

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

A estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina

The structure of False Architecture of Lenten Veils with Diamantina Sibilas

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Doutora em História da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais– UFMG

Professora de História da Arte pela Universidade Federal dos Vales Jequitinonha e Mucuri -UFVJM

Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade no Norte de Minas - séculos XVIII e XIX

(UFVJM/Diretório CNPq)

mariaclaudiamagnani@gmail.com

Recebido em:01/08/2020 – Aceito em 29/09/2020

Resumo: Em Diamantina, no nordeste de Minas Gerais, existem véus quaresmais do século XVIII e início do século XIX adornados com sibilas em estruturas de falsa arquitetura. Inexistem documentos que comprovem a autoria de todas as pinturas dos véus quaresmais daquela cidade. Os véus quaresmais, cuja função litúrgica está associada às celebrações da semana santa católica, são tradicionalmente adornados na cultura alemã. Não se sabe como essa tradição chegou à colônia portuguesa da América. Naquela cidade existe ainda a figuração de quatro sibilas contornadas por falsas colunas com cariátides, no teto de uma igreja. As profetisas pagãs foram incorporadas pelo cristianismo desde os seus primórdios. A sua pintura é atribuída a um discípulo de José Soares de Araújo, pintor português que trouxe para a colônia o ilusionismo e a falsa arquitetura influenciados por Andrea Pozzo. O objeto desse trabalho é mostrar a influência do tratado de Andrea Pozzo também nos falsos nichos das pinturas dos véus quaresmais de Diamantina, atribuídas ao pintor Caetano Luiz de Miranda, outro discípulo de Araújo, que possuía um tratado daquele jesuíta, registrado no seu inventário.

Palavras-chave: Quadratura, véus quaresmais, sibilas.

Abstract: In Diamantina, in the North east of Minas Gerais, there are Lenten veils from the 18th and early 19th centuries adorned with sibyls inside structures of false architecture. There are no documents to prove the authorship of all the paintings of said veils. In the German culture, Lenten veils, whose liturgical role is associated with the celebrations of the Catholic holy week, are traditionally adorned. However, how this tradition reached the Portuguese colony in America is still unknown. In Diamantina, another four representations of sibyls are to be found surrounded by false columns with caryatids, on the ceiling of a church. These pagan prophetesses have been incorporated by Christianity since its early days. Their depiction in the painting is attributed to a disciple of José Soares de Araújo, a Portuguese painter who brought to the colony illusionism and false architecture, influenced by Andrea Pozzo. The objective of this paper is to present the influence of Andrea Pozzo's treatise in the false niches of the Lenten veil paintings of Diamantina, which are attributed to the painter Caetano Luiz de Miranda, another disciple of Araújo, who owned one of the Jesuit's treatise, as recorded in his inventory.

Keywords: Quadrature, Lenten veils, Sibyls.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Introdução

Na cidade de Diamantina (que à época da colônia portuguesa se chamava Arraial do Tijuco e pertencia à comarca do Serro Frio) as igrejas do século XVIII foram adornadas com uma sofisticada pintura de quadratura, sobre a qual já tive oportunidade de pesquisar em outros momentos¹. Essa pintura foi levada à colônia pelo pintor português José Soares de Araújo, nascido na cidade de Braga. Aquele pintor levou a Diamantina uma pintura quadraturista única nas Minas Gerais. A quadratura surgiu na península itálica no século XVII. Devido à ampliação dos espaços e ao aspecto imponente que esse tipo de pintura dava aos interiores dos prédios, a maioria dos comitentes ali eram homens influentes. Esses homens intentavam dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens ao escolherem essa nova arte arquitetônica como decoração interior de seus palácios. A expansão dessa técnica, a princípio muito condicionada pelas dimensões das famílias ricas e poderosas da península itálica, foi posteriormente levada à península ibérica pelo rei Filipe I da Espanha, que para afirmar a opulência da coroa graças à descoberta do Novo Mundo, quis dar grande importância aos palácios reais. No momento da restauração da independência de Portugal (que estivera unido à Espanha de 1580 a 1640) a arte da quadratura já estava bem arraigada na Espanha. A nova dinastia de Portugal lançou mão daquela técnica para se afirmar e se impor. Assim, com o mesmo objetivo, os novos fidalgos construíram seus palácios e se apressaram a decorá-los com a arquitetura fingida. Os efeitos monumentais e impressionantes da nova técnica estão assim relacionados à afirmação e imposição de um determinado poder.² Atravessando o Atlântico, levada para a colônia portuguesa, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de umas sobre as outras. Deste modo pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas leigas. O artista bracarense levou ainda para o Tijuco uma iconografia muito comum na Itália, mas pouco comum em Portugal: a representação das sibilas.

Além de ser o único local no qual há a representação daquelas profetisas na colônia portuguesa da América, existem ali objetos de grande interesse histórico e artístico que são véus quaresmais adornados com sibilas, dentro de estruturas de quadratura. Os panos datam do final do século XVIII e do início do século XIX e estão inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Há, no entanto, dois véus não inventariados, pertencentes à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras (atualmente um distrito do Serro) que datam de 1865.

As sibilas de Diamantina aparecem invariavelmente dentro de falsos nichos, seguindo os padrões da falsa arquitetura pintada nos tetos das igrejas. Os panos da segunda metade do século XIX têm as figurações *naïfes* e também a estrutura de quadratura torna-se mais simples, perdendo a habilidade do efeito de tridimensionalidade. Véus quaresmais adornados são raros no mundo português. Segundo Manuela Pinto da Costa (responsável pelos estudos sobre tecidos e têxteis portugueses dos séculos XVII e XVIII e ainda pelos inventários dos bens culturais da Igreja que se refere a têxteis e paramentarias) não há registros de véus quaresmais adornados em Portugal³. Na América portuguesa, além dos que sobreviveram em Diamantina, são conhecidos apenas outros dois, pertencentes à cidade de Mariana, cujos temas não representam sibilas, nem quadraturas. De acordo com informações

Agradecimento: Expresso minha gratidão à Arquidiocese de Diamantina, na pessoa do arcebispo Dom Darci José Nicioli, pela permissão de uso das imagens e por possibilitar a pesquisa; e ao IPHAN, na pessoa do Diretor Junno Marins da Matta, por possibilitar incentivar esta pesquisa

¹MAGNANI. Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão. 428f.

²RAGGI. Italia & Portogallo: unincrociadisguardisull'arte della quadratura. P. 177-211.

³COSTA. Tecidos e têxteis portugueses do século XVII ao século XVIII. Pp. 153-181.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

obtidas do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Cidade de Mariana, registramos a existência de uma tela que servia como "Pano de Boca do Trono" para eventualmente tampar o trono do Altar-Mor, da Matriz de Santo Antônio – Município de Santa Bárbara, em Minas Gerais. Esse pano está adornado com uma pintura da entrega do Menino Jesus a Santo Antônio. As suas medidas são 6,40 metros por 2,75 metros. A autoria é de Manoel da Costa Athayde. Há ainda uma tela do Retábulo Mor da Catedral de Nossa Senhora da Assunção/Sé de Mariana, tendo como adorno uma pintura de Nossa Senhora da Assunção com uma autoria atribuída, segundo a ficha museológica, a Luca Giordano e uma possível origem italiana. A sua data é de 1690 a 1700 e as medidas são quatro metros por três metros.

As sibilas nos véus quaresmais de Diamantina eram tão presentes que qualquer pano de boca, ainda que não adornado com as profetisas, era chamado de sibila. Há no escritório do IPHAN em Diamantina, sete inventários de véus quaresmais especificados como pinturas de painéis, todos tendo como proprietária a Mitra Arquidiocesana daquela cidade, de autoria ou anônima, ou atribuída a Caetano Luiz de Miranda, um discípulo de José Soares de Araújo: uma Sibila Tiburtina do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, datada de 1799/1800; uma Sibila Líbica do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, datada do final do século XVIII; uma Sibila Eritreia do acervo da Sé Catedral de Santo Antônio, datada da segunda metade do século XVIII (essa peça está desaparecida); uma Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800; uma sibila Europeia do acervo da mesma igreja, datada de 1799/1800; uma sibila Cassandra do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, datada do século XIX; uma sibila Helespôntica do acervo da Igreja de São Francisco de Assis, datada do século XVIII/XIX. Há ainda os mencionados dois véus quaresmais adornados com sibilas entre quadraturas, no distrito do Serro São Gonçalo do Rio das Pedras, um distrito do Serro, como fora Diamantina no passado. Esses véus não inventariados e datados de 1865, ainda se encontram em uso na semana santa.

O único véu quaresmal sobrevivente em Diamantina, sem sibilas e sem quadratura é uma pintura hagiográfica em tecido, pertencente ao Museu do Diamante/Ibram com as seguintes especificações:

Pelas dimensões de 5,30 de altura x 2,57 de largura pode-se inferir que tenha sido também um véu quaresmal, cuja procedência é da Igreja de Nossa Senhora das Mercês daquela cidade. A época aparece na especificação como séculos XVIII/XIX. Seria então o único véu quaresmal não adornado com sibilas, de que se têm notícias no Arraial do Tijuco⁴.

Caetano Luiz de Miranda foi um pintor que viveu no Arraial do Tijuco, e que supostamente foi um discípulo do português José Soares de Araújo. O seu inventário de bens existente na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina é bastante detalhado⁵. A partir da sua imensa lista de bens pode-se inferir que, além da pintura, se dedicava a outros afazeres, como à vida militar (atestado pela presença de pistolas, baionetas e espadas); à mineração (atestado pela presença de foices, almocafres e alavancas); às atividades de pedreiro provavelmente feitas pessoalmente por seus escravos (atestado pela presença de colher e martelo de pedreiro). No que concerne às artes destacam-se ferrinhos de escultor (em número de 36), 36 exemplares de desenhos para pintores, duas caixas de pinturas, uma pedra de moer tintas. Possuía também vários quadros com diferentes temáticas, dos quais não se sabe a autoria, mas não

⁴As informações foram cedidas pelo Museu do Diamante / IBRAM, Diamantina.
⁵BAT- Biblioteca Antônio Torres. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

se exclui a possibilidade de que fossem fruto da sua própria arte. Possuía também inúmeras estampas – que serviam de modelo para os pintores desde a invenção da imprensa – cujos temas iam de religiosos a profanos, passando por temas históricos, vidas de santos, literatura, tendo nove de motivos não identificados.⁶ Provavelmente as gravuras das sibilas estariam entre elas. No entanto, o que aqui mais nos interessa é um livro dentre numerosos da sua notável biblioteca: "...Prespectivas dos Pintores dois vollumes in follio".⁷ Pelo fato de ser um tratado em dois volumes e em folio, nos leva a inferir que se tratava do *Perspectiva pictorum et architectorum* do jesuíta Andrea Pozzo, mas também pelo preço desconforme com outros volumes da biblioteca⁸. O tratado pretende ensinar a desenhar e a perspectivar pictoricamente estruturas arquitetônicas. Possui um conjunto de 102 e 118 estampas, respectivamente no primeiro e no segundo volume. Pozzo foi um artista genial que sistematizou a pintura de quadratura em um tratado que correu o mundo. Não é possível saber em que idioma estava o tratado em questão. Sabe-se que há uma tradução em português, no entanto, o tratado circulou seja em latim, seja em diferentes línguas vernáculas.⁹ A influência de Andrea Pozzo nas pinturas de quadratura das abóbodas em igrejas coloniais de Diamantina foi já objeto de outro trabalho.¹⁰ Essas pinturas têm a autoria de José Soares de Araújo, confirmada documentalmente (em algumas igrejas, no entanto, as pinturas foram atribuídas a seus discípulos). Todavia, a paleta de Caetano Luiz de Miranda aparece em muitos detalhes do conjunto contratado por aquele português, e ainda em tarjas atribuídas a Miranda. Exemplo disso é a tarja do consistório da igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, de 1795.¹¹ Diferentes autores concordam que o José Soares de Araújo contou com outras mãos nas pinturas de teto. Antônio Fernando Santos lembra o fato de ele possuir dois escravos com a habilidade de pintar e atribui a pintura do forro da sacristia da Igreja do Carmo e os anjos dos balcões da nave central a Caetano Luiz de Miranda¹². Da mesma forma o fato de estar evidente que esses anjos foram pintados depois do traçado da falsa arquitetura de fundo (pela existência de áreas transparentes que permitem a visibilidade da quadratura sob elas) faz o autor afirmar que outros artistas teriam trabalhado com o pintor bracarense. Igualmente Myriam Ribeiro atribui a figura dos anjos mais delicados daquela abóboda que ela chama "graciosos meninos" a outras mãos, provavelmente de um discípulo.¹³ Luiz Jardim também afirma que aqueles anjos destoam do restante da pintura por serem de colorido claro e suave com fisionomia infantil e doce contrastando com o restante da pintura que seria pesada, de tonalidades recorrentes e anegrejadas¹⁴. Delson Júnior afirma que esses pintores trabalhavam juntos, em suas oficinas. Segundo esse autor, a pintura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro, que se compreende como arte total (uma vez que dialoga com a talha, a pintura e a escultura) e o teto do consistório da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Diamantina, teriam sido as duas grandes empreitadas adimplidas por Caetano¹⁵. Nenhuma dessas pinturas, no entanto, se destaca pela presença das estruturas de falsa arquitetura ou de quadratura. Somente nos véus quaresmais pintados por Caetano essas características aparecem e com visível influência das gravuras de Pozzo.

Além dos véus quaresmais há outras representações das sibilas em Diamantina. O teto da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, um pequeno templo do século XVIII, tem um quadro central na capela-mor representando o descendimento da cruz. O que enreda o olhar do observador é, no entanto, o conjunto de quatro qua-

⁶SANTIAGO. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830). Pp. 130-131.

⁷BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício, fls.40f.

⁸Cf. a primeira edição do tratado: POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma: Gio. Komarek, 1693.

⁹Há uma tradução em português na Biblioteca Nacional de Portugal: POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de ResERVADOS. MF. F.R.

¹⁰Por aqui a história de uma pintura perdida.

¹¹MIRANDA. A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina. P. 155.

¹²SANTOS. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização. P. 299.

¹³OLIVEIRA. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. Pp. 27-37.

¹⁴JARDIM. A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais. P. 79.

¹⁵JÚNIOR. Caetano Luiz de Miranda um Pintor Rococó na Comarca de Serro Frio. P. 202.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

dros com figurações de sibilas entremeadas por cariátides que compõe uma estrutura de falsa arquitetura pouco refinada, se comparada com aquelas feitas por José Soares de Araújo. A escassez de refinamento e o pouco requinte da técnica pictural (que nos remetem à autoria de outro discípulo do pintor português) convivem com o refinamento e a raridade dos motivos: quadratura e sibilas contornadas por colunas de cariátides que não foram encontradas em outro lugar da colônia portuguesa.

O mito das sibilas teve um alcance temporal longo, sendo notável a sua sobrevivência em numerosos e diferentes espaços. Essas figuras foram representadas não só na pintura e na escultura (também na numismática, tapeçaria, em relevos, mosaicos, mármores incrustados, iluminuras, afrescos e pinturas de cavalete, polípticos, em gravuras desde os incunábulo) desde o império romano, tendo no renascimento italiano o momento privilegiado de suas figurações. Ainda que as primeiras representações sibilinas italianas datem da antiguidade, o grande sucesso da figuração das profetisas naquele país, a partir da contrarreforma, se repete também, dentre outros países, na França, na Espanha, na Alemanha, nas gravuras e nos polípticos dos países baixos.

Em se tratando da grande elasticidade do mito das sibilas e do seu imenso alcance espaço-temporal, cabe aqui tentar traçar o caminho das suas figurações até chegar à longínqua colônia portuguesa na América. Em Portugal, a tradição das sibilas é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. Ali as suas representações plásticas são parcas se compararmos com outros países europeus, no entanto, efetivamente notáveis. No caso da literatura, antes de Antônio de Souza

Macedo (que em seu livro *Eva e Ave, ou Maria Triunphante*, do ano de 1676, abordou as profecias das doze sibilas)¹⁶, o Auto da Sibila Cassandra de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco nesse sentido¹⁷. As profetisas estão presentes também em outras peças do mesmo autor, a saber, a Farsa da Lusitânia e a Exortação da Guerra¹⁸.

Diferentemente dessas, *Eva e Ave* de Macedo é já uma obra do século XVII, época em que a Península Ibérica passava por uma "onda de profetismo" de influência tanto muçulmana quanto israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram ainda por algumas décadas naquele século. Tiveram uma força considerável na Espanha e assim se explica a incidência considerável de pinturas de sibilas na América espanhola, notadamente no México, no Peru e em Santelmo, na Argentina¹⁹.

Com relação às representações plásticas em Portugal destaca-se a porta Sul do Mosteiro dos Jerônimos e também a porta norte do Convento de Cristo em Tomar, nos quais há sibilas esculpidas por João de Castilho no início do século XVI, referidas dentre outros autores, por Pedro Dias²⁰ e por Paulo Pereira²¹. No púlpito de Santa Cruz de Coimbra encontram-se cinco sibilas associadas a profetas e doutores da Igreja, de autoria de Nicolau de Chanterene, esculpidas em 1522. Esse púlpito foi estudado por Pedro Dias²² e Fernando Jorge Artur Grilo²³. Ressalta-se também uma salva manuelina do Palácio da Ajuda (atualmente no *Victoria and Albert Museum*) na qual estão os bustos de 12 sibilas, referida por Maria José de Mendonça em um capítulo da História da Arte em Portugal²⁴. Registra-se apenas um ciclo de pinturas em Nossa Senhora de Machede, no Alentejo, estudadas por Vítor Serrão e Artur Goulart, do século XVIII, seguindo um programa elaborado um século antes (entre 1604 e 1625)²⁵. O projeto da pintura, assim como o

¹⁶A edição mais recente é: MACEDO, Antônio de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triunphante*. Theatro da Erudicam, e da Philosophia Chrystam: Em Que se Representam Os dous Estados do Mundo, Cahido em Eva, e Le Vantado em Ave; No Patrocínio da Magestade Augustissima da Rainhados Ceos. Londres: Forgotten Books, 2018.

¹⁷VICENTE. Auto da Sibila Cassandra. Pp. 9-156.

¹⁸SERRÃO & GOULART. O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. P. 211-238.

¹⁹BAUZÁ. Il Mito della Sibilla e le Sibilledi San Telmo. P. 83-91.

²⁰DIAS. Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerônimos. Subsídios para a História da Arte Portuguesa. P. 5-340.

²¹PEREIRA. A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitetura manuelina na grande Estremadura. P. 5-207.

²²DIAS. O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento. P. 95-99.

²³GRILO. Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551). 2º vol.

²⁴MENDONÇA, Maria José de. As artes ornamentais no séc. XVI. In: História da Arte em Portugal, vol.

II Porto: Portucalense Editora, 1948, p. 428.

²⁵SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. Op. cit., pp. 211-238.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

programa integral de ornamentos da igreja, deveu-se a Pero Vaz Pereira, que, na segunda década do século XVII, possuía uma sólida formação humanista e italianizante. A tarefa de afrescar as paredes da igreja ficou a cargo de um pintor anônimo que cerca de um século depois, cumpriu à risca o programa de Pero Vaz. No que concerne a azulejaria existe um painel representando Eneias e a sibila Cumana, no Palácio Belmonte, da primeira metade do século XVIII²⁶. Na obra Eneida de Virgílio, a sibila tem o importante papel de guia do personagem principal, Eneias²⁷. Há ainda quatro sibilas em um baixo relevo adornando um portal de propriedade particular em Azeitão, Setúbal, dos finais do século XVIII²⁸.

As sibilas portuguesas são, no entanto, muito distintas daquelas pintadas na colônia portuguesa e nenhuma está contornada por estruturas de falsa arquitetura, ou relacionada de alguma forma com a quadratura.

As sibilas pintadas na abóboda da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina são: Tiburtina, Déléfica, Líbica e Frígia. As figuras estão representadas em meio corpo. Em Portugal como na colônia, a estrutura de falsa arquitetura não era finalizada por um quadro escorçado, em perspectiva. O uso da perspectiva manteve aí uma função de narrativa historiada em contraposição ao espetáculo próprio da quadratura em Roma (como nas pinturas dos tetos feitas por Andrea Pozzo), na medida em que utilizam o quadro recolocado e não o arrombamento do teto como continuidade da falsa arquitetura²⁹. As gravuras que servem de base iconográfica para essas sibilas, são, muito provavelmente as de Éliedu Boispouco posteriores a 1615 e inspiradas nas gravuras de Crispijn Van der Passe e Magdalena Van der Passe, do ciclo de 1615³⁰. Essas estampas constam do catálogo Gravures de laRueMontorgueil publicado em 2015 pela *Bibliothèque Nationale de France* de autoria de Séverin Lepape³¹. Ali as profetisas não guardam semelhança alguma com as sibilas de Nossa Senhora de Machede, único afresco com esse tema em Portugal. No que concerne ao quadro central identificamos a gravura que lhe deu origem, como sendo aquela de número 132 do *Evangelicaehistoriaeimages: exordineuangeliorum, quaetotoanno in missaesacrificiorecitantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae*, datado de 1593, de autoria do jesuíta Jerônimo de Nadal³².



²⁶ CORREIA. Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração; as Metamorfoses de Ovídeo e a Eneida de Virgílio. P.81-86.

²⁷ Na obra Eneida Virgílio, a sibila aparece em distintas passagens. Ver a edição portuguesa: VIRGÍLIO. Bucólicas, Geórgicas, Eneida. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. 504p.

²⁸ MOREIRA. Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão. P. 83-100.

²⁹ Mello. A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V. Lisboa. P.83.

³⁰ MAGNANI. Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. P.152-166.

³¹ LEPAPE. Gravures de laRue-Montorgueil. P. 236.

³² NATALI. Evangelicaehistoriaeimages: exordineuangeliorum, quaetotoanno in missaesacrificiorecitantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae. P. 132.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Fig.1: Imagem número 132 do *Evangelicaehistoriae imagines: exordineeuangeliorum, quaetotoanno in missae sacrificio recitantur, in ordinemtemporis vitae Christidigestae*, NATALI, Hieronymo, 1593. Quadro central da deposição da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina. Foto de Bernardo Magalhães

Quanto às figurações das sibilas dos véus quaresmais, pouco foi identificado. Apenas o véu mais antigo, pertencente à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, representando a Líbica, traz semelhanças com uma gravura de Éliedu Bois e com a mesma sibila pintada na abóboda.

Cabe aqui esclarecer o que são esses objetos. Véus quaresmais são grandes panos usados para cobrir os crucifixos e os altares das igrejas na quaresma, durante as celebrações da paixão de Cristo. Não há consenso entre os liturgistas quanto ao significado do uso desses objetos – chamados ainda de véus da paixão e panos da fome – na celebração da Semana Santa. Antes da referência ao uso cristão desses tecidos, remetemo-nos às suas possíveis origens judaica ou veterotestamentária. No contexto medieval da atualização e espetacularização do sofrimento de Cristo as capelas eram cobertas com telas de grandes dimensões adornadas com os personagens dos episódios evangélicos da Paixão. É um ritual muito antigo que remonta ao século IX, provavelmente um resquício da separação dos penitentes públicos na igreja (eram os fiéis culpados de pecado grave depois do batismo e por isso deveriam se penitenciar publicamente). O significado litúrgico dessas telas é ainda hoje tema de discussão e não existe consenso com relação à sua completa inteligência. O padre Henri de Villiers explica o uso dos véus quaresmais também pela necessidade que têm os cristãos em se prepararem para viver o mistério da morte e da ressurreição de Cristo por meio do jejum (Villiers, s/d)³³. Neste sentido, no entanto, ele afirma que não se trata somente de compreender o jejum como uma privação de alimentos, mas igualmente como privação auditiva e visual. Para tanto, no passado, os órgãos e instrumentos musicais eram retirados das igrejas, e os sinos se calavam. No que concerne ao jejum do deleite estético visual, os véus quaresmais cobriam inteiramente o altar, impedindo a visão das belas imagens. Como exemplo dessa prática do passado, o autor afirma que em Paris, nos anos 1870, grandes véus de cor violeta ou cinza cobriam completamente os altares, desde o primeiro domingo da Quaresma, até a quarta-feira santa, quando eram descerrados enquanto se cantava, de acordo com o evangelho de São Lucas: “O véu do santuário rasgou-se ao meio, e Jesus deu um grande grito: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito. Dizendo isso, expirou.”³⁴. Simbolicamente, o rasgar do véu representa o livre acesso ao Deus Pai facultado por Jesus Cristo. Ele rasga simbolicamente aquilo que separava os homens da presença de Deus, ou seja, o pecado. Seria uma referência ao véu do Santo dos Santos. Velar e consecutivamente desvelar seria então reviver o impedimento seguido da liberação do acesso ao divino, promovida por Cristo. Segundo Henri de Villiers, o uso dos véus quaresmais – que não era exclusividade de Paris ou da França – é bastante antigo, tendo sido atestado por vários concílios e estatutos medievais (a exemplo dos Concílios de Exeter em 1217, de Canterbury em 1220, de Winchester e de Evreux em 1240, e de Oxford em 1287). O mais antigo estatuto de uma abadia medieval que indica o uso de se fechar o santuário com um véu durante a quaresma são os *Consuetudines Farfenses*, da abadia de Farfã, vizinha a Roma, que remontam ao ano 1010. Tendo sido muito adornados até o fim da Idade Média, sobretudo na Alemanha, os véus quaresmais sobreviveram à reforma luterana e muitos chegaram até nós. Em outra interpretação dessa prática, Dom Prosper Guéranger afirma que o austero uso de cobrir a Cruz no período da Paixão significa para os cristãos a humilhação do Redentor, que foi forçado a esconder-se para não ser apedrejado pelos judeus.³⁵ Adornar um véu que pretende ocultar a beleza e interditar o deleite estético parece fazer parte da contradição intrínseca ao véu mesmo na sua concepção essencial (a dialética entre real e virtual, revelação e ocultação, fascínio e

³⁴Bíblia. N.T. Evangelhos. Lc 23: 45-36. P. 1976.

³⁵GUÉRANGER. L'annolitur-gico. - I. Avvento - Natale - Quaresima - Passione. P. 627-630.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

horror, desejo e proibição, transparência e opacidade, ignorância e conhecimento). Todavia, nem todos os véus quaresmais eram adornados. Muitos cumpriam sua função de velar com uma estética monocromática, ora negra, ora roxa. OPe. Edward McNamara, citando o historiador da liturgia Monsenhor Mario Righetti³⁶, também remete à Alemanha do século IX o costume de adornar os véus com os quais se cobriam os altares durante a quaresma³⁷. Segundo esse autor, o Concílio de Trento, referindo-se em particular à Santa Missa, motiva esse costume de velar recordando que a natureza humana é tal que não pode ser facilmente atraída para a meditação das coisas divinas sem ajuda externa: por esse motivo a Igreja oferece alguns ritos para introduzir as pessoas à contemplação e à piedade por meio desses sinais visíveis da religião. Tem ainda a intensa capacidade catequética e emotiva. Assim, na liturgia a presença da imagem é tão importante quanto a sua ausência. A ocultação dos santos e do próprio Cristo ajuda a alimentar a expectativa da Páscoa, o dia em que se oferecem novamente as imagens aos olhos de todos. O uso dos véus quaresmais se manteve em alguns locais. Ainda hoje, em várias igrejas, as imagens dos altares e os crucifixos são cobertos na última semana da Quaresma por panos roxos (Mcnamara, 2013)³⁸. Embora a tradição tenha se perdido em algumas regiões, é uma recomendação da Igreja, não sendo nem uma obrigação, nem uma interdição. Antes do Concílio Vaticano Segundo (1961-1965), na agora chamada Forma Extraordinária do Rito Romano, a igreja vestia-se de preto para reviver o luto pela morte de Cristo. Portanto, as imagens e os crucifixos eram cobertos de preto³⁹. Muitos véus quaresmais adornados sobreviveram na Europa, especialmente na Alemanha, na Áustria e na Suíça Alemã. Nestes países são chamados de *Fastentuch* ou *Hungertuch*, isto é, pano da fome, o que remete ao jejum da semana santa. Há ainda véus sobreviventes na Itália (especialmente na Sicília), na Espanha e França. Da Espanha, destaca-se um véu quaresmal existente hoje no *Victoria and Albert Museum*. Na França existe uma série de nove panos da paixão no Museu de Belas Artes de Reims, adornados com pinturas de cenas da paixão de Cristo, inclusive a rara cena da comunhão dos apóstolos. O período da sua datação é de entre 1460 e o início do século XVI⁴⁰. Em Portugal não existem registros de véus adornados, portanto a presença daqueles de Diamantina e Mariana e a sua origem permanecem, em certa medida um mistério. De todos os véus encontrados nesta pesquisa, apenas os de Diamantina, adornados com sibilas, possuem uma estrutura de falsa arquitetura. Também as sibilas em véus são exclusividade da colônia portuguesa da América. Somente em Gurk, na Áustria, em um véu do século XV no qual estão representados 99 quadros do livro sagrado, há um quadro no qual se representa a lenda da sibila Tiburtina e do imperador Augusto. A lenda trata da predição feita pela Tiburtina ao imperador, que, tendo sido chamado pelo povo de divino, lhe pergunta se seria oportuno fazer-se venerar como um deus. A sibila teria sugerido ao imperador um jejum de três dias, ao fim do qual ela lhe revelou o verdadeiro Deus, apontando para o céu que se abriu, aparecendo a Virgem Maria com o Menino Jesus. Augusto, que caíra de joelhos diante da aparição, teria dedicado um sacrifício ao Menino, o primeiro destinado ao verdadeiro Deus por um pagão. Essa lenda teve enorme sucesso, sendo extensamente apropriada e difundida. A fonte mais acessível para o leitor de língua portuguesa é sem dúvida Jacopo da Varazze, em sua *Legenda Áurea, Vida de Santos*⁴¹.

³⁶Para a história da liturgia, indico a leitura de RIGHETTI, Mario. *Storiadella Liturgia*. Milano: Ed. Ancora, 2005. 2243p.

³⁷MCNAMARA. La velatiodel-laimmagini durante il tempo di-Quaresima (n.p).

³⁸MCNAMARA, Edward. Il colore per lavelaturadellacroce, 2013. (n.p).

<https://it.zenit.org/2013/03/22/il-colore-per-la-velatura-della-croce/>. Acesso em 05/08/2020.

³⁹S.J. JUNGSMANN. *Missarum Sollemnia*. P. 147-182.

⁴⁰FAVRE-COMMUNAL. La Passiondumusée de Reims. Étude techniqueeticono graphique de toilespeintesduXVesiècle. P. 357-371. Disponível em

http://www.persee.fr/doc/mefr_11239883_1999_num_111_1_3698. Acesso em 05/08/2020.

⁴¹VARAZZE. *Legenda Áurea Vida de Santos*. P. 98-99.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".



Fig. 2: Detalhe do Véu Quaresmal de Gurk com a lenda da Sibila Tiburtina foto Maria Cláudia Magnani e Véu Quaresmal de Gurk exposto na Semana Santa disponível em <https://www.locusiste.org/blog/2015/03/veiling-images-in-lent> acesso em 22 de agosto de 2020

Não existem documentos comprovando a autoria da execução dos véus quaresmais de Diamantina, além de um único registro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. A autoria das pinturas foi atribuída pelos pesquisadores que fizeram seu inventário no IPHAN, inclusive desconhecendo aquele registro. Os mais sofisticados, tanto na figuração humana quanto na quadratura, são atribuídos a Caetano Luiz de Miranda, pintor nascido na colônia e dileto discípulo de José Soares de Araújo, pintor português. A partir dos mencionados volumes do tratado constante do inventário de Miranda podemos pensar que esse pintor tenha sido inspirado pelo autor jesuíta a criar os nichos falsos de suas sibilas. Com o tempo, a pintura dos outros véus tornou-se cada vez mais ingênua e a quadratura tornou-se uma cópia mal utilizada nas mãos de pintores cada vez menos sofisticados. É evidente que os autores dos véus de Diamantina encontraram inspiração nos textos clássicos e também nas imagens dos livros e gravuras que circulavam separadamente. O fato de se mencionar os textos de Pozzo na biblioteca de Miranda sugere a consistência da hipótese da correlação entre a quadratura brasileira, de Diamantina e o artista trentino.

Como dito anteriormente, cada uma das sibilas representadas no antigo Arraial do Tijucu está envolvida em uma estrutura de quadratura. Como já comprovamos a influência de Andrea Pozzo na pintura colonial de Diamantina⁴², podemos também pensar que nos nichos dos véus quaresmais encontram-se inspiração no tratado do pintor jesuíta.

De acordo com o inventário dos panos quaresmais de Diamantina feito no IPHAN, seriam de autoria de Caetano Luiz de Miranda, os seguintes véus, nos termos dos documentos: uma Sibila Tiburtina do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, datada de 1799/1800 (?), autoria de Caetano Luiz de Miranda (?), dimensões 495 cm por 344 cm, inventá-

⁴²MAGNANI. Quadratura e quadros perspéticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil: século XVIII. P. 283-296.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

rio número MG- 95.122.098; uma Sibila Líbica do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, datada do final do século XVIII, autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 490 cm por 390 cm, inventário número MG-95.121.074; uma Sibila Eritreia do acervo da Sé Catedral de Santo Antônio, datada da segunda metade do século XVIII, autoria Caetano Luiz de Miranda (?), dimensões 460 cm por 351 cm, inventário número MG-95.127.056 (esta peça está desaparecida); uma Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800 (?), autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 455 cm por 258 cm, inventário número MG-95.126.080; uma sibila Europeia do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800 (?), autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 454 cm por 257 cm, inventário número MG-95.126.079.

O véu quaresmal pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Amparo esteve desaparecido, foi reencontrado e devolvido à Diamantina. Hoje se encontra no escritório do IPHAN. Nesse pano, que sofreu intervenções aparentemente não profissionais e parece ter sido lavado, está representada uma Tiburtina. De acordo com a descrição de Alves podemos identificar uma “mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calçada com sandálias de tiras; na cabeça um diadema; traz um livro aberto e um bastão terminado em esponja.”⁴³



Fig. 3: Vêu quaresmal com Tiburtina de Caetano Luiz de Miranda, Igreja do Amparo. Foto: Bernardo Magalhães

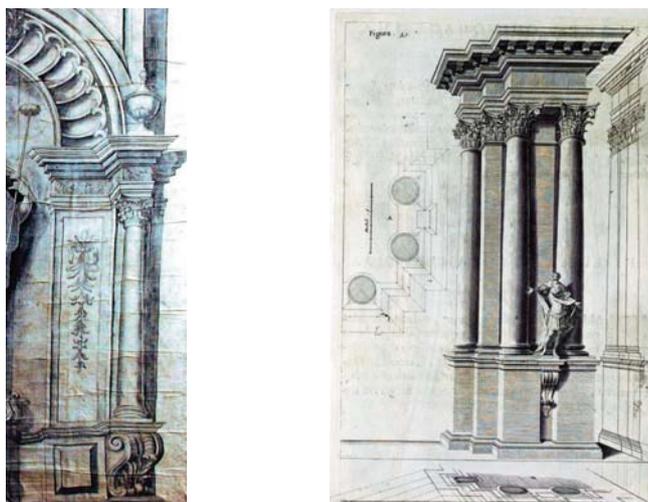


Fig. 4: Detalhe do véu quaresmal da Igreja do Amparo e figura 51 do volume I – Tratado de Andrea Pozzo (detalhe)

⁴³ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

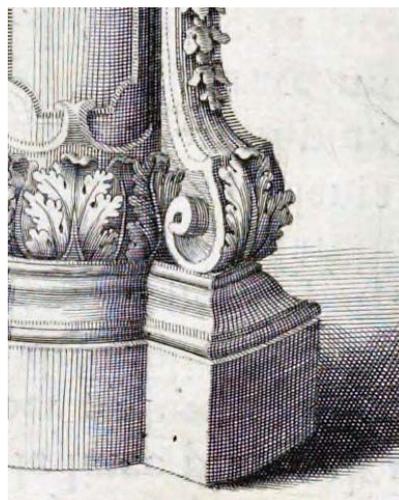
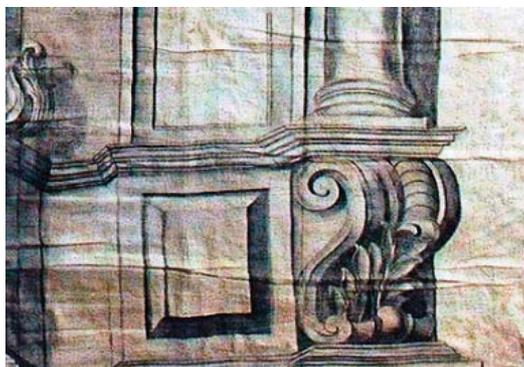


Fig. 5: Detalhe do véu quaresmal da Igreja do Amparo. Figura 25 volume II do tratado de Pozzo, (detalhe)

O véu quaresmal com a sibila Líbica de Nossa Senhora do Carmo, por suas características, é provavelmente o mais antigo dentre os que sobreviveram. A atribuição deve ser revista. Sugerimos *a priori* a autoria de José Soares de Araújo. A representação da profetisa não condiz em todos os detalhes com o refinamento peculiar de Caetano Luiz de Miranda nas figurações humanas. É uma pintura inacabada que atualmente está em um estado lamentável de degradação pelo tempo, umidade e acondicionamento inadequado. É a única figuração da qual identificamos a gravura original, como sendo a estampa francesa de Élie de Bois⁴⁴. Retomando a descrição de Alves podemos identificar uma “mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico, com abas em bico, envolvido em véu; traz na mão uma palma.”⁴⁵ A Líbica está envolvida em estrutura de quadratura inacabada, e atualmente pouco visível por estar extremamente degradada. Ainda assim, o entablamento, os capiteis e as colunas poderiam ser também comparados com os desenhos de Andrea Pozzo. No livro de despesa 01 de 1765 da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, na folha 66v, com a data de 1779 consta: “Pgto. Pa. feitiço de 2 nichos pa as Sibilas”⁴⁶. Presume-se que se trate dos falsos nichos pintados nos panos quaresmais. No entanto, não consta quem teria recebido o pagamento. Provavelmente existiam dois panos com sibilas, um para cada altar colateral. Na Igreja do Rosário (que teve um pano desaparecido, não inventariado, mas catalogado por Alves)⁴⁷; na do São Francisco (que teve uma sibila desaparecida, não inventariada, e também catalogada por Alves)⁴⁸; na das Mercês; e na do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras (contando ainda com duas sibilas cada uma), existiam dois véus com sibilas para os altares colaterais. Destarte, presume-se que a Ordem Terceira do Carmo também possuísse um tecido adornado com sibila para cada altar.

⁴⁴ LEPAPE. Gravures de la Rue-Montorgueil. P. 238.

⁴⁵ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

⁴⁶ VOTC - Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - Livro de Despesa - 01 - 1765. Fl. 66v (1779).

⁴⁷ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

⁴⁸ Idem, ibidem.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.



Fig. 6: Detalhe do véu quaresmal com a sibila Líbica da Ordem Terceira do Carmo (1779c.) atribuída a Caetano Luiz de Miranda e gravura de Éliedu Bois(1605-1620) disponível no acervo digital do PESSCA (<https://colonialart.org/artworks/2108A>). Acesso em 23/08/20.



Fig. 7: Comparação do estado de degradação do Véu Quaresmal com a sibila Líbica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo entre 2015 e 2019. Fotos Bernardo Magalhães

O véu com a representação da Sibila Eritreia pertencente ao acervo da Sé Catedral de Santo Antônio está desaparecido. Como dito anteriormente está inventariado e foi assim descrito por Alves: “Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calça botas de cano alto; com diadema na cabeça. Segura livro onde se lê: *Iesus Crhistus Filius Dei Salvator*.”⁴⁹ Há uma foto no inventário do IPHAN, na qual, apesar da má qualidade, pode-se verificar um falso nicho sofisticado com o efeito de tridimensionalidade próprio daqueles atribuídos a Miranda.

O véu quaresmal com a representação da Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês foi restaurado em 2019, com financiamento do FEC – Fundo Estadual de Cultura – do Estado de Minas Gerais, por meio de um projeto da Diarte – Instituto de Arte e Cultura de Diamantina, aprovado em 2016. Na descrição de Alves pode-se ler: “mulher jovem vestida com túnica e dalmática; sobre a cabeça um diadema com véu comprido; traz um livro aberto e uma vela acesa envolvida por uma espécie de cardo.”⁵⁰ As representações da Cimeria e da Euro-

⁴⁹Idem, ibidem.
⁵⁰Idem, ibidem.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

peia da mesma igreja são as únicas pinturas documentadas no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

P. 2 Cibilas^a os Altares Colaterais a Caet^o Luiz de Miranda.....// 4 // ⁵¹

Também Martins cita a mesma documentação da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

MIRANDA, Caetano Luiz de
DIAMANTINA – IGREJA DE N. S^a DAS MERCÊS
1799/1800 – Recebeu 4/8^{as}. de “2 Cibilas p.^a os Altares Colaterais”
(L^o. de “Receita e Despesa” da respectiva Irmandade, fls. 148).⁵²

Apesar da existência desse registro, o inventário de 1995 (MG-95.126.080) afirma a “atribuição” a Miranda, apontando o desconhecimento da documentação à época.



Fig. 8: Vêu Quaresmal com a sibila Ciméria, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis.



Fig. 9: Figura 64, volume I do Tratado de Andrea Pozzo e Detalhe do vêu quaresmal com a sibila Ciméria, do acervo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Foto de Patrícia Reis

⁵¹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 148.
⁵² MARTINS. Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. P. 49.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

As mesmas referências documentais e de arquivos se aplicam ao pano quaresmal representando a sibila Europeia, do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Também este pano foi restaurado na mesma oportunidade. Alves assim a descreve: "mulher jovem vestida igual à anterior; traz um livro aberto e um bastão terminado em bandeirola"⁵³. Também esse autor afirma serem aquelas duas as únicas sibilas do Tijuco cujas autorias das pinturas estão documentadas.



Fig. 10: Vêu Quaresmal com a sibila Europeia, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis e Figura 15, volume II do Tratado de Andrea Pozzo.

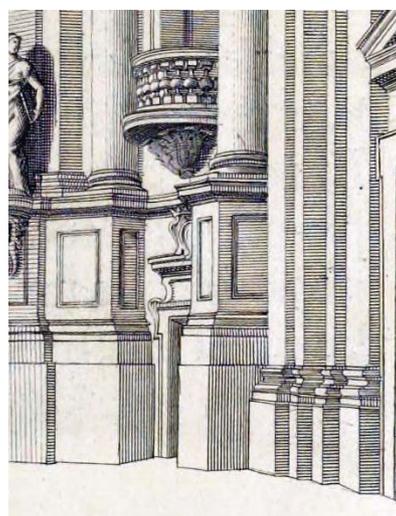


Fig. 11: Detalhe do vêu Quaresmal com a sibila Europeia, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis e Figura 73, volume II do Tratado de Andrea Pozzo, detalhe.

É possível imaginar também que os trabalhos de pintura tenham sido feitos por mais de um pintor, se lembrarmos, por exemplo, de que José Soares de Araújo era mais hábil na quadratura e Caetano Luiz de Miranda nas figurações humanas. Recordando que nas abóbodas das igrejas, essa situação de múltiplos pintores está já demonstrada. Araújo viveu até 1799, data das pinturas dos panos mais recentes dentre os atribuídos a Miranda. Fato digno de nota, já aqui mencionado, é que o tratado de Pozzo está registrado no inventário de Miranda, ainda que a quadratura não tenha sido sempre uma sua escolha como frequentemente foi a de Araújo. Ainda que não te-

⁵³ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nhamos com exatidão essas informações, fato é que as estruturas de quadratura desses véus atribuídos a Caetano ou com a comprovação documental de sua autoria são extremamente eficientes do que diz respeito à falsa ampliação dos espaços e à impressão de profundidade tridimensional dos nichos fingidos. Outros pintores, ainda que mantivessem sempre o falso nicho nas demais peças de tecido, não obtiveram o mesmo efeito ou demonstraram a mesma habilidade. O engano do olho por meio da arquitetura fingida oferecia um impacto visual persuasório, condizente com a arte do barroco em geral, na sua passionalidade intencional. Conjuntamente, a intenção persuasória das pinturas das sibilas como videntes do futuro e do uso da falsa arquitetura dos véus quaresmais do Tijuco, portavam a eficácia no sentido de compactuar com a ordenação de uma sociedade colonizada, cristã e católica.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Célio Macedo. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. In *Imagem Brasileira*. Nº3. 2006. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. P.155-163.
- BAUZÁ, Francisco Hugo. Il Mito della Sibilla e le Sibilledi San Telmo. In *Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell' Università Internazionale dell' Artedi Firenze* 8, Firenze. P. 83-91. 2004.
- BÍBLIA. N.T. Evangelhos. *Evangelho de São Lucas*. capítulo 23, versículos 45 a 46. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Editora Paulinas, 1980. 2366p.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo. Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração: as Metamorfoses de Ovídeo e a Eneida de Virgílio. *Barroco Actas do II Congresso Internacional*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. 2001. P.81-86.
- COSTA, Manuela Pinto da. Tecidos e têxteis portugueses do século XVII ao século XVIII, in *Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães*. Guimarães. P. 153-181. 2009.
- DIAS, Pedro. *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerônimos. Subsídios para a História da Arte Portuguesa*. XXXVI. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993. 340p.
- _____. *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra/CENEI, 1996. 248p.
- FAVRE-COMMUNAL, Monique. La Passion du musée de Reims. Étude technique et iconographique de toiles peintes du XVIII^e siècle. *Mélanges de l'École française de Rome Moyen-Âge*. Année 1999. Volume 111. Numéro 1 p. 357-371. Disponível em http://www.persee.fr/doc/mefr_11239883_1999_num_111_1_3698. Acesso em 05/08/2020.
- GUÉRANGER, Prosper. *L'annoliturgico. - I. Avvento - Natale - Quaresima - Passione*. trad. it. P. Graziani, Alba, 1959. 2243p. Disponível em <http://www.unavoce-ve.it/pg-quaresima-dom4.htm> acesso em 05/08/2020.
- GRILO, Fernando Jorge Artur. *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c.1511-1551)*. 2000. 2º vol. Tese de Doutorado em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2000.
- JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 3. Rio de Janeiro, 1939.
- JÚNIOR, Delson Aguinaldo de Araújo. Caetano Luiz de Miranda um Pintor Rococó na Comarca de Serro Frio. *XII EHA – Encontro De História da Arte – Unicamp*. Campinas. Pp. 199-209. 2017.
- LEPAPE, Séverine. *Gravures de la Rue Montorgueil*. Paris: BNF, 2016. 359p.
- MACEDO, António de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triumphant. Theatro da Erudicam, e da Philosophia Chrystam: Em Que se Representam Os dous Estados do Mundo, Cahido em Eva, e Le Vantado em Ave; No Patrocinio da Magestade Augustissima da Rainha dos Ceos*. Londres: Forgotten Books, 2018. 636 p.
- MCNAMARA, Edward. *Il colore per lavelatura della croce*. 2013. (n.p). <https://it.zenit.org/2013/03/22/il-colore-per-la-velatura-della-croce/>. Acesso em 05/08/2020.
- MCNAMARA, Edward. *La velatiodelle immagini durante il tempo di Quaresima*. 2016 (n.p). Disponível em: <https://cooperatori-veritatis.org/2016/03/11/la-velatio-della-immagini-durante-il-tempo-di-quaresima/> acesso em 22/08/2020.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão*. 2013. 428f. Tese de Doutorado (Programa de Pós Graduação em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa in *O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares*. OLIVEIRA, Carla Mary e HONOR, André Cabral (org.). Sevilha/ João Pessoa: EnredArs /CCTA, 2019. P. 152-166.

_____. Quadratura e quadros perspécticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil: século XVIII. In MORENO, José Manuel Almansa, MELLO, Magno Moraes MARTÍN, Rafael Molina. *La Pintura Ilusionista entre Europa y America. Universo Barroco Iberoamericano*. 12º volumen. EnredArs: Sevilla, España, 2020. P. 283-296.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC/Publicações do IPHAN, nº 27. 1974. 2º vol. 335p.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 277p.

MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009. 330p.

MOREIRA, Rafael de Faria. Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão, in *Belas-Artes*. Lisboa. Editora: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2.ª série, n.º 31. 1979. P. 83-100.

NATALI, Hieronymo. *Evangelicaehistoriaeimagines :exordineeuangeliorum, quae toto anno in missaesaesacrificiorecantantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae*. 1593. Disponível em: <https://archive.org/stream/evangelicaehisto00pass#page/n277/mode/2up> acesso em 22/08/20.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. In *Revista Barroco*. Conselho de Extensão da UFMG: Belo Horizonte. nº 10. P. 27-37. 1978/79.

PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na grande Estremadura*. Coimbra: Instituto da Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1990. 207p.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma: Gio. Komarek, 1693.

_____. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados. MF. F.R.

RAGGI, Giuseppina. Italia & Portugal: unincrociodisguardisull'artedella quadratura. In ALESSANDRINI, NUNZIATELLA et al. *Di buonaffetto e commercio: relazioni lusitane nos séculos XV-XVIII*. Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2012. P. 177-211.

RIGHETTI, Mario. *Storiadella Liturgia*. Milano: Ed. Ancora, 2005. 2243p

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. 367f. Tese de Doutorado (Programa de Pós Graduação em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2002.

S.J. JUNGSMANN, J.A. *Missarum Sollemnia*. São Paulo: Paulus, 2008. 965p.

SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. In: *Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa. V.3. P. 211-238. 2004.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea Vidas de Santos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 1039 p.

VILLIERS, Henri. *Le Voile de Carême – Velum Quadragesimale. Liturgie & Musique Sacrée Traditionnelles*. Fev. 2015 (n.p.). Disponível em: <http://schola-sainte-cecile.com/2015/02/28/le-voile-de-careme-velum-quadragesimale/> acesso em 22/08/20.

VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Casandra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 156p.

VIRGÍLIO. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. 504p.

Fontes Documentais

AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tijuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 148.

BAT – Biblioteca Antônio Torres. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício.

VOTC – Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Livro de Despesa - 01 – 1765. Fl66v (1779).