



NOTAS SOBRE UM PINTOR LUSOBRASILEIRO E A ICONOGRAFIA DOS NOVÍSSIMOS (A MORTE, O JUÍZO, INFERNO E O PARAÍSO) EM FINS DA ÉPOCA COLONIAL

Adalgisa Arantes Campos*

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

adarantes@terra.com.br

RESUMO: O presente artigo faz considerações a respeito do pintor colonial José Gervásio de Souza, que apesar de sua produção diminuta, apresenta notável qualidade artística, inclusive com uma visão “moderna” nas suas quatro telas alusivas aos *novíssimos do homem*. O pintor desenvolveu, paralelamente à vida artística, a carreira militar, a qual se apresenta, inclusive, mais relevante na sua documentação. Esse texto consiste numa contribuição relativa a um tema pouco estudado pela historiografia, de pintores não consagrados, e levanta oportunidades para outras pesquisas, por apresentar lacunas ainda a ser desvendadas.

PALAVRAS-CHAVE: Pintores coloniais – Pintores militares – Iconografia dos novíssimos

ABSTRACT: This article raises questions about the colonial painter José Gervásio de Souza, who, in despite of his small production, presents an outstanding artistic quality, with a “modern” view in his four canvases alluding to the *novíssimos do homem*. The painter has developed, in parallel with the artistic life, a military career, which is even more relevant in his documentation. This text is a contribution for a topic that has not been much studied yet, the painters not established in historiography, and raises opportunities for further research, by presenting gaps still to be unveiled.

KEYWORDS: Colonial painters – Military painters – The newest iconography

ESCLARECIMENTO PRELIMINAR E FONTES ARQUIVÍSTICAS

No XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte ocorrido em Salvador apresentamos comunicação¹ cuja pesquisa ainda incipiente incitou interpretação precipitada em alguns aspectos, sobretudo pela nossa leitura literal de

* Professora Associada da UFMG- Departamento de História; bolsista do CNPq, membro do CBHA.

¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura colonial. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História de Arte*, Organização Marília Andrés Ribeiro, Luiz Alberto Freire. Belo Horizonte: C/Arte, p. 15-22, 2008.

alguns documentos encontrados, sem o devido questionamento da fonte, o que nos levou, por exemplo, considerar que o capitão e pintor José Gervásio Souza tivesse nascido na Colônia por volta de 1758.² Até o momento não sabemos se é possível “assentar praça” com pouco mais de dez anos de idade! O fato é que certamente o pintor fosse mais velho, tivesse nascido na primeira metade do século XVIII, e não em 1758-1759 como supomos a partir das fontes oficiais. Certamente o capitão José Gervásio escondia idade por alguma estratégia ou as fontes oficiais não foram rigorosas nesse sentido!

O recenseamento da população de Vila Rica (1804)³ conferiu 46 anos ao capitão e pintor Gervásio, sem especificação relativa ao seu domicílio, dando a entender que ele morava só. A leitura de tais fontes nos induz a pensar que ele tivesse falecido relativamente jovem, no auge de sua exígua produção artística – que, aliás, teria sido uma das razões da sua curta atuação. O pintor deixou pinturas feitas em 1780, mas já desaparecidas, no Palácio de Cachoeira do Campo⁴ (nas de imediações Vila Rica) e, em 1788, na residência do intendente de São João del Rei.⁵ As obras feitas na Capela do Rosário, na virada do XVIII para o XIX, resistiram à ação do homem e do tempo.

Na documentação consultada não há alusão à pintura em forro abobadado, tão somente aquelas feitas em altares, pintura em tela – os quatro novíssimos –, encarnação e policromia de imagens, de caixas da loteria,⁶ enfim o pintor deixou obras de dimensões modestas.⁷

² Através de certidão de 04 de abril de 1799, Pedro Afonso Galvão de São Martinho, tenente coronel do Regimento de Cavalaria das Minas, atesta que Gervásio de Souza Lobo tinha nessa data 40 anos de idade, era solteiro, de cabelos castanhos escuros e assentara praça, precocemente, em 1767 “antes do novo Regulamento”, que fez *juramento de fidelidade ao Estandarte* em julho de 1775”. Por este documento oficial ele teria nascido em 1758 ou no ano seguinte.

³ O pintor residia entre o Bairro do Caquende e o Largo da Matriz do Pilar, não tinha família, escravos ou aprendizes em seu domicílio (Cf. MATHIAS, Herculano. **Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais – Vila Rica – 1804**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, p. 93.)

⁴ Veja menção ao recebimento por pintura feita, em 1780, no Palácio de Cachoeira (Lata N°163, 2° pacote, MATHIAS, Herculano Gomes. **A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966. p.254); sobre as ruínas do palácio foi edificado colégio em 1911, conforme informação de Alex Bohrer.)

⁵ Ibid., p.259.

⁶ Arquivo Público Mineiro, CC – Cx. 137 Planilha 21191: “Recebi do Snr. Capitão Domingos de Amorim Lima procurador e tesoureiro da Câmara desta Vila a quantia de oitava e meia de pintar as urnas da loteria e para clareza do dito senhor lhe passei este por mim Vila Rica 28 de outubro de 1797. José Gervásio de Souza”.

⁷ Abreviaturas utilizadas: APM (Arquivo Público Mineiro); AEPNSP (Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto); AHU (Arquivo Histórico Ultramarino) IPHAN

No estudo anterior feito para o CBHA consideramos também que o capitão José Gervásio fosse mulato e que esse fato – ser nativo e mestiço – teria notadamente espelhado em sua obra. Era como se tivéssemos por demais marcados pela geração modernista, sempre a buscar construções genuínas e identitárias de nossa cultura! Quanto à cor parda, a suposição se devia ao fato de ele ter sido soldado da Infantaria dos Homens Pardos e porque teve a alma sufragada com oito missas pela Irmandade do Rosário dos Pretos da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e pelo fato.⁸

A Irmandade do Rosário dos Pretos era composta socialmente de uma maioria escrava, de mulatos, de brancos pobres e de alguns ricos “por devoção” ou beneméritos. Essa associação de leigos diferia das demais por possuir duas mesas: uma administrativa com homens brancos nos cargos de tesoureiro e escrivão e uma mesa devocional com o rei e a rainha (ou juiz e juíza), o procurador e o andador negros. Como as demais associações do gênero, o Rosário dos Pretos se mantinha a partir das entradas e anuidades dos filiados, esmolas das mesas diretoras, peditórios autorizados pela Coroa Portuguesa e legados testamentários, casas de aluguel, empréstimos a juros e prestação de serviço fúnebre.⁹ Com esses réditos a confraria reedificara o templo, dotando-o de altares, pintura e alfaias; não raro as obras se delongavam por anos a fio em razão da falta de recursos. O conjunto de seis altares da nave, incluindo o retábulo-mor, não apresenta uma talha propriamente dita, é obra de marcenaria, feita com tábuas recortadas.¹⁰ Salienta-se que os dois últimos – próximos do tapavento – o altar de Santa

(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); IBMI (Inventário de Bens Móveis e Integrados feito pelo IPHAN); CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens móveis).

⁸ Na virada de 1806 para 1807 consta pagamento de dez oitavas à Irmandade do Rosário, certamente feito por seu testamenteiro: “Recebeu de Joseph Gervazio de Souza Lobo...10/oitavas” , mais adiante:”Irmãos sufragados missas: Joseph Gervazio de Souza Lobo 8 missas” (Cf. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), **Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos** – 1780-1818, volume 0105, fls. 173 a 175.)

⁹ AGUIAR, Marcos Magalhães. **Negras minas gerais**: uma história da Diáspora africana no Brasil Colonial. 1999. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

¹⁰ Há dois pagamentos com especificação do feitiço de altares no de 1790/91: “Pago a José Rodrigues da Silva, oficial de carpinteiro pelo feitiço de três altares que se fizeram de novo na capela desta Irmandade” (AEPNSP, **Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos** – 1780-1818, fl. 55); “Pago a José Rodrigues da Silva da fatura de dois altares colaterais junto ao Arco Cruzeiro” (AEPNSP, **Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos**, fl. 65.) O dito carpinteiro entre 1789 e 1792 conta com mais dois pagamentos por “várias obras” no templo. Não custa observar que muitas vezes as associações leigas não pagavam imediatamente a mão de obra empregada e nem mesmo os materiais adquiridos (Cf. TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto (Freguesia do Pilar). **Anuário do Museu a Inconfidência**, IV (1955-1957), p. 240.)

Helena e o de Nossa Senhora dos Homens, ambos fronteiros, foram feitos à custa de devotos beneméritos, sucessivamente: João Antônio de Carvalho e Joana Rodrigues do Rosário.¹¹ A pintura é bem mais simplificada, carente de figuras.

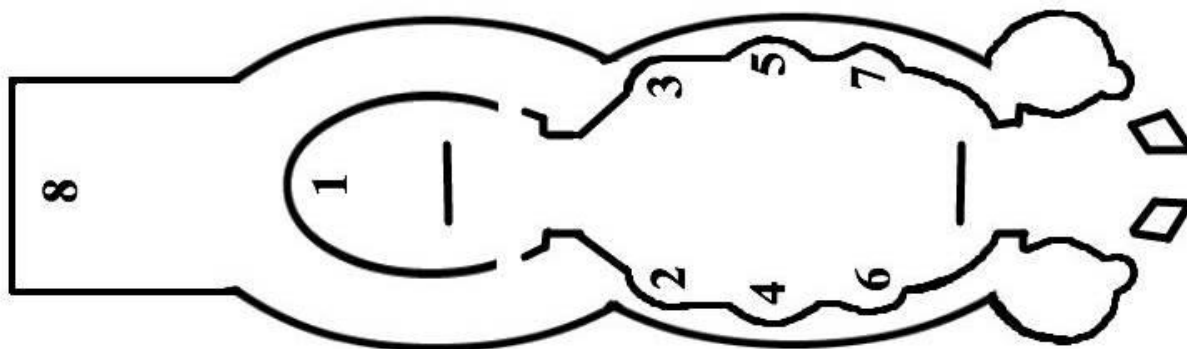


Figura 1: Desenho esquemático da Capela do Rosário do Caquende, Paróquia do Pilar, Ouro Preto.

A reabilitação dos humildes altares de tábuas foi feita através da pintura rococó baseada em fundos claros e figuras de colorido vivaz: flores, guirlanda, rocalhas, pássaros, anjos, querubins etc. Para essa decoração atuaram dois pintores com patente militar: José Gervásio e Manoel Ribeiro Rosa. O capitão Gervásio pintou o retábulo-mor,¹² e três altares laterais, a saber, o de **Santo Antônio**, de **São Benedito** e de **Santa Efigênia**,¹³ encarnando as imagens respectivas, trabalho que lhe rendeu o total de 86 oitavas de ouro, entre os anos de 1798 e 1803.¹⁴ Na documentação consultada, o nome do pintor pode vir grafado como Joseph Gervasio de Souza, enquanto sua assinatura, bem desenvolta, grafa Joze Gervazio de Souza.

¹¹ Cf. termo de 22/08/1790 para João Antônio de Carvalho e termo de 06/10/1788 para Joana Rodrigues do Rosário. (TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto. **Anuário do Museu a Inconfidência**, IV (1955-1957), p.243.

¹² “Recebeu o capitão Joze Gervazio de Souza da pintura da capela-mor conforme recibo folha 220, 29 oitavas e ¼ (vinte nove oitavas e um quarto). (AEPNSP – **Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**, fl.113.) [Observar que a quantia é realmente modesta!]

¹³ A invocação de Santa Efigênia levou Judith Martins a confundir esse altar com o templo de mesmo título no Alto da Cruz (Capela de Santa Efigênia) freguesia do Antônio Dias. Ora, José Gervásio trabalhou para o Rosário dos Pretos da freguesia do Pilar e não da Freguesia do Antônio Dias. Cf. MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro; IPHAN, p.265, V. 2.

¹⁴ AEPNSP – **Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**, fls. 120, 140, 152; Cf. TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto. **Anuário do Museu a Inconfidência**, IV (1955-1957), p. 236-245.

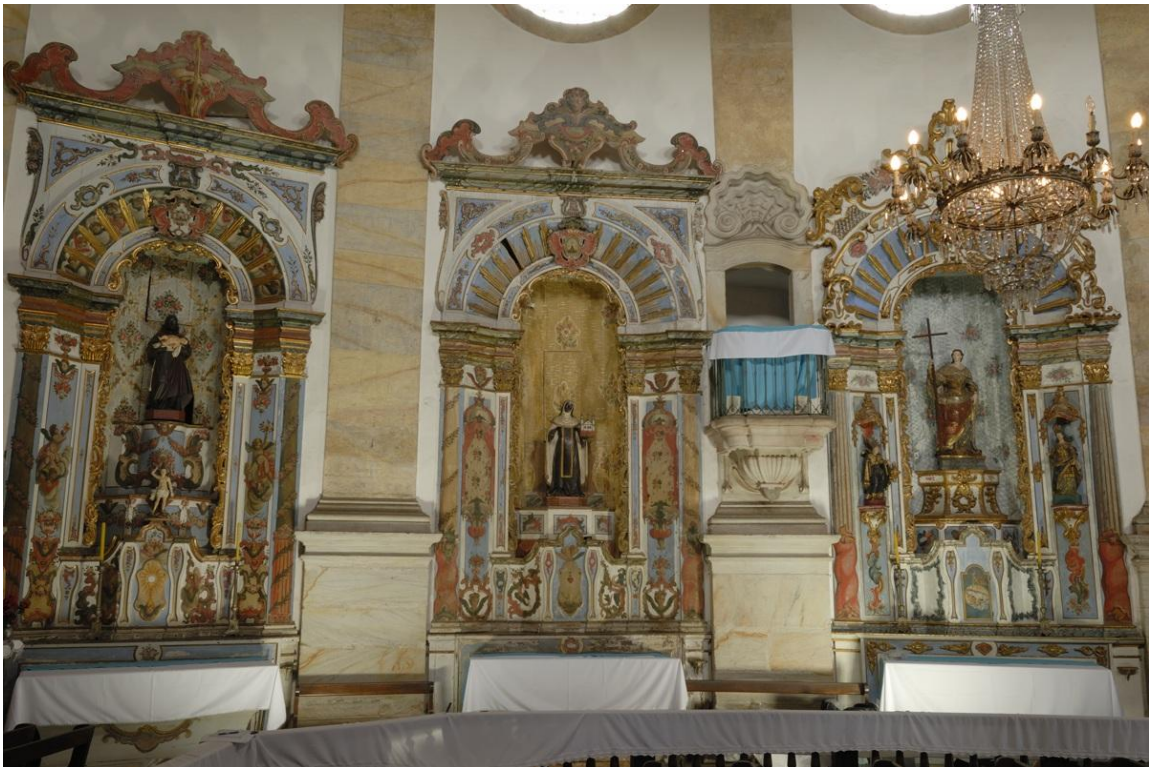


Figura 02: Altares laterais da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Ouro Preto. Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira



Figura 03: Detalhe do altar de Santo Antônio de Cartegerona da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Ouro Preto. Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira

Por sua vez Manoel Ribeiro Rosa, colega e também domiciliado no Bairro do Caquende, teve vários pagamentos por atividade de pintura, com e sem especificação, sendo que a remessa entre 1784 e 1787 foi feita “a conta da pintura dos altares” – sem especificação de qual altar; enquanto os pagamentos entre 1790-1791 referem-se claramente aos painéis do forro da sacristia – alusivos aos quatro evangelistas; anos depois, entre 1802-1803, pelo douramento e pintura do altar de São Elesbão. Dos dois últimos retábulos, mais simples, feitos a custo dos dois benfeitores mencionados, com policromia, mas sem figurações, não há menção documental de quem os teria pintado. Anos depois, consta também a intervenção de pintor desconhecido entre os estudiosos, que teve pagamento 1804-180: *Pago a Julião Alves da Silva de pintar cinco urnas dos altares* (livro de Receita e Despesa, fl. 157), autor de delicado desenho.¹⁵ Entendemos as ditas urnas como o corpo das mesas de altares, geralmente feitas após a conclusão do retábulo, para o que Julião recebeu 61 oitavas e três quartos de ouro, quantia proporcionalmente superior aquela recebida por Gervásio e Rosa.

Manoel Ribeiro Rosa acabou obliterando a presença de Gervásio certamente por ter alcançado uma obra mais extensa, envolvendo pinturas de forros: da sacristia da Capela do Rosário, do forro da capela-mor da Igreja de São José dos Homens Pardos, ambas em Vila Rica,¹⁶ bem como o forro da nave da Capela do Rosário dos Pretos, em Santa Bárbara.

A TRAJETÓRIA MILITAR DO PINTOR GERVÁSIO DE SOUSA LOBO

A parte a seguir, relativa à atividade militar, que vai auxiliar na compreensão da atividade dupla desempenhada por Gervásio de Sousa (militar e artística) foi desenvolvida pelo bolsista Armando Magno de Abreu Leopoldino.¹⁷

Sua ascensão militar começara precocemente: Gervásio assentou praça como soldado em 22 de junho de 1767.¹⁸ Esse período é importante pois, na década de 1760,

¹⁵ TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto. **Anuário do Museu a Inconfidência**, IV (1955-1957), p.240.

¹⁶ Id. A Igreja de São José, em Ouro Preto. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 13, p.109-213, 1956; ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. **Revista Telas & Artes**, Belo Horizonte, ano II, n. 10, p. 28-32, Jan./Fev. 1999.

¹⁷ Bolsista de Iniciação Científica – FAPEMIG, projeto Pompa Barroca: Semana Santa, escatologia e culto santoral na época Moderna

¹⁸ Lisboa. **Arquivo Histórico Ultramarino** (AHU). Cx.: 148; doc.: 18; código 11377.

Portugal empreendeu profundas mudanças no sistema militar, adotando como modelo o caso prussiano de Frederico II. As medidas incluíam introdução de novas regras de recrutamento e disciplina, recriação de cargos e alterações de alguns critérios, com o objetivo de redução de gastos e dos abusos cometidos, tornando mais eficiente o aparato militar, uma vez que Portugal estava em conflito com os espanhóis no sul da América Portuguesa. Entretanto, diante da inoperância de algumas dessas medidas, nova ordem régia foi expedida em 1775, exigindo-se do governador de Minas Gerais, Dom Antônio de Noronha, a reforma das milícias negras e mestiças, a criação de regimentos de cavalaria e uma reestruturação das tropas auxiliares da capitania.¹⁹

Em 1774, José Gervásio foi destacado para lutar contra os espanhóis no sul do país para o que recebeu um atestado de idoneidade de Sebastião José de Souza Furge, tenente-coronel do Regimento de Cavalaria das Minas, considerando que ele Gervásio prestara bons serviços.²⁰ Tais declarações de oficiais superiores eram fundamentais, pois a carreira militar na América Portuguesa foi marcada pela formação de redes clientelares, nas quais as patentes mais elevadas conferiam poder às pessoas. Do mesmo modo, a indicação dos superiores era essencial para se conseguir as ditas patentes. Alguns postos, como o de Capitão, eram de alta rotatividade, pois funcionava como “porta de entrada” para outros cargos de patentes mais elevadas.²¹

Em 1777, José Gervásio de Souza Lobo passou a Cabo de Esquadra; em 1779 a Furriel e para Picador em 1783. Gervásio fazia parte do *Regimento da Cavalaria das Minas Gerais*, criado em 1775 a partir dos *Dragões das Minas*. Observa-se, *entretanto*, que a denominação de *Dragões* permaneceu em muitos casos. Esse regimento fazia parte das Tropas Regulares, ou seja, recebiam soldo e equipamentos, possuíam treinamento militar e estavam sujeitas a regulamentos disciplinares.²²

¹⁹ SILVA, Luiz Geraldo; SOUZA, Fernando Prestes de; PAULA, Leandro Francisco. A Guerra Luso-Castelhana e o Recrutamento de Pardos e Pretos: uma análise comparativa (Minas Gerais, São Paulo e Pernambuco, 1775-1777). **VII Jornada Setecentista**, Curitiba, UFPR, 2007. Disponível em <http://people.ufpr.br/~vii_jornada/SILVA_LGeraldo.pdf> Acesso em: 10 Maio 2012.

²⁰ AHU. Cx.: 148; doc.: 18; código 11377

²¹ COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas Gerais. **Revista de História Regional**, v. 11 (2), p. 109-162, 2006. Disponível em <<<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2233/1715>>>. Acesso em: 10/05/2012.

²² Cf. COTTA, Francis Albert. **Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

No ano de 1797, José Gervásio emitiu um requerimento solicitando Carta Patente de confirmação do posto de Capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos dos distritos de Montevidéu, Onça e Piedade, o qual foi confirmado pelo Visconde de Barbacena, então governador da capitania de Minas Gerais.²³ Podemos pensar em dois elementos aqui: a reestruturação das Milícias em 1796, que passaram à condição de tropas de 2ª linha e que teriam seus oficiais escolhidos dentro das Tropas Pagas (caso de Gervásio); e na busca por elementos de distinção social, uma vez que a patente de Capitão também concedia certo poder, ao nomear subordinados.

Para poder escolher outros postos, os cargos mais altos das Ordenanças se inseriam numa forte rede de influências, assim como as patentes consistiam em possibilidade de nobilitação. É preciso lembrar que esses postos eram ocupados por homens com capacidade de mando, desejosos de títulos e honras. Esses cargos davam prestígio, posição de comando e privilégios, características caras ao sistema do Antigo Regime, que caracterizava a sociedade mineira do século XVIII, a qual se “[...] pretendia estamental, com vontade de distinção, obsessão pela fidalguia e afetação”.²⁴

Entretanto, uma coisa curiosa acontece a partir desse requerimento: aparece na documentação tanto a denominação de Capitão José Gervásio²⁵ quanto de Gervásio como Picador da Cavalaria das Minas. Seria possível o acúmulo dos dois cargos, e a conveniência da situação determinaria o uso de cada um? É importante realçar que o cargo de Capitão de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos fazia parte das Tropas Auxiliares, ao passo que Picador do Regimento de Cavalaria era integrante das Tropas Regulares, e estas se dedicariam, teoricamente, somente às atividades militares. Como a denominação de Capitão aparece basicamente nos serviços artísticos para as Irmandades, então é possível que essa hipótese da conveniência da situação faça sentido. Contudo, ainda carece de mais estudos para ser compreendida. Deixo para outra oportunidade aprofundar no estudo a convivência da atividade laboral com a militar.

²³ AHU. Cx.: 150; doc.: 46; código 11261.

²⁴ SILVEIRA, Marco Antônio apud COTTA, Francis Albert. Para além da desclassificação e da docilização dos Corpos: Organização Militar nas Minas Gerais do século XVIII. **MNEME – Revista de Humanidades**, UFRN, v. 2, nº 3, p. 8, 2001. Disponível em <<<http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme/article/view/37/28>>>. Acesso em: 10/05/2012.

²⁵ AEPNSP, Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1799-1827, como consta na fl.14.

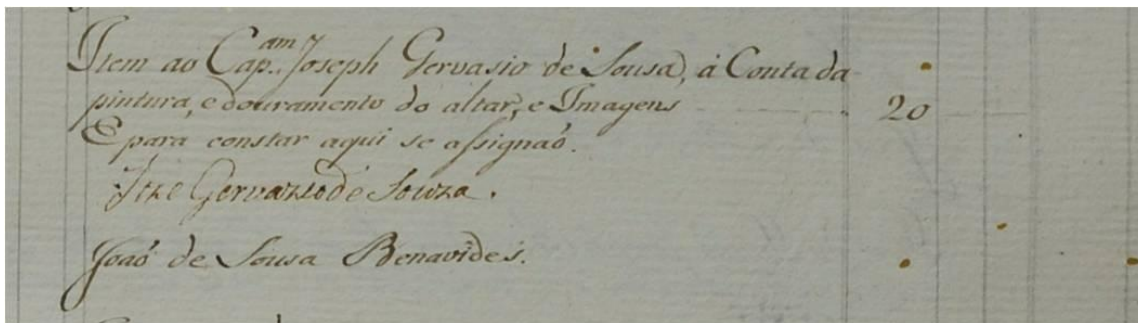


Figura 04: Assinatura de José Gervásio de Souza, que consta na folha 14 do Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio da Paróquia do Pilar do Ouro Preto.

Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

Algumas vezes a demanda excessiva por novidades na academia nos deixa precipitados nas considerações e juízos, ou acomodados a “requeritar artigos”. Justamente para evitar tal vício, recorri a um membro da equipe de pesquisa para dar atenção exclusiva à carreira militar, tendo em vista que muitos pintores coloniais tiveram patentes (exemplo: Manoel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro, Manoel Ribeiro Rosa). Entretanto, entalhadores e escultores não gozavam dessa regalia, mais compreendidos que eram dentro do domínio das artes laborais, dos ofícios mecânicos pagavam impostos ao Senado da Câmara!²⁶ Acontece que no caso de Gervásio, a carreira militar demandou-lhe tempo enorme e empreitadas de risco, certamente foi mais importante que a de pintor, considerando o reduzido número de suas pinturas.

JOSÉ GERVÁSIO E A EXPEDIÇÃO DO BOTÂNICO JOAQUIM VELOSO DE MIRANDA

Convidada para palestra pelo Grupo de Pesquisa coordenado pela profa. Maria Elízia Borges, tive oportunidade de retomar essa pesquisa tão querida – a dos artífices e artistas do período colonial –, de registrar correções, agradecendo aqueles que me ajudaram nesse processo!²⁷

²⁶ ARAÚJO, Jeaneth Xavier. **Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas minas setecentistas:** trabalho e vida cotidiana, 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010; MENEZES, José Newton Coelho. **Artes fabris e serviços banais.** Oficiais mecânicos e as Câmaras no final do Antigo Regime (1750-1808). 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.

²⁷ Agradeço a Claudina Maria Dutra Moresi, Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira e aos bolsistas Cristina Neres da Silva e Leandro Gonçalves de Rezende, que são membros do grupo de pesquisa “Pintores Coloniais em Minas Gerais: evolução histórica, técnica e conservação”, do qual faço parte e que conta com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais –

É relevante ressaltar a formação esmerada de José Gervásio revelada na bela caligrafia deixada nos requerimentos feitos e recibos assinados, no desenho delicado, na transparência das cores. Permanece incógnito o seu aprendizado artístico, não recuperado até o momento. Não sabemos com quem ele teria aprendido a arte da pintura. Contudo, ele solicita, em 17 de janeiro de 1795, licença de um ano para ir ao Reino para cuidar de *negócio interessante* para o que recebeu provisão.²⁸ Teria o dito negócio interessante alguma relação com os trabalhos que ele fez para a expedição do naturalista Joaquim Veloso de Miranda? Certamente foi a Lisboa, pois seu nome só reaparece nos livros da confraria do Rosário em 1798.

Verificamos que entre 1791-1792, José Gervásio se ocupou da pintura dos produtos naturais e artificiais da Capitania das Minas na expedição chefiada pelo botânico padre Joaquim Veloso de Miranda (†1816) que, a serviço da Coroa Portuguesa, visava constituir uma coleção para o Real Museu.²⁹ Convém distinguir este botânico do outro mais reconhecido, exímio ilustrador e contemporâneo, o franciscano frei José Mariano da Conceição Vellozo, autor da *Flora Fluminense*. O dito Joaquim Vellozo de Miranda nasceu no Inficionado (atual Santa Rita Durão), distrito de Mariana, por volta de 1742, tendo estudado em Coimbra. Recebeu análise exaustiva de Caio Boschi a partir de pesquisa bastante verticalizada. O dito Joaquim Veloso, embora fosse muito dedicado aos estudos, deixou segundo palavras de Boschi “minguada produção científica textual [...] seja porque ela não se fez, seja porque, por intrincadas vicissitudes, se desfez”.³⁰ Caio Boschi também adverte que o artista mais destacado da expedição não foi José Gervásio e sim Apolinário de Souza Caldas que fizera mais de trezentos desenhos de plantas.³¹ Assim sendo, não conhecemos os trabalhos que José Gervásio fez para Joaquim Vellozo.

FAPEMIG. Pela transcrição do testamento agradeço a Maria da Conceição Duarte Rosa, Denise Duarte e Wesley Fernandes.

²⁸ APM, caixa 140, documento 3, proveniente do AHU.

²⁹ VEIGA, Xavier da. **Ephemérides Mineiras (1664-1897)**. Ouro Preto, 1897. Cf. 26/07/1778, v.3, p.152-7.

³⁰ BOSCHI, Caio C. “Um hábil naturalista”, Joaquim Veloso de Miranda. In: _____. **Exercícios de Pesquisa Histórica**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2011, p. 120.

³¹ Ibid., p. 158.

O ACHAMENTO DO REGISTRO DE TESTAMENTO DE JOSÉ GERVÁSIO E OS DESVENDAMENTOS

Há um ano atrás encontrei o registro de testamento (adiverto registro e não o próprio testamento) na Casa dos Contos de Ouro Preto, graças a perseverante gentileza da funcionária Maria da Conceição Duarte Rosa que naquele momento realizava uma listagem de fundos até então não processados. Que surpresa, que alegria! O testamento fora redigido em 08 de janeiro de 1806; sua abertura feita em 11 de agosto do mesmo ano. Portanto, entre a enfermidade do capitão pintor e o falecimento decorreram uns seis meses. Fica esclarecido então que Gervásio era natural e batizado na Freguesia de Santo André do Riodouro, Arcebispado de Braga, filho legítimo de Vicente de Souza e Paula Pereira, já falecidos; não se casou e nem teve filhos naturais, deixando o que tinha para satisfação de pequenas quantias junto às irmandades e eventuais credores, para afilhadas e obras de misericórdia. Morava “na rua Monjahi indo para as Cabeças”, portanto nas imediações do Caquende e do Pilar, localização implícita no recenseamento feito bairro a bairro, em 1804. Desconhecemos o inventário, contudo observa-se que tinha vida modesta, embora não tivesse dívidas, o que explica o prazo de dois anos suficiente para a execução daquela testamentária, bastante simples e até o fato de o capitão Manoel Marques Pereira, testamentário indicado em primeiro lugar, ter aceitado sem titubeação a dita testamentária.

Com o registro de testamento em mãos fica deletada a suposição de que fosse pardo e natural da América. Fica realmente explicitado que fora sepultado na Capela dos Mínimos de São Francisco de Paula, não obstante sua última vontade fosse uma campa na Capela da Ordem Terceira do Carmo, da qual se dizia irmão. Ocorre que até o momento, conferindo o livro de entradas de irmãos desses leigos carmelitas e a obra de Francisco Antônio Lopes, com minucioso índice remissivo, não há qualquer menção ao capitão pintor.³² Fomos tomados pela suposição de que o capitão Gervásio tivesse feito alguma obra artística para os terceiros, e como “gratidão” houvesse a aceitação de sua filiação, contudo, sem registro formalizado. Esse expediente era comum às associações, como maneira de obter trabalho a preços módicos e até doações por “devoção” ou voto.

³² LOPES, Francisco Antônio. **História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Publicações do SPHAN, 1942; SILVEIRA, Felipe Augusto de Bernardi. **A Ordem Terceira do Carmo em Minas Gerais: Autonomia Administrativa, Dinâmica Confrarial e Relações de Sociabilidade (1808-1920)**. Doutorado em andamento em História na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Início 2011, Sob orientação de Adalgisa Arantes Campos.

E dessa forma também compreendemos até o momento a declaração feita de que era irmão da Irmandade de São Miguel e Almas, da Igreja matriz do Pilar, assuntos a merecer mais dedicação nos estudos.

AS QUATRO TELAS RELATIVAS AOS NOVÍSSIMOS (A MORTE, O JUÍZO, O INFERNO E O PARAÍSO)

O acervo artístico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto possui quatro telas, alusivas à Morte, ao Juízo, Inferno e ao Paraíso procedentes da sacristia da Capela do Rosário dos Pretos (bairro Caquende), as quais chamaram a atenção de Rodrigo de Melo Franco de Andrade,³³ tendo em vista a raridade da iconografia, a qualidade das obras e a autonomia do artista: *A originalidade desse pintor sugere que seja tomada a iniciativa de procurar com empenho outras obras de sua autoria para melhor estudo.*³⁴ O conjunto de obras relativo aos *novíssimos do homem* (fins últimos) foi encomendado pela irmandade do Rosário dos Pretos, confeccionado entre 1792-1793 pelo pintor e capitão José Gervásio de Souza, que por eles recebeu a modesta quantia de 27 oitavas divididas em duas parcelas.

³³ “Outro pintor que deixou traços muito expressivos de sua passagem na aludida igreja do Rosário de Ouro Preto foi Jose Gervásio de Souza. Este tinha a patente de capitão, sabendo-se que executou serviços de seu ofício, embora consistindo apenas em pintura e douramento de altares ou encarnação de santos, também na Matriz de Nossa Senhora do Pilar. A obra, porém, que realizou no Rosário e está bem especificada nos livros da respectiva irmandade, merece atenção especial: de 1791 a 1792 recebeu 18 oitavas da ‘ pintura dos painéis da sacristia’, de 1793 a 1794, nove oitavas de ‘quatro painéis que fez para a irmandade’, de 1798 a 1799, 29 oitavas e um quarto da pintura da capela-mor’ e mais 25 oitavas ‘ a conta da pintura de doiramento dos dois altares de Santo Antonio e São Benedito’; de 1800 a 1801, 75 oitavas, de resto da pintura dos dois altares de santo Antonio e São Benedito’ e encarnação da imagens’. De 1803 a 1804, 30 oitavas, ‘ da pintura e doiramento do altar de Santa Efigênia. Naqueles altares de Santo Antonio e são Benedito, feitos como os demais apenas de tábuas recortadas, sem relevos, Jose Gervásio de Souza, pintou anjos e serafins graciosos, alem de outros ornatos.mas nos referidos painéis da sacristia foi que realizou obra de maior interesse, representando a morte, o juízo final, o inferno (sob a figura de Lúcifer) e o paraíso simbolizado numa viagem bem-aventurada, – pinturas em que o autor revela pendores para o macabro e, sobretudo , uma personalidade artística de singular autonomia. A excentricidade da invenção e a audácia do colorido caracterizam essas obras , de que não se encontram antecedentes nem similitudes nos legados dos pintores da capitania mineira. Nos painéis que representam a morte e o juízo final se percebem habilidades e finuras de oficio, às quais o capitão Jose Gervásio de Souza renunciou entretanto,intencionalmente, para dramatizar com energia rude e candura infantil as figuras que simbolizam o inferno e o paraíso. A originalidade desse pintor sugere que seja tomada a iniciativa de procurar com empenho outras obras de sua autoria para melhor estudo”. (ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In: **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.199.)

³⁴ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In: CAVALCANTI, Lauro. (Org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC – IPHAN, 2000, p. 199.

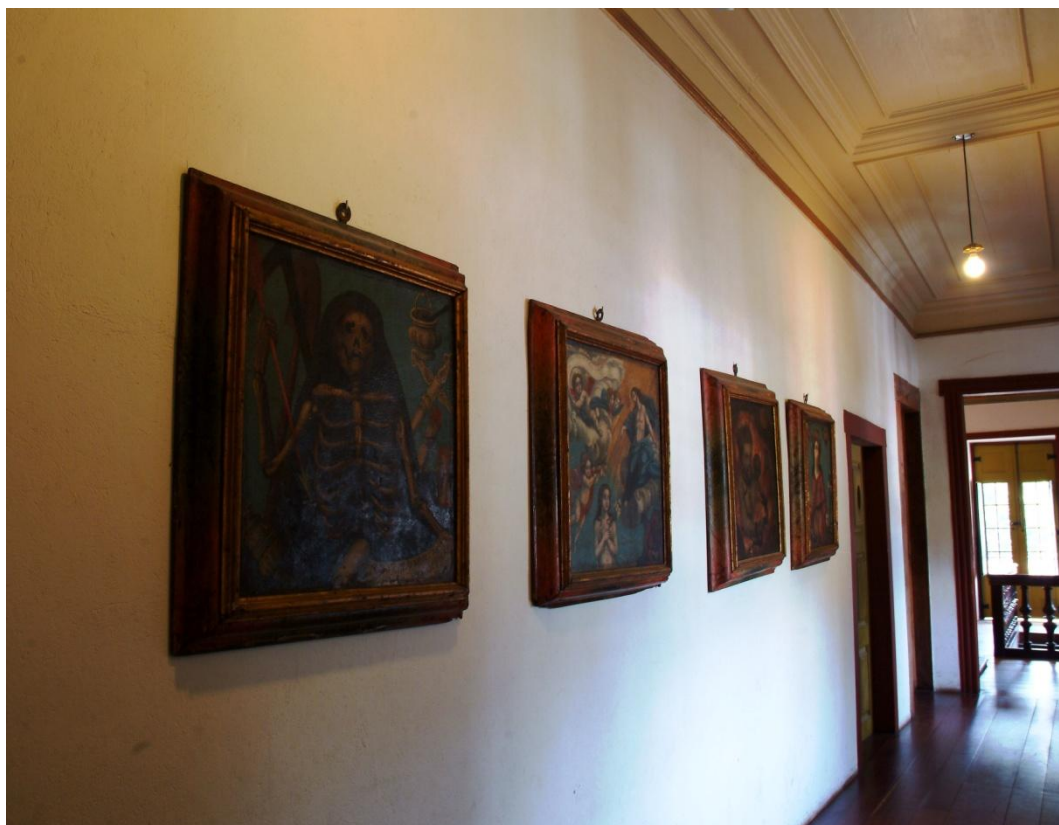


Figura 05: Corredor lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, onde atualmente se encontram as telas. Foto: Adalgisa Arantes Campos.

JGSL mostra coerência entre a linguagem figurativa, o assunto representado e a fonte doutrinária devidamente redigida nas cartelas, dentre outros aspectos. Ele enfoca os fins últimos do homem com muita propriedade a partir do conhecimento artístico, litúrgico e do texto sagrado. Certamente teve a assistência de sacerdote da própria confraria ou da paróquia do Pilar para escolher os textos bíblicos e confeccionar obras com tal coerência. Esta iconografia não aparece nos missais, cujos temas recorrentes são: Anunciação, Natividade, Epifania (Adoração dos Magos), Crucificação, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes, Santa-Ceia, Assunção da Virgem, Santíssima Trindade.³⁵ Por sua vez não aparece também nos manuais de bem morrer, que, se ilustrados preferem a iconografia da morte do justo e da morte do pecador.³⁶

³⁵ BOHRER, Alex. **Os Diálogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade na Arte Colonial Mineira.** 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

³⁶ CAMPOS, Adalgisa. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Geraes. In: RESENDE, Maria Efigênia L. de; VILLALTA, Luiz C. (Orgs.). **As Minas setecentistas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 383- 425. V. 2.; SANTANA, Sabrina Mara Santana. **A Boa Morte e o**

O artista não foi influenciado por aquela iconografia arcaica que, para facilitar a compreensão do devoto, recorria a pormenores ingênuos e de fácil fixação, muito empregada no declínio da Idade Média na pintura mural.

Observa-se que ele revela-se como pintor avançado para a linguagem de seu tempo, dotado de sensibilidade afeita à subjetividade e à exigência de erudição. Assim sendo, este pintor representa a temática antiga os novíssimos do homem, proveniente do medievo, a partir de uma leitura pessoal, que sublinha justamente a face absolutamente individual/espiritual da Morte, Juízo particular, Inferno e Paraíso.

É interessante destacar que o pintor representa um tema absolutamente marginal no contexto de fins do setecentos mineiro, sob encomenda da mencionada irmandade do Rosário dos Pretos. Surpreendente é constatar que os negros do Rosário encomendassem obras com tal iconografia para colocá-las na sacristia, espaço intermediário entre o sagrado e o mundano, porém adequado à consideração dos “fins últimos do homem”. A irmandade, alegre e extrovertida nas práticas rituais, pouco dada às práticas penitenciais, providenciou a confecção de obras de teor dogmático mais abrandado que aquelas próprias às ordens terceiras da penitência.



Figura 06: José Gervásio de Souza Lobo. A Morte.
Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

No primeiro novíssimo, o pintor simbolizou a **Morte** através de um esqueleto, coberto por manto preto, o qual sustenta uma flecha. Logo atrás, encontra-se outro símbolo pertinente – a foice, enquanto no lado oposto a ampulheta. Esqueleto, foice, flecha e ampulheta constituem símbolos macabros por excelência, significam a força niveladora e o caráter absolutamente inexorável da morte. Na composição, os símbolos macabros são integrados à espiritualidade cristã através da cerimônia de sepultamento (presença da pá, do tecido negro, caldeirinha de água benta, etc.) realizada com todos os ritos pertinentes à tradição litúrgica.³⁷ Tem-se a cruz que acompanha o cortejo fúnebre e anuncia que aquele morto acreditou no mistério da morte e redenção de Jesus, a caldeirinha com o hissopo para aspersão da água benta, a vela para iluminar aquele transe difícil e a recitação de salmo, adequado ao lúgubre do momento: (*Arui tanquam testa virtus mea, Et lingua mea adhaesit faucibus meis, et) In pulverem mortis deduxisti me. psal XXI. V XVI* (Minha garganta está seca qual barro cozido, pega-se no paladar a minha língua), Vós me reduzistes ao pó da morte – Sl 21, 16.³⁸

Apesar da oxidação que atingiu a pintura, nota-se o predomínio do marrom, preto e ocre no esqueleto, manto, foice e pá; um acinzentado claro na cruz, caldeira, vela e ampulheta – símbolos da purificação, proteção e escoamento do tempo; vermelho apenas na chama da vela, flecha e detalhes da ampulheta. O fundo é de azul esverdeado, bastante comprometido pela oxidação do verniz. O pintor fez uso, portanto, da natureza expressiva das cores e, nesse novíssimo, recorreu particularmente ao marrom e preto para significar o caráter lutuoso do assunto. Esta representação do primeiro novíssimo é bastante distinta daquela encontrada na pintura parietal da matriz da Conceição de Sabará em que o autor (anônimo) fez questão de representar através da figura de um homem em estado de decomposição, opção iconográfica de gosto tardio, mais própria do declínio da Idade Média e Renascimento.³⁹

³⁷ Desde os gregos a morte sem sepultura e ritos foi indesejada, como por exemplo na descida de Ulisses a Hades. Cf. HOMERO. Evocações dos mortos In: _____. **Odisséia**. [s.d.], canto XI, p. 134-47.

³⁸ Texto localizado pelo padre Elias Leoni, que neste caso preferiu a versão da Ave Maria

³⁹ Cf. estudo verticalizado sobre a temática macabra em TENENTI, Alberto. **Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)**. Torino: Einaudi Editore, 1989.



Figura 07: José Gervásio de Souza. O Juízo.
Foto de Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

O segundo novíssimo do homem é representado de maneira verdadeiramente delicada, generosa e igualizadora. Ele tem uma visão plástica do **Juízo particular**, (embora a tarja faça referência ao julgamento dos povos com equidade) bem distanciada daquelas representações tradicionais alusivas ao juízo final que persistiram na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará.

Como artista alinhado com a sensibilidade da sua época, ignora o final dos tempos à maneira catastrófica anunciada por João no Apocalipse.⁴⁰ Igualmente, não repetiu aquele tipo de composição dualista que separava, inspirada no *Evangelho de São Mateus*, os justos dos pecadores, tal qual se vê na tábua anônima, o “julgamento das almas” do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Por sua vez, prescindiu também da representação das dissensões que emergem na consciência do moribundo, reveladas nas artes através do confronto exterior entre as forças do bem e do mal frequentes no gênero pictórico denominado a Morte do Justo e do Pecador. Optou pela relação pessoal e direta da criatura com o criador. Inclinou-se para uma experiência religiosa mais refletida.

Na base da tela, encontra-se a representação de uma mulher. Transparente ao conhecimento divino, motivo pelo qual se encontra nua, cobre os seios fartos enquanto

⁴⁰ Sobre artes plásticas e Apocalipse de João, veja REAU, Louis. **Iconografia de la Biblia** – Nuevo Testamento. Madrid: Ediciones del Serbal, 1996. p. 685-748.

segura um galhinho de açucena – símbolo da pureza, da entrega pessoal ao sagrado e da glória. Um pouco acima, sobre nuvens, a presença do Cristo semicoberto em manto azul, envolto em irradiações douradas. Ele contempla e aponta a mão direita para a jovem mulher, cujo olhar encantado e pureza simbolizada pelas flores brancas dão razões para uma sentença favorável.

O júízo elaborado por JGSL apresenta pendores para o paraíso quando consideramos a pequena distância que separa o Cristo da mulher, a luz celestial que espraia em sua direção, o número de anjos que o pintor sobrepõe ao único demônio que, perdendo aquela alma, encontra-se sorratamente em retirada no canto da tela. Há um clima de alegria expressado nas feições da dupla em questão – Cristo e mulher – e nas cores brilhantes – amarelo, azul, branco e vermelho. Para laurear essa bem-aventurada, o seu anjo já sustenta a “coroa imarcescível da glória”.⁴¹ Certamente o pintor lançou mão daquelas composições relativas aos eleitos, próximos a receberem a coroa da glória, muito recorrentes na Época Moderna e que pode ser vista inclusive na tela feita por Manoel da Costa Ataíde para os terceiros franciscanos de Vila Rica.



Figura 08: Manuel da Costa Ataíde – **Madalena**. Capela de São Francisco, Ouro Preto.
Foto: Adalgisa Arantes Campos.

⁴¹ Há muitas referências a essa coroa gloriosa (cf. Ap 3, 11; Icor 9, 25; IPd 5, 4;). Veja ainda: SCHMAUS, Michael; et al. **Teologia Dogmatica** – los Novissimos. Madrid: RIALP, 1965, p. 388. V. VII.

Trata-se de uma concepção de sentença bastante diferente daquela alusiva ao juízo final representada nas portadas das catedrais góticas e também nas pinturas parietais e mosaicos do Renascimento e Maneirismo italianos. Refere-se ao julgamento divino em sua historicidade barroca, isto é, profundamente misericordioso e, ao mesmo tempo, justo. Por essa razão, a inscrição de salmo adequado ao momento: *Iudicabit. populos in aequitate* (sic) – “Julgarás os povos com equidade” (Sl 9, 9).⁴²



Figura 09 – José Gervásio de Souza. **O Inferno.**
Foto de Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

A composição referente ao **Inferno** se distancia essencialmente das representações tradicionais vigentes na Europa e na América Espanhola, inclinadas a concebê-lo como uma cratera escura, dominada pelo fogo, sujeira, demônios devoradores e suplícios diversos e ingenuidade dos detalhes. O pintor, ao contrário, é econômico nos detalhes, representando o novíssimo dos pecadores através de três elementos básicos: o demônio antropomorfo, as serpentes e o fogo. Em termos de

⁴² Na obra, a transcrição da fonte bíblica apagou *Iudicabit, Populos in Aequitate* -se. Há dois salmos com passagens semelhantes a esse conteúdo: o salmo 9, 9 e o 66(67), 5: “Julgará os povos com (na) equidade.” Sl 9, 9: “Et ipse iudicabit orbem terrae in aequitate, Iudicabit populos in iustitia;” Sl 66(67),5: “Laetentur et exsultent gentes, Quoniam iudicas in aequitate”.

linguagem plástica, tem-se essencialmente o fundo, composto por um fogo expressivamente ardente e a figuração – demônio e víboras.⁴³

Trata-se assim de uma linguagem bastante depurada do ponto de vista da forma e do simbolismo religioso. Nela percebem-se as penas de dano e de sentido sem, contudo, recorrer à representação de uma multidão de pecadores atormentados. Como nas demais obras do conjunto, o artista sublinha a expressividade das cores mais escuras: vermelho, preto, marrom e ocre. A essência tenebrosa do inferno não é representada através de citação anedótica, mas, sobretudo, pela força expressiva e persuasória da própria cor.



Figura 10: José Gervásio de Souza. **O Paraíso.**
Foto de Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

⁴³ O inferno de JGSL assemelha-se um pouco àquele da matriz de Sabará, embora neste caso o artista tenha optado claramente por um conteúdo mais moderno, a subjetivação. O IBMI assim descreve o painel de Sabará: “Cena representando o inferno, onde aparece *uma figura masculina* sentada *entre chamas, nua, de barba longa*, com a mão direita sobre o peito e com os pés acorrentados *com uma serpente* envolvendo o corpo. À esquerda, aparece outra figura mais nova, com uma *serpente na mão*. No canto, à esquerda, aparecem duas figuras muito apagadas e elementos não identificados, talvez da repintura, *tudo envolvido em chamas*” (IBMI/IPHAN). Grifos nossos.

Finalmente, temos a representação do novíssimo do **Paraíso** – uma figura masculina. Compartilhando do Iluminismo em curso, o artista José Gervásio deixou explícito que o gênero humano é digno da salvação eterna, pois se a tela do Juízo dá sentença favorável à mulher, a do paraíso contempla o homem. Dentro de estrita coerência formal, José Gervásio representou a bem-aventurança através de um único eleito, circundado por lírios e guirlandas. A figura (o homem e as flores) e o fundo claro confirmam a tendência do pintor para o despojamento e economia de recursos retóricos. A coroa da glória, a cabeça ligeiramente inclinada, o olhar docemente beato, as mãos abertas, tudo isso pintado à maneira galante do rococó. Dominam os tons suaves, revezados com cores vivas, que, manuseados pela competência do artista, resultam em luminosa composição.⁴⁴



www.revistafenix.pro.br

⁴⁴ Para Rodrigo Melo Franco essa seria a representação da Virgem.