

**INSTITUTO FEDERAL DE MINAS GERAIS
CAMPUS OURO PRETO
TECNOLOGIA EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO**

Clara Assunção Ferreira

O TARDO ROCOCÓ DE MIGUEL TREGUELLAS

**Ouro Preto
Setembro/2018**

Clara Assunção Ferreira

O TARDO ROCOCÓ DE MIGUEL TREGUELLAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentando à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnóloga em Conservação e Restauração.
Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Ouro Preto
Setembro/2018

AGRADECIMENTOS

Mais um ciclo se fecha para que outros possam se abrir!

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado força e sabedoria.

Minha mãezinha Sant'Ana, que assim como ensinou Maria, me protegeu e esteve sempre ao meu lado nos momentos de escrita desse trabalho.

A minha família, peça chave que representa equilíbrio e exemplo, serei sempre grata. Amo muito vocês!

Ao meu Papai Wilson e minha Mamãe Tereza, não tenho palavras para agradecer. Toda preocupação, carinho e paciência comigo, foram importantes nos tempos de escrita desse trabalho, sobretudo na última semana antes da entrega.

Aos meus irmãos, Welliton, Reginaldo, Wanderson, Aleksandra, Giséle, Thiago, Karina, vocês são fundamentais na minha vida.

Ao meu namorado, Franciwiner, obrigada por todo amor e compreensão. Por ler e corrigir esse trabalho tantas vezes. Você sempre me trouxe alento para seguir em frente, mesmo quando eu já não tinha mais esperança.

A minha segunda família, minha sogra Joana, meu sogro Francisco e minha cunhada Francielle, vocês com todo apoio e carinho, sempre com palavras de conforto me fizeram ser forte.

Aos companheiros do curso de Restauro. De modo especial, a Amanda e a Camila, desde o primeiro período nos agrupamos e ali nasceu uma forte amizade.

Aos professores(as) do curso de Conservação e Restauro serei eternamente grata pelos ensinamentos. De modo muitíssimo especial a Cristina, que é como uma mãe, sempre me fez acreditar no meu potencial; e ao meu orientador Alex, pela paciência e a ajuda na pesquisa.

Agradeço de forma muito carinhosa, as escolas (Escola Municipal Hélio Homem de Faria, Escola Estadual Horário Andrade e Escola Estadual Dom Pedro II) e os professores que contribuíram para minha formação desde a base.

As paróquias de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Pilar, muito obrigada pela autorização da pesquisa e fotos.

Agradeço a empresa Hexágono Engenharia, na pessoa da Arquiteta Deise Lustosa. Acredito que se eu não tivesse trabalhado na Restauração da Capela de Santana e me apaixonado pela singeleza daquele lugar, esse TCC talvez não existiria.

Finalizo com a certeza de que o futuro só dependerá daquilo que tenho construído no presente.

RESUMO

O estudo do rococó no Brasil ainda é incipiente. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em seu livro *O rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003), evidencia o quão qualificada e diversificada era a mão de obra na capitania de Minas Gerais. Existiram inúmeros profissionais, além de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), que de tal forma contribuíram muito para construção dos belíssimos templos inseridos na arquitetura colonial mineira. Em virtude disso, esse estudo abrange as obras executadas por Miguel Antônio Treguellas, um artista radicado em Ouro Preto no século XIX, que ainda não fora estudado. Treguellas foi Diretor no Lyceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto e possuía uma oficina de marcenaria na mesma cidade. Esse artista foi responsável por determinadas peculiaridades criativas que vamos estudar nesse trabalho. A talha demonstrada por ele revela algumas características interessantes, que nos remetem a uma espécie de rococó tardio, não obstante o arcabouço arquitetônico do seu retábulo ser de tendência neoclassicizante. Podemos ver na estrutura a tímida utilização de rocalhas, o que é surpreendente quando consideramos que trata-se de obras das duas últimas décadas do oitocentos.

Palavras-chave: Rococó, Neoclássico, Miguel Treguellas, Século XIX.

ABSTRACT

The study of rococo in Brazil is still incipient. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, in her book *O rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003), shows how qualified and diversified was the labor force in the captaincy of Minas Gerais. There were many professionals, besides Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), who contributed so much to the construction of the beautiful temples inserted in the colonial architecture of Minas Gerais. By virtue of this, this study covers the works executed by Miguel Antônio Treguellas, an artist settled in Ouro Preto in the nineteenth century, which had not yet been studied. Treguellas was Director in the Lyceum of Arts and Crafts of Ouro Preto and had a carpentry workshop in the same city. This artist was responsible for certain creative peculiarities that we will study in this work. The carving demonstrated by it reveals some interesting characteristics, which refer us to a species of late rococo, although the architectural framework of his altarpiece is of neoclassicizing tendency. We can see in the structure the timid use of rubble, which is surprising when we consider that it is works of the last two decades of the nineteenth century.

Keywords: Rococo, Neoclassical, Miguel Treguellas, 19th century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Matriz de Santa Rita - RJ.....	14
Figura 2: Igreja São Pedro dos Clérigos – RJ	14
Figura 3: Igreja de N. S. do Rosário dos Brancos.....	15
Figura 4: Igreja de Nossa Senhora do Amparo.....	15
Figura 5: Igreja de São Francisco de Assis.....	17
Figura 6: Igreja de Santa Efigênia.	20
Figura 7: Igreja Nossa Senhora do Carmo.	20
Figura 8: Igreja de Nossa Senhora da Conceição	22
Figura 9: Igreja de Nossa Senhora do Pilar.	22
Figura 10: Anúncio da oficina de Miguel Treguellas.	28
Figura 11: Igreja de São Francisco de Paula.	35
Figura 12: Retábulos do lado da epístola.....	36
Figura 13: Retábulos do lado evangelho.....	36
Figura 14: Retábulo de Nossa Senhora da Conceição	37
Figura 15: Retábulo de São Geraldo.	37
Figura 16: Coroamento do retábulo de Nossa Senhora da Conceição.....	38
Figura 17: Coroamento do retábulo de São Geraldo.....	38
Figura 18: Corpo do retábulo de Nossa Senhora da Conceição.....	39
Figura 19: Corpo do retábulo de São Geraldo.....	39
Figura 20: Retábulos próximo do tapa vento.....	39
Figura 21: Retábulos próximo do tapa vento	39
Figura 22: Retábulos próximo do arco do cruzeiro.	39
Figura 23: Retábulos próximo do arco do cruzeiro.	39
Figura 24: Coroamento do retábulo de Nossa Senhora da Consolação.....	40
Figura 25: Coroamento do retábulo de Santo Antônio.....	40
Figura 26: Coroamento do retábulo da Igreja do Carmo.....	40
Figura 27: Corpo do retábulo de Nossa Senhora da Consolação.....	41
Figura 28: Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.....	42
Figura 29: Mesa do altar com símbolo do Sagrado Coração de Jesus.....	42
Figura 30: Mesa do altar com símbolo do Sagrado Coração de Maria.....	42
Figura 31: Base do retábulo de Nossa Senhora da Consolação.....	43
Figura 32: Retábulo de Nossa Senhora da Consolação.	43
Figura 33: Detalhe do cravo.	43
Figura 34: Retábulo de Santo Ivo.	47
Figura 35: São Roque.....	47
Figura 36: Retábulos do lado evangelho.....	48
Figura 37: Detalhe do coroamento do retábulo de Santo Ivo.....	49
Figura 38: Corpo do retábulo de Santo Ivo.	49
Figura 39: Detalhe rendilhado do camarim.....	49
Figura 40: Base do retábulo de Santo Ivo.....	50
Figura 41: Base do retábulo de São Roque.....	50
Figura 42: Retábulo do consistório da Basílica do Pilar.....	52
Figura 43: Coroamento do retábulo.....	53
Figura 44: Corpo do retábulo.....	53
Figura 45: Base do retábulo	56
Figura 46: Paço da Misericórdia de Ouro Preto.....	57
Figura 47: Capela de Santana.....	58
Figura 48: Retábulo da Capela de Santana.....	58

Figura 49: Coroamento do retábulo da Capela de Santana.....	58
Figura 50: Detalhe da tarja.....	58
Figura 51: Corpo do retábulo da Capela de Santana.....	59
Figura 52: Base do retábulo da Capela de Santana.....	60

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	5
1 - INTRODUÇÃO	9
2 - HISTÓRICO GERAL	11
2.1 O rococó no Brasil.....	11
2.2 O rococó em Minas Gerais	15
2.3 O rococó em Ouro Preto.....	17
3 - CONTEXTO ARTÍSTICO DO SÉCULO XIX	20
3.1. Ouro Preto no século XIX: pensamento, arquitetura e arte.....	20
3.2. Miguel Treguellas: oficina e herança estética	24
4 - ANÁLISE MORFOLOGICA	33
4.1.Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Paula.....	33
4.2 Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Assis.....	43
4.3 O retábulo do Consistório da Basílica do Pilar	50
4.4 O retábulo da Capela de Santana.....	53
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
6 - REFERÊNCIAS	63

1 - INTRODUÇÃO

No século XIX a produção aurífera de Ouro Preto já entrava em declínio, porém mesmo com fator, a arquitetura religiosa na cidade ainda continuava erguendo e decorando belíssimos templos. Algumas das suntuosas igrejas construídas no auge da produção aurífera do setecentos só começaram a ser decorados internamente no século XIX, quando os estilos artísticos variavam entre o rococó e o neoclássico.

Bohrer (2015) destaca que foi na segunda metade do século XVIII que o rococó foi inserido. Em suas palavras:

Já a partir da segunda metade do século XVIII a talha começa a ficar mais leve e graciosa, com rocalhas irregulares e com a redução do douramento em favor da cor branca ou marmorizada. Foi este o período da arte de inspiração rococó, que os mineiros devem muito a regiões que hoje compõe a Alemanha (como a Baviera).
(BOHRER, 2015, p. 14)

Nesse período artistas ainda pouco conhecidos trabalharam vigorosamente na ornamentação das famosas igrejas ouro-pretanas. Tal como Miguel Antônio Treguellas, hábil entalhador, dotado de uma grande oficina de marcenaria na cidade de Ouro Preto. Esse artista confeccionou diversas obras, entre mobiliários, instrumentos musicais e até mesmo, importantes retábulos para as Igrejas de Ordens Terceiras e Irmandades.

Cabe ressaltar que esse trabalho é de extrema importância para os estudos acerca história da arte, até mesmo para se traçar uma cronologia entre o rococó e o neoclássico. Para classificar as obras de Treguellas, utiliza-se o termo “tardo rococó” porque apesar de suas obras terem uma roupagem neoclássica, os elementos inseridos são rocalhas, dossel, sanefas e colunas caneladas, características tão presentes no rococó.

Esse estudo terá como objetivo principal investigar a vida e a obra de Miguel Treguellas com vistas a contribuir decisivamente para a compreensão do estudo da produção artística no século XIX. Como muito bem pontua Myriam Oliveira (2003) existiram inúmeros profissionais, além de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), de modo que, necessário se faz empreender a pesquisa sobre estes silenciosos, mas não menos importantes, artífices.

Para alcançar essa meta se fará um estudo biográfico sobre Treguellas, além de uma análise morfológica das suas obras, os retábulos da nave da igreja de São Francisco de Paula, da igreja de São Francisco de Assis, do consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar e da Capela de Santana, no Paço da Misericórdia, ambas situadas em Ouro Preto.

No primeiro capítulo, foi feito o aprofundamento teórico do rococó, suas origens na França e suas características no Brasil, sobretudo em Minas Gerais. Tais considerações são imprescindíveis para a correta compreensão do trabalho de Miguel Antônio Treguellas na Imperial Cidade de Ouro Preto.

No segundo capítulo, foi explanado o contexto artístico do século XIX, com ênfase, na profusão de entidades acadêmicas na então capital da província, dentre as quais se destaca o Liceu de Artes e Ofícios cujo primeiro diretor foi Miguel Treguellas. Ademais, foi feito um acurado e exaustivo levantamento com pesquisa digital através do acervo jornalístico da Biblioteca Nacional e do Arquivo Público Mineiro. Tal material foi utilizado para traçar alguns marcos, até então desconhecidos, da vida do artista e sua trajetória profissional no Brasil.

No último capítulo deste trabalho será feita uma análise morfológica sobre as obras retabulísticas de Treguellas, iniciando-se pela igreja de São Francisco de Paula, passando pela igreja de São Francisco de Assis, igreja do Pilar e terminando na Capela de Santana, no Paço da Misericórdia. As quais nos remetem a uma espécie de rococó tardio, apesar do arcabouço arquitetônico do retábulo ser de tendência neoclassicizante.

2 - HISTÓRICO GERAL

2.1 O rococó no Brasil

A terminologia *rokoko* foi empregada pela primeira vez por historiadores alemães, na intenção de um novo nome para as artes figurativas e ornamentais. Na Alemanha era corrente o uso deste termo, porém na França, lugar de origem deste estilo, repudiaram o nome, preferindo a expressão nacional de Luiz XV, ainda hoje empregado naquele país. (OLIVEIRA, 2003)

O rococó teve sua primeira manifestação artística por volta de 1730 na França durante o reinado de Luiz XV. O estilo surgiu ligado ao desenvolvimento das artes decorativas e ornamentais, somente anos depois ele se estendeu à arquitetura dos edifícios. Segundo Oliveira (2003, p.26) os ornamentistas Jean Bérain e Pierre Lepautre “marcaram o início do processo de mudança estilística para formas mais leves e soltas” pois inseriram linhas curvas, quebrando rigidez do estilo Luiz XIV.

As revelações deste estilo ocorreram ainda na vigência do estilo joanino¹, quando muitos de seus elementos ornamentais foram adotados nos retábulos do estilo rococó, neste sentido, são considerados altares de transição. O rococó buscava contrapor o excessivo peso ornamental do barroco.

O estilo se espalhou rapidamente pelos países europeus durante o século das luzes. Para Oliveira (2014, p. 21): “o rococó religioso absorveu algo do espírito do iluminismo e pela primeira vez o ideal de felicidade encontra abrigo no Cristianismo, associado ao prazer físico baseado nas sensações.” É visto que durante o iluminismo, o rococó teve forte influência na arte e arquitetura, apresentava temas com cenas eróticas da vida cortesã, da mitologia e motivos religiosos.

Deste modo, busca suavidade, revela preferência por cores claras, os vermelhos e azuis tão presentes no barroco deixam de ser ressaltados, prevalecem o verde e o rosa, as decorações se alternam entre vazios e cheios. Além disso, a originalidade do rococó era marcada pela utilização de linhas e formas mais leves e delicadas.

Para Oliveira (2014) as obras apresentavam:

¹ O estilo joanino surgiu século XVIII, durante o reinado de D. João V. Os retábulos desse estilo são altos, esguios e ganham novos adereços, como dosséis, baldaquinos e fragmentos de frontões onde se assentam anjos. Além de pilastras e colunas salomônicas, juntamente com outros elementos de cunho arquitetônico.

a visão de um cristianismo pacificado, refletindo uma concepção mais serena da fé e uma visão otimista da existência, ao oposto do barroco, que enfatiza seus aspectos dramáticos. Por essa razão os ambientes do rococó religioso dão às vezes a impressão de salões de festa, aspecto que no Brasil é particularmente evidente nas igrejas da antiga capital dos vice-reis, o Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2014, p. 21)

No Brasil tanto o barroco como o rococó são fenômenos tardios se comparados com a Europa. Ambos são estilos diferenciados e com características próprias. O barroco surgiu na região no final do século XVII e dominou em toda arquitetura religiosa até a década de 1760 aproximadamente. O rococó, manifestou-se em meados do século XVIII, misturou-se com o estilo vigente, apresentando ainda muitos traços deste estilo. Em seguida, fenômeno semelhante ocorreu com a chegada do estilo Neoclássico junto com a Missão Francesa, em 1816, haja vista que o rococó também foi confundido com este. O movimento modernista pátrio inclusive, viu no rococó de Minas Gerais algo exaltado como genuinamente brasileiro, de modo que difundiram na academia e no pensamento intelectual nacional uma espécie característica de arte que ficou conhecida como “barroco mineiro” (OLIVEIRA, 2014).

O rococó é extremamente diversificado, cada país e região elaboraram seus próprios modelos a partir de gravuras francesas ou germânicas divulgadas internacionalmente. No mundo luso-brasileiro desenvolveram-se sete escolas regionais do estilo com identidade própria, quatro em Portugal, em torno das cidades de Braga, Porto, Évora e Faro, no Algarve; e três no Brasil, são as do Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais (OLIVEIRA, 2014).

O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a conhecer as manifestações do Rococó, introduzido em 1753. O estilo se desenvolveu, com maior ênfase, na decoração interna, tendo como característica a inspiração nos salões de festa franceses. As pilastras eram continuadas nos arcos das abóbadas. Esse fator dificultou a utilização de pinturas em perspectiva no forro das igrejas. Veja-se que a primeira manifestação artística deste estilo foi na Matriz de Santa Rita – RJ (OLIVEIRA, 2003) (FIG. 01).



Figura 1: Matriz de Santa Rita - RJ
Fonte: <http://www.matrizdesantarita.org.br/#portfolio>

O estilo enfrentou vitoriosamente a concorrência de outros estilos, notadamente o pombalino e o neoclassicismo. Apesar do grande desenvolvimento do rococó nas decorações internas das igrejas construídas ou reformadas do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII vários conjuntos desapareceram, por falta de conservação adequada, reformas, incêndios e demolições. Fazendo com que se perdesse a harmonia do rococó carioca (OLIVEIRA, 2013).

Oliveira (2003, p. 183) aponta que “as perdas mais graves foram as que atingiram diretamente a obra do principal escultor do período, o mulato Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como mestre Valentim.” Em suas obras podemos citar a demolição da Igreja de São Pedro dos Clérigos (FIG. 02) para a construção da Avenida Presidente Vargas, em 1943, e a reforma das igrejas da Ordem Terceira do Carmo e São Francisco de Paula com a inserção de ornamentos do ecletismo.



Figura 2: Igreja São Pedro dos Clérigos – RJ
Fonte: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/01/02/a-igreja-de-sao-pedro-dos-clerigos/>

Salienta-se que as únicas Capelas que se conservaram inalteradas executadas por mestre Valentim são: Capela da Relíquia do Mosteiro de São Bento e as Capelas internas dos noviciados das Ordens Terceira do Carmo e São Francisco de Paula. Nas três Capelas foi possível identificar características importantes do rococó carioca,

[...] notadamente a opção pelos revestimentos integrais ou parciais de lambris com ornatos de talha dourada sobre fundo claros e a incorporação de painéis pictóricos ricamente emoldurados. A influência de modelos ornamentais de decoração de ambientes civis que dá a essas capelas o aspecto de pequenos salões rococós (OLIVEIRA, 2003, p. 188).

O último registro do rococó no Rio de Janeiro foi em 1800, no Mosteiro de São Bento, com a construção da Capela do Santíssimo, a qual já se observa introdução de temas ornamentais com medalhões ovais, laços de fitas, flores em buquês e guirlandas, além da aparição de rocalhas miúdas.

Em Pernambuco, a azulejaria na construção seguiu os padrões das igrejas portuguesas do período. Fica nítido o afastamento do barroco, nas paredes claras, intercalando entre vazio e cheio. É válido ressaltar que o domínio próprio do rococó em Pernambuco são as decorações internas e de fachadas, teve pouca influência na arquitetura. Elaborou um tipo específico de fachada com frontões altos e elementos escultóricos, como apresentado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos (FIG. 03) e Nossa Senhora do Amparo, de Goiana (FIG. 04).



Figura 3: Igreja de N. S. do Rosário dos Brancos
Fonte: <http://www.roteirospe.com/patrimonios/>



Figura 4: Igreja de Nossa Senhora do Amparo
Fonte: <http://www.roteirospe.com/patrimonios/>

Oliveira (2003, p. 197) destaca que “os projetistas pernambucanos parecem ter encontrado um prazer especial em variar o desenho curvilíneo das cornijas e frontões, que constituem sem dúvida a originalidade maior da arquitetura do rococó pernambucano.” Particularizando assim, o rococó de Pernambuco. A decoração dos ambientes internos era suave e se integravam de tal forma que “o olhar abarca de uma só vez” (2014, p.46) apresentando talha dourada, azulejaria e pinturas. O exemplo precursor do rococó pernambucano é o conjunto da Misericórdia de Olinda, apresentando azulejos lisboetas do período inicial do rococó, entre 1750 e 1770, aproximadamente. Os clientes mais assíduos foram os franciscanos e os conjuntos mais notáveis são os do claustro dos conventos de Olinda e Recife (OLIVEIRA, 2014, p. 47).

Sobre o melhor e maior conjunto do rococó pernambucano Oliveira (2014) aponta,

é o da excepcional Capela da Conceição da Jaqueira, na periferia de Recife, que reproduz no período rococó, unidade estilística equivalente à da Capela Dourada para o barroco. Talha, azulejos e pinturas apresentam-se nas duas capelas em perfeita integração, apesar dos parâmetros estéticos diferentes, já que no rococó, como foi visto, as paredes brancas têm peso visual importante, colocando em maior evidência, tanto os recortes ondulantes dos azulejos na parte inferior quanto as delicadas pinturas dos forros que emprestam particular encanto ao ambiente (OLIVEIRA, 2014, p. 47 e 48).

Em Minas Gerais, ocorreram as principais inovações do rococó luso-brasileiro, que foram introduzidas linhas sinuosas nas plantas, e as fachadas com decorações de portadas e janelas com temas ornamentais do rococó, com desenhos de flores e conchas. Para Bohrer (2015):

Nas Minas cabe salientar as igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Mariana e São del Rei e as Igrejas do Carmo de Mariana, Ouro Preto, Sabará e São João del Rei, como representantes de uma linguagem rococó bastante típica, caracterizada pela atuação de artistas do porte do Aleijadinho, Francisco de Lima Cerqueira e Francisco Vieira Servas (BOHRER, 2015, p. 69).

2.2 O rococó em Minas Gerais

No século XVIII, Minas Gerais era um dos principais polos econômicos e políticos do Brasil. Minas se destacava das demais capitanias devido à desenvoltura no aspecto urbano e nas artes, apresentava características singulares em sua arquitetura religiosa, devido ao “ciclo do ouro” que se iniciou no final do século XVII, surgindo às primeiras jazidas nas proximidades de Vilar Rica, atual Ouro Preto.

Segundo Oliveira (2003) o rococó foi introduzido na região a partir de 1760, aproximadamente. As singularidades apresentadas na arquitetura religiosa mineira, se deram pelo fato de Minas estar longe dos portos litorâneos o que dificultava o transporte de materiais, principalmente a pedra de lioz, utilizada na decoração das portadas e os revestimentos de azulejos tão presentes no rococó litorâneo. De certa forma obrigou os artistas locais a utilizarem os materiais que possuíam, sendo feita a troca da pedra de lioz pela pedra sabão e substituição do azulejo pela criação de uma técnica, por Manoel da Costa Ataíde, da pintura em madeira de fingimento de azulejo, presente na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (FIG. 05) e na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.



Figura 5: Igreja de São Francisco de Assis
Fonte: <https://ouropretocultural.com.br/index.php/guia-ouro-preto-2017/>

Sobre o papel das irmandades nas construções das igrejas, Oliveira (2003) destaca:

As igrejas de irmandades construídas nas principais vilas mineiras na segunda metade do século XVIII constituem um terreno fértil de experiências das novas tendências, tendo sido particularmente significativo o papel desempenhado pelas Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco de Assis, cujas igrejas de Ouro Preto, Mariana, Sabará e São João del Rei, podem ser consideradas as realizações máximas do rococó na região, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto ornamental. (OLIVEIRA, 2003, p. 215).

Além disso, cabe salientar que a arquitetura, talha e pintura mineira, não se resume somente à Aleijadinho e Ataíde. O panorama artístico da capitania era muito mais rico e composto de nomes que, na sua maioria, ainda estão para serem estudados, como Antônio Pereira de Souza Calheiros, que projetou a Igreja do Rosário em Ouro Preto e a Igreja de São

Pedro dos Clérigos em Mariana; Domingos Moreira de Oliveira, que trabalhou na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e Carmo de Mariana; e na região de Diamantina o trabalho do Guarda-mor José Soares de Araújo, o pintor Caetano Luiz de Miranda e Silvestre de Almeida Lopes, além de Miguel Treguellas que confeccionou retábulos na Igreja de São Francisco de Assis, São Francisco de Paula, Capela de Santana no Paço da Misericórdia e no consistório da Basílica do Pilar de Ouro Preto. Oliveira (2014) aponta:

A época de maior concentração de profissionais portugueses qualificados nos canteiros de obras das igrejas de Minas Gerais coincide logicamente com o período áureo da atividade mineratória, entre 1730, aproximadamente. Generaliza-se o uso da alvenaria de pedra nas construções religiosas das principais vilas da Capitania, viabilizando a movimentação poligonal e curvilínea das plantas e alçados arquitetônicos e a ornamentação escultórica das fachadas, com ênfase nos frontões, portadas e coroamentos das torres. Esses requintes, bem como a introdução de padrões italianos na decoração interna da época joanina, exigiam mão de obra especializada e a presença de pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores e outros profissionais portugueses, tornando-se uma constante nos canteiros de obras (OLIVEIRA, 2014, p. 73 e 75)

Myriam Oliveira (2003) ressalta que os retábulos em Minas começavam a ser tratados como móveis independentes, tinham a proporção alongada e usavam sanefas superiores. A ornamentação era variada, com rocalhas, arbaletas e querubins, até mesmo, os anjos tocheiros de tradição portuguesa, tornando as composições mais originais. A pintura do forro era conduzida pela perspectiva arquitetônica ilusionista. As paredes laterais eram ornamentadas com painéis pictóricos e o espaço interno da nave aparentava efeitos de sinuosidade contínua com o uso de sanefas, com a movimentação das linhas de coro e das balaustradas.

2.3 O rococó em Ouro Preto

Ouro Preto tem suas origens no final do século XVII, quando os bandeirantes saíram em busca de metais e pedras preciosas. Os primeiros bandeirantes a chegarem no local foram: Antônio Dias de Oliveira, Padre João de Faria Fialho e Coronel Tomás Lopes de Camargo, pelo morro São João (BOHRER, 2011).

Os primitivos arraiais do vilarejo logo foram se multiplicando, à medida em que novas jazidas eram descobertas. Devido a nova formação urbana, a região recebeu o nome de Vila Rica em 1711, com isso os arraiais começam a adquirir facetas de bairros cada um com sua própria Capela. Quando Minas Gerais se tornou uma capitania autônoma em 1720, Vila Rica

foi erigida como Capital e passou por algumas transformações, como por exemplo, as modificações das primitivas Capelas em imponentes igrejas.

Com isso observa-se a evolução na arquitetura religiosa de Ouro Preto, apresentando suas peculiaridades, passando pelo barroco até o rococó. O barroco surgiu na Itália no século XVII e veio para o Brasil cerca de um século depois. Desenvolveu-se, sob a égide do absolutismo, na sua ornamentação os dourados enfeites, mais se destinava a impressionar do que propriamente a elevar. Ouro Preto exhibe diversas construções deste estilo, citando a primitiva Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos (popularmente conhecida como Capela do Padre Faria), a igreja de Nossa Senhora da Conceição e a mais esplendorosa da cidade a Basílica de Nossa Senhora do Pilar, a segunda mais rica em ouro do Brasil.

Bohrer (2015) aponta que os artífices de Minas, especialmente de Ouro Preto, tinham conhecimento sobre a morfologia empregada na Europa de acordo com cada estilo:

há indícios inequívocos que em Minas durante o setecentos e oitocentos (portanto dentro do contexto criativo do barroco e rococó) os artífices deveriam ter consciência que seguiam determinadas tradições morfológicas. Existe um curioso documento avulso de 1827, nos arquivos da Ordem do Carmo de Ouro Preto, em que a Mesa define sua igreja dentro do “gosto moderno”. (BHORER, 2015, p.37)

Nesta configuração de transição entre barroco e rococó exhibe-se a Igreja de Santa Efigênia (FIG. 06), cujas obras foram arrematadas em 1733 pelo pedreiro e mestre de obras Antônio Coelho da Fonseca. Apresenta planta retangular e a utilização da pedra transforma, sobretudo, o aspecto da fachada principal, cujas torres figuram em posição de ligeiro recuo com relação ao frontispício, tendo os ângulos de junção arredondados e coroamentos em forma de bulbo. A decoração da portada possui um nicho com a estátua de Nossa Senhora do Rosário, encimado por rocalhas e um óculo trilobado (OLIVEIRA, 2003).



Figura 6: Igreja de Santa Efigênia
Foto: Clara Ferreira – 05/03/2018

Também no processo de transição exibe-se igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (FIG. 07), projetada em 1766 por Manoel Francisco Lisboa, mas inteiramente modificada por volta de 1770 por uma equipe da qual teria feito parte o próprio Aleijadinho (OLIVEIRA, 2003). Oliveira (2003) aponta:

Uma linha sinuosa contínua ondula levemente o frontispício, o óculo trilobado, de desenho tipicamente rococó, é integrado à decoração rocaille da portada e as torres esbeltas com faces ligeiramente arredondadas estão em posição frontal e são coroadas por bulbos em forma de sino, de inspiração germânica. Já mais próximos da tradição luso-brasileira são o desenho das molduras das janelas, com seu arremate em ponta, de gosto pombalino, e a silhueta esparramada do frontão estático, longe do arroubo dramático do de São Francisco de Assis. (OLIVEIRA, 2003, p. 220 e 221)



Figura 7: Igreja de Nossa Senhora do Carmo
Fonte: <https://ouopretocultural.com.br/index.php/guia-ouro-preto-2017/>

Porém, a mais importante das igrejas mineiras deste estilo é a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Segundo Oliveira e Campos (2010, p. 111) o retábulo da capela-mor é “obra máxima da talha rococó da região mineira e quiçá do mundo luso-brasileiro, estão movimento rotativo das elegantes colunas externas e o tratamento predominantemente escultórico da rocalha e demais motivos ornamentais.” A excepcional fachada desta igreja incorpora torres circulares, muito recuadas, posicionadas em ângulo em relação à fachada e coroadas por cúpulas bulbosas. No entanto, com este estudo filia-se ao pensamento do Cônego Raimundo Trindade (1958) que Miguel Treguellas é o autor de dois retábulos laterais na citada igreja.

3 - CONTEXTO ARTÍSTICO DO SÉCULO XIX

3.1. Ouro Preto no século XIX: pensamento, arquitetura e arte

Ouro Preto teve seu auge no século XVIII que foi, indubitavelmente, o período áureo da cidade. Nessa época apresentou forte influência cultural, artística e arquitetônica. Os mais belos exemplares que projetaram Vila Rica para o resto do mundo são dos setecentos. Porém, a cobiça por metais preciosos, tornou este período o mais conturbado na história da cidade no qual eclodiram diversos movimentos revoltosos e revolucionários, a saber: Guerra dos Emboabas (1707), Sedição de Felipe dos Santos (1720) e a Inconfidência Mineira (1789). Foram tempos irrequietos, cujos ideais iluministas se propagaram. As ideias revolucionárias vinham da França com a emancipação das Treze Colônias Inglesas da América do Norte (que dariam origem aos Estados Unidos da América), o que contribuiu para serem aqueles os últimos anos do Brasil colônia. Apesar de ter sido um período conturbado, é do setecentos a mais esplêndida invenção artística, foi um dos tempos mais criativos da história brasileira. (BOHRER, 2011).

A riqueza da arte e arquitetura colonial de Ouro Preto é iniciada com o Barroco: “Este barroco - que como dito, começou em primitivas ermidas espalhadas nos cimos e pés de morros e nos fundos de vales mineradores – teve como palco de primeira exuberância artística as duas matrizes” (BOHRER, p.26) a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (FIG. 08) e a Matriz de Nossa Senhora do Pilar (FIG. 09). As irmandades e ordens terceiras patrocinaram suntuosos templos em Vila Rica, a fé foi um modo de apresentar este poder acumulado.



Figuras 8 e 9: Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Igreja de Nossa Senhora do Pilar
Fonte: <https://ouopretocultural.com.br/index.php/guia-ouro-preto-2017/>

Também é deste período os mais belos edifícios e chafarizes espalhados pela cidade, como: a Casa de Câmara e Cadeia (atual Museu da Inconfidência), o Palácio dos Governadores (atual Museu de Ciência e Técnica da UFOP), Casa dos Contos (antiga residência do contratador João Rodrigues de Macedo), e os chafarizes dos Contos, Largo do Marília, Passo de Antônio Dias, Rua da Glória, Alto da Cruz, Alto das Cabeças e Rua das Flores.

Entretanto no final do setecentos, Ouro Preto começou a sofrer uma retração econômica e populacional em função do decréscimo da extração aurífera. Sobre isso Bohrer (2011) ressalta:

A riqueza e o fausto de outrora começam a ceder lugar à pobreza e à simplicidade. Minas inteira entra em crescente crise. Povoados são abandonados. A maioria dos pequenos agricultores perde espaço para os grandes fazendeiros que, apesar da crise, conseguem manter sua influência. A população diminui drasticamente (BOHRER, 2011, p.33).

O oitocentos marcou definitivamente a cidade, devido às inúmeras transformações, que a capital vivenciou. Salienta-se que em 1823 Vila Rica foi elevada a cidade e recebeu o nome de Imperial Cidade de Ouro Preto. Apesar de que é comumente dito que no século XIX Ouro Preto decaiu, observa-se que isso ocorreu apenas na última década do oitocentos quando a Capital se mudou para a cidade de Curral del Rei (atual Belo Horizonte), como se vê no decorrer deste capítulo.

Em meados do século XIX Ouro Preto se tornou referência na área educacional. Se instituiu na cidade a Escola de Farmácia e Bioquímica, em 1839; Escola Normal de Ouro Preto, em 1840; Escola de Minas e Metalurgia, em 1876; e o Liceu de Artes e Ofícios, em 1886. Andrade (2011, p.2) ressalta: “De acordo com a lista nominal de habitantes de 1838, 51% da população livre, acima de 7 anos, da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, era alfabetizada.” É possível notar, deste modo, o incremento da cultura letrada na capital da província mineira.

Ouro Preto, como capital de Minas Gerais, encabeçou, na província, um processo de mudanças culturais que se consolidou nos anos finais do século XIX(...). Além da presença do corpo administrativo, ali se formou e residiu a elite ilustrada da província, formada por lideranças políticas, religiosas e intelectuais. (LOTT, 2009, p.19)

As transformações no XIX não paravam por aí, em 1889, ocorreu a inauguração do ramal férreo que permitiu crescimento e modernização para a cidade dando acesso a novos locais e, conseqüentemente, a mudança na aparência da cidade. Se abriram várias vias para facilitar o acesso à ferrovia. Ocorreu abertura de uma via, nos fundos da Igreja do Pilar (atual rua Diogo de Vasconcelos), um novo acesso paralelo ao Morro da Forca e, uma via a partir da estação ferroviária, em direção ao Alto da Cruz nas margens do rio Funil e Barra (atual rua dos Inconfidentes) (VIEIRA, 2016). Nesse sentido, destaca Ricardo Giannetti,

[...] o ramal ferroviário – ainda uma obra do Império, inaugurada em 1889 por Dom Pedro II -, ligação entre a cidade e o tronco da agora nomeada Estrada de Ferro Central do Brasil; o calçamento de ruas; a iluminação elétrica; a água encanada; o efêmero serviço de bonde iniciado na década anterior; a criação e funcionamento de colégios e ginásios. O lyceu de Artes e Ofícios; a nova Escola Livre de Direito; o Arquivo Público Mineiro; a Imprensa Oficial; a realização de exposições, concertos, encenações, temporadas líricas no Theatro; enfim, a crescente frequência de artistas, professores, escritores e políticos de projeção nacional. (GIANNETTI, 2015, p. 29-30).

Na paisagem urbana teve o surgimento dos cemitérios fora das igrejas motivado por questões de salubridade e higiene. O primeiro cemitério a ser construído foi na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, iniciado em 1801 e só terminado em 1861.

Todavia, a paisagem cultural ouro-pretana passou a registrar uma arquitetura diferenciada, “menos provincial e mais cosmopolita” (LEMOS; MARTINS; BOIS, 2006). A cidade tinha características do estilo neoclássico, então vigente, porém houve a necessidade de

renovações e regenerações inseridas em um período republicano, onde os grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, se encarregaram de divulgar a nova experiência estética. Como ressalta Rodrigo Meniconi:

Data da segunda metade do século XIX a reforma das fachadas das matrizes da cidade, tornadas necessárias para assinalar o novo papel que estas representam, de reafirmação da unidade e poder do Império e da Igreja em detrimento da Independência e autonomia das irmandades. (MENICONI, 1999, p.53)

Muitos viajantes registraram seu encanto pelas produções artísticas localizadas em Ouro Preto. Como o relato do Imperador Pedro II, em seu *Diário de Viagem a Minas*, em 1881:

Daí fomos ao Rosário, que só se distingue por sua arquitetura externa; Corpo da igreja oval; Carmo onde disseram-me que o lavatório era obra do Aleijadinho e já com chuva e trovoadas a S. Francisco de Assis cuja escultura de Santo em êxtase sobre a porta, púlpitos – principalmente o baixo-relevo da tempestade do lago de Tiberíade – figuras do teto da capela-mor – tudo obra do Aleijadinho – são notáveis (DOM PEDRO II, 1957, p. 77 apud GIANNETTI, 2015, p. 22).

Bilac (1893) demonstra-se igualmente encantado com Ouro Preto:

Vir a Minas é vir ao coração do Brasil. Ouro Preto, amantelada nas suas montanhas verdes, é como o reducto ultimo da nossa nacionalidade. Nas suas casas velhas, que cambaleiam collinas abaixo, apoiando-se umas ás outras em prodígios de equilíbrio, nas suas velhas igrejas, em cujas esculpturas vive perpetuo o gênio do Aleijadinho e cuja ornamentação relembra o fausto religioso da opulenta Villa Rica; e, mais que tudo, nas suas ruinas veneradas, alicerces colossais de pedra bruta, pilastras quebradas que as heras mordem, pórticos esboroados, cujos destroços se acolchoam de lichens, -perdura religiosamente conservada a tradição dos primeiros brasileiros (BILAC, 1893, p.1).

Foi no XIX que deu início as primeiras concepções sobre preservação do Patrimônio Cultural. Diversos artistas, dentre os quais destacam-se Emilio Rouède e Honorio Esteves, começaram a discutir a preservação como forma de manter a história e a memória do povo ouro-pretano, além de integrar as primeiras obras de valor inestimável. Sobre Rouède, Rocha (2017) acentua:

Em poucas palavras, Rouède chamou atenção para a necessidade dos órgãos públicos se responsabilizarem pelas obras artísticas do XVIII e início do XIX, para a urgência da criação de um arquivo e consequente conservação de documentos e para os furtos desses objetos de arte sacra que já eram comuns naquela época. Nota-se que as opiniões do francês iam de encontro com o pensamento de Honório. Os dois tiveram, nesse sentido, papel primordial nas primeiras tentativas de salvar nosso patrimônio histórico e artístico. (ROCHA, 2017, p.64)

Sobre Honório Esteves, Rocha (2017) destaca:

o discurso que Honório empreendeu tão precocemente sobre a preservação dos acervos coloniais ouro-pretanos. O pintor se colocou à frente do seu tempo ao criticar, muitas vezes de forma solitária, uma série de intervenções já realizadas ou em fase de execução em edificações setecentistas.
(ROCHA, 2017, p.66)

Como se pode ver, Ouro Preto, capital da província e cidade imperial, era além de importante centro político e econômico no país, polo de educação e cultura no século de XIX. Evidentemente, muitos intelectuais e artistas circulavam na urbe a procura de oportunidades de desenvolverem suas ideias e ofícios, tal como Miguel Treguellas.

3.2. Miguel Treguellas: oficina e herança estética

Miguel Antônio Treguellas, foi casado com Augusta Medeiros Treguellas e pai de 8 filhos, sendo um dos seus filhos João Treguellas, nascido em 27 de março de 1900². Ainda não foi possível encontrar a data exata do nascimento de Miguel Treguellas. Antes acreditávamos que ele tinha chegado ao Brasil na década de 70, quando ocorreu uma forte imigração de italianos em busca de melhores condições de vida. Conforme nos dá a entender o *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte (1894/1940)*³, Miguel Treguellas era imigrante italiano.

Contudo ao pesquisarmos os jornais da época levantamos suposições que Treguellas tenha nascido no Brasil, pois no ano de 1897, há um noticiário no Jornal Minas Geraes, por conta da instalação do Liceu no novo prédio o qual faz referência a Treguellas como “nosso laborioso conterrâneo”. Lê-se abaixo:

LYCEU DE ARTES E OFFICIOS

Graças aos esforços de seu digno director o sr. Commendador Miguel Treguellas, está concluido o elegante predio destinado ao Lyceu de Artes e Officios, desta Capital, fundado pelo sr. conselheiro Manoel do Nascimento Machado Portella, quando presidente da antiga província, e desde então confiado á direção daquelle nosso laborioso conterrâneo. [...]

(Jornal Minas Geraes : Orgam Official dos Poderes do Estado (MG) - 1897)

² Informação extraída do Boletim Eleitoral, Rio de Janeiro, 1937.

³ Citado por Grillo & Werneck projetos e consultoria ltda, em Secretaria de Estado da Fazenda, 2004, p.5.

Um dos primeiros documentos que comprova a presença de Treguellas em Ouro Preto na década de 70, é uma autuação, ou seja, um auto de infração contra o conhecido marceneiro datado de 27 de julho de 1878 por não ter pago a dívida no comércio de Dona Maria Luiza de Oliveira, cuja compra foi realizada em 7 de abril de 1876 (Arquivo da Casa do Pilar; c-110/1443; Tribunal da Relação de Ouro Preto, 1878).

Treguellas manteve uma importante oficina de marcenaria, na cidade de Ouro Preto. Sabe-se que ele se habilitou nas melhores escolas da “corte”. E teve sua primeira oficina no bairro da Barra, onde possuía diversas máquinas de marcenaria oriundas da Europa. Sua oficina era composta de um grande número de pessoas, o que lhe dava agilidade para entregar suas encomendas nos prazos estabelecidos. O escultor vendia seu trabalho destacando a qualidade do serviço, sua habilitação para o serviço e os preços acessíveis. Nesse sentido, foi publicado na imprensa em 1878:

ATENÇÃO

Marceneiria e escultura.

Miguel Antonio Treguellas, oficial de marceneiro e escultor habilitado nas melhores oficinas da cõrte, tendo montado o seu estabelecimento, sito á ponte da Barra nesta capital, com diversos mecanismos movidos á agua, vindos diretamente da Europa, e mais instrumentos indispensáveis á sua arte, dispondo de numeroso pessoal, suficientemente habilitado, propõe-se a promptificar, tanto para a capital, como para fora della, no menor praso possível, com perfeição e modicidade de preços, mais do que em qmalquer outra parte, mobílias de diversos gostos, assim como qualquer trabalho de esculptura e ornatos.

Promptifica tambem, mediante encommenda, violões e cavaquinhos, com perfeição idêntica aos de fora do paiz, e concerta estes instrumentos por preços commodos, tendo para esse fim todos os ferros precisos.

O annunciante, no intuito de satisfazer ao publico em geral não poupou sacrificios para montar o seu estabelecimento; esperando pois que os seus numerosos freguezes continuem a honral-o com a confiança que até aqui lhe hão dispensado.

Ouro Preto, 30 de Setembro de 1878.

(Jornal A Actualidade: órgão do Partido Liberal (MG) – 1878)

Posteriormente, Miguel Treguellas, abriu uma nova oficina no térreo de uma residência localizada na rua São José, nº34.⁴ Dotado de uma grande esperteza, pois era nesta rua que situavam-se os grandes comércios da Imperial Cidade de Ouro Preto. BURTON (1983) citado por LEMOS; MARTINS; BOIS (2006), descreve o cotidiano na rua São José:

BURTON (1983) que esteve em Ouro Preto na segunda metade dos oitocentos, registrou o cotidiano urbano e peculiaridades do consumo. Descreveu a Rua São José, revestida de “macadame moderno”, e o seu fundamental comércio. Considerava que na rua pouco havia para se ler. Os letrados eram raros e esquisitos: as lojas usavam pequenas caixas de vidro, que eram penduradas à soleira da porta durante o dia e

⁴ Informação extraída do Jornal: Liberal Mineiro (MG), 1884.

retiradas à noite. As oficinas estavam no andar térreo, de maneira que os alfaiates, sapateiros e mecânicos trabalhavam na porta ou nas janelas de suas casas. O autor ressaltou, com mais otimismo que os visitantes anteriores, a presença de um comércio ativo e sofisticado. Observou o estoque de manufaturas inglesas dos comércios atacado e varejo, que centralizavam a região, ratificando o dinâmico quadro sócio-econômico da Imperial Cidade de Ouro Preto. (LEMOS; MARTINS; BOIS, 2006, p.5 apud BURTON, 1938)

O hábil entalhador fazia uma diversidade de objetos, de instrumentos musicais a camas, guarda roupas, mesas e até castiçais. Seu ofício, porém, não se limitou a pequenos serviços para particulares. O artista trabalhou em grandes obras das mais importantes igrejas de Ouro Preto. São de sua autoria o retábulo do consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar, retábulo da Capela de Santana no Paço da Misericórdia, retábulos na Igreja de São Francisco de Paula⁵ e dois retábulos laterais na Igreja de São Francisco de Assis, os quais terão um estudo mais aprofundado no próximo capítulo deste trabalho. Além dos púlpitos da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões desenhado pelo Engenheiro Dr. João Victor de Magalhães Gomes e entalhado por Miguel Treguellas. Este último trabalho mereceu destaque no Jornal Liberal Mineiro, em 1884:

Mercês de Antonio Dias

Tive ocasião de ver o bem acabado desenho dos púlpitos da cappela, organizado pelo distinto engenheiro, Dr. João Victor de Magalhaes Gomes.

Consta que a obra está contratada com o hábil entalhador Miguel Treguellas, e que a mesa administrativa ja dirigio-se a alguns dos mais dedicados irmãos, pedindo-lhes de agenciar esmola para tão justo fim.

Como irmão da ordem um dos mais interessados pelo seu progresso, faço sinceros votos pra que a mesa seja bem seccedida, o que é de esperar da boa vontade dos irmãos e devotos, levando-se a effeito uma obra que tanto vem embellezar a capella.

Ouro Preto, 13 de Dezembro de 1884.

Um irmão.

(Jornal Liberal Mineiro - 1884)

Conforme o jornal A Actualidade (1881), Treguellas recebeu a ilustre visita do imperador Dom Pedro II na Igreja de São Francisco de Paula, o qual admirou a elegância do templo e a boa posição onde está situado. O imperador atendeu ao pedido de Treguellas e se dispôs trazer a Imperatriz, Teresa Cristina de Bourbon, para juntos assentarem umas das peças nos altares⁶. Como se lê abaixo:

⁵ Inscrito no Almanack de Ouro Preto, 1890, p.240.

⁶ Ainda hoje é possível ver a peça assentada pelo Imperador na banquetta do retábulo dedicado a Nossa Senhora da Consolação, próximo ao brasão de armas do Império.

Visita Imperial. – Sua Magestade o Imperador, em sua visita á capella de S. Francisco de Paul, apreciou a elegância do templo e a bela posição, em que está collocado, lembrando a idéia de serem envernizados e não pintados os altares em construção. E, accendendo bondosamente ao pedido do empreiteiro d’aquellas obras, Miguel Tregellas, dignou-se Sua Magestade de designar uma das tardes dos dias em que se achar nesta capital, de volta da cidade de Marianna, pra, em companhia de Sua Magestade a Imperatriz, assentar uma das peças dos referidos altares. (Jornal A Actualidade: órgão do Partido Liberal (MG), 1881)

O conhecido marceneiro teve vários anúncios de sua oficina colocados nos jornais do século XIX. Um dos anúncios chama muita atenção pois exhibe desenhos dos trabalhos feitos por Treguellas, o que demonstra a importância do seu serviço. No anúncio se vê mobiliários simples e outros ricamente trabalhados (FIG. 10).



Figura 10: Anúncio da oficina de Miguel Treguellas
Fonte: Jornal Liberal Mineiro, 1885.

Treguellas foi diretor do Liceu de Artes Ofícios de Ouro Preto e da Sociedade Artística Ouro-Pretana, nomeado pelo presidente da província Conselheiro Manoel do Nascimento Machado Portella. Portella ofertou ao hábil artista uma medalha de honra que usou durante o tempo em que dirigiu a Sociedade dos Artistas de Pernambuco.

O Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto foi instalado provisoriamente em um prédio contíguo ao Palácio da Presidência, em 25 de março de 1886 e, no mesmo dia foi instalada a Sociedade Artística Ouro-Pretana. A solenidade de inauguração se iniciou na Capela de São

José com missa celebrada pelo Reverendíssimo Tenente capelão do exército Antônio Cyrillo de Oliveira.

Estavam presentes pessoas de diversas classes sociais. Além dos senhores dirigentes: Diretor: Miguel Antônio Treguellas; Vice-diretor: Emilio Balena; 1º Secretário: Antônio Nicoláo de Paula Felicissimo; 2º Secretário: Adolpho Julio Tymburibá; Tesoureiro: Ludovico Ferreira Velloso; Procurador: Florencio Jorge do Carmo; Orador: Honorio Esteves do Sacramento; Conselheiros: José Joaquim Gonçalves Simões e José Pinto de Souza Junior.

Foram vários os discursos proferidos, os quais legitimavam o Liceu de Artes e Ofícios como instrumento de formação de homens civilizados, amantes do trabalho e industriosos. Em nome da diretoria, o 2º Secretário Adolpho Julio Tymburibá, proferiu seu discurso salientando a importância de se educar os homens para o trabalho, para que eles se tornassem úteis à sua família e a sua pátria, como se lê abaixo:

[...] Pobre, pequeno e humilde, vem o homem ao mundo. avido da protecção de seus progenitores. Se lhe incutem n'alma os exemplares da sã virtude e do amor pelo trabalho, tornar-se-ha em pouco tempo – o amparo, o arrimo dos autores de seus dias. e mais tarde – um cidadão util á sua pátria, pela qual sacrificará o sangue, e mesmo a própria vida, sendo mister. Ao contrario se não lhe fórmão o coração, se não lhe educação o espirito, vê-lo-hemos em breve – um homem inútil, um fardo da sociedade, um malfeitor e quiçá assassino! [...]
(Jornal do Commercio (RJ) 1886)

E continua destacando que:

[...] E assim meus senhores, nós que, em nossa modesta posição de artistas, nos orgulhamos de ser os homens do trabalho honesto, vamos encontrar, de hoje em diante, mais alguma cousa de que precisavamos para o complemento do nosso bem-estar. Depois da labutação de todos os dias – a satisfação intima que resulta de podermos entrar pelo mundo do desconhecido. começando por conhecermos a nós mesmos. [...]
(Jornal do Commercio (RJ) 1886)

Ao lado da preocupação com a ordem pública e com a capacidade dos indivíduos se manterem financeiramente, sem precisar do socorro público, a prosperidade material também seria chamada como argumento a legitimar o Liceu. O Doutor Tristão Pereira da Fonseca, inspetor geral da instrução pública, chamou a atenção dos ouvintes para a importância do trabalho como produtor de riquezas e para a educação como meio de desenvolver a indústria e aumentar a produção, ressalta:

[...]Sabeis que o trabalho, lei do mundo, tudo produz, tudo faz perdurar e a humanidade, em sua contingencia, procura alargar os élos que a encadeião ao império

absoluto dessa lei. Quando o homem combina as normas de obedecer-lhe, a intelligencia se enriquece de meios para tornar brandas as mais árduas tarefas ; nota-se então que a industria se desenvolve, que os productos se multiplicão e o gozo segue sempre a mesma marcha ascendente; cada individuo trabalha menos e produz mais.

(Jornal do Commercio (RJ) 1886)

O Doutor Francisco Luiz da Veiga redator da Província de Minas, como um dos representante da imprensa, tomou a palavra e em seu discurso enalteceu o senhor Portella pela sublime iniciativa da criação do Liceu, além do seu notável amor pela causa pública e o esforço pelo melhoramento da província. Também pediu a palavra o sócio e pintor Joaquim Emgydio da Rocha Couto, o qual dirigiu belas palavras de agradecimento ao senhor Portella e se declarou extremamente feliz “por ver reunidos os homens da arte e do trabalho, para um time tão nobre, tão elevado, tão patriótico” (Jornal do Commercio (RJ), 1886).

Neste sentido, é importante ressaltar que no oficialato mecânico do século XVIII, os entalhadores e pintores eram chamados de ‘artífices’, o que em comparação com o século XIX, esses profissionais eram conhecidos como ‘artistas’, como visto acima. O conceito de artista e artífice designava-se ao profissional possuidor de destreza ou maestria na prática de determinado ofício. Para Bonnet citada por Bohrer (2015, p.90) essas nomenclaturas eram apenas sinônimos, o pode se confundir de período para período.

Márcia Bonnet percorre uma vertente mais teórica, citando pensadores como Gertz e Kant, para entender o estatuto do artista e as diferenças entre artífice (aquele que trabalha com ‘artifício’) e o artista (o que trabalha, no moderno sentido da palavra, com o intelecto). A conclusão de Bonnet é que as palavras ‘artífice’ e ‘artifício’ no século XVIII são sinônimos de ‘artista’ e ‘arte’ no século XX/XXI. Segundo a autora, não havia, naquela época, qualquer indicação de hierarquia no uso dos termos artista (quando eventualmente era usado) e artífice - ambos estavam na mesma condição socialmente rebaixada, típica do período.

(BOHRER, 2015, p.90 apud BONNET)

O Liceu de Ouro Preto era uma instituição pública e não estatal, o que fez com que Treguellas ajudasse a angariar recursos para a construção do novo edifício. Através dos jornais da época, notamos que Treguellas não mediu esforços para erguer o prédio. Foi auxiliado pelos cofres do estado, mas também por empresas de artistas e figuras importantes do mecenato mineiro, como o Major David Moretzohn que doou a quantia de 50\$000, Doutor Affondo Penna que doou a quantia de 150\$000 e o Doutor Antonio Olyntho dos Santos Pires que doou

100\$000⁷, entre outros. Devido ao esforço do diretor foi possível ver a bela edificação concluída em 1897 e com festivos votos diversas pessoas o saudaram, como publicado nos jornais abaixo:

[...] apoz 11 annos de constantes labores e esforços só agora poude levar a efeito a construcção do respectivo predio.

O sr. Tregellas foi muito felicitado pela constancia, dedicacção e intelligencia de que deu provas no desempenho dessa incumbencia.

(Jornal O Municipio : órgão oficial do governo municipal (MG) - 1897)

[...] Lenta, porém, felizmente, sem os desfallecimentos que não raro inutilizam as melhores iniciativas, prosseguiu o zeloso director do Lyceu no cabal desempenho de sua ardua missão, honrando a confiança nelle depositada pelo administrador provincial, e pouco a pouco, o edificio se foi erguendo em fortes fundações, apesar do escarpado terreno de sua collocação, e, dia a dia, a obra prosseguiu, a proporção que os auxilios do Estado ou a contribuição modesta, mas philantropica do povo, ou de empresas artisticas, concorriam para engrossar os seus recursos. [...]

(Minas Geraes : Orgam Official dos Poderes do Estado (MG) - 1897)

O Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto começou a funcionar com aulas noturnas do primário, português, aritmética, caligrafia, desenho e música. Tinha oficinas de encadernação, ministrada por: Nativo Modesto Gonçalves; Tipografia, ministrada por: Boaventua Prata e; Marcenaria, ministrada por: Antonio Ammandula. Através dos dados apresentados no Jornal O Pharol, de 1907, durante os 21 anos de existência do Liceu, ele foi frequentado por 3.200 alunos pobres, e destes cerca de 100 alunos tem sido “restituído à sociedade e a pátria como cidadãos instruídos e honrados”.

Conforme o artigo segundo do Estatuto Sociedade Artística Ouropretana, o objetivo do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, era proporcionar “instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes e dos ofícios”, a todos os que quisessem frequentá-lo, nacionais ou estrangeiros, menores ou maiores, homens ou mulheres (SILVA, 2009, p. 75). Em seus anos iniciais, “todos os que se interessassem” incluía os escravos, conforme noticiava o jornal Liberal Mineiro: “abriu-se no Liceu de Artes e Ofícios mais uma aula noturna para os pobres escravizados, os quais deverão apresentar licença dos respectivos senhores a fim de lhes ser facultada a matrícula” (17 dez. 1886, p. 1). Mas incluía também o trabalhador livre, o operário e artesão, criança, jovem ou adulto, pertencentes às camadas populares.

(CHAMON, 2014, p.586)

Na primeira década do século XX, o Liceu de Artes e Ofícios passa a enfrentar uma forte crise, o que causou muitos transtornos para aqueles que o dirigiam e frequentavam. A falta de materiais didáticos e a fragilidade das estruturas do prédio, poderia ocasionar o fechamento

⁷ Dados extraídos do Jornal Minas Geraes : Orgam Official dos Poderes do Estado (MG) - 1893

do Liceu. O governo não se sentia no dever de ajudar financeiramente a escola, pois ela era uma instituição filantrópica, a qual deveria ser mantida financeiramente com doações.

Em carta enviada à secretaria do interior, o então diretor, Miguel Treguellas, externava, em face das dificuldades, a incerteza da continuidade dos trabalhos da escola diante do horizonte de mazelas que a instituição mirava em seu futuro. Demonstrando a ausência de materiais básicos para o correto funcionamento das precárias oficinas e a precariedade dos livros e dos instrumentos para o exercício das aulas de Primeiras Letras e de Música, o diretor afirmava: “pela escassez de recursos, estou certo que o Liceu vai paralisar sua tão longa marcha. Fechar as portas será doloroso” (SI 2128). Segundo o dirigente, se não houvesse reparos emergenciais, o prédio não apresentaria condições físicas para abrigar as aulas. (SILVA, 2009, p.128)

Ao longo dos anos, foi se tornando cada vez mais difícil manter o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, o que fez com que ele fechasse as portas em 26 de abril de 1953, vendido para o senhor Vicente Tropa.

Em 1887 Miguel Treguellas se tornou comendador. Foi agraciado com o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa. Essa distinção honorífica só era atribuída em reconhecimento aos serviços relevantes prestados à nação. Deste modo, observa-se o quão admirável Treguellas era para o povo ouro-pretano, além de realizar um extraordinário trabalho no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, o qual, dedicava “um verdadeiro amor paternal”. Vê-se nitidamente isso no jornal União Postal, como se lê abaixo:

[...] Filho do povo, tem, contudo, sabido impor-se á consideração de seus concidadãos, não só pelo trabalho honesto que nobilita o homem, elevando-o acima dos preconceitos sociais, como também pela franca lealdade que é o seu característico. Industrial adiantado, não tem poupado sacrifícios no sentido de tornar uma realidade a arte que tão nobremente professa. [...] (Jornal União Postal, 1887)

Em 1895 Treguellas se tornou capitão da 3^o companhia da Guarda Nacional, nomeado por decreto de 25 de Março de 1895. A Guarda Nacional foi uma força militar organizada no Brasil em 1831, durante o período regencial. Tinha como fundamento defender a constituição, a liberdade, independência e a integridade do Império; para manter a obediência e a tranquilidade pública.

Guarda Nacional
ORDEM DO DIA N. 12
Secretaria do 1.^a Batalhão de infantaria da Guarda Nacional desta Capital em Ouro Preto, 30 de julho de 1897. – O tenente coronel comandante faz publico para conhecimento do mesmo batalhão que não tendo registrado patente, tomado posse, e nem fardando-se como manda a lei o capitão da 3.^a companhia nomeado por decreto

de 25 de março de 1895 e apresentando-se a este commando o capitão Miguel Antonio Tregellas munido de sua competente patente e com a concessão de lapso de tempo pelo Ministerio da Justiça, em que foi registrada sua patente, depois de prestado o compromisso de bem serviço ficando assim empossado do commando da referida companhia. – Antonio Maria Passos, tenente-coronel-commandante.
(Jornal Minas Geraes : Orgam Official dos Poderes do Estado (MG) – 1892 a 1900)

Na primeira década do século XX, Miguel Treguellas se mudou para Belo Horizonte, onde acabará de se instalar a nova Capital do estado de Minas Gerais. Lá o hábil marceneiro abriu uma oficina, provavelmente no lugar denominado Cardoso. É notável que Treguellas não teve opção ao se mudar, pois seria a nova capital o lugar onde ele teria mais empregos.

Em 25 de junho de 1909, Miguel Antônio Treguellas encerrou sua história. Faleceu em Belo Horizonte, vitimado por uma grave congestão cerebral, a qual o prostrou sem vida em poucas horas. Deixou viúva a senhora Augusta Medeiros Treguellas e órfãos os 8 filhos, alguns ainda menores. Segundo o jornal O Paiz (1909), foi geral o sentimento de pesar pelo ocorrido, ressaltou ainda os trabalhos feitos por Treguellas no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto e destacou “o commendador Miguel Tregellas, industrial ali residente e um artista inteligente e operoso, que deixa o seu nome vinculado a vários trabalhos de valor”.

É importante destacar que mesmo após sua morte a oficina não parou. No *Almanak Laemmert : Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ)*, possui um anúncio de Serraria, datado de 1911, com a seguinte inscrição: “Viuva de Miguel A. Tregellas, avenida Amazonas, 293”. Contudo observa-se Augusta Medeiros Treguellas continuou mantendo a oficina, porém não se sabe até quando.

Após o estudo sobre a vida de Miguel Treguellas, nota-se que ele viveu em um período onde o estilo predominante era o neoclássico, ou seja, o estilo que resgatava a arte clássica antiga, apresentando colunas, frisos, estátuas e etc. Porém o que se observou através de suas obras é que Treguellas resgatou e valorizou a arte luso brasileira, pois apresentou em suas obras características do estilo anterior, o rococó⁸, como por exemplo a inserção do conjunto escultórico de rocalhas e demais motivos ornamentais nos belos retábulos de sua autoria.

Deste modo, levantamos suposições que o momento histórico pelo qual o hábil entalhador passava influenciou na sua produção artística, pois apesar de suas obras serem do neoclássico elas apresentavam poucas características do estilo. Treguellas viveu em Ouro Preto num período em que a cidade deixava de ser Capital do Estado, em 1897. Por causa disso Ouro

⁸ O Estilo Rococó é melhor explicado no Capítulo 2.

Preto deixava de ter um papel relevante mais imponente no cenário político nacional: a modernidade significava para Ouro Preto a decadência.⁹

É neste sentido que Treguellas tentou, na sua arte, levantar os tempos áureos da cidade, o tempo do rococó em que foi feito um dos mais belos conjuntos escultóricos que é o retábulo da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, como destaca Oliveira e Campos (2010, p. 111), “obra máxima da talha rococó da região mineira e quiçá do mundo luso-brasileiro”.

4 - ANÁLISE MORFOLOGICA

Morfologia é o estudo das formas, ou seja, é conhecer a estrutura e a partir de suas composições compreender as influências que o artista teve na elaboração de suas obras. Ao fazer a análise morfológica é necessário realizar também um levantamento histórico, pois a correta compreensão dos processos do devir temporal propicia uma análise mais precisa acerca da história da arte.

Para realizar a análise morfológica é necessário, primeiramente, fazer um estudo sobre a estrutura retabular. Diante disso, o *Guia de Identificação de Arte Sacra* do Iphan adverte:

A estrutura retabular é composta por três partes bem definidas: base, corpo e coroamento. A base fica por trás da mesa do altar e sustenta o corpo onde estão inseridas as pilastras e colunas que ladeiam o camarim, podendo também conter nichos laterais para colocação de outras imagens. O coroamento é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, por isso concentra a ênfase ornamental da estrutura. Os elementos arquitetônicos, como pilares, colunas, entablamento, frontão, têm a função de dignificar, abrigar e destacar simbolicamente o sacrário, o nicho central e o trono.

(FABRINO, 2012, p.13)

Partindo dessas noções preliminares, se fará, neste capítulo, o estudo do desenho retabulístico dentro do seu contexto histórico, de modo a compreender a origem das formas empregadas no retábulo e conseqüentemente as influências incorporadas pelo artista.

4.1. Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Paula

A Ordem Terceira de São Francisco de Paula foi fundada em 1780, na ermida de Nossa Senhora da Piedade, mas a construção da igreja dedicada ao santo padroeiro sobreveio apenas em 1804, no mesmo local onde situava-se a ermida. O risco é do Capitão-mor Francisco

⁹ Como estudado no Capítulo 3, tópico 3.1.

Machado da Cruz. As obras aconteceram durante todo século XIX e foram interrompidas diversas vezes por falta de recursos (MOURÃO, 1986, p.138).

A igreja (FIG. 11) mantém os padrões arquitetônicos das construções religiosas do século XVIII, sua planta obedece a tradicional divisão em nave, apresentando grandes proporções, a capela-mor e a sacristia encimada pelo consistório, com corredores e tribunas ao longo das paredes, inspirando-se nas igrejas Mercês de Baixo e Matriz de Antônio Dias, em Ouro Preto.



Figura 11: Igreja de São Francisco de Paula
Foto: <https://ouropretocultural.com.br/guia-ouro-preto-2017/>

O frontispício caracteriza-se pelo predomínio das linhas retas e pela colocação das torres quadrangulares no alinhamento da fachada, transformando-a em vasta superfície plana. Já o frontão é alto guarnecido de molduras simples que se enrola em volutas testamento e no alto está uma cruz em pedestal. No teto da nave é possível notar pinturas do Antigo Testamento.

A conclusão da capela-mor ocorreu em 1835, anexada à primitiva ermida de Nossa Senhora da Piedade. De 1857 à 1878 ocorreu a construção da nave, arrematada por José da Silva Coelho. Somente nas duas última décadas então foram feitos os retábulos, a cargo da oficina de Miguel Antônio Treguellas. O douramento do retábulo-mor foi executado em 1898 e o dos retábulos laterais ocorreu entre 1901 à 1908, cuja autoria é do artista Henrique Bource (MOURÃO, 1986, p.138).

É de se ressaltar, que o Cônego Raimundo Trindade em seu livro *São Francisco de Assis de Ouro Preto* (1958, p.172), cogita a possibilidade desses retábulos não terem sido feitos por Treguellas. Trindade (1958) supõe que há um erro no Almack de Ouro Preto (1890) quando diz que o artista fez retábulos na igreja de São Francisco de Paula, já que na visão do Cônego ele havia confeccionado dois retábulos na Igreja de São Francisco de Assis. Porém, após se levantarem os dados para esse trabalho, é indene de dúvidas que esses retábulos foram feitos

por Treguellas, como é notado no Almanack de Ouro Preto (1890, p.240), e até mesmo, nos jornais da época (A actualidade, 1881 e Liberal Mineiro, 1885), o cônego, portanto, cometeu um equívoco.

O templo apresenta seis retábulos laterais, três do lado da epístola (com dedicações à Nossa Senhora da Consolação, São Geraldo e Santo Antônio) (FIG. 12) e três do lado do evangelho (com dedicações à São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora da Conceição e São Francisco de Sales) (FIG. 13). Provavelmente essa é a primeira obra retabulística de Miguel Treguellas. O que se observou ao analisá-la é que o artista, para elaboração dos retábulos, resgata um dos estilos mais imponentes de Ouro Preto: o rococó.



Figura 12: Retábulos do lado da epístola
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 13: Retábulos do lado do evangelho
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

No período de execução dessas obras o estilo vigente era o neoclássico. Deste modo, o que se nota nesta igreja é uma roupagem clássica nos retábulos próximos ao tapa vento e ao arco do cruzeiro. Percebe-se uma redução de elementos decorativos, as colunas são mais lisas e o coroamento já não é tão carregado. Mas é nítida a inserção de sanefas e rocalhas, elementos marcantes do estilo Luiz XV. Os retábulos centrais, por sua vez, apresentam uma característica extremamente rococó, com colunas caneladas e presença de dossel, nota-se, até mesmo, uma semelhança com os retábulos elaborados por Aleijadinho.

É possível observar que as formas transitam entre artistas e estilos. Assim se vê a influência de Aleijadinho nos retábulos de Treguellas. Sobre isso Bohrer (2015) ressalta:

[...] os estilos mudam e suas formas transitam entre diferentes artistas e gerações de artistas por força de uma tradição visual ou simbólica. Essa tradição fornece uma gama de convenções e ideias e os artistas buscam então criar dentro desse 'espírito', imbuídos como estão do gosto da época e do meio.
(BOHRER, 2015, p.36)

Myriam Oliveira (2003) ressalta que os retábulos em Minas começavam a ser tratados como móveis independentes, tinham a proporção alongada e usavam sanefas superiores. A ornamentação era variadas, com rocalhas, arbaletas e querubins, até mesmo, os anjos tocheiros de tradição portuguesa, tornando as composições mais originais.

É nítido ver as características citadas por Oliveira nos retábulos dessa igreja. Sendo essas obras do final do século XIX o que se nota é que o artista valorizou um estilo que já havia sido deixado de lado, usando da sua liberdade de expressão para resgatar componentes do estilo Luiz XV, quando a arte já havia avançado para o estilo neoclássico.

Os retábulos da nave apresentam tipologias diferentes entre si, de modo que os centrais de Nossa Senhora da Conceição e de São Geraldo (FIG.14 e 15) são os que mais se destacam, pois eles apresentam muitos elementos vindos do estilo rococó e até mesmo do longínquo joanino. É comum encontrar elementos do estilo joanino nos retábulos rococós, uma vez que eles são estilos que se interpenetraram reiteradas vezes.



Figura 14 e 15: Retábulos de Nossa Senhora da Conceição e São Geraldo
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

O coroamento se assemelha aos retábulos do estilo joanino. Há a inserção de anjos sobre os fragmentos de arco, como também volutas e ornamentos em “C” e “S” acima do entablamento das colunas, próximos do dossel e do baldaquino. O dossel apresenta uma

proposta formal mais cenográfica com o uso de cortinas elaborados em talha. Arrematando o coroamento, estão as sanefas e a ornamentação com rocalhas, demarcando, realmente, que essas obras têm influências nitidamente rococó (FIG. 16 e 17).

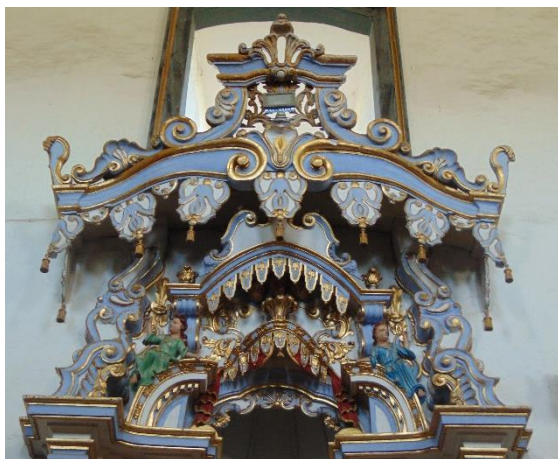


Figura 16: Coroamento do retábulo de Nossa Senhora da Conceição
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

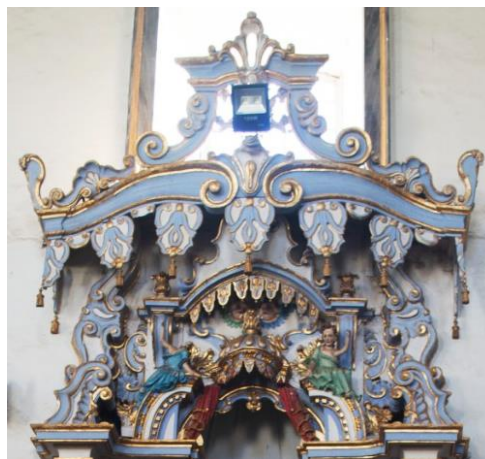


Figura 17: Coroamento do retábulo de São Geraldo
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

O corpo é composto de colunas caneladas e com bracelete demarcando o terço inferior, arrematadas por capitéis borromínicos¹⁰ (com volutas invertidas). As colunas sobressaem de maneira a criar uma perspectiva em relação ao camarim, o que é enfatizado pela presença dos quartelões, que enquadram o camarim central. Essa disposição é caracteristicamente marcada nos retábulos mineiros, como se vê nas igrejas de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.



Figura 18: Corpo do retábulo de Nossa Senhora da Conceição
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

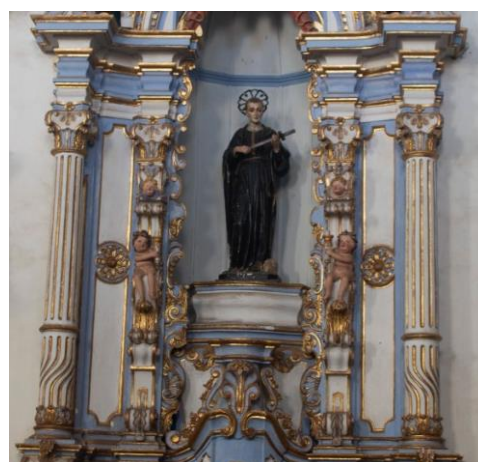


Figura 19: Corpo do retábulo de São Geraldo
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

¹⁰ Os capitéis com volutas invertidas era uma adaptação rococó do capitel borromínico, muito frequente nas igrejas da Baviera e já utilizada anteriormente em retábulos da região mineira, provavelmente por influência das gravuras germânicas. (OLIVEIRA, 2003, p.261)

Os outros quatro retábulos, dois próximos do tapa vento (com dedicações à São Francisco de Sales e Santo Antônio) (FIG. 20 e 21) e dois próximos arco do cruzeiro (com dedicações à São Miguel Arcanjo e Nossa Senhora da Consolação) (FIG. 22 e 23), já apresentam modismos mais clássicos. Neles se percebe a redução de elementos decorativos.



Figura 20 e 21: Retábulos próximo do tapa vento
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 22 e 23: Retábulos próximo do arco do cruzeiro
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

O coroamento é onde ocorre a maior disparidade entre os retábulos desta igreja. Nos últimos quatro observa-se a inserção de arquivoltas, centralizadas por uma tarja escrita “charitas” ou com o símbolo da Cruz. As tarjas são ladeadas por ornamentos em “S” e encimada por sanefa e rocalhas. Ao contrário dos retábulos centrais que apresentam um tratamento mais cenográfico, enfatizado pela presença da estatuária, dosséis e cortinados.

É possível considerar que as obras desta igreja sejam inacabadas. Percebe-se a presença de anjos decorando o coroamento dos retábulos de São Miguel Arcanjo e Nossa Senhora da Consolação (FIG. 24), diferentemente dos outros que possuem o mesmo desenho, mas não possuem tais figuras. Porém nota-se que os retábulos mais simplórios (próximos ao tapa vento) apresentam espaço para inserção dos elementos faltantes (FIG. 25).

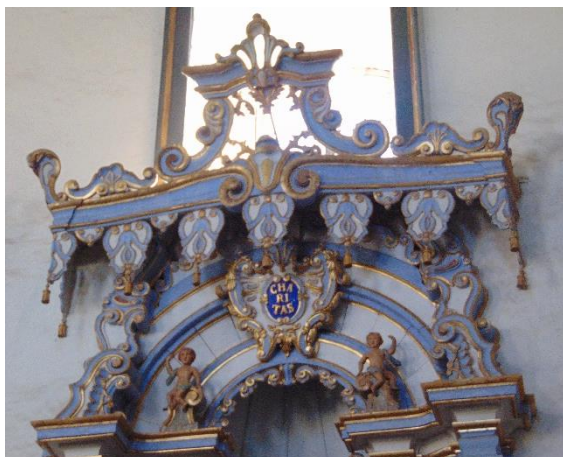


Figura 24: Coroamento do retábulo de Nossa Senhora da Consolação
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 25: Coroamento do retábulo de Santo Antônio
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

Oliveira (2003) ressalta que essas “mirradas figurinhas de anjos assentados em fragmentos de frontões invertidos acima dos quartelões internos” são características que foram retomadas no estilo rococó. As quais foram resgatadas pela oficina de Aleijadinho e inseridas na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (FIG. 26).



Figura 26: Coroamento do retábulo da Igreja do Carmo
Fonte: Tese de pós graduação em artes / Lia Sipaúba Proença Brusandin- 2014

É de se observar ainda que Treguellas não trabalhava sozinho na execução de suas obras. Ele era possuidor de oficina, e por isso, possuía aprendizes. Chama atenção o fato de que o trabalho de marcenaria ser, desde o século XVIII, atividade tipicamente feita por um conjunto de artistas, reunidos em oficinas. Cite-se, por exemplo, o aclamado artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que desenvolveu suas obras deste modo, junto de seus aprendizes.

O corpo é composto de colunas com capitéis de ordem coríntia, lisas e envoltas por galho de flores. Assim como nos retábulos centrais, as colunas sobressaem de maneira a criar uma perspectiva em relação ao camarim. Nesses retábulos os quartelões são mais lisos, apenas com voluta e folha de acanto (FIG. 27).



Figura 27: Corpo do retábulo de Nossa Senhora da Consolação
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

É possível especular que este modelo de coluna tenha sido introduzido em Minas por Aleijadinho e seu discípulo Justino Ferreira de Andrade, à época da feitura dos retábulos da igreja de Nossa Senhora do Carmo (FIG. 28). Sendo assim, pode-se presumir que Treguellas seguia os padrões das obras de Aleijadinho para fazer seus retábulos. Assim como Oliveira (2003) ressalta:

Por volta de 1890, o modelo seria copiado praticamente sem alterações nos primeiros retábulos da nave de São Francisco de Paula, assim como o dos demais retábulos do conjunto do Carmo, em pastiches bastante razoáveis que atestam a permanência do rococó na decoração interna das igrejas mineiras até o alvoreces do século XX. (OLIVEIRA, 2003, p.270)



Figura 28: Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo
Fonte: Tese de pós graduação em artes / Lia Sipaúba Proença Brusandin- 2014

A base de todos os retábulos é composta de supedâneo, mesa do altar levemente abaulada com decoração de volutas e tarja central com símbolos do Sagrado Coração de Jesus (cruz, coração flamejante e âncora) (FIG. 29) e Sagrado Coração de Maria (coração flamejante e letra M) (FIG. 30). Atrás do altar, o primeiro nível da base se compõe de pedestais ornados com elementos fitomorfos. No segundo nível da base estão as mísulas decoradas com folha de acanto, cartelas decoradas com rocalhas, girassóis e elementos fitomorfos e tabernáculo decorado com elementos eucarísticos (FIG. 31).



Figura 29: Mesa do altar com símbolo do
Sagrado Coração de Jesus
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 30: Mesa do altar com símbolo do
Sagrado Coração de Maria
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 31: Base do retábulo de Nossa Senhora da Consolação
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

Ao analisar as mesas dos altares desta igreja, se encontrou muita dificuldade. A tarja central não condizia com o santo de devoção do retábulo, e apesar de conter símbolos do Sagrado Coração de Jesus e de Maria, não há nenhuma imagem dessa devoção no interior da igreja. O que se observa, é que no século XIX, não era tão necessário o reforço simbólico da dedicação retabular. As imagens poderiam mudar de seus respectivos altares.

É importante destacar o retábulo de Nossa Senhora da Consolação (FIG. 32), o qual apresenta banquetas ornada com o brasão de armas do império e um cravo pregado pelo imperador Dom Pedro II (FIG. 33). Conforme o jornal A Actualidade (1881), Treguellas recebeu a visita imperial ao tempo do trabalho na Igreja de São Francisco de Paula. O monarca atendeu ao pedido de Treguellas e se dispôs trazer a Imperatriz, para juntos assentarem umas das peças nos altares.



Figura 32: Retábulo de Nossa Senhora da Consolação
Foto: Patrick Araújo - 22/08/2018



Figura 33: Detalhe do cravo
Foto: Alex Bohrer

Da comparação dos retábulos, conclui-se que é possível perceber que possuíam o mesmo desenho a ser seguido. No entanto, é notável a disparidade entre eles, às vezes por possuir maior profusão de elementos, ou mesmo, pela diferença na talha, divergência vista através do coroamento dos retábulos. Provavelmente tal distinção deve-se a execução pelos aprendizes de Treguellas.

Conforme já dito anteriormente, quatro retábulos dessa igreja são praticamente iguais aos retábulos da igreja do Carmo. Isso reforça a ideia de que Treguellas não estava somente se inspirando nessas obras, provavelmente, ele tinha em mãos o risco desses retábulos.

4.2 Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Assis

¹¹A Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi fundada em 1746. Em 1765 foi adquirido o local para a construção do templo, no valor de 450\$000, pertencendo à herança do Sargento-mor João de Sequeira. Em 1766 foram iniciadas as obras de terraplanagem. Nesta mesma época a Ordem decidiu colocar em concorrência a construção da Igreja, a qual foi arrematada pelo mestre Domingos Moreira de Oliveira, obedecendo o risco de Antônio Francisco Lisboa. Em 1767 é que se obteve a licença do Ouvidor para se edificar o templo, mas a licença régia sobreveio somente em 1771.

Em 1768 foram contratados trabalhos a Baltazar Gomes de Azevedo para confecção das grade de ferro das janelas da sacristia e corredores. Logo após, foram contratados os trabalhos de Aleijadinho para se fazer os púlpitos. As indicações sobre as técnicas e materiais que seriam empregados na construção, foram minuciosamente detalhados no ato de arrematação. Sua construção iniciou-se pela capela-mor, estando a mesma praticamente concluída em 1771. Segundo Trindade (1958), consta na documentação da Ordem que, em 22 de novembro de 1771, uma benção foi dada a capela-mor e parte do corpo da igreja e, em 5 de dezembro do mesmo ano, foi celebrada uma missa cantada pelo Padre Luís Vieira.

O barrete da capela-mor e a abóbada dos corredores foi construída em 1772, arrematadas por Henrique Gomes Brito. A pintura e o douramento do barrete da capela-mor é arrematada pelo pintor João Batista de Figueiredo. Em 1776 é dada a benção final na igreja, na parte que não havia sido concluída em 1771. Em 1777 são feitas vistorias na obra.

¹¹ Para elaboração desse levantamento histórico, utilizou-se como fonte principal o livro do Cônego Raimundo Trindade, *São Francisco de Assis de Ouro Preto* (1958).

Concluída a capela-mor, deu-se início a construção do frontispício, cuja portada teve seu risco executado por Aleijadinho, em 1774. O retábulo-mor, em função do qual foi organizada toda a decoração da igreja, só foi arrematado e executado por Aleijadinho, em 18 de outubro de 1790.

Finalmente, 24 de agosto de 1794, ocorre a entrega solene da construção por parte de Domingos Moreira de Oliveira, depois de vista e examinada por Antônio Francisco Lisboa e José Pereira Arouca. Entretanto, quase toda a parte de douramento e pintura, assim como a execução dos retábulos da nave estava por fazer.

Em 1801 em contrato firmado com Manoel da Costa Ataíde, executou a pintura e douramento da igreja, incluindo a pintura do forro e dos painéis da nave e da capela-mor.

Faleceu o ilustre artista Antônio Francisco Lisboa, em 1814. Devido a isso as obras dos retábulos da nave se prolongaram por muitos anos. É datado de 1829 o contrato de dois retábulos laterais (próximo ao arco do cruzeiro), cujo risco é atribuído ao memorável Aleijadinho e a execução é de Vicente Alves da Costa. Trindade (1958, p.160) ressalta que esses não são os primeiros retábulos laterais construídos na igreja; outros (dois apenas), feitos de restos, foram executados em 1793, cuja autoria é de Manoel José Velasco. Porém não se tem registro do que foi feito com esses retábulos após a construção dos novos.

No contrato assinado entre Vicente Alves da Costa¹² e a Ordem Terceira, a primeira cláusula é a que causa estupefata estranheza. O risco elaborado pelo artista Antônio Francisco Lisboa para a confecção dos retábulos laterais era tido como muito liso. Sendo assim, o comando da Ordem é que o artista Vicente da Costa poderia inserir elementos decorativos, sem alterar o risco. Veja-se:

[...] 1. Será obrigado o Rematante, ou ajustante a fazer toda a talha e mais obra dos dous primeiros Altares Colateraes da Igreja da dita ordem na forma e maneira, que se acha figurado no Risco feito pelo falecido Antonio Francisco Lisboa, e porque se acha o risco do Altar muito lizo, deverá o mesmo ser feito á imitação de hua urna com sua porta de tirar e pôr, com a proporcionada talha que lhe corresponder na conformidade do risco, e mayor gosto e perfeição tendo o Altar do lado direito Sacratio para o Sacramento, debaixo do mesmo risco.

(Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição; 6. 19. 29 - condições, ajustes, arrematação e deveres, 1756 à 1876)

Infelizmente não é possível fazer uma análise sobre o risco de Aleijadinho, uma vez que os desenhos já se perderam. Mas, ao se comparar os retábulos executados por Vicente da Costa,

¹² Era uma espécie de sócio de Ataíde e fez, seguindo desenho deste, o retábulo-mor do Carmo de Ouro Preto.

com outras obras de Antônio Francisco Lisboa, notamos uma certa discrepância no quesito ornamentação. Os retábulos da Igreja de São Francisco de Assis, certamente, são muito simples se equiparados com os retábulos laterais da Igreja do Rosário, em Santa Rita Durão, Igreja do Bom Sucesso, em Caeté, e até mesmo sua última obra em Ouro Preto, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Nota-se que a profusão de elementos ornamentais são muito maiores nestes retábulos.

Em 1859, José Pinto de Sousa Júnior faz dois retábulos laterais (próximos do tapa vento), “cuja talha já se acha principiada” (TRINDADE, 1958, p. 170). Após a conclusão dos retábulos em 1866, uma comissão os examinou e emitiu parecer, tendo a Mesa Administrativa se reunido e lavrado o seguinte termo:

Aos onze dias do mez de Maio de 1866, congregados em Mesa o maior numero de Irmãos foi presente o parecer emitido pela Comissão anteriormente nomeada para examinar a obra dos dous altares collateraes da Capella q. pelo empresario foi julgada prompta, conforme seo officio de 14 de Março ultimo para efeito de ser aceita, e concedida a indemnização (*) pedida em officio de 17 de Setembro de 1864, cujo parecer notando diversos defeitos contem as seguintes conclusões: = que se aceite a obra, porque os defeitos notados em 1º, 2º e 3º logar podem ser corrigidos por ocasião da pintura e douramento por ser nos altos: que o contratante deve porem pollir melhor a talha abaixo das columnas, inclusive as mesmas, e corrigir a imperfeição dos anjos, do que se não deve prescindir, porquanto não só dificulta a pintura e douramento, como porque esses defeitos e imperfeições são na parte inferior dos altares [...] (TRINDADE, 1958, p.171)

Finalmente, o último contrato para confecção dos retábulos é datado de 1882, com Miguel Antônio Treguellas. O qual seguiu fielmente o pedido da Mesa Administrativa, não havendo, deste modo, criticas após a conclusão. Como se lê:

Aos 31 de Julho de 1882, reunida a Mesa Administrativa no Consistório da capella a convite do contratante dos altares, Miguel Antonio Treguellas, o qual participou estarem os mesmos concluidos, procedeu ella ao respectivo exame, reconhecendo ter o contratante cumprido fielmente as clausulas estipuladas, pelo que resolveu aceitar os mesmos altares. Em acto seguido recebeu o contratante do Ministro a quantia de setecentos mil reis (700\$000) que se lhe devia, visto já ter recebido pontualmente do mesmo Ministro as demais prestações. E para constar foi lavrado este termo em que assignão os membros da Mesa e contratante, comigo Francisco de Paula Horta Lima, Secretario da Ordem que o escrevi. O Comissario Pe. Dr. Miguel Salvia // Francisco Affonso Painhas // Felicio José de Andrada // o Procurador Antonio de Jesus Passos // Joaquim José dos Passos // Pedro Mourthé // Miguel Antonio Treguellas. (Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição; 6. 19. 32 - contrato, 1882)

Em 1888, a Mesa Administrativa contrata Salvador Improta para fazer o douramento e pintura dos altares laterais. Mais tarde, em 1890 a Mesa assina um termo com Lourenço Patrício para douramento do sexto altar lateral.

No que tange à arquitetura, a igreja possui planta baixa com grande originalidade pois apresenta uma curvatura na parte frontal. A fachada é tridimensional, com duas colunas de pedra que sustentam a cornija superior em que se apoia um arco interrompido. A cornija torna-se arqueada na parte da frente para dar lugar a um medalhão esculpido em pedra sabão. Acima da cornija, desenvolve-se a curva do frontão arrematado por uma cruz patriarcal. A portada se exhibe magnificamente com esculturas lavradas em pedra sabão.

O interior dessa igreja possui efeito visual magnífico. As janelas iluminam toda a nave fazendo cintilar os ornatos dourados, em contrastes com o fundo branco, características tipicamente rococós. Para Myriam Oliveira e Adalgisa Campos:

No espaço das naves, a decoração é comandada pela sequência rítmica dos retábulos, tratados como estruturas autônomas e não inseridos em arcadas, como na época anterior. Esse tratamento independente vai favorecer seu crescimento em altura para adequação à escala do pé-direito da nave e o desenvolvimento ornamental das sanefas protetoras, sintomaticamente chamadas de “guarda-pó” na documentação da época. O movimento ondulatório dessas sanefas ao longo das paredes produz um importante efeito visual de sinuosidade contínua, típico da estética do rococó.
(OLIVEIRA E CAMPOS, 2010, p.111)

Como visto, os retábulos de Santo Ivo e São Roque (FIG. 34 e 35) foram executados tardiamente, por Miguel Treguellas. Eles apresentam a mesma estrutura retabular, com diferença apenas na decoração da mesa do altar e da porta do sacrário. São retábulos que já possuem uma roupagem mais clássica, com poucos elementos decorativos e rara inserção de rocalhas.



Figura 34 e 35: Retábulo de Santo Ivo e São Roque
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

No coroamento o que enfatiza o peso ornamental na composição geral dos retábulos é a acentuação vertical da sanefa, encimada por decoração fitomorfa (FIG. 36). Sobre a inserção desse elemento, Oliveira (2003, p.267) destaca: “tudo leva a crer que a tipologia definitiva desses retábulos laterais tenha sido elaborada na Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté, onde pela primeira vez, a sanefa foi integrada visualmente à composição por faixas laterais sinuosas”.



Figura 36: Coroamento do retábulo de Santo Ivo
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

Oliveira ressalta ainda que (2003), era comum a cornija ter total integração com as sanefas, como visto nos retábulos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. Porém, destaca que, os retábulos franciscanos de Ouro Preto e São João del Rei extingue a cornija com total integração a sanefa.

O camarim é guarnecido por um arco trilobado que se desenrola em voluta. Ao lado do arco e encimando as colunas estão os frontões interrompidos, cujo desenho, se difere muito se comparado com outras obras de Treguellas. A parte central do coroamento, exhibe uma inovação nos retábulos desta igreja, pois os arcos possuem forma assimétrica, observado através do formato ondulado arqueado. Ressalta-se que até o momento essa tipologia não foi vista em outro retábulo, mas é comumente vista na portada das igrejas. Quebrando o vazio entre os arcos está a tarja central, decorada com tímida utilização de rocalha (FIG. 37).

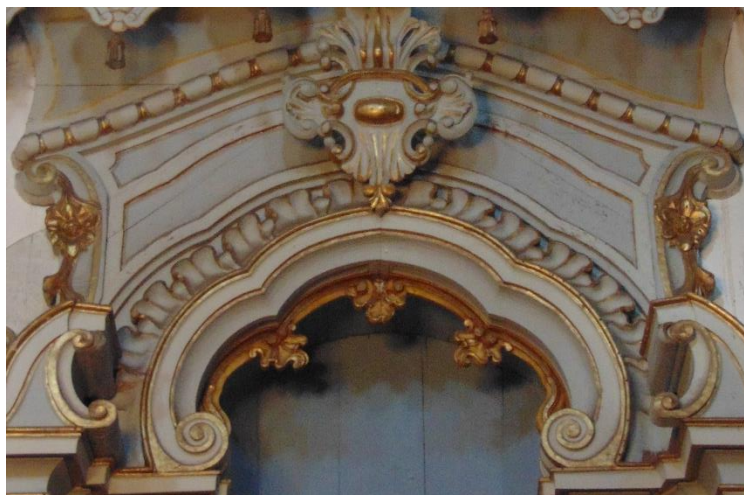


Figura 37: Detalhe do coroamento do retábulo de Santo Ivo
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

O corpo é composto de elegantes colunas retas e caneladas com bracelete demarcando o terço inferior, próprias do estilo rococó. O quartelão apresenta proporções muito estreitas, veja-se a folha de acanto como está suprimida. O camarim possui extremidades rendilhadas decorada com elementos fitomorfos e ao centro o trono se desenvolve escalonado (FIG. 38 e 39).



Figura 38: Corpo do retábulo de Santo Ivo
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018



Figura 39: Detalhe rendilhado do camarim
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

Na base se exhibe um magnífico sacrário, com uma rica talha decorada com volutas e ornamentos “C” e “S”. No retábulo de São Roque a porta do sacrário é decorada com cruz envolta por galho de flores, já o retábulo de Santo Ivo a decoração da porta é com galho de flores entrelaçados. Nas laterais duas mísulas se sobressaem dando sustentação as colunas. Nessa igreja percebe-se que o quartelão é sustentados por peanhas e não por mísulas (FIG. 40 e 41).



Figura 40: Base do retábulo de Santo Ivo
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

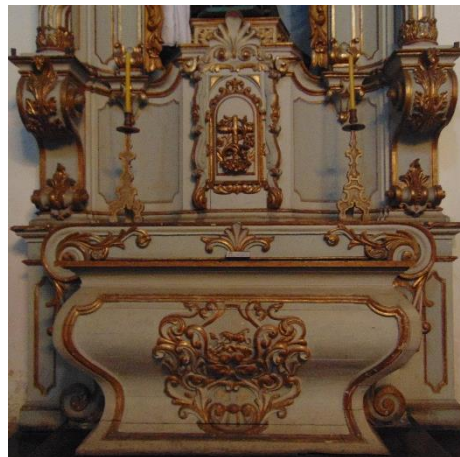


Figura 41: Base do retábulo de São Roque
Foto: Clara Ferreira - 02/07/2018

A mesa do altar possui formato retangular e abaulado, com tarja central decorada com os símbolos dos santos de devoção presente nos retábulos. A banquetta se desenrola em volutas na parte superior e laterais.

Do lado da epístola está situada a imagem de São Roque, cujo desenho se desenvolve de acordo com sua iconografia. Na talha da mesa é exibido um animal provavelmente um cão (representado por ser o guardião), cajado (símbolo do pastor) e menino (neste caso, representando São Roque), sua história está ligada a uma marca de nascença¹³.

Do lado do evangelho está situada a imagem Santo Ivo, cujo desenho apresentado se desenvolve de acordo com sua iconografia. Na talha da mesa é apresentada uma Cruz (símbolo do cristianismo) entrelaçada a uma balança (símbolo da justiça), na junção entre cruz e balança está uma espada (simbolizando que o equilíbrio da justiça encontra-se na vontade de Deus), é conhecido como o advogado dos pobres¹⁴.

¹³ Conta-se que através dessa marca em forma de cruz, São Roque sentiu que estava ligado a vida religiosa. Com isso fez uma peregrinação à Roma, e curou muitas pessoas vítimas da peste, até que ele a contraiu. Foi alimentado na floresta pelo seu cão que lhe trazia pão todos os dias. Já estando recuperado, Roque voltou à sua terra natal e foi preso pelo seu tio, que infelizmente não o reconheceu devido as marcas que a doença havia deixado em seu corpo. Deste modo, morreu em uma cela com uma tábua escrita "Todos aqueles que estão acometidos pela peste o oram por ajuda através da intercessão de São Roque, serão curados".

¹⁴ Santo Ivo era filho de família nobre e cristã. Se formou aos 14 anos e se destacou pela sua inteligência, com isso, foi enviado para a Universidade de Paris. Lá estudou teologia e direito. Especializou-se em direito civil e canônico e, ainda jovem, voltou para sua terra e começou a exercer a advocacia. Tornou-se franciscano, foi ordenado padre, mas nunca deixou de advogar. Em sua terra era visto como um juiz e tornou-se famoso por exercer o direito de forma justa e sábia. Advogava gratuitamente em favor dos pobres. Sua maneira e de exercer a justiça apaziguava as partes em litígio, de forma que a justiça era feita e todos ficavam em paz.

4.3 O retábulo do Consistório da Basílica do Pilar

A Matriz Basílica de Nossa Senhora Pilar teve sua primitiva construção no início do século XVIII. Porém, essa fora demolida e reconstruída com novo posicionamento da porta principal, em 1733. O projeto é atribuído ao sargento-mor e engenheiro Pedro Gomes Chaves e o arrematante da obra foi João Fernandes Oliveira (MOURÃO, 1986, p.42).

Entre os anos de 1735 e 1737, realizou-se a decoração arquitetônica da nave, integrando os seis retábulos laterais, a cargo do mestre de obras Antônio Francisco Pombal. A partir de 1746 começa a decoração da capela-mor, cuja talha foi ajustada ao entalhador Francisco Xavier de Brito e após seu falecimento, em 1751, foi concluída pelo seu sócio, o entalhador Antônio Henriques Cardoso. Em 1751, foi concluído o arco cruzeiro (MOURÃO, 1986, p.42).

Somente 20 anos mais tarde é que a decoração interna foi concluída. A qual consistia nos trabalhos de pintura, douramento da talha e painéis laterais. O atraso foi justificado, devido a ocorrência das obras de reforma arquitetônica que a igreja ainda passava. Em 1825 foram concluídos o frontispício e a torre do lado do evangelho, conferindo a igreja sua configuração atual.

A igreja possui estrutura arquitetônica caracterizada pela justaposição de dois retângulos regulares. O primeiro corresponde ao conjunto do corpo da igreja (nave, nártex, torre sineira, coro e tribunas no segundo pavimento). O segundo corresponde a capela-mor, sacristia, tribunas e sala do consistório localizados no segundo pavimento. A fachada é tardia na sua concepção, mas integrada em espírito à época. Tem nítida influência da igreja do Carmo, em Ouro Preto.

Sua decoração interna caracteriza-se pelo barroco requintado, com profusa ornamentação. Os retábulos são inteiramente dourados. As paredes são recobertas por talha dourada. Possui painéis entalhados e pintados. A pintura do forro da capela-mor representa a Última Ceia. O forro da nave, caixotões curvilíneos e retilíneos, é composto por painéis representando personagens e temas do Antigo Testamento.

O consistório, situado no segundo pavimento, não é um espaço dedicado ao culto público e aberto a todos os fiéis. Normalmente, era o lugar onde se reuniam os membros de Irmandades e Ordens Terceiras.

Nota-se que os retábulos situados nos consistórios das igrejas de Ouro Preto, começaram a ser introduzidos no século XIX, quando o estilo vigente era o rococó e mais tardiamente o neoclássico. Sendo assim, a Igreja do Pilar, por mais que teve sua construção iniciada no século XVIII, não poderia se tornar antiquária frente ao estilo que já havia avançado. Com efeito, em

sua característica tipicamente barroca, se introduziu um retábulo, cuja tipologia é de um tardo rococó.

O retábulo do consistório do Pilar (FIG. 42) e o da Capela de Santana se diferem muito das outras obras executados anteriormente por Treguellas. Observa-se que ele apresenta um arcabouço mais do estilo neoclássico, o qual estava vigente na época da sua execução.



Figura 42: Retábulo do consistório da Basílica do Pilar
Foto: Clara Ferreira - 16/11/2017

O coroamento do retábulo é de um desenho simplório, composto de arquivoltas ladeadas por rocalhas e ornamentos em “C” e “S”. Quebrando o vazio entre os arco, uma tarja central surge de forma exuberante (FIG. 43). Ao comparar essa obra com as outras estudadas anteriormente também executadas por Treguellas, nota-se, que ele extingue por completo a utilização das sanefas.



Figura 43: Coroamento do retábulo
Foto: Clara Ferreira - 16/11/2017

O corpo possui um longo entablamento. As colunas são caneladas, com bracelete demarcando o terço inferior e arrematadas por capitéis borromínicos. O quartelão é liso decorado apenas com folhas de acanto e volutas. O rendilhado do camarim é decorado com flores e ornamentos “C”. O camarim é liso com um elevado trono (FIG. 44).



Figura 44: Corpo do retábulo
Foto: Clara Ferreira - 16/11/2017

Na base, as mísulas que sustentam as colunas e o quartelão se desenvolvem em volutas ornadas com folha de acanto. Entre as mísulas, grandes volutas se desenrolam, terminadas sobre a porta do sacrário, a qual apresenta entalhada cálice e hóstia. A mesa do altar é levemente abaulada com decoração de rocalhas e tarja central com símbolos do Sagrado Coração de Maria (cruz, coração flamejante e espada) (FIG. 45).



Figura 45: Base do retábulo
Foto: Clara Ferreira - 16/11/2017

4.4 O retábulo da Capela de Santana

A história da Capela de Santana está umbilicalmente vinculada a história da Santa Casa de Misericórdia de Vila Rica, pois foi a Irmandade que ajudou a erigir a Capela e também a fundar a Santa Casa.

A Irmandade de Santana, fundada em 1730, tinha como principal objetivo criar uma casa de caridade para tratar enfermos pobres. Deste modo, recebera da Coroa uma antiga Capela, erigida pelos *frades barbudinhos* que contava com hospedaria para religiosos, era grande o número de enfermos que passavam por ali (ANDRADE, 2016).

O governador Gomes Freire de Andrade e os oficiais da Câmara, compassivos com o grande número de enfermos e pobres, solicitaram a Coroa ajuda para a criação do hospital vilariquenho. Com isso, em 22 de outubro de 1735, foi instalado o Hospital da Misericórdia de Vila Rica. A resposta veio em Carta Régia de Dom João V:

[...] vendo-se a representação dos oficiais da Câmara dessa Vila Rica, sobre o quanto necessitam aqueles povos de um hospital, e Casa de Misericórdia se havia já ordenado ao Ouvidor Geral dessa Comarca, informasse com seu parecer, examinando e remetendo a disposição do testamento de Henrique Lopes de Araújo, averiguando-se a renda que ofereceu é suficiente para esta fundação, e se haverá algumas pessoas que queiram concorrer para elas, ordeno aos oficiais da Câmara formem compromisso, sobre o qual informe também o dito Ouvidor [...] por reconhecer ser conveniente aos povos destas Minas a fundação [...] 28 de janeiro de 1736. (Apud, MATTOS, 1935, p. 337. Grafia Atualizada / Apud, ANDRADE, 2016, p.13)

Durante longos anos o Hospital de Vila Rica perambulou pela cidade, a procura de benfeitorias e melhorias para o povo. Todavia, em alvará régio datado de 16 de abril de 1738,

a Irmandade obteve licença para construção de uma nova Capela de Santana no lugar da antiga, bem como de um novo edifício para servir ao hospital. As novas construções foram inauguradas em 1740, no local onde, hoje, é o Centro Acadêmico da Escola de Minas (ANDRADE, 2016). Porém, segundo o pesquisador Ivo Porto de Menezes, a Capela de Santana foi demolida no final do século XVIII para dar lugar ao caminho que ligava a Água Limpa ao Taquaral (MENEZES, 2002).

No ano de 1830, começa a surgir entre os médicos a percepção de que o edifício onde se encontrava a Santa Casa não era adequado para os serviços hospitalares. Acreditava-se que os fortes ventos da localidade poderia espalhar pestes pela cidade e que era necessário um espaço maior para o cultivo de plantas medicinais. Deste modo,

[...] em 1841 a Assembleia Provincial concede o usufruto da chácara do falecido Manoel Joaquim Ribeiro, no alto das Cabeças – próximo ao Casarão Bernardo Guimarães, sede da FAOP atualmente –, para construção do novo hospital. Porém, a transferência da Santa Casa para as Cabeças parece ter ocorrido apenas em 1844, mas há controvérsias a respeito. (ANDRADE, 2016, p.17)

Dez anos mais tarde, a Misericórdia se mudou novamente. Se estabeleceu no antigo Palácio dos Bispos, detrás do Palácio dos Governadores (atual Escola de Minas), na Rua Nova. O mesmo, havia condições adequadas para abrigar a Santa Casa, com acomodações apropriadas às enfermarias, abastecimento de água, área para plantio, além de estar parcialmente distante das duas extremidades da cidade.

Com o passar dos anos e frente aos avanços da medicina, o antigo Palácio dos Bispos tornou-se inadequado para a manutenção do hospital. Além disso, o edifício não suportava maiores adequações nem permitia ampliações, o que motivou a Irmandade a propor à Assembleia Provincial a permuta pela antiga Chácara do Xavier, que pertencia ao Estado e que então abrigava o Quartel de Polícia da Capital, localizado no caminho para a Igreja de São Francisco de Paula (atual Rua Padre Rolim). (ANDRADE, 2016, p.17)

O edifício teve suas origens no final do século XVIII, conhecido como Chácara do Xavier, pois pertencia ao Alferes Francisco Xavier. Andrade (2016, p.19) ressalta sobre as atividades desenvolvidas no edifício: “A chácara era ligada à produção agrícola e pequena criação. Possivelmente em seus terrenos também se praticava a exploração do ouro, embora por essa época o declínio da produção aurífera na antiga Vila Rica já fosse bastante evidente.”

Na primeira metade do século XIX, serviu como residência do alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld. O qual, naturalizou-se brasileiro e fixou-se no Brasil, por volta de 1835, como engenheiro da Província de Minas Gerais. Foi responsável pela construção da

estrada entre Ouro Preto e o Rio Paraibuna, passando por Ouro Branco e Lafaiete (BOHRER, 2011).

Por volta de 1841, a Chácara foi comprada pela Assembleia Provincial e passou por diversos acréscimos e transformações, para então se instalar ali o Quartel de Polícia da Capital que ocupou o edifício durante longos anos até dividir o espaço com o Hospital da Misericórdia. Em 1885 houve a intenção de transformar o edifício em Paço da Misericórdia, como ressalta Bernardo Andrade (2016).

Quando a Lei nº 3186 foi promulgada, o Major Engenheiro Modestino Augusto de Souza Martins foi incumbido de projetar e orçar as obras de reforma, adaptação e ampliação do edifício, para transformá-lo no Paço da Misericórdia. Em abril de 1885, após aprovação do projeto pelo Governo da Província, a Mesa da Irmandade formou uma Comissão para dirigir e fiscalizar as obras, composta por João Victor de Magalhães Gomes, Joaquim da Costa Senna e pelo próprio Modestino Augusto. (MENEZES, 1975 e Livro nº 55 da Irmandade da Misericórdia / apud ANDADRE (2016, p.20)

Em 1889, depois de várias obras de reforma no edifício, foi instalada a Santa Casa de Misericórdia (FIG. 46), a qual veio transferida do Palácio dos Bispos. A instituição e o Quartel dividiram o espaço até o final do ano, quando, depois de reiteradas solicitações da Irmandade, os praças finalmente foram alojados em outro edifício, liberando a continuação das obras (ANDRADE, 2016).



Figura 46: Paço da Misericórdia de Ouro Preto
Fonte: <https://www.facebook.com/centrodeartesefazeres/photos/p.2138886589731172/2138886589731172/?type=1&theater>

Todavia, é cabível salientar que a continuação das obras ocasionou a construção da Capela de Santana naquele monumento, com obras contratadas a Miguel Antônio Treguellas.

Em janeiro de 1890 foram contratados trabalhos de carpintaria a Manoel Domingues de Oliveira, para o hospital, e de marcenaria a Miguel Antônio Tregellas, para construção de um altar para a capela, que “deveria ser igual ao que foi há pouco construído na Matriz de Ouro Preto (Pilar)”, que seguia um estilo Rococó tardio, bem comum no Brasil no final do século XIX. (ANDRADE, 2016, p.22)

Como se vê, não é mera coincidência que este retábulo seja tão parecido com o retábulo estudado anteriormente no consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar, já que o pedido da Irmandade de Santana era confeccionar um retábulo idêntico. Com efeito, é cabível destacar que eles apresentam características distintas, como será visto mais adiante.

A Capela (FIG. 47) é de uma composição simples, com pequenas dimensões, constituída apenas de retábulo principal e arco do cruzeiro. Mas é dotada de notável singeleza, seja na talha elaborada por Treguellas e até mesmo, na pintura, cuja autoria ainda é desconhecida. Esse modelo de retábulo, segundo Oliveira (2003, p.264), “segue um esquema composicional reduzido para as capelas de pequenas dimensões e pouco desenvolvimento em altura, como o da capelinha da Serra da Piedade, em Caeté”.



Figura 47: Capela de Santana
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

O retábulo (FIG. 48) é de um tardo rococó, percebido através da inserção de tímidas rocalhas e da profusão de elementos decorativos. O coroamento é composto por colunas verticais que se estende até o forro, arquivoltas ladeadas por rocalhas e ornamentos em “C” e “S”. Quebrando o vazio entre os arco, uma tarja central surge de forma exuberante. Nela está entalhada uma coroa de espinhos e três cravos, simbolizando o cristo “ecce hommo” (FIG. 49 e 50).



Figura 48: Retábulo da Capela de Santana
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 49: Coroamento do retábulo da Capela de Santana
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017



Figura 50: Detalhe da tarja
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

O corpo possui um longo entablamento. É composto de dois nichos laterais, cuja peanha é ornada com folha de acanto e concha ondulada com estrias verticais¹⁵, bem como no arremate do nicho. As colunas são caneladas de ordem coríntia e com bracelete demarcando o terço inferior. O quartelão é liso decorado apenas com folhas de acanto e volutas. O rendilhado do camarim é decorado com flores e ornamentos “C”. O camarim é profundo com um elevado trono (FIG. 51).

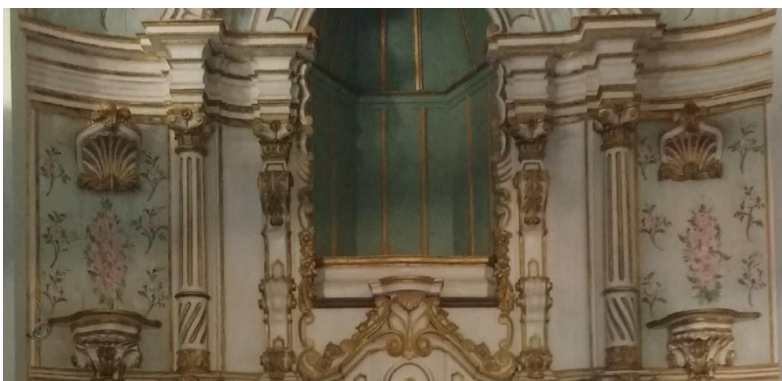


Figura 51: Corpo do retábulo da Capela de Santana
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

Esta composição do corpo é popularmente vista nos retábulos da capela-mor no rococó mineiro. Oliveira (2003) acentua que os retábulos são compostos de:

[...] dois pares de colunas elegantes retas com finas estrias verticais, movimentadas transversalmente no terço inferior e nichos intermediários para colocação das imagens, estrutura essa que se mantém inalterada em todos os tipos de altar-mor do rococó mineiro, tendo como variante ocasional a substituição do par interno de colunas por quartelões.
(OLIVEIRA, 2003, p. 257)

Na base as mísulas que sustentam as colunas e o quartelão, se desenvolve em volutas ornadas com folha de acanto. Entre as mísulas, grandes volutas se desenrolam, terminadas sobre a porta do sacrário, a qual apresenta entalhada cálice e hóstia. A mesa do altar é levemente abaulada com decoração de rocalhas e tarja central com símbolos do Sagrado Coração de Jesus (cruz, coração flamejante e âncora) (FIG. 52).

¹⁵ Essa tipologia de elemento é chamado por Oliveira (2003) de concha tridactana, a qual se expandiu internacionalmente e atingiu o mundo luso-brasileiro nos períodos de transição entre barroco e rococó.



Figura 52: Base do retábulo Capela de Santana
Foto: Clara Ferreira - 24/11/2017

Como se observou, este retábulo apresenta uma mistura iconográfica. Nota-se que a tarja do coroamento é dedicada ao Cristo 'Ecce Hommo', porém a imagem presente no camarim é de Santana (que por motivos de segurança só é colocada em ocasião de celebrações), enquanto a decoração da base é do Sagrado Coração de Jesus. Não havia, de fato, interação as devoções.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rococó surgiu na França, por volta de 1730, no reinado do imperador Luiz XV. Propagado pelos ideais iluministas, era também conhecido como o “estilo das luzes”. Inicialmente esse estilo começou nos mobiliários e logo depois dominou a arte sacra. Chegou ao Brasil em meados do século XVIII, sendo considerado um fenômeno tardio se comparado com a Europa. Cada país e região elaboraram seus próprios modelos, a partir de gravuras francesas ou germânicas divulgadas internacionalmente.

Em Minas Gerais, ocorreram as principais inovações do rococó luso-brasileiro, que foram, sem dúvida, impulsionadas pelas irmandades e ordens terceiras. Foram introduzidas linhas sinuosas nas plantas, as fachadas com decorações nas portadas e janelas com temas ornamentais do rococó, com desenhos de flores e conchas.

Em meados do século XIX o estilo rococó já havia entrado em declínio, dando espaço ao neoclássico. Ouro Preto, neste período, é historicamente vista como em decadência, contudo, no decorrer deste trabalho se observou que a cidade se manteve viva e ativa em sua produção artística e cultural. Ocorreu a fundação do ramal ferroviário e até mesmo a criação do Liceu de Artes e Ofícios. É possível concluir, desse modo, que se a cidade realmente tivesse decaído não haveria motivos para inserção de edifícios que marcariam fortemente a movimentação econômica e cultural da cidade. Porém acredita-se que na última década deste século, quando a Capital se mudou para a cidade de Belo Horizonte, Ouro Preto de fato, começou a sofrer um declínio.

Encerrando o século, ainda é possível ver obras do esplendoroso artista, Miguel Antônio Treguellas, cuja descendência ainda nos resta dúvidas se italiano ou brasileiro. O artista vive em Ouro Preto num período em que já não havia tanta mão de obra qualificada para o ofício de marceneiro. O que surpreende, é que além de ser possuidor de oficina de marcenaria, Treguellas apesar de ser influenciado pelo estilo vigente, o neoclássico, as suas primeiras obras são praticamente do estilo rococó.

As principais obras retabulísticas do famoso artista em Ouro Preto estão situadas nas naves das Igrejas de São Francisco de Paula e São Francisco de Assis, no consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar e na Capela de Santana, no Paço da Misericórdia.

Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Paula, que são um total de seis obras, apresentam tipologias bem distintas. Os dois retábulos centrais são de uma talha extremamente rococó, visto através da profusão de elementos decorativos, com inserção de rocalhas e até mesmo dossel. Enquanto os outros quatro retábulos próximos do tapa vento e do arco do

cruzeiro apresentam características mais neoclássicas, são mais sóbrios em relação aos elementos decorativos. É importante ressaltar que os últimos retábulos citados, são praticamente cópias dos retábulos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto.

Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco de Assis, já apresentam uma características neoclássicas, porém ainda são inseridas rocalhas e sanefas, elementos muito comuns nos retábulos rococós. São da autoria de Treguellas, os retábulos centrais (dedicados a Santo Ivo e São Roque). Segundo o documento da Ordem Terceira, o risco de Antônio Francisco Lisboa era considerado “muito liso”. No entanto se compararmos os retábulos dessa igreja com outras obras elaborados por Aleijadinho, é impossível reconhecer que o risco era de sua autoria, pois de certa forma, é de um desenho muito simplório.

Os retábulos do consistório da Basílica do Pilar e da Capela de Santana, provavelmente são as últimas obras retábulísticas de Treguellas, cujo desenho é praticamente igual. Nessas obras pode-se observar que o artista já passava por uma transição entre tardo rococó e neoclássico. Já que esses retábulos são de uma roupagem mais neoclássica, porém ainda estão inseridas tímidas rocalhas.

Da análise comparativa entre esses retábulos, é importante observar que essas obras foram feitas no espaço exíguo de tempo. Os retábulos de São Francisco de Paula, provavelmente de 1881, da São Francisco de Assis de 1882, da igreja do Pilar provavelmente de 1889 e da Capela de Santana de 1890. No entanto, não é possível perceber muitas semelhanças entre eles, exceto entre os dois últimos, o que causa tamanha perplexidade. E nos faz considerar que Treguellas tinha em mãos riscos antigos para a elaboração de suas primeiras obras.

Ao chegar ao final desse trabalho há ainda algumas questões que merecem futuros estudos. Os dois últimos retábulos do consistório do Pilar e da Capela de Santana, não se tem registro que Treguellas tenha seguido algum risco. Serão essas, obras, em que Treguellas realmente foi autor do risco?

Através das publicações jornalísticas, no *A Actualidade: órgão do Partido Liberal (MG) – 1878* e no *Jornal Liberal Mineiro, 1885*, constata-se que Miguel Treguellas possuía uma oficina de marcenaria em Ouro Preto. E, diante das notáveis diferenças na talha dos retábulos da igreja de São Francisco de Paula, que foram feitas por Treguellas junto de seus aprendizes, questiona-se quem seriam esses artistas? E se teriam, posteriormente, estudado no Liceu de Artes e Ofícios e quais rumos teriam tomado em sua trajetória artística?

Miguel Treguellas foi diretor no Liceu de Arte e Ofícios por 20 anos, aproximadamente. No decorrer desta pesquisa a questão que muito intrigou foi saber se ao ocupar aquele distinto

cargo o entalhador de algum modo influenciou os novos artistas Ouro-pretanos no alvorecer do século XX? Sendo a própria produção artística de Treguellas difícil de ser classificada em um estilo único, qual terá sido o modelo estético propagado no âmbito do Liceu de Artes de Ouro Preto?

Por fim, este trabalho finaliza, na certeza de que será um importante contributo para a história da arte. Visto a necessidade de se fazer despontar artistas que ainda pouco se conhece na arte mineira, aqui, se teve a oportunidade de trazer a lume inéditas informações sobre a vida e obra de Miguel Antônio Treguellas e sua contribuição para a arquitetura no século XIX. Além de propiciar questionamentos que poderão embasar estudos futuros, como destaca Bohrer (2015, p.14) “queremos ‘entender’ o homem por trás destas criações artísticas”.

6- REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bernardo Alves de Brito. *Paço da Santa Casa de Misericórdia Ouro Preto/MG: Dossiê Histórico, Pesquisa e Roteiro para o Vídeo Institucional do Centro de Artes e Fazeres de Ouro Preto*. Ouro Preto, 2016.

ANDRADE, Leandro Braga de. *Economia urbana de Ouro Preto no século XIX através das escrituras cartoriais*. In: Anais do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, 2013.

BOHRER, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Contexto Sociocultural e Produção Artística*. Belo Horizonte: Dissertação de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015

BOHRER, Alex Fernandes. *Ouro Preto: um novo olhar*. Scortecci, São Paulo, 2011.

BOHRER, Alex Fernandes. *Os Diálogos de Fênix: fontes iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007

TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto. Crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Ouro Preto, 1958.

FABRINO, Raphael João Hallack. Dissertação de mestrado. *Guia de identificação de arte sacra*. Rio de Janeiro, 2012.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaio para uma história de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

GRILLO & WERNECK, Projetos de Consultoria Ltda. *Secretária de Estado da Fazenda*. IEPHA, 2014.

LEMOS, Celina Borges et. al. *O século XIX na paisagem cultural ouro-pretana: cotidiano, arquitetura e modernidade imperial*. In: Anais do XII Seminário sobre a Economia Mineira, 2006.

LOTT, Mirian Moura. Tese de Pós-graduação. *Sob o badalar dos sinos, o ar da modernidade ouro preto: população, família e sociedade 1838-189*. Belo Horizonte, 2009.

MENICONI, Rodrigo Otávio De Marco. Dissertação de Mestrado. *A construção de uma cidade- monumento, o caso de Ouro Preto*. Belo Horizonte, 1999.

MONTER-MÓR, Jannice et al. Catálogo da exposição. *Ouro Preto, sesquicentenário da elevação de Vila Rica à Categoria de Imperial Cidade de Ouro Preto, 1823-1973*. Rio de Janeiro, 1973.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas*. Editora Itatiaia Limitada, 2ed. Belo Horizonte, 1986.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro et. al. *Barroco e Rococó no Brasil*, Coleção didática: Historiando a arte brasileira, Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, Iphan/Programa Monumenta 2v. Brasília, DF, 2010.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*, Iphan/Programa Monumenta. Brasília, DF, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Situação contemporânea dos estudos da arquitetura e artes visuais em Minas Gerais no século XVIII*. In: Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Cosac & Naify, 352 p., 2003.

ROCHA, Tássia Christina Torres. Trabalho de Conclusão de Curso. *O Pensamento Preservacionista no século XIX: O pioneirismo de Honório Esteves*. Ouro Preto, 2017.

SILVA, Lucílio Luís. Dissertação de Mestrado. *Educação e trabalho para o progresso da nação: o liceu de artes e ofícios de ouro preto (1886 – 1946)*. Belo Horizonte, 2009.

VALERIO, Gianina; *A emigração italiana para o brasil*. Revista de História da USP, nº40, 1959

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. 2ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

VIEIRA, Liliane de Castro. *Ouro preto e o século XIX: o mito da decadência*. Revista CPC, São Paulo, 2016.

Arquivo da Casa do Pilar; c-110/1443; Tribunal da Relação de Ouro Preto, 1878.

Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição; 6. 19. 29 - condições, ajustes, arrematação e deveres. Ouro Preto, 1756 à 1876.

Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e de Ouro Preto, 1890, p.240.

Jornal Minas Geraes: Orgam Oficial dos Poderes do Estado(MG) – Belo Horizonte, 1897.

Jornal A Actualidade: órgão do Partido Liberal (MG) – Belo Horizonte, 1878.

Jornal Liberal Mineiro – Belo Horizonte, 1884.

Jornal do Commercio (RJ) – Rio de Janeiro, 1886.

Jornal O Municipio : órgão oficial do governo municipal (MG) – Diamantina, 1897.

Jornal União Postal, Ouro Preto, 1887.

Boletim Eleitoral: Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 1937, nº88.