

# José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana

Angela Brandão<sup>1</sup>

## Resumo

Este texto apresenta três aspectos para refletir sobre a importância política do retrato de representantes do poder monárquico e religioso no contexto colonial brasileiro. A pintura religiosa no Brasil colonial prevaleceu em detrimento de outros gêneros pictóricos como o retrato. Embora não muito difundido na pintura colonial, este texto trata da presença de quatro retratos de membros da monarquia portuguesa descritos no inventário de morte do quarto Bispo de Mariana, os quais podem ser comparados com os exemplares que se encontram na Casa de Câmara de Cadeia da cidade. Trata, ainda, da descrição de um retrato alegórico de D. Maria I, utilizado como parte da armação efêmera para a cerimônia ocorrida em 1792, no Rio de Janeiro, ao celebrar-se a derrota da Inconfidência Mineira e, finalmente, apresenta a galeria de retratos dos Bispos de Mariana nas paredes do Palácio Episcopal da cidade, atribuídas ao gravurista Padre José Viegas de Menezes.

**Palavras-chave:** Retrato. Pintura colonial brasileira. Padre José Viegas de Menezes. Palácio Episcopal de Mariana.

## Abstract

This paper presents three aspects to reflect on the political importance of the portrait of the monarchical and religious power in the Brazilian colonial context. As known, the religious painting in colonial Brazil prevailed over other pictorial genres such as portrait. Although not very widespread in colonial painting, this text deals with the presence of four portraits of Portuguese monarchy members, described in the inventory of the fourth Bishop of Mariana, that can be compared to exemplars that are nowadays in the Town Hall of the city. There is also the description of an allegorical portrait of Queen Maria I, used as part of the ephemeral frame for the ceremony that took place in 1792 at Rio de Janeiro, to celebrate the defeat of Minas Conspiracy from 1789 and finally presents Mariana Bishops gallery portraits on the walls of the Episcopal Palace in the same city, attributed to the engraver José Viegas de Menezes.

**Keywords:** Portrait. Brazilian colonial painting. José Viegas de Menezes. Mariana Episcopal Palace.

1

Professora no Departamento de História da Arte e do Programa de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo

“No Brasil o esquecimento é necessário  
para que a história se repita sempre”.

Jessé Souza, *A Radiografia do Golpe*, 2016.

Para Cássio

**N**a manhã seguinte ao Golpe de 2016, entre tantas mentiras noticiadas pela mídia brasileira – sempre comprometida com o grande capital e empenhada, ao lado do poder judiciário, na derrubada de um governo eleito pelo voto direto (SOUZA, 2016) –, uma notícia em especial me chamou a atenção. Os últimos retratos da presidenta eleita, Dilma Roussef, eram retirados das repartições públicas e gabinetes em Brasília. “Nem duas horas após a decisão do Senado Federal pelo impeachment de Dilma Roussef, os retratos da presidente afastada foram retirados dos gabinetes e salas do Palácio do Planalto” (URIBE, 2016). Ao sentimento de revolta e assombro, somou-se uma profunda melancolia. Qual o destino dos retratos dos governantes após um golpe de Estado? Qual o significado do retrato como afirmação ou negação da imagem do poder?

A proposta da Revista NAVA para que nós, pesquisadores, buscássemos refletir, em meio à claustrofóbica situação em que nos encontramos no Brasil neste momento em que escrevo, sobre as relações entre história da arte e política, fez-me buscar algumas anotações, nas quais havia tratado do sentido do retrato de governantes e poderosos no contexto colonial brasileiro, e mais especificamente, no século XVIII. Proponho, portanto, temas muito pontuais, porém que permitem discutir a importância do retrato na constituição de uma imagem do poder, assim como uma hipótese de atribuição ao padre e artista José Viegas de Menezes dos retratos do Palácio Episcopal de Mariana.

Sabemos que a pintura no Brasil colonial voltou-se quase exclusivamente para a temática religiosa, como a decoração de forros em madeira de templos religiosos, quadros para programas decorativos de sacristias e, enfim, representações de cenas bíblicas e das vidas dos santos.

Por outro lado, outros gêneros pictóricos, como paisagem, natureza-morta ou retrato, foram raros no período colonial brasileiro.

Este artigo, porém, sonda inicialmente a presença de retratos e seus significados político-religiosos a partir da menção a retratos da Corte no inventário do quarto Bispo de Mariana; bem como a partir de um relato de 1792, descrevendo a liturgia que celebrou no Rio de Janeiro a derrota da Inconfidência Mineira; e, em seguida, apresenta um estudo sobre as pinturas parietais – uma sala de retratos – no Palácio Episcopal de Mariana com a hipótese de atribuição de autoria a José Viegas de Menezes, já nos primeiros anos do século XIX.

\*

Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével foi o quarto bispo de Mariana e assumiu a diocese em 1780. Pela relação de livros, em seu inventário de morte, pode-se julgar que foi um erudito, cujas leituras passavam da filosofia à teologia, de tratados de moral e retórica, da história à geografia, assim como possuía muitos dicionários, além de livros sobre música e um livro de culinária. Nas palavras de Luiz Carlos Villalta (1992, p. 372-375): “Nenhuma dessas bibliotecas [dos inconfidentes], em termos de tamanho, comparava-se à do bispo de Mariana, Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, constituída por 412 títulos e 1066 volumes, quiçá uma das maiores do período colonial<sup>2</sup>”.

Foi eleito bispo de Mariana e confirmado pelo papa Pio VI em 1779, quinze anos depois da morte de Manoel da Cruz, período em que a diocese viveu um vazio de poder, já que os dois bispos seguintes haviam governado à distância, por procuração. Quando Pontével assumiu a diocese, fazendo a entrada solene na Catedral em 25 de fevereiro de 1780, encontrou um Cabido dividido por facções rivais e por toda espécie de indisciplinas. Tais conflitos o teriam levado a estabelecer-se em Ouro Preto, onde “residia habitualmente”, nas palavras de Cônego Raymundo Trindade. Faleceu em Vila Rica em 1793 (SANTIAGO, 2006, p. 61-62; TRINDADE, 1928, p. 132, 206-209). A necessidade de afirmação do poder do bispado em Mariana,

2

“[...] nela se notava a proeminência das ciências sacras sobre as ciências profanas: logramos identificar 251 obras na primeira seção e 76 na última, respectivamente 60% e 18%, ficando o restante (85 obras, 21%) sem classificação em virtude da falta de dados completos sobre as mesmas. Dentre as ciências sacras, além disso, constatamos igualmente a maior presença de livros de teologia e liturgia [...]” (VILLALTA, 1992, p. 372-375)

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão

após a ausência de dois bispos consecutivos, correspondeu a um esforço por parte de Dom Domingos da Encarnação Pontével, assim como de seu sucessor, no sentido de fixar a imagem da presença dos bispos por meio do mecenato, de um lado, e de outro, por meio de seus retratos.

A prática de um colecionismo de obras de arte, por parte de representantes do clero, a partir do que se entende como um “coleccionismo barroco” era bastante usual e mantinha o sentido ético – como fonte de conhecimento e sabedoria – mas tocava um sentido moderno – como fonte de prestígio, de desfrute e conhecimento estético. Pontével teria promovido a ampliação do Paço Episcopal de Mariana, supostamente para abrigar objetos de uma coleção<sup>3</sup> (CHECA; MORÁN, 1994, p. 59-64). A transcrição do inventário de Dom Domingos justamente revelou aspectos interessantes para a compreensão de um suposto colecionismo diocesano<sup>4</sup>. Por um lado, a leitura do inventário do quarto bispo de Mariana, falecido em 1793, descartou parcialmente a hipótese de um colecionismo propriamente artístico, porém confirmou um discreto “coleccionismo” ilustrado. Não há praticamente nenhuma referência a objetos artísticos no Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével, nem mesmo peças de caráter religioso ou objetos de devoção, a não ser um “oratório pequenino com três imagens de cera com suas vidraças” (1793, p. 51), nas palavras do inventariante.

Um colecionismo de caráter ilustrado é indicado, porém, sem desconsiderar sua importante biblioteca, pela presença de “cinco mapas de várias terras com suas guarnições de jacarandá torneado”, além de mapas de Portugal em meio a sua livraria e uma câmara ótica com setenta e quatro papéis grandes e pequenos (1793, p. 22, 26, 12). Possuía também duas barras de ouro, algumas joias – sete anéis com pedras, uma cruz de prata dourada com pedras de ametista e cordão de retrós verde com fios de ouro, uma escrivaninha e vários outros utensílios feitos em prata. O que mais chama a atenção, no entanto, é a presença das artes decorativas, de mobiliário de honra e de um grande aparato de mesa e de utensílios de alimentação: chocolateiras, fontes de chá, chaleiras, cafeteiras, bules de cafés, várias peças azuis e vermelhas de louças da Índia, toalhas de mesa, guardanapos, pratos para guardanapos, vidros lavrados e vários utensílios de prata, cobre, estanho.

3

Aí, provavelmente, nesse Paço Episcopal, situava-se um “fiel retrato” de Dom Frei Domingos, com o seguinte dístico: *Quid Preosul noster? Nil est nisi pulvis in urna:/ Cordibus ast nostris vivis et ipse manes* (O que é o nosso devir? Não há nada além de poeira na urna, mas nossos corações são fantasmas vivos.). O texto Checa e Morán opõe o colecionismo orientado pelas ideias de Baltasar Gracián realizado por Lastanosa e as novas formas de coleções artísticas relacionadas apenas com o deleite estético.

4

Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

Contudo, interessa-nos aqui sobremaneira, no inventário de morte do quarto bispo de Mariana, a referência a quatro pinturas, assim descritas: “quatro retratos ovais de pessoas Reais” (1793, p. 22, 26, 12). Poderia tratar-se de retratos semelhantes àqueles que se encontram hoje no saguão de entrada da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana: um deles representando D. José I e outro, D. Maria I (figura 1 e 2). Consistiam, portanto, em retratos de posse do clero, observados a partir da leitura dos inventários de morte em sua coleção pessoal – o que nos leva a confirmar o sentido político-religioso do retrato. Em outras palavras, a presença de quatro retratos de representantes da monarquia portuguesa, em posse do quarto bispo de Mariana, reforça a importância destes objetos e sua função simbólica na sociedade colonial.



Figura 1 e 2 :: Retratos de D. Maria I e D. José I. Autoria desconhecida. 2ª metade do século XVIII. Óleo sobre tela.

Fonte :: Casa de Câmara e Cadeia, Mariana. Foto da autora.

\*

Um dos documentos transcritos junto aos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* (1982, p. 292-293) demonstra uma das formas de uso do retrato da realeza na sociedade colonial, associada ao culto religioso, às festas e armações efêmeras. No dia 24 de abril de 1792, celebraram-se as cerimônias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência em missa solene na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro. O objetivo da celebração era

dar graças a Deus Nosso Senhor pelo benefício que fez a esses povos em se descobrir a infame conjuração ajustada na Capitania de Minas a tempo de ser dissipada, sem que se pusesse em execução, e se seguissem as perniciosas consequências que podiam experimentar os leais vassallos de Sua Majestade. (1982, p.: 292-293)

Outro dos objetivos da cerimônia era “dar graças ao mesmo Senhor, de que esta cidade [do Rio de Janeiro] ficasse isenta, e ilesa, do contágio de tão infame conspiração”. Com a presença das autoridades, o Vice-Rei e a Vice-Rainha e em um cenário de armações efêmeras, a liturgia pretendia “persuadir os povos à fidelidade a uma Soberana, que por felicidade temos, tão amável, tão pia, tão clemente; e rogar a Deus que lhe conserve a vida e a saúde”. Sobre a decoração da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo para a ocasião, a “armação foi a mais rica, e mais bem composta que se tem havido, concorrendo muito para a sua beleza a arquitetura da dita igreja” (1982, p. 292-293), descritas no relato, entre as que se descreve uma pintura com o retrato alegórico da Rainha Dona Maria I:

Ardiam mais de duzentas velas, além das que assistiam ao Santíssimo Sacramento no seu trono, que todas trocavam a noite em dia. A armação foi a mais rica, e mais bem composta que tem havido; concorrendo muito para a sua beleza a arquitetura da dita igreja; sobre o Arco Cruzeiro se via em pintura o seguinte emblema. – Estava a Rainha Nossa Senhora assentada em seu trono; ao seu lado direito se viam as armas do Reino de Portugal, com estandartes, caixas de guerra, peças, balas, e outros instrumentos bélicos; tudo isso guardava Hércules que estava com a maçã sobre o ombro, mostrando não só a força, mas também a segurança da Monarquia. (1982, p.: 292-293)

O retrato de D. Maria I ao mesmo tempo marcava a presença simbólica da Rainha no cenário de comemoração da derrota da Inconfidência Mineira e reafirmava a força e invencibilidade – por meio da representação de armas e pela evocação da mitologia de Hércules – da Coroa portuguesa sobre a Colônia inutilmente sublevada. Ao lado da força, a crônica da celebração afirmava também a segurança que representava a Monarquia para seus súditos.

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão

Ao lado esquerdo de Sua Majestade, estava Astréia com todas as insignias da Justiça, olhando para a Soberana, como manifestando-lhe a sua prontidão na execução de suas leis. Sua Majestade com a mão esquerda tocava o próprio peito; e com o cetro que tinha na mão direita apontava para a figura da América que, aos pés do trono, posta de joelhos, muito reverentemente lhe oferecia uma bandeja de corações, que significava o amor e a fidelidade dos americanos.

Apesar da ruptura da ordem, representada pela tentativa de desatar os laços com Portugal, com os intentos da Inconfidência, ainda assim, afirmava-se a fidelidade da América e sua devoção pela Rainha.

Mais no longe, e como em campo muito distante, se viam os sublevados, representados na figura de um índio posto de joelhos, despojado de seus vestidos e armas, com as mãos erguidas, e em um braço uma cobra enrolada protestando a eterna vassalagem, e suplicando a piedade da Soberana, a qual dava a conhecer que atendia mais aos influxos da sua clemência, do que aos impulsos da justiça; porque com muito alegria se via, que a fama levava a todas as partes do mundo a glória de seu imortal nome.

Curiosamente, os inconfidentes foram representados pela figura de um índio, agora vencido e de joelhos, suplicando a piedade da Rainha. A América não era o índio. O "selvagem", porém, era a figura de uma América infiel que se havia conjurado contra Portugal. A Rainha, por sua vez, entre a justiça – pronta para executar suas punições – e a clemência, optava por esta última, para afirmar sua fama e glória.

O relato de 1792, descrevendo a cerimônia ocorrida no Rio de Janeiro, é um dos raros registros a mencionar, de modo tão claro, a importância política do retrato alegórico, utilizado como aparato efêmero, no contexto colonial.

\*

O retratismo relacionado ao clero no período colonial, por seu turno, pode ser percebido pela construção de um aparato simbólico das

dioceses para a construção do poder do Bispado, no caso de Mariana da segunda metade dos Setecentos, em meio às dificuldades disciplinares e resistências contra o poder dos Bispos. Observamos o grande esforço de Dom Domingos da Encarnação Pontével em cercar-se de uma série de objetos de uso com valor honorífico, capazes de criar uma atmosfera de Corte digna de um bispado, na recém-criada diocese. Nota-se, portanto, a preocupação do quarto bispo em demarcar simbolicamente a presença do Bispado nas terras das Minas.

Apesar disso, todos os bens descritos no Inventário de Morte de Dom Domingos da Encarnação Pontével não puderam permanecer como forma de cristalizar simbolicamente a presença do bispado em Mariana. Foram, ao contrário, leiloados, vendidos um a um, não restando praticamente nada para ser utilizado por seu sucessor, Dom Frei Cipriano, que ocuparia o cargo a partir de 1798 e encontraria o Paço Episcopal de Mariana como um lugar “saqueado” (MAIA, 2009, p. 888).

Antes da travessia do Atlântico, o bispo [Dom Cipriano], assim que sagrado em Lisboa em 1798, escreveu ao secretário do Conselho Ultramarino, dom Rodrigo de Sousa Coutinho, dizendo-se bem informado da situação de sua diocese e afirmando que se preparava para a viagem. (AHU, cx. 143, doc. 65, fl.1 apud MAIA, 2009, p. 888)

Relatou o secretário que, após a morte do bispo Domingos Pontével, todos os móveis e livros da biblioteca do paço episcopal haviam sido colocados em praça pública pelo Juízo dos Defuntos e Ausentes e ordenava que, com permissão do Conselho Ultramarino, os bens fossem comprados e recolocados no Paço. O fato de os bens do quarto Bispo terem sido colocados à venda em praça pública pela Câmara de Mariana poderia esclarecer, talvez, como se dera a passagem dos retratos ovais de D. Maria I e de D. José I da coleção do Bispo para a Casa de Câmara de Cadeia da cidade.

Assim escreveu D. Cipriano, quinto Bispo de Mariana, ao referir-se a sua vinda ao Brasil:

Nesta persuasão comecei a tratar dos preparativos indispensáveis, não só para a minha pessoa, e viagem,

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão

que são grandes, e de grande preço; mas também para a minha casa de Mariana; por me constar com certeza, que *todos os móveis do meu Antecessor foram removidos, e alienados dela, restando-me somente paredes, e pavimentos*. As mais das coisas de que preciso estão encomendadas para se aprontarem até os fins de Outubro... (AHU, cx. 145, doc. 17, fl.1v apud MAIA, 2009, p. 888, grifo nosso).

Dom Frei Cipriano de São José ficou conhecido na história do Bispado de Mariana por seu rigoroso empenho em impor o Poder dos Bispos sobre o Cabido, este já afamado por sua incontrolável indisciplina. Entre 1799 – quando faz sua entrada solene na Catedral – e 1817, ano de sua morte, desempenhou uma administração enérgica e punitiva, considerado como o “fundador da disciplina do Clero” e também chamado “Bispo Príncipe”. Seu papel mecenático foi exercido na criação dos jardins do Palácio Episcopal, um dos primeiros jardins artísticos no Brasil Colonial, com a presença de fontes escultóricas, passeios por caminhos ornamentados por jabuticabeiras e cafezais, cuja descrição aparece em detalhes na documentação. Dedicou-se à decoração interna do Palácio Episcopal, especialmente no acréscimo conhecido como Pavilhão Artístico (MAIA, 2009).

A parte interna do acréscimo compreende três salões contíguos no andar superior. No andar inferior contava com, além de outros espaços, sanitário servido de água corrente, o que refletia um aspecto próprio nos trabalhos de José Pereira Arouca, além do sentido monumental de sua arquitetura, também a qualidade do ponto de vista do funcionamento de seus edifícios, o sistema de abastecimento de águas e fontes. O segundo salão da parte superior do edifício, talvez destinado a abrigar parte do que teria sido biblioteca desfeita de Pontével, conserva hoje o trono do primeiro Bispo e sete medalhões pintados nas paredes, atribuídos ao Padre José Viegas de Menezes, pintor, gravurista e tipógrafo, por encargos do sucessor de Pontével, Dom Frei Cipriano de São José.

Formam o programa decorativo do segundo salão quatro bustos em forma de *grisalle*, imitando esculturas como medalhões (*tondi*) em relevo, de filósofos gregos: Thales de Mileto, Sócrates, Zeno e Epicuro (figuras 3-6), duas cenas bucólicas, alusivas à parábola do bom pastor (figuras 7 e 8) e uma

representação do brasão da diocese de Mariana (figura 9). As pinturas, já frágeis em sua qualidade, devem ter sido muito danificadas com o arruinamento do edifício e com intervenções de repintura no restauro finalizado em 2007.

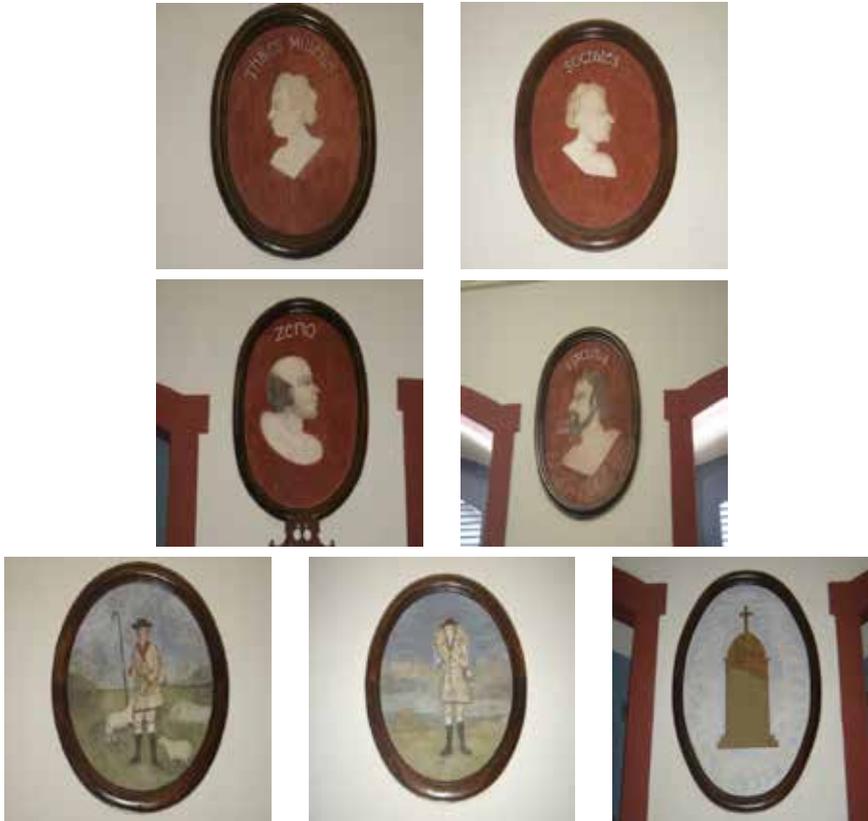


Figura 3 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Thales de Mileto. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 4 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Sócrates. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 5 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Zeno. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 6 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Epicuro. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 7 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Cena Pastoril. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 8 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Cena pastoril. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 9 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Símbolo do Bispado. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Fonte :: Palácio Episcopal de Mariana. Fotos da Autora

No terceiro salão, encontramos os retratos dos Bispos de Mariana desde a fundação da Diocese até Dom Frei Cipriano de São José, quem promoveu a pintura da galeria de retratos, além da imagem do papa Bento XIV, cuja bula fundara a Diocese em 1745 (figuras 10-15).



Figuras 10-15 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.). Os Cinco Primeiros Bispos de Mariana: Manoel da Cruz, Joaquim Borges de Figueiroa, Bartholomeu Mendes dos Reis, Domingos da Encarnação Pontével, Cypriano de São José e o papa Bento XIV. Início do século XIX.

Pintura parietal, técnica não identificada.

Fonte :: Palácio Episcopal de Mariana. Fotos da Autora.

Há uma coleção semelhante de retratos desta genealogia dos bispos de Mariana em quadros de cavalete, a óleo sobre tela, que mantém relação evidente com os modelos pintados sobre as paredes do palácio episcopal. Faziam parte do acervo exposto permanentemente numa das salas do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana e hoje se encontram no Palácio Episcopal da mesma cidade. A coleção de retratos dos bispos do século XVIII guarda os mesmos modelos dos personagens retratados nas paredes do Palácio até a administração de Dom Frei Cipriano de São José, que encarregara a execução das pinturas.

Não sabemos nada a respeito da autoria e procedência dos retratos em cavalete de Dom Frei Manuel da Cruz, de Dom Joaquim Borges de

Figueiroa, Dom Bartolomeu Manoel Mendes dos Reis ou mesmo do retrato de Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével. No entanto, estas pinturas em óleo sobre tela devem ter servido de modelo para execução da galeria de retratos parietais (figuras 10-14), destinada a confirmar o poder e a genealogia do Bispado em Mariana. O artista responsável pela pintura parietal – que consideramos ter sido o Padre José Viegas de Menezes – teria realizado esta transposição dos retratos de cavalete para a pintura das paredes do salão do Paço Episcopal, enfrentando além de tudo, a dificuldade de trabalhar em uma técnica que lhe era estranha.

José Viegas de Menezes, como se sabe, era desenhista e gravador, mas teria apresentado, certamente, grandes dificuldades ao se dedicar às pinturas parietais do Palácio dos Bispos de Mariana. No entanto, embora não haja autoria reconhecida para os retratos de cavalete dos quatro primeiros bispos, o retrato de Cipriano de São José poderá vir ser atribuído ao mesmo artista que executou o conjunto de retratos parietais.

Ainda que a reforma do Palácio Episcopal de Mariana tenha ocorrido sob a atuação de Dom Domingos da Encarnação Pontével, com obras de José Pereira Arouca, o programa decorativo interno se deu sob os esforços de Dom Frei Cipriano de São José, seu sucessor, e por obra de seu amigo pessoal, Padre José Viegas de Menezes, pintor e gravador, como já dissemos, conhecido como fundador da primeira tipografia de Minas Gerais.

O padre Viegas nasceu em Ouro Preto, em 1778, e foi abandonado na casa de Ana Teixeira Menezes, que o criou como filho e, após sua morte, lhe deixou em testamento todos os seus bens. Em Mariana, José Viegas de Menezes estudou Humanidades no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, e mostrava desde cedo certo talento para o desenho. Em 1797, foi a Portugal, para dar continuidade aos estudos, sendo ordenado padre por volta de 1800 (MENDES, 2004, p. 5)<sup>5</sup>.

Em Lisboa, conviveu com frei José Marianno da Conceição Velloso, que também era mineiro, e dirigia a *Regia Officina Typographica, chalcographica, tipoplastica e Litteraria do Arco do Cego*. Ali Viegas aprendeu as artes tipográficas e calcográficas, tendo traduzido para o português o “Portada do Tratado da Gravura de Abraham Bosse” (figura 16) publicado em Portugal, impresso no Arco do Cego.

5

Ver Azevedo (2000), Costa Filho (1955), Carvalho e Barbosa (1994) e Correio Oficial de Minas (10 e 13 jan, 1859).

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão



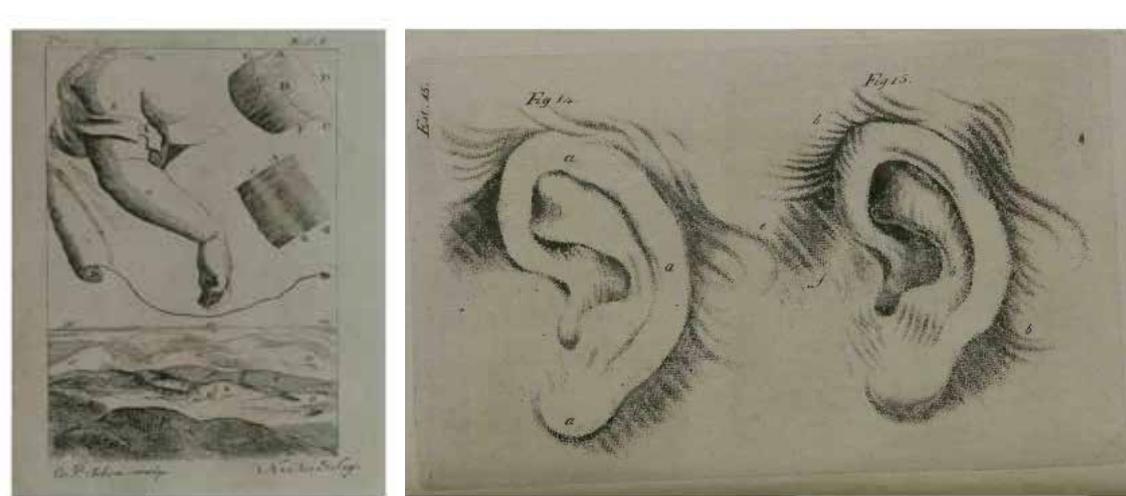
Figura 16 :: Portada do Tratado da Gravura de Abraham Bosse traduzido ao português por José Viegas de Menezes em 1801.

O Livro de Abraham Bosse (1801), o primeiro tratado a ensinar as técnicas da gravura, datado originalmente de 1645, foi reeditado e traduzido em dezenas de idiomas até o século XIX e fazia parte, certamente, de um intenso sistema de circulação de tratados artísticos que vêm sendo levados por historiadores portugueses como Ana Duarte Rodrigues (2011) – desde o século XV até o XIX – como um caminho de ruptura com certa inércia da historiografia da arte luso-brasileira que considerava nossos fazeres artísticos como pragmáticos, oficiais e não-teóricos.

Abraham Bosse, nascido aproximadamente em 1602 e falecido em 1676, foi um artista francês, gravurista e *aquelelista*. Em 1648, na criação da *Académie royale de peinture et de sculpture*, Bosse foi um dos membros fundadores e o primeiro gravador a ingressar na academia como professor. No entanto, seu envolvimento com os métodos de perspectiva de Desargues o levou à polêmica com *Charles Le Brun*, resultando que em 1661 Bosse foi forçado a retirar-se da academia e criou sua própria escola como uma alternativa (CUZIN: LACLOTTE, 1996).

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão

Em seu tratado da gravura, nosso tradutor encontrou capítulos que se dividiam nas diferentes técnicas: buril, talho doce etc. Não havia ali, propriamente, uma incipiente teoria acadêmica sobre os gêneros pictóricos, mas se apontavam as peculiaridades da técnica da gravura para executar paisagens e a figura humana, recomendando modos de tracejar mais adequados para representar a “carne de mulher e a carne dos homens”, as roupagens, ou do modo de gravar os cabelos, os pelos, as barbas, as orelhas (figuras 17 e 18).



Figuras 17 e 18 :: Ilustrações do Tratado da Gravura de Abraham Bosse. Traduzido ao português por José Viegas de Menezes em 1801.

Nos primeiros anos do século XIX, Viegas retornou a Ouro Preto e passou a praticar a gravura e a impressão. Entre 1806 e 1807, imprimiu o poema *Canto Encomiástico*, de autoria de Diogo Ribeiro de Vasconcellos, homenageando o governador da província de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athayde e Melo, Visconde de Condeixa, considerado um dos primeiros, se não o primeiro livro oficial impresso no Brasil, não em tipografia – técnica proibida na Colônia, mas em calcografia, pouco antes da implantação da Imprensa Régia em 1808.

O impresso era composto de 14 páginas, tendo a frente (figura 19) uma ilustração do retrato do governador ao lado da esposa, duas páginas

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana  
Angela Brandão

com dedicatória ao estadista, dez contendo o poema, e uma com o “Mappa do donativo voluntario que ao Augusto Príncipe R.N.S. oferecerão os povos da Capitania de Minas-Geraes, no anno de 1806”. A execução da impressão do livro, ilustrado com os retratos do governador e sua esposa indicava a aproximação, mesmo que não muito bem sucedida, de José Viegas de Menezes e a arte do retrato, e é neste mesmo sentido protocolar que teria realizado o retrato do Frei Dom Cipriano de São José, quinto bispo de Mariana; e as pinturas parietais com os demais retratos de seus antecessores no Palácio Episcopal.



Figura 19 :: José Viegas de Menezes. Retrato do Governador da província de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athayde e Melo, o visconde de Condeixa e sua esposa. 1806, gravura calcográfica no livro “Canto Encomiástico” de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos. Impresso calcograficamente em 1806 pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes

Com o intuito de executar os retratos do papa fundador da Diocese e a genealogia dos primeiros bispos de Mariana, Dom Frei Cipriano de São José recorreu, provavelmente, a um artista que, embora não tivesse as habilidades

de um retratista, compreendia a importância e os usos políticos e religiosos do retrato, para além de sua competência de adequar as técnicas da gravura para a pintura parietal. Afinal de contas, o quinto bispo de Mariana, talvez com a ajuda de sua galeria de retratos, conseguiu definitivamente dissolver os conflitos que havia meio século afligiam a diocese e comprovar uma história ou uma tradição para o Bispado ali implantado. José Viegas de Menezes compreendia, certamente, como gravador e criador da primeira tipografia e do primeiro jornal impresso em Minas Gerais – já nas primeiras décadas do século XIX – os usos e a importância da difusão pública das imagens.

\*

Os retratos de Dilma Rousseff foram retirados das repartições públicas federais logo na manhã seguinte ao Golpe de 2016, como forma de apagar um passado-presente ainda pulsante e incômodo. Os retratos da Corte portuguesa constavam entre os bens do quarto Bispo de Mariana, descritos no inventário de 1793. O retrato alegórico de D. Maria I foi utilizado como emblema exemplar da vitória da Monarquia, nas armações efêmeras para celebrar a derrota da Inconfidência Mineira, cerimônia descrita nos *Autos da Devassa*. Os singelos e solenes retratos dos Bispos de Mariana foram fixados, por um artista gravador, nas paredes do Palácio Episcopal da cidade. São algumas das peças que comprovam a manifestação da potência política das imagens e, especialmente, dos retratos de representantes do Poder.

#### Referências:

*Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Rio de Janeiro, 26-04-1792  
Cerimonias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência. Vol 7.  
Brasília - Belo Horizonte, Câmara dos Deputados. Governo do Estado de  
Minas Gerais, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982. P. 291-292. Disponível  
em: <<http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>>. Acesso em: 30 out. 2016

AZEVEDO, Djalma Alves de. *A imprensa do Brasil nasceu em Minas Gerais*.  
Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2000. 256 p.

BOSSE, Abraham. *Tratado da Gravura a Água Forte, Butil e a Maneira negra com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce por Abraham Bosse impressor régio*. Nova Edição traduzida do francês debaixo dos auspícios e ordem de sua Alteza Real, O Príncipe Regente, Nosso Senhor por José Joaquim Viegas Menezes Presbytero Mariannensis. Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica e Literaria do Arco do Cego, 1801.

CARVALHO, André; BARBOSA, Waldemar. *Dicionário biográfico Imprensa Mineira*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1994. 259 p.

CHECA, F.; MORÁN, J.M. El fin del Celeccionismo Ecléctico y el Nuevo Papel de Mecenas. In: CHECA, F.; MORÁN, J.M. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994.

COSTA FILHO, Miguel. *A imprensa mineira no primeiro reinado*. Tese apresentada ao VI Congresso Nacional de Jornalistas. Rio de Janeiro: [s. n.], 1955, 62 p.

CUZIN, J.P.; LACLOTTE, M. (Dir.). *Dictionnaire de la Peinture*. Larousse in Extenso. Paris: Larousse-Bordas, 1996.

*Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro*. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

MAIA, Moacir Rodrigo de Castro. Uma quinta portuguesa no interior do Brasil ou A saga do ilustrado dom frei Cipriano e o jardim do antigo palácio episcopal no final do século XVIII. *História, Ciências Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 4, p. 881-902, 2009.

MENDES, Jairo Farias. O precursor da imprensa mineira. *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho Florianópolis*, 15 - 17 de abril de 2004. Disponível em: <[www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/](http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/)>

MENDES, Jairo Farias. Padre do Demônio e a primeira tipografia. *Folhas de Minas Gerais*. 07 set. 2004. Ed. 293. Disponível em: <[observatoriodaimprensa.com.br/news/view/padre\\_do\\_demonio\\_e\\_a\\_primeira\\_tipografia](http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/padre_do_demonio_e_a_primeira_tipografia)>. Acesso em: 20 ago. 2013.

MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Coord.). *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

Padre José Joaquim Viegas de Menezes. *Correio Oficial de Minas*. 10 e 13 jan. 1859.

SANTIAGO, Marcelo Moreira et al. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. p. 49-52.

SOUZA, Jessé. *A Radiografia do Golpe*: descubra como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana*: subsídios para sua história. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, 1928. v. 1.

URIBE, Gustavo. Com impeachment quadros de Dilma Rousseff são retirados do Palácio do Planalto. *Folha de São Paulo*, 31 ago. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/08/1808869-com-impeachment-quadros-de-dilma-rousseff-sao-retirados-do-palacio-do-planalto.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992. p. 372-375.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 24/04/2017