

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no palácio do Itamaraty

Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0001-8946-9910>

angela.brandao@unifesp.br

Resumo

No Palácio do Itamaraty, em Brasília - DF, encontra-se um teto pintado a têmpera sobre madeira, proveniente de uma fazenda de Paracatu, ao noroeste de Minas Gerais, datado do século XVIII. Não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu local exato de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia, que a define como proveniente de uma sala de música. Há uma representação da Sabedoria, personificada por Minerva, como protetora das artes e dos saberes. Trata-se de uma película de civilidade completamente desconectada com a realidade da escravidão. Podemos enxergar na obra algo que não nos informa num primeiro olhar? Podemos dizer que se trata de uma camada de silêncio e apagamento da realidade nos tempos de escravidão?

Palavras-chave: Minerva. Paracatu. Palácio do Itamaraty. Pintura Colonial.

Abstract

In the Itamaraty Palace, at Brasília - DF, there is a ceiling painted in tempera on wood, from a farm in Paracatu, northwest of Minas Gerais, dating from the 18th century. We don't know anything about its authorship and its exact place of origin, except for the information adopted by museography, which defines it as coming from a music room. There is a representation of Wisdom, personified by Minerva, as protector of arts and knowledge. It is a "skin" of civility completely disconnected from the slavery reality. Can we see in this piece something that it does not inform us at first glance? Can we say that this is a layer of silence and reality erasing in times of slavery?

Keywords: Minerva. Paracatu. Itamaraty Palace. Colonial Painting.

Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo.
Johann Huizinga, 1919.

Estive em Brasília pela primeira vez aos dezoito anos, como estudante de Direito, para acompanhar as sessões da Assembleia Constituinte de 1988. Por algum intervalo, porém, fui conhecer o Palácio do Itamaraty. Uma das obras que mais me fascinaram, então, havia sido um teto pintado, proveniente de Paracatu, Minas Gerais, de segunda metade do século XVIII, que flutuava sobre a pequena sala de jantar chamada *Bahia*, com móveis modernos de Bernardo Figueiredo. Este texto procura recuperar algumas daquelas inquietações juvenis.

No livro *Palácio Itamaraty: Arquitetura da Diplomacia* podemos ler:

Quando são necessárias recepções para número reduzido de convidados, no máximo 14, é utilizada a charmosa Sala Bahia. O pé-direito muito alto impedia o efeito de intimidade. Murtinho decidiu reduzi-lo, contrariando mais uma vez determinações de Niemeyer. Comprou o teto de uma sala de música de fazenda localizada em Paracatu (MG) e ali o instalou. Dedicado à deusa Minerva, em madeira policromada onde prepondera o tom dourado, o elemento arquitetônico barroco colabora para que o efeito acústico induza à proximidade¹.

A Arte Colonial no Brasil coincide com o período do sistema escravista, um dos tempos mais cruéis e violentos de nossa história, cujas consequências se refletem até hoje, negativamente, na sociedade brasileira, as quais nem mesmo a Constituição de 1988 conseguiu exorcizar. No contexto da mineração do século XVIII, em alguns aspectos, a violência da escravidão acentuou-se diante do maior número e maior concentração de trabalhadores escravos de origem ou descendência africana, destinados ao trabalho das minas, em espaços mais reduzidos e insalubres, se comparados às atividades agrícolas desenvolvidas em grandes propriedades. Em outros aspectos, as contradições e resistências ao regime escravista ganharam maior ênfase e expressão.

Nesses tempos de escravidão, nas Minas Gerais, desenvolveram-se importantes realizações artísticas, especialmente a elevação de igrejas, com suas portadas esculpidas em esteatita e seus interiores decorados com talhas e esculturas em madeira, policromia e douramento, assim como seus tetos pintados. A arte do período colonial brasileiro foi, portanto, predominantemente religiosa. Contudo, há expressões artísticas em espaços de transição entre o religioso e o civil,

¹ RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d, p. 151 O texto se refere a Wladimir Murtinho diplomata brasileiro que atuou no processo de construção e decoração do interior do Palácio do Itamaraty de Brasília nos anos 1960. *Palácio Itamaraty*. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009. Livro Cinza pp. 109-111

como nos Paços Episcopais e moradas do clero e em locais decididamente civis, como as casas de Câmara e Cadeia ou palácios destinados às autoridades civis e as casas abastadas de donos de terras, de minas e ricos comerciantes. São porém mais raras, em quaisquer desses conjuntos artísticos, expressões de uma arte não religiosa, ou seja, de temática laica ou profana.

No Palácio do Itamaraty, em Brasília – DF, encontra-se, com vimos, um exemplo de teto pintado a têmpera sobre madeira, com temática laica, proveniente de uma fazenda de Paracatu, ao noroeste de Minas Gerais, datado do século XVIII. Paracatu foi o local da última grande descoberta de ouro na região, já em 1744, com duração efêmera. Até então sua ligação econômica e diocesana se dava sobretudo com o nordeste do Brasil, favorecida pela navegação por meio do rio São Francisco e com base na criação de gado. Sua localização permitiu tanto que se integrasse, ainda que tardiamente, ao circuito da mineração de Ouro Preto, Mariana ou São João del Rei, como se tornasse um caminho em direção ao oeste do País².

As narrativas sobre Paracatu modificaram-se de uma imagem de isolamento e decadência, após o final do breve período da mineração, para uma imagem gloriosa. Com a construção de Brasília, a cidade foi considerada uma espécie de elo de ligação entre o passado memorável da mineração do século XVIII mineiro e precursora da ocupação do Oeste do país, com o “futuro” e o destino da nova capital. Não obstante, a modernização da cidade provocada pela construção de Brasília tivesse ocasionado, contraditoriamente, a destruição de parte de seu patrimônio colonial:

a partir da construção de Brasília, entre 1957 e 1960, quando a Paracatu de outrora, a Paracatu do século XVIII, do auge da exploração aurífera, parece ter sido “resgatada” nas narrativas encontradas em jornais e livros escritos por paracatuenses naquele período. As ideias propagadas passam a imagem de que Juscelino Kubitschek intencionava trazer a Paracatu a condição perdida de *encruzilhada* do Brasil central³.

Foi também, desde o século XVIII, um território de grandes fazendas de pecuária e agricultura, o que matizou os prejuízos econômicos do rápido esgotamento da atividade mineradora. Porém, tanto a mineração quanto a pecuária e agricultura, durante os séculos XVIII e XIX, tiveram como base o trabalho escravo. Para se ter alguma dimensão do regime escravista e de sua violência, poderiam se verificar, pelo avesso, as estratégias de fuga e construção de liberdade clandestina nos quilombos da região. Segundo Anjos, Paracatu possui, ainda hoje, seis comunidades catalogadas como remanescentes de quilombos e, no noroeste de Minas Gerais de maneira mais ampla, há outras várias, totalizando um número

² GAMA, Alexandre de Oliveira. *Historiografia e memórias de Paracatu - Noroeste de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História da Universidade de Brasília. Brasília, 2015. p. 8

³ *Ibid.* p. 9, 14

aproximado de dezenove⁴. Os números de comunidades remanescentes de quilombos na região não pode, portanto, esconder um passado vivido na escravidão.

O teto proveniente de uma casa de fazenda em Paracatu, por sua vez, é composto por cinco painéis: quatro gamelas laterais contendo duas figuras femininas, uma delas toca um instrumento de cordas, um violão; e outra figura traz um livro nas mãos; e dois personagens masculinos: um toca flauta transversa e outro, com suas quatro mãos, ergue uma tibia. No painel central, está a figura da deusa romana Minerva (Atena para os gregos), entronizada, identificada pela legenda: “A Deosa Minerva Rainha da Sabedoria” (fig.1). Não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu exato local de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia e pela catalogação do IPHAN⁵, que a definem como proveniente de uma sala de música de uma casa de fazenda em Paracatu.



Figura 1. Autor não identificado. Alegoria da Sabedoria. Têmpera sobre madeira, 450x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

Do ponto de vista das matrizes iconográficas relacionadas às alegorias

⁴ O geógrafo Rafael Sâncio dos Anjos fez o mapeamento do território quilombola brasileiro, na primeira década do século XXI. Em 2006 existiam 17 comunidades catalogadas como remanescente de quilombo no noroeste mineiro. ANJOS, Rafael Sâncio Araújo. Quilombolas: Tradições e cultura da resistência. São Paulo: Aori Comunicação, 2006. p. 203-204-
COMUNIDADE REMANESCENTE DE SÃO DOMINGOS EM PARACATU: Histórias e memórias de seus moradores Vandeir José da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019
COMUNIDADE REMANESCENTE DE QUILOMBO DE SANTANA DO CAATINGA EM PARACATU//JOÃO PINHEIRO: PATRIMÔNIO, HISTÓRIA E MEMÓRIA. Giselda Shirley da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019.

⁵Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068

da sabedoria, poderíamos recorrer, no limite dessas linhas, a pelo menos uma fonte possivelmente difundida no universo luso-brasileiro⁶, a *Iconologia* de Cesare Ripa de 1593 e 1603. No verbete da Sabedoria, descreve-a como uma

jovem em uma noite escura, vestida de cor azul, na mão direita tem uma lâmpada cheia de óleo acesa e na esquerda um livro. Pinta-se jovem porque tem domínio sobre as estrelas que não envelhecem nem lhe tiram a inteligência de segredos de Deus, os quais são vivos e verdadeiros eternamente. A lâmpada acesa é a luz do intelecto, o qual por particular dom de Deus arde em nossa alma sem jamais consumir-se ou diminuir, só ocorre por nossa particular falta que vem muitas vezes em grande parte ofuscado e recoberto por vícios que são as trevas as quais abundam na alma e ocupam a vida da luz, fazem extinguir-se a sabedoria e introduzem em seu lugar a ignorância e os maus pensamentos⁷ (...).

Ainda, segundo Ripa, a Sabedoria poderia ser representada como uma mulher nua e bela, com nada mais que um véu a cobrir suas partes vergonhosas, em pé recebe um raio de luz que vem do Céu. É representada nua porque não tem necessidade de ornamento nem riqueza. Usa um cetro como sinal de desprezo pelas honras do mundo e ambições que fazem com que os homens renunciem à Sabedoria.

No entanto, a Sabedoria Humana é representada como um jovem nu com quatro mãos e quatro orelhas (fig.2). Com as mãos direitas segura a Tíbia, instrumento musical feito por Apolo e leva uma tocha ao lado. Esta invenção de Ladedemoni pretende demonstrar, segundo Ripa, que não bastava, para ser sábio, a contemplação, mas eram necessários o uso e a prática de negócios representada pelas quatro mãos e por escutar os conselhos dos demais, por isso os quatro ouvidos. E seduzido pelo som das próprias laudes – representadas pela tibia, com a tocha adquire o nome de sábio. Ripa ainda relata outras formas de representação da Sabedoria como a Verdadeira Sabedoria – mulher nua que olha em direção a uma luz. Acrescenta que “É comum opinião que os Antigos na imagem de Minerva com o olivo” representavam a Sabedoria e simulavam que tivesse três cabeças: uma para aconselhar os outros; outra para si mesma e outra para operar virtuosamente. A oliva demonstra que da sabedoria nasce a paz interior e exterior. Ripa traz ainda a descrição da representação da Sabedoria Divina, contrapondo-a à sabedoria profana, acompanhada de extensa explicação teológica e filosófica, a seu modo⁸.

⁶ Ver GANDRA, Manuel J. Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e Ecos da sua *Iconologia* (Roma, 1603) Nas Artes em Portugal Esquissos para uma Exposição Virtual. Disponível em: https://www.academia.edu/13051615/Cesare_Ripa_na_Biblioteca_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra acesso 06 mar. 21

⁷ Tradução livre. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669, p. 545

⁸ *Ibid*, pp. 547-550



Figura 2. Cesare Ripa. Sabedoria Humana, *Iconologia*. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669 p. 546.

Alguns elementos parecem estar inspirados na longa tradição alegórica fixada, em certos aspectos, pelo livro de Cesare Ripa. Temos no teto de Paracatu (fig.1) a representação de Minerva entronizada como rainha com sua coroa, manto e cetro, sentada em uma cadeira tipicamente do século XVIII, com espaldar alto emoldurado por talha em madeira e estofada em tecido vermelho e pés em cabriolé. Temos ainda o personagem masculino, com quatro mãos, que ergue a tibia. É possível que possua quatro orelhas, como previa Ripa, mas não podemos afirmar com certeza.

A personagem feminina que leva um livro – também atributo proposto pela *Iconologia* como próprio da sabedoria, tem algo em torno da cabeça que poderiam ser estrelas ou apenas um penteado. A respeito da mulher que toca o violão (instrumento originado do alaúde ou da cítara, cujos contornos se definiam na metade do século XVIII) e do personagem masculino que toca flauta transversa, não encontramos referências em Ripa. Em suma, embora alguns indícios alegóricos nos sejam fornecidos por Ripa, pesquisas mais aprofundadas devem completar este esboço de identificação iconográfica, apesar das dificuldades de visualizar os detalhes da pintura devido a seu estado de conservação.

As figuras estão vestidas com roupas próprias da segunda metade do século XVIII, ao gosto da moda representativa da filosofia das Luzes, quando os exageros rococós do *Ancien Régime* já entravam em desuso, adotando assim, para as

mulheres, vestidos sem volumosas armações e, para os homens, a casaca neutra em direção às “três peças” que iriam, de resto, caracterizar o vestir masculino pelos próximos cento e cinquenta anos. A brancura das peles, a delicadeza do vestir e dos gestos dessas figuras apontam para o universo do refinamento próprio da cultura de finais do Setecentos e exaltam as artes, a literatura e a sabedoria como princípios de existência civilizada e cortês. Trata-se de uma película de civilidade completamente desconectada com a realidade da escravidão, certamente vivida com todos os seus teores de violência, numa fazenda de Paracatu.

A proximidade geográfica de Paracatu em relação à capital do país, propiciou que esta obra fosse deslocada para a Coleção do Palácio do Itamaraty em 1968, possivelmente uma oportunidade dada pelo arruinamento da casa de fazenda de onde proveio. Não sabemos exatamente seu local de origem, a não ser como advinda de uma sala de música, como já dissemos, talvez pela presença dos personagens que tocam instrumentos. Porém, não se trata exatamente de uma Alegoria da Música, comumente associada à devoção à Santa Cecília neste contexto; mas de uma representação da Sabedoria, personificada por Minerva, como protetora das artes e dos saberes, apontando, talvez, para um espaço não somente destinado à música, mas também à leitura, uma biblioteca— uma vez que a composição conta também com a alegoria da Sabedoria Humana, de acordo com Ripa, ligada aos negócios, às ações e à tentativa de evitar a vaidade e a sedução de auto elogios.

Sabemos que a representação dos negros escravizados e da violência da escravidão esteve estrategicamente ausente da arte colonial, como uma capa de silêncio e apagamento sobre a realidade. O que dizer deste teto pintado com a deusa da sabedoria e sua manifestação na literatura, na leitura e na música, em tempos de escravidão? Diante da contundente realidade da escravidão, como compreender as obras de arte produzidas neste contexto e que não refletem em nada sua violência? Como compreender um tal apagamento? Como explicar uma imagem a partir de uma ideia que ela mesma esconde? Como ver aquilo que não se vê e que foi estrategicamente invisibilizado pelas imagens?

Jorge Coli foi ao centro do problema em *O Brasil Retratado*⁹. Segundo Coli, a cultura no Brasil se formou a partir da ilusão, ou melhor, formou-se aqui uma cultura que não tomava como base a observação da realidade, ao contrário, recusava a observação. Com isso, durante mais de trezentos anos de escravidão, a arte brasileira não representou os escravos, os negros africanos e suas condições de vida e de trabalho, a violência que lhes foi imposta. As únicas imagens concebidas a partir de uma observação do país foram feitas exclusivamente por artistas holandeses durante sua estadia no Recife. A arte colonial, como também boa parte da arte do século XIX e XX seriam a criação de um país imaginário. A obra de Debret, no entanto, e de outros artistas franceses e estrangeiros, caracterizaria,

⁹ COLI, Jorge. *O Brasil Retratado*. Café Filosófico. Programa da TV Cultura 26 out. 2007. Fundação Padre Anchieta. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE> Acesso 10 nov. 21.

segundo Coli, este olhar “de fora” capaz de colher elementos reais sobre a escravidão e traduzi-la em imagens. No entanto, a cultura de modo geral constituída no Brasil seria incapaz de retratar a realidade da escravidão.

Johann Huizinga havia proposto em seu livro *O Outono da Idade Média* que a arte poderia ser uma forma de evasão e esquecimento da realidade. Para Huizinga, somente no século XVIII “a perfeição do ser humano e da vida em sociedade tornou-se um dogma central”¹⁰. Embora sua obra estivesse voltada para a compreensão da Idade Média tardia na França e nos Países Baixos, Huizinga nos fornece uma pista:

Quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta nada além de colorir a vida com um brilho claro, vivê-la no país dos sonhos, temperar a realidade com o êxtase do ideal. Basta um tema simples, um único acorde, para se deixar levar pela fuga fascinante (...) É sobre esses poucos temas – o do heroísmo, o da *sabedoria* e do bucolismo – que toda a cultura literária é estruturada desde a Antiguidade. A Idade Média, o Renascimento, os séculos XVIII e XIX, todos eles juntos não são muito mais do que variações novas de uma velha canção [sem grifo no original]¹¹.

Tomando de empréstimo o pensamento de Huizinga, embora consciente de tratar-se de outro contexto histórico, acredito ser possível adotá-lo como uma explicação de fundo teórico para nosso problema. Huizinga se perguntava sobre as razões da profunda diferença entre o retrato de uma época proporcionado pela arte e aquele proporcionado pela história e pela literatura. “Seria possível que os pintores (...) vivessem num limbo pacífico à margem desse inferno colorido? Ou será um fenômeno comum que as artes plásticas leguem uma imagem mais brilhante de certa época do que o fazem as palavras de poetas e historiadores?”¹² Sua resposta era afirmativa:

De fato, a imagem que temos de todas as culturas anteriores passou a ser mais alegre, desde que passamos a olhar mais do que ler, e que a nossa percepção histórica se tornou cada vez mais visual. Pois as artes plásticas de onde extraímos sobretudo a nossa visão do passado, não se lamentam. O gosto amargo do sofrimento da época que a produziu evapora nesse tipo de arte. (...) Se acreditamos que a realidade total de uma época pode ser compreendida a partir da visão da arte, então um erro comum na crítica histórica continuará sem ser corrigido¹³.

¹⁰ HUIZINGA, Johann. *O Outono da Idade Média. Estudo sobre as Formas de Vida e do Pensamento dos Séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 55

¹¹ *Ibid.* pp. 55-56.

¹² *Ibid.* p. 414.

¹³ *Ibid.* pp. 414-415.

Considerando nosso problema do teto de Paracatu, como uma obra para deleite do opressor, podemos acrescentar um ingrediente a mais para imaginar por que o sofrimento de uma época estaria programado para se apagar nas artes visuais, encomendadas a um pintor por um senhor de escravos.

Antes de concluir, gostaria de propor um caminho complementar para a questão. O texto de Renato Pinto Venâncio, *Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII*, traz alguns elementos importantes para nossa reflexão. Para ele, a ocupação do noroeste de Minas Gerais comumente foi compreendida como “um feito dos bandeirantes paulistas ou de criadores de gado que se estabeleceram ao longo do rio São Francisco¹⁴”. Seu estudo, no entanto, reavalia esta composição populacional por meio de registros paroquiais de batismo, apontando uma complexidade maior. Deixando de lado a hipótese menos plausível de uma ocupação por bandeirantes paulistas, Venâncio aponta a expansão da criação de gado pelo rio São Francisco e a descoberta de filões de ouro na região como motivadores complementares para o movimento populacional em direção ao noroeste de Minas Gerais. Em suas palavras: “no sertão mineiro, a produção de ouro se consorciou às atividades agro-pastoris”. Isso garantiu ao mesmo tempo que Paracatu conse-

rvasse uma estrutura social escravista, bem como o aumento da população livre¹⁵.

A partir de 1744 Paracatu também se tornou destino de uma população que deixava Diamantina, em função do monopólio da Coroa sobre a extração dos diamantes. As investigações de Venâncio a partir de arquivos paroquiais demonstra também uma ligação populacional de Paracatu com as regiões auríferas do eixo compreendido entre São João del Rei e Mariana, além da região diamantífera. No entanto, tais pesquisas de registros batismais mostrou uma interligação do noroeste mineiro com regiões mais amplas da América Portuguesa como Pernambuco, Bahia, Goiás e Maranhão; e mesmo uma corrente migratória proveniente do Rio de Janeiro.

Porém, algo ainda mais surpreendente foi revelado, capaz de abrir uma hipótese para nosso problema: tratava-se da corrente migratória vinda diretamente de Portugal para Paracatu. Nas palavras de Venâncio:

No Noroeste mineiro, em cada grupo de quadro pais que, em 1775, levaram o filho à pia bastimal, um havia nascido em Portugal. Talvez essa constatação seja a mais significativa no que diz respeito à tipicidade do lugar enquanto posto avançado do império colonial português. Paracatu atraía homens da Metrópole que esperavam prosperar através da exploração do ouro do sertão (...) 75% dos

¹⁴ VENÂNCIO, Renato Pinto. Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII. Locus: Revista de História, Juiz de Fora. Vol. 4, no. 1, pp. 81-92, 1998, pp. 81-82

¹⁵ VENÂNCIO, Renato Pinto. P. 85

metropolitanos provinham do norte de Portugal, principalmente de Braga, Porto e Viana do Castelo¹⁶.”

Como estes portugueses chegados a Paracatu enfrentaram a escravidão, realidade oportuna, porém cruel? E como puderam, quiçá, construir imagens capazes de iludir e afastar dos olhos por algum momento tal realidade? Venâncio conclui seu artigo esclarecedor com as seguintes palavras:

(...) mais fascinante ainda é o estudo dos processos de transformação dos portugueses originários das áreas camponesas do norte de Portugal em fazendeiros ou mineradores escravistas. Para os imigrantes metropolitanos da região norte, ser latifundiário e ser senhor de escravos era algo que implicava em uma reaprendizagem, em uma reorganização das normas de conduta e de percepção de vida; descobrir quais eram os métodos e pedagogia social desse processo é um desafio permanente à imaginação dos historiadores [grifo nosso]¹⁷

Se uma “pedagogia social” capaz de transformar homens em escravos já foi em certa medida estudada, por meio das conversões ao catolicismo, dos Santos Negros e enfim de todo o violento processo de escravização, o que dizer do outro lado, como propõe Venâncio? Como homens que viviam em sociedades rurais de trabalho livre se tornaram senhores de escravos? Possivelmente a arte – e a exaltação da Sabedoria no teto de uma casa de fazenda de Paracatu, hoje no Palácio do Itamaraty, seja um desses “métodos de uma pedagogia social” para aprender a escravizar, uma exaltação da Sabedoria em tempos de escravidão.

Referências

ANJOS, Rafael Sânzio Araújo. *Quilombolas: Tradições e cultura da resistência*. São Paulo: Aori Comunicação, 2006.

COLI, Jorge. *O Brasil Retrato*. Café Filosófico. Programa da TV Cultura 26 out. 2007. Fundação Padre Anchieta. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE> Acesso 10 nov. 21.

COMUNIDADE REMANESCENTE DE QUILOMBO DE SANTANA DO CAATINGA EM PARACATU/JOÃO PINHEIRO: PATRIMÔNIO, HISTÓRIA E MEMÓRIA. Giselda Shirley da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019

COMUNIDADE REMANESCENTE DE SÃO DOMINGOS EM PARACATU: Histórias e memórias de seus moradores Vandeir José da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019

¹⁶ Ibid. p. 90

¹⁷ Ibid. p. 91

GAMA, Alexandre de Oliveira. *Historiografia e memórias de Paracatu - Noroeste de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GANDRA, Manuel J. *Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e Ecos da sua Iconologia (Roma, 1603) Nas Artes em Portugal Esquissos para uma Exposição Virtual*. Disponível em https://www.academia.edu/13051615/Cesare_Ripa_na_Biblioteca_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra acesso 06 mar. 21

HUIZINGA, Johann. *O Outono da Idade Média. Estudo sobre as Formas de Vida e do Pensamento dos Séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068

Palácio Itamaraty. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009.

RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G. E ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d,

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora. Vol. 4, no. 1, pp. 81-92, 1998.

Como citar:

BRANDÃO, Angela. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no palácio do Itamaraty. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 513-523, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.042.1>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>