes. Desses 60 nomes, 20 se revezaram nos cargos. Sendo assim, perfizemos 40 nomes distintos que ocuparam as cadeiras administrativas da Irmandade no período apresentado. Em nossa pesquisa, encontramos apenas 13 desses nomes, o que corresponde a 32,5% dos membros da Mesa. Cabe ressaltar que esses homens e mulheres ocuparam cargos e se revezaram neles, via eleição, durante vários anos, o que baliza determinado *status* no interior da confraria.

Ao analisarmos a trajetória individual desses homens e sua presença no interior da confraria, que congregava a maioria de *crioulos forros*, notamos que a mesa administrativa contava com a presença de membros forros, ou seja, que deixaram para trás o *status* de escravo e se firmavam na sociedade com outro lugar de poder. A Irmandade poderia congrega em sua mesa homens brancos de posses, bem como nações africanas. Isso não era proibido, o que corrobora ainda mais os estudos sobre a diversidade no interior das confrarias, mas também não derruba a tese de que os diversos grupos étnicos e sociais se associavam a iguais. De acordo com Souza, os brancos, por exemplo, se associavam às irmandades com pretensão de reconhecimento social, além da possibilidade de obtenção de benefícios diretos ou indiretos. Já os negros se associavam em busca de um meio social onde pudessem recriar espaços identitários.²⁷ Talvez, por isso, a ínfima participação de nações africanas na irmandade

²⁷ SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e identidade: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João del-Rei – Séculos XVIII e XIX.*[manuscrito], 2010, p. 25.

das Mercês, que já era um espaço construído por crioulos forros, o que levava às disputas entre irmandades por um lugar social.

Dessa forma, podemos afirmar que a mesa administrativa da confraria era compatível com seus membros. Célia Borges aponta que, muitas vezes, as eleições eram manipuladas, não expressando o desejo da maioria dos membros.²⁸ Analisando o quadro da mesa, podemos ver que os membros se repetem nos cargos, não havendo, assim, tanta rotatividade. Talvez, esses homens e mulheres já detivessem certo poder sobre seus irmãos, além de experiência administrativa, o que lhes propiciava ainda mais a continuação nos cargos.

A mesa administrativa ajustou com o artista Manoel Victor de Jesus a iconografia a ser realizada no forro, e acreditamos que ao realizarem tal encomenda, deixaram claras as ausências iconográficas que queriam. Antes de analisarmos a imagem, devemos conhecer um pouco desse artista que trabalhou de forma ativa na antiga Vila de São José e que, muito provavelmente, atendeu aos pedidos dos encomendantes.

Um Jesus Esquecido – Breve biografia de Manoel Victor de Jesus

Na metrópole portuguesa, os pintores buscavam o rompimento com a rigorosa estrutura presente nas associações corporativistas, que perpetuavam desde o período medieval. Os pintores a óleo estavam agrupados sob a *Bandeira de São Jorge*, que abrigava também outros artistas e oficiais mecânicos. As lutas individuais e coletivas marcaram o rompimento dos pintores com os antigos paradigmas, transformando, assim, a categoria em arte liberal. Com isso, os pintores passaram lentamente a ganhar reconhecimento da sociedade, que, naquele momento, vivia o Maneirismo, espécie de renascimento lusitano.²⁹

Segundo Vítor Serrão, os pintores fundaram em 1602 a Irmandade de São Lucas, com a finalidade de reunirem os artistas a óleo da cidade de Lisboa. Em Portugal, diferentemente das academias italianas, a corporação estava voltada mais para a questão do assistencialismo e da religiosidade do que para a discussão e o ensino da arte.³⁰

²⁸ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 103.

²⁹ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas minas setecentista: trabalho e vida cotidiana*. Tese de doutorado, FAFICH, Belo Horizonte, 2010, p.82.

³⁰ SERRÃO, 1961-1971, *op. cit.*.

Todo o processo encadeado pelos pintores a óleo em Lisboa é semelhante ao desejo dos artistas coloniais que buscavam também melhorar a posição social em que se encontravam. Entretanto, a situação na América lusitana era um pouco mais complexa do que na metrópole, justamente porque, aliados ao processo mecânico que esses artífices coloniais estavam inseridos, existiam os quesitos cor e *status* servil. Entre a maioria dos artistas, encontramos alforriados e mestiços trabalhando com a pintura, mas sem a distinguir de outros serviços. Caio Boschi afirma que inexistia uma diferenciação entre aqueles que exerciam os ofícios mecânicos e a pintura,³¹ por exemplo.

De acordo com Santiago, em Minas, o oficial mecânico possuía maior liberdade do que na metrópole justamente porque não existiam ou eram fracas as corporações. Apesar das tentativas das câmaras municipais de normatizarem os artífices, por meio dos ditos exames e regimentos, os pintores e entalhadores não se submetiam às regras impostas, o que, segundo a historiadora, é um indício de sua diferenciação.³²

José Newton Coelho Meneses aponta em sua tese de doutoramento que os artesãos e artífices, por não estarem associados a uma corporação, traçavam seus caminhos de forma individual e a partir do reconhecimento dos encomendantes e do público em geral.³³ Era no dia a dia que ganhavam a consideração para com seu trabalho. Cabe ressaltar que, apesar de serem reconhecidos, nem sempre os mulatos pintores, por exemplo, eram distinguidos fora de seu orbe de atuação. Ou seja, os artistas negros ou mestiços não eram “branqueados” completamente em seu meio social. Santiago faz uma afirmação pertinente ao universo colonial, pois, “para os encomendantes da decoração de suas capelas, a perícia de um artista era mais importante que sua cor ou condição. Em outras situações, pleiteando, por exemplo, um cargo na câmara, o artista pardo seria preterido em favor de um branco”.³⁴

No caso de Manoel Victor de Jesus, o artista parecia ocupar um lugar privilegiado na sociedade em que estava inserido, tanto pelo seu ofício como artista quanto pela patente militar que possuía. O artista mineiro deixou poucos vestígios sobre sua vida pessoal e as poucas informações que reunimos não nos mostra sua origem e

³¹ BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, coleção tudo é História, 1988, p.15.

³² SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*.2009. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2009, p. 112.

³³ MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais*.2003. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, 2003, p.336.

³⁴ SANTIAGO, 2009,*op. cit.*, p. 113.

formação, por exemplo. Porém, através de documentos sobre sua atuação artística, podemos visualiza-lo ativamente na Vila de São José com prerrogativas de “mestre de pintura”, além de ostentar o cargo de alferes.

A escolha para os postos de oficiais se liga a uma prática comum às Minas setecentistas: a lógica clientelar, baseada em critérios de amizade, parentesco, fidelidade, honra e serviço. Para a escolha de um *alferes*, o capitão deveria escolher “pessoas dignas e capazes”. Essas pessoas, posteriormente, seriam confirmadas pelo governador. Mas o que seriam essas “pessoas dignas e capazes”? Segundo Cotta, essas pessoas eram aqueles homens que detinham posses e que desejavam títulos e honras. Sem nos esquecer, que esses homens não eram crioulos ou forros, e que não precisavam do soldo, pois detinham renda. O que desejavam era o prestígio e a posição de comando sem citar as isenções de impostos.³⁵

Sendo os cargos de Ordenanças títulos de prestígio e promoção social, e não propriamente cargos públicos, em que os seus membros permaneciam em seus ofícios e só eram solicitados caso houvesse grave perturbação pública, aferimos que Manoel Victor de Jesus, por deter um título de Alferes, gozava de uma posição social, de certo modo, avantajada dentro da sociedade da Vila de São José³⁶.

Quanto ao ofício de pintura, Manoel Victor de Jesus iniciou seus trabalhos, documentalmente, no ano de 1782, para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, em conjunto com Manoel Alvares.³⁷ Por meio de seu testemunho no Rol dos Confessados de 1795, calculamos o ano de seu nascimento. No documento, Manoel Victor de Jesus declara ter 35 anos. Dessa forma, nasceu por volta do ano de 1760 em local e dia desconhecidos. Provavelmente, era religioso, pois foi crismado e pertencia a duas irmandades: Nossa Senhora do Rosário³⁸ e São Francisco de Assis, sediada na capela de São João Evangelista.³⁹

³⁵ COTTA, 2002, *op. cit.*

³⁶ Manoel Victor de Jesus, em 1798, enviou para o governador geral da capitania de Minas Gerais um requerimento pedindo a confirmação de sua carta patente para o posto de Alferes da 7ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias de Pium-i, Bambuí, Campo Grande, Picada de Goiás e suas anexas na comarca do Rio das Mortes. Ao que parece, o documento foi redigido pelo próprio pintor, assinado, enviado e confirmado no ano de 1800.

³⁷ Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento: 1779-1846. Folhas 12. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

³⁸ Livro de entrada de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

³⁹ Realizamos a leitura de outros livros de entradas de irmãos voltadas especificadamente para o público branco e rico, mas não encontramos registro de assentamento de Manoel Victor de Jesus.

A participação de Manoel Victor de Jesus nessas duas irmandades levanta discussões sobre sua cor e também posição social. Segundo Olinto Rodrigues dos Santos Filho, enxergando pelas lentes do modernismo, Manoel Victor de Jesus seria mulato simplesmente pelo fato de pertencer a duas irmandades voltadas para tal agrupamento. Carla Mary S. Oliveira reproduz a fala de Santos Filho ao afirmar que Manoel Victor de Jesus era mais um mulato inserido no mundo artístico colonial.⁴⁰

Diferentemente de Santos Filho e Oliveira, divergimos da ideia do artista ser mulato, e o motivo para isso é simples: no Rol dos Confessados, Manoel Victor de Jesus se declara branco, maior e crismado. O Rol dos Confessados da freguesia de Santo Antônio da Vila de São José de 1795 é um censo eclesiástico que enumerou, por domicílio, 10.929 pessoas com direito a comunhão, ou seja, que haviam se confessado.⁴¹

De acordo com Douglas Libby e Clotilde Paiva, o Rol dos Confessados de São José pode ser considerado uma fonte de raro valor que permite a determinação do gênero. Eles afirmam que as informações relacionadas com raça e/ou origem eram de forma uniforme, embora sem especificação para as origens da população branca, como faz com as populações de cor, como as nações africanas (angola, mina) ou nascidas no Brasil (crioulos) ou ainda com sangue indígena (mestiços).⁴²

Manoel Victor de Jesus faleceu em 27 de abril de 1828 em lugar ignorado. Conhecemos sua data de morte graças à irmandade do Rosário, que anotou em seu assento de entrada a referida data.⁴³ Era comum às irmandades assinalarem nos assentos de entrada datas em que eram feitas doações, casamentos e mortes.

O artista pode ser considerado um exemplo, pois soube aproveitar de seu talento para calcar seu caminho dentro da sociedade mineira pautada em hierarquias e mantenedora do regime escravocrata. Como artista, Manoel Victor de Jesus circulava por vários grupos sociais, o que facilitou as relações clientelares. O cargo militar que recebeu, de segunda categoria, porém de prestígio, demonstra como o artista detinha relações valiosas na sociedade, justamente porque se chegava a tais cargos via eleição na câmara.

⁴⁰ OLIVEIRA, 2011, *op. cit.*

⁴¹ LIBBY, Douglas. PAIVA, Clotilde. Alforrias e forros em uma freguesia mineira: São José del-Rei em 1795. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v.17, n.1/2, jan./dez. 2000, p. 18.

⁴² *Idem*, p. 18-19.

⁴³ Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – 1812/1900. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Dessa forma, conjecturamos que as patentes de ordenança se assemelham ao apadrinhamento que os mecenas do Renascimento forneciam aos seus artistas, pois no mundo colonial inexistia academias de arte ou um reconhecimento pertinente ao ofício. O mais próximo de um lugar social privilegiado dentro da sociedade estava ligado justamente à ocupação de um posto nas ordenanças. Portanto, Manoel Victor de Jesus se apresenta para nós como um homem influente em seu meio social e, através das análises de suas obras, com possível acesso a livros e estampas para compor seus esquemas iconográficos.

Da união dos desejos dos comitentes e o talento do artista, surgiu a obra do teto da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês. A iconografia presente na igreja difere daquela comum à Virgem das Mercês, o que nos chama atenção, pois um dos principais elementos de identificação da Virgem não se encontra na cena principal: os grilhões. Teria esse teto relação com as intenções dos comitentes, *crioulos forros* que não desejavam lembranças do cativo, ou foi apenas uma obra copiada dos impressos? Acreditamos que ambas as coisas estão inseridas na obra de Manoel Victor de Jesus para a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

A Mercês crioula

Uma mulher vestida de branco, com uma imensa capa amarrada ao pescoço se sobressai entre a abertura de nuvens. Seu rosto, em meio-perfil, encara os fiéis que se encontram no plano físico. Suas minúsculas mãos seguram a capa que lhe cai até os pés, abrindo-os em posição de graça. Sobre seu peito, pende um brasão em azul e dourado e, sobre a cabeça, uma coroa. Por trás de sua representação, raios de sol, impondo a ela uma auréola natural. Nas nuvens que a circundam, crianças e cabeças aladas a reverenciam. O artista não a identifica com tarjas em rocalha, mas todos sabem que aquela vestida de branco e iluminada por raios é a Virgem Maria, protetora e redentora. A Virgem das Mercês é identificada apenas pelo brasão de sua ordem sobre o peito (Fig.2).

Essa representação de Nossa Senhora das Mercês não era comum. As invocações marianas associadas à Virgem das Mercês a apresentam sempre vestindo o hábito branco com o brasão da ordem e portando elementos simbólicos que a identifiquem como a inspiradora da Ordem redentora de cativos cristãos.



Fig. 2. Detalhe do teto. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG.

No mundo Europeu e no Novo Mundo, Nossa Senhora das Mercês porta atributos que podem ser suprimidos e confundidos com símbolos de outra representação mariana. Um exemplo é o escapulário. Muitas Mercês coloniais portam o escapulário, que consiste em dois pedaços de pano ligados entre si por duas fitas, onde aparece bordado o nome de Maria e, do outro lado, o emblema da Ordem. O escapulário é, na verdade, um símbolo ligado intimamente à Ordem do Carmo, o que pode levar a confusões iconográficas quando a Virgem do Carmo se apresenta de forma semelhante à das Mercês, com o manto aberto (fig.03 e 04).



Fig.3. Nossa Senhora das Mercês, Pieter de Jode, c. XVIII



Fig. 04. Nossa Senhora do Monte Carmelo. Hieronymus Wierix, c. XVII

A Virgem das Mercês de Manoel Victor de Jesus é emblemática porque as gravuras que circulavam sobre a Virgem faziam referência à cena de proteção, com os fundadores da Ordem mercedária sob o manto, ou sua aparição para os santos fundadores, ou ainda com o menino Jesus nos braços. A iconografia presente em Manoel Victor de Jesus é alusiva à proteção, pois temos a Virgem de braços abertos, iconografia que será muito difundida a partir do século XIX, com as imagens de Nossa Senhora das Graças.

Muito diferente daquilo que é retratado em Ouro Preto (fig.05) e Diamantina (fig.06), a Virgem das Mercês de Manoel Victor de Jesus não porta grilhões e muito menos escravos. A figura representada se encontra sozinha, apenas com os anjos, em uma composição em que haveria espaço não só para a representação do menino Jesus, como dos escravos, dos santos fundadores ou dos grilhões quebrados. A representação de Manoel Victor de Jesus poderia ser apresentada com todas essas possibilidades, mas vemos uma mulher de branco solitária entre os anjos, mas de braços abertos em forma de proteção, mostrando para os fiéis seu brasão das Mercês, única identificação à devoção, visto que poderia ser uma santa ou beata, porque não há outro elemento mariano que a indique como *Maria Santíssima*, nem mesmo a lua, símbolo mais que comum.



Fig. 05: Manoel Álvares Passos, 1794. Nossa Senhora das Mercês, Diamantina, Minas Gerais.



Fig.06: Antônio Francisco Lisboa, c. XVIII, frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima, Ouro Preto, Minas Gerais.

Muitos podem dizer que a coroa e os anjos são elementos que indicam *Maria Santíssima*. Nós afirmamos que *não são símbolos suficientes*, uma vez que as virgens mártires também são representadas na arte com coroas, seja de flores ou de ouro, como nos apresenta o artista colonial.

Quanto à presença dos anjos, só precisamos lembrar que são elementos simbólicos presentes em inúmeras cenas de santos, beatos, doutores da igreja e apóstolos, não se limitando a servirem *apenas* à Virgem Maria. Dessa forma, a imagem no centro da nave poderia representar qualquer personagem da corte celeste. Poderia.

Poderia representar *qualquer um*, mas a igreja é em honra à Nossa Senhora das Mercês, e nada mais lógico que a representação principal se remeter a Nossa Senhora das Mercês. As ausências simbólicas, possivelmente escolhidas pelo artista em consenso com os comitentes, nos apresentam Nossa Senhora das Mercês mais leve,

mais acolhedora e protetora, sem atributos em demasia. A representação transmite a proteção materna, sem qualquer resquício dos tormentos do cativo.⁴⁴

Nada mais representativo do que uma mãe de braços abertos para seus filhos. Manoel Victor de Jesus retira então, da simbologia da Virgem das Mercês, os grilhões quebrados e os esconde por trás dos santos fundadores da Ordem Mercedária, que também acabaram suprimidos da representação central e foram deslocados para as pontas do forro.

Nossa Senhora abre seu manto protetor, que desde tempos imemoriais do cristianismo simboliza seu caráter maternal como mãe da igreja, sob os fiéis que se encontram alocados na nave. Os grilhões não precisam estar representados ali, porque já foram rompidos, não estando mais prendendo os braços dos crioulos forros da irmandade, e os santos da Ordem podem observar seus seguidores no plano terreno, de um lugar privilegiado do teto. A temática da Virgem do Manto é retomada aqui, no sentido iconográfico, justamente porque era uma temática acolhedora, pacífica e maternal.

Sendo assim, identificamos uma nova representação iconográfica de Nossa Senhora das Mercês, pautada no sentido de proteção de seus fiéis, e não no sentido de rememoração da fundação da Ordem e de suas atividades para com os cativos. Essa iconografia, aliada ao perfil dos fiéis pertencentes à Irmandade das Mercês de São José, nos aponta um sentido social atrelado ao religioso, da mesma forma que ocorreu com as Misericórdias em Portugal: uma iconografia modificada, mas com a mesma essência religiosa, para atender a um novo discurso social. No caso das Mercês de São José, para *proteger* um novo segmento na sociedade colonial: os crioulos forros.

Considerações finais

Após todas as análises que envolvem a iconologia da pintura de teto da igreja das Mercês de São José, nossa pesquisa nos leva a concluir que o processo de negociação entre os comitentes e artistas era complexo e detalhado. Não podemos afirmar isso via documentos, mas podemos afirmar por meio das pinturas que

⁴⁴ Uma feliz coincidência se pensarmos nos membros da irmandade de Nossa Senhora das Mercês de São José, os *crioulos forros*.

analisamos. As obras são indícios vitais para se compreender os desdobramentos das negociações de encomenda e do fazer artístico no mundo colonial.

São os detalhes iconográficos, como a ausência de grilhões e escravos na representação da Virgem, que demonstram que o mundo artístico colonial era muito mais dinâmico do que se pensava, pois os artistas deveriam se adequar as intenções dos comitentes, que estavam ligados ao lugar sociocultural que ocupavam.

Existiam trocas entre gravuras e textos. Existiam as influências sociais sobre os temas a serem retratados e os desejos dos comitentes. Existia o talento dos artistas coloniais, que encontram em Manoel Victor de Jesus um novo exemplo de erudição no que se refere à iconografia. Muito mais que adaptar temas europeus para a realidade colonial, ele criou uma nova iconografia, mesclando elementos textuais às gravuras. Mesmo que Manoel Victor de Jesus tenha problemas formais, suas obras merecem destaque pelo zelo iconográfico com que foram realizadas. O trabalho de criação é primoroso e erudito. Que o artista seja reconhecido como grande mestre da pintura colonial brasileira, pois seus esquemas iconográficos o colocam em pé de igualdade com os melhores dos Oitocentos.