



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 23 – Ano XII – 05/2023
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

O Programa Pictórico Decorativo da Casa do Barão de Itambé, Vassouras.

Ana Claudia de Paula Torem
Doutoranda em História pela UniRio – Rio de Janeiro - Brasil
<http://lattes.cnpq.br/0257980247571579>
E-mail: ana.c.torem@edu.unirio.br

Resumo: O presente artigo constitui parte da pesquisa de doutorado sobre a vida e a obra do pintor-decorador catalão José Maria Villaronga, que imigrou para o Brasil por volta de 1845, estabelecendo-se profissionalmente no Vale do Paraíba fluminense, paulistano e mineiro, durante o apogeu do café (1850-1865). Como importante peça da conjuntura política, social, cultural e econômica da região, o artista catalão, na qualidade de agente histórico deste contexto, esteve intimamente articulado à dinâmica social do período, caracterizado pelas largas fortunas latifundiárias, desfrutadas pela classe senhorial escravista. Os abastados fazendeiros de café, empenhados em construir suas luxuosas casas de vivenda, monumentos de ostentação e riqueza, constituíram, assim, sua principal clientela. Tomando como estudo de caso o palacete urbano de Francisco José Teixeira, em Vassouras, pretendemos apresentar aqui, um dos programas pictóricos decorativos mais notórios de Villaronga, criado e realizado para atender às demandas estéticas, mas também simbólicas, de um importante representante da aristocracia rural cafeeira, o Barão de Itambé.

Palavras-chave: Vale do Paraíba, Villaronga, Barão de Itambé, Pintura mural decorativa

Introdução

Segundo nos relata Orlando Valverde, dentre as diversas regiões brasileiras que receberam a cultura cafeeira, entre meados do século XVIII e princípio do século XIX, como Pará, Amazonas, Maranhão e Baixada Fluminense, nenhuma apresentou os traços característicos das grandes *plantations*, como a região do Vale do Paraíba (VALVERDE, 1967, p.40-41). O extraordinário aumento do consumo de café na América do Norte e na Europa, provocou o “surto do café brasileiro” (VALVERDE, 1967), estimulando uma procura intensa durante praticamente todo o século XIX. Foi precisamente essa ampliação exacerbada do mercado consumidor que acarretou no aumento da produção, e, conseqüentemente, no abundante emprego da mão-de-obra escrava, gerando um regime escravocrata sem precedentes no Brasil.

As primeiras fazendas dedicadas ao cultivo cafeeiro do Vale do Paraíba, fundadas ainda nas décadas de 1820 e 1830, tiveram como proprietários, famílias oriundas do interior, sobretudo Minas Gerais, onde a mineração declinava rapidamente na última década do século XVIII. Inicialmente, esses pioneiros enriquecidos com o ouro, vinham de Barbacena e São João d’El Rey, vislumbrando os morros virgens do Vale do Paraíba e o mercado fluminense para receber sua produção de açúcar, rum, milho, carne de porco, feijão e banana (STEIN, 1985, p.33-34). A partir do início dos oitocentos, o café veio pouco a pouco conquistando seu protagonismo, passando de uma horta, para um pomar, depois para um cafezal, até que os cafeeiros começaram a despontar aos milhares (STEIN, 1985). Concomitantemente, chegavam do porto do Rio de Janeiro, multidões de escravos para dar conta da crescente produção agrícola, além do contingente provindo das decadentes áreas mineradoras.

Assim, no cenário que se firmava, quase toda a produção de café emanava de uma única região - o Vale do Paraíba fluminense, paulistano e mineiro – a qual passou por uma completa alteração no curso de duas gerações. Relativamente desocupada em 1800, cinquenta anos depois havia adquirido o caráter regional de *plantation* escravista (MARQUESE, 2015, p.22).

A primeira geração de desbravadores cafeicultores foram os fazendeiros que haviam presenciado e realizado a rápida expansão da cafeicultura fluminense, “...com imensas plantações, trabalhadas por custosos escravos, onde antes havia

apenas o sertão impreciso, ranchos de beira-estrada e indefesos posseiros com roças de subsistência” (SILVA, 1984, p.18). Uma geração, que, em 1850 já ostentava vultosas fortunas, prestígio social e político, e que viria a compor a principal clientela do pintor-decorador catalão José Maria Villaronga (1819 – 1894), ao longo de sua carreira artística no Vale do Paraíba.

Villaronga, que foi, igualmente, retratista, cenógrafo e arquiteto, chegou ao Brasil em meados da década de 1840 (TOREM, 2022), estabelecendo-se em 1848, na cidade de Vassouras, onde possuía moradia própria no lado esquerdo da Praça da Concórdia, bem próxima a Câmara Municipal.¹ Possivelmente, já mantinha boas relações com os fazendeiros locais, como por exemplo, Ambrósio de Souza Coutinho (18? – 18?), proprietário das fazendas Caiotiába e da Estiva. Mas em 1850, o decorador havia realizado as pinturas murais na Igreja da Sacra Família do Tinguá, a qual fazia parte de terras vassourenses, e, portanto, sua contratação fora certamente acordada pela Câmara Municipal, pela Irmandade de Vassouras, e por seus respectivos representantes, a citar Laureano Correa e Castro (1790 – 1861) e Francisco José Teixeira Leite (1804 – 1884), este último, administrador da Irmandade em 1850. Podemos dizer, que, desde então as habilidades artísticas de Villaronga já se faziam notar, de forma, que, poucos anos depois, o catalão viria a atender às demandas particulares dos dois potentados.

Nos interessa em particular, os trabalhos decorativos realizados para o patriarca da família Teixeira Leite, Francisco José Teixeira (1780 – 1866), o Barão de Itambé, cujo belo palacete urbano da cidade de Vassouras foi contemplado com pinturas murais decorativas, nas quatro paredes da sala de jantar.

Assim, buscaremos analisar a seguir, o programa pictórico decorativo deste espaço de recepção, buscando investigar as características visuais que conferiram seu sentido único e singular, e, compreender de que forma essas pinturas se constituíram a partir da vivência cotidiana da família, criando a visualidade de uma época e de uma região em particular.

¹ Cadastro dos foreiros do terreno pertencente à Nossa Senhora da Conceição da Vila de Vassouras, folhas 16 e seguintes do Livro I de Registro de Títulos e Documentos da Irmandade da Conceição. TELLES, op. cit., p. 76. Também aparece publicado no Almanak do ano de 1855 o nome de José Maria Villaronga na lista de proprietários na Vila de Vassouras. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Ano 1855/Edição 00012(2). Fonte: Hemeroteca Digital da BN.

O Barão de Itambé

Desde meados da década de 1830, o cultivo de café havia se tornado um excelente e lucrativo negócio para os proprietários rurais de vilas como Vassouras e Valença, sendo o número de cafeeiros a medida da riqueza de um fazendeiro, indicando igualmente o número de escravos de sua força de trabalho (STEIN, 1985, p.51). José Maria Villaronga chegava ao Vale do Paraíba, no período marcado como “a idade de ouro do café e a sociedade de Vassouras funcionava com base nesse produto” (Stein, 1985, p.55).

Assim, em 1833, Vassouras era elevada à condição de vila, quando vereadores como os Ribeiro de Avellar, os Correa e Castro, os Werneck e os Teixeira Leite decidiram, por unanimidade, que a vila de Pati de Alferes fosse transferida para Vassouras, abarcando em um mesmo território, as freguesias de Pati e da Sacra Família do Tinguá (TELLES, 1968, p. 19-21). Todos eram fazendeiros provenientes das referidas zonas, os quais se tornaram notórios cidadãos vassourenses, com importante participação não só na instauração da vila, como também no seu posterior e rico desenvolvimento, de modo que essas famílias tomaram as rédeas administrativas tanto da Câmara Municipal, quanto da Irmandade da Conceição, da Igreja Matriz e depois da Casa de Caridade de Vassouras.

Segundo Marcelo Ferraro, embora a relação da família Teixeira Leite com a produção agrícola tenha sido secundária, ao contrário de outros clãs do município, como os Ribeiro de Avelar, os Werneck, ou os Correia e Castro, que se lançaram à lucrativa agricultura cafeeira; é evidente o sucesso dessas famílias, que se posicionaram “como pioneiras na economia e na política de Vassouras, multiplicando seu patrimônio e convertendo seu prestígio em capital político”. (FERRARO, 2017, p. 20-25).

Francisco José Teixeira, o Barão de Itambé, foi um desses cidadãos abastados. Comissário de café, importante capitalista e político vassourense, era filho de imigrantes portugueses, tendo sido seu pai um bem sucedido minerador de ouro, o capitão Francisco José Teixeira, que imigrou para o Brasil, chegando à comarca do Rio das Mortes ainda adolescente, na primeira metade do século XVIII. O capitão era natural de S. Tiago, arcebispado de Braga, filho de Belchior Gonçalves e Helena Teixeira. Casou-se com Ana Josefa de Souza, filha de Manuel Martins de Carvalho,

outro português, e de Josefa de Souza Monteiro, brasileira. Tiveram numerosos filhos, dos quais quem mais se destacou foi o seu homônimo, Francisco José Teixeira, nascido em Conceição da Barra, na fazenda da Ilha, em 6 de Setembro de 1780. Francisco José casou-se em 1802 com a filha do sócio de seu pai, Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro, natural de São João d'El-Rey. Foi muito ativo no comércio, realizando transações bancárias e alcançando excelente situação econômica, o que aumentou muito as posses herdadas do pai e do sogro (TAUNAY, 1934, p. 484-489). O casal teve onze filhos, dentre os quais, Francisco Jose Teixeira Leite, igualmente barão e um dos cidadãos mais notórios de Vassouras.

Em Minas Gerais, o futuro Barão de Itambé não se dedicou ao plantio de café, mas foi rico fazendeiro de cana, criador de gado e comerciante, práticas que conciliava com a atividade usuária, emprestando dinheiro aos latifundiários vizinhos. Exerceu cargo político como presidente da Câmara Municipal de São João d'El Rey, por muitos anos. Posteriormente, atraído pelo desempenho econômico e prestígio político dos quais usufruíam os filhos desde que foram viver em Vassouras, Francisco José Teixeira mudou-se para a cidade, em 1858.

O Barão de Itambé chegava, portanto, à Vassouras, no momento em que se deu o apogeu da vida urbana, social e cultural da cidade, compreendendo o período entre 1851 e 1865 (SALLES, 2008, p.119). Segundo Ricardo Salles, este momento correspondeu à formação e a propagação do *éthos* senhorial escravista, estreitando os laços entre a elite vassourense e a Corte. Como importante polo produtor cafeeiro, com grande número de nobres titulares agraciados pelo Imperador (LAMEGO, 1963, p.334), Vassouras tornou-se a mais requintada cidade do vale paraibano e “o principal centro urbano irradiador da cultura e do modo de vida senhorial.” (SALLES, 2008, p.114). Por isso mesmo, em fins de 1854 e princípios de 1855, o gosto pela literatura, pela educação, pelas modas francesas, pelas festas e bailes, tanto nos salões urbanos, quanto nos solares rurais, já assinalava uma cidade “apaixonada pelo teatro e pela boa música.” (LAMEGO, 1963, p. 359).

No âmbito dos novos gostos habitacionais, Vassouras exibia luxuosas residências urbanas e também faustosas sedes de fazendas de café, verdadeiros “símbolos de ostentação e riqueza” (SALLES, 2008, p.119), quando em 1859, o Barão de Itambé adquiriu um elegante sobrado de frente para a Igreja Matriz da cidade fluminense. A construção de feições neoclássicas, exhibe cinco janelas no

térreo e entrada principal ornada por um vistoso pórtico, que leva à porta lateral do edifício e à passagem para o quintal da área posterior.² Sobre o interior, Silva Telles chama atenção para o fato de que a mais bem proporcionada dentre as salas de visitas das casas senhoriais vassourenses, era a deste sobrado, que possuía um belo e autêntico forro de estuque (TELLES, 1968, p.78). Mas foi na sala de jantar da família Teixeira Leite, que Villaronga dedicou-se, em 1859, a criar e executar um interessante programa decorativo. Poucos anos depois, em 1866, o Barão de Itambé viria a falecer.

O rural e o visual: um padrão de decorativismo pictórico

Conforme discorreremos, a vida social e cultural da sociedade vassourense intensificou-se rapidamente com a riqueza gerada pelo café e com as novas práticas, comportamentos e gostos daquele *éthos* senhorial, lapidado a partir das boas relações com as elites fluminenses. Como nas residências da Corte (MALTA, 2014, p. 285-400), nas casas urbanas e fazendas de Vassouras, os espaços de recepção destinados às práticas sociais, auferiram maior esmero decorativo, visando demonstrar o tipo de vida moderna, civilizada e abastada, da qual desfrutavam, igualmente, as famílias do campo. Vestíbulos, salas de visitas, salas de jantar e capelas integraram os recintos nos quais Villaronga concentrou seus projetos decorativos, mas foi a sala de jantar, o ambiente doméstico mais agraciado com pinturas murais, com programas pictóricos decorativos mais monumentais, de grandes efeitos ilusionistas, paisagens extensas e pinturas em *trompe l'oeil*.³

No Rio de Janeiro, receber convidados para o jantar, configurou, segundo Marize Malta, um hábito bastante difundido no século XIX, quando as refeições passaram a proporcionar ocasiões para o entrosamento social das famílias, e, portanto, mais do que qualquer outro espaço, a sala de jantar deveria refutar uma imagem de penúria e escassez (MALTA, 2016, p.86). Da mesma forma, nas casas rurais e fazendas de

² Sobre a Casa do Barão de Itambé cf. A Casa Senhorial, Portugal. Brasil e Goa. Anatomia dos Interiores. Disponível em: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/536-casa-do-barao-de-itambe> acessado em 26 de janeiro de 2023

³ O *trompe l'oeil* se define como um tipo de pintura ilusionista, consistindo em fazer acreditar na existência tridimensional de uma realidade material, representada em duas dimensões. Cf. CALABRESE, Omar. *L'Art du Trompe L'oeil*. Paris: Citadelle & Manzenod, 2010, p.9. MAURIÈS, Patrick. *Le Trompe l'oeil*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

café, a sala de jantar, enquanto *locus* da dinâmica social do vale paraibano, possuiu função ostentatória, moldada através da valorização de seu aparato decorativo, o que a tornou, a partir da metade do século XIX, um elemento estruturante no arranjo interior das casas rurais. Um local de teatralidade, mas também de perpetuação de interesses políticos e econômicos.

Importante destacar, que, além da pintura mural, a decoração oitocentista das casas rurais abarcou o consumo de diversos bens simbólicos, através do largo investimento em móveis, pratarias, espelhos, lustres de cristal e louças, que somavam-se aos inúmeros escravos domésticos. O dispêndio exacerbado em artigos luxuosos refletia os esforços concentrados na demonstração da riqueza, que as famílias cafeicultoras eram capazes de acumular, fomentando a disputa por representação entre os membros da classe senhorial, onde o *ser* se igualava cada vez mais ao *parecer*, nutrindo a hierarquia interna (MUAZE, 2015, p.82).

Em certa medida, as pinturas decorativas de Villaronga contribuíram ainda mais para reforçar o sentido de distinção e de poder das famílias cafeicultoras, dentro da ordem senhorial do Império, visto que, os programas pictóricos decorativos criados e executados pelo pintor, não estariam, necessariamente, em total sintonia com aqueles produzidos para decorar os palacetes da Corte, ainda que fosse essa, a referência imperativa para os novos paradigmas estéticos. Enquanto a iconografia neoclássica, a chamada "*image savante*" (DUPRAT, 2007, p.68-71), derivada de estampas de inspiração alegórica, simbólica, histórica ou mitológica, esteve sempre presente na decoração dos salões oitocentistas fluminenses; nas fazendas de café, não se pintava o deus Apolo ou a deusa Diana, nem as metamorfoses de Ovídeo. O *trompe l'oeil*, os *bodegones*,⁴ as arquiteturas ilusionistas e as grandes paisagens exploradas por Villaronga nas casas urbanas e rurais do vale paraibano, descrevem o estilo de vida do campo e o universo particular da aristocracia cafeeira, o qual

⁴ O *bodegon*, cujo nome vem da palavra bodega (lugar onde alimentos e bebidas frescas são bem preservadas) é um conceito mais restrito, referindo-se às pinturas exclusivamente com alimentos, bebidas e utensílios culinários. Mas é no século XVIII que o termo "*bodegón*" é popularizado na Espanha, por ser amplamente utilizado a partir de 1700, bem como suas variantes mais próximas, como árvores frutíferas, frutas, flores e mesas de refeições. Foi um estilo bastante utilizado por pintores espanhóis e pelas academias de Madri e de Valencia ao longo dos séculos XVII e XVIII, criando-se assim, uma forte tradição pictórica de naturezas-mortas. A influência flamenga deve-se também à permanência de alguns mestres das escolas do Norte na Península Ibérica durante um longo período de tempo. CALABRESE, Omar. *L'Agê d'or du trompe l'oeil: nature mort et nouveaux symboles de la bourgeoisie*. In: *L'Art du Trompe L'oeil*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2010, p. 223 - 238.

estaria muito além da narrativa mitológica tradicional. Revelam a experiência vivida, ao invés de copiar os feitos humanos e as histórias clássicas mais expressivas, inaugurando um gosto decorativo ímpar nas faustosas fazendas de café.

Por sua vez, esse estilo de vida campesino estaria associado ao reflexo de variantes específicas, como as riquezas da terra e de seus elementos, o que pressupõe a valorização da própria natureza e da vida rural cotidiana. Conforme explica Bourdieu, essa cultura distintiva, “a arte de viver do aristocrata ou do camponês”, permanece enraizada em coisas perduráveis, as quais se acumulam com o tempo, e são capazes, assim, de legitimar a boa origem de seu proprietário (BOURDIEU, 2006, p.262). No caso dos cafeicultores do Vale do Paraíba, representam, primeiramente, a posse da terra, dos escravos e da fazenda de café, fontes geradoras do capital econômico, e em seguida, todos os elementos de alto valor distintivo dentro do âmbito rural.

Essa ideia fica clara nas palavras de Alberto Lamago, ao sustentar a ideia de uma forte conexão entre o cafeicultor e a terra, ao longo de todo seu processo civilizatório e de enriquecimento econômico:

É que todos esses homens se fizeram por uma labuta persistente e árdua. Foi transpondo serras, vadeando pântanos, entranhando-se em florestas, galgando troncos abatidos no labirinto das derrubadas, torrando-se nas soalheiras e encharcando-se nos aguaceiros, plantando pés de café, persistentemente. Orientando e fiscalizando plantios, limpas e colheitas que, ampliaram as suas inatas qualidades de organização e de comando. Foi inteligentemente assimilando as primícias do século do renascimento científico e da expansividade cultural que, renovando a sua penetrante e prática mentalidade e sublimando-a para um nível superior de vida, após abater e destruir a vitalidade bárbara do ambiente da floresta, rude e tenaz como nenhum outro, substituíram-no pela mais alta civilização possível em sua época dinamicamente evolutiva e por isso mesmo transitória. (LAMEGO, 1963, p. 392-393)

Nos parece, que, esse relato descreve uma tal coleção de características distintivas, as quais somente os megaproprietários rurais detinham, e que, dentro da sociedade fortemente hierarquizada do Brasil oitocentista, naquele momento histórico específico, nenhuma outra categoria de indivíduos possuía. Daí o intento de se investir, através da pintura decorativa, em uma forma duradoura, na qual essa identidade rural e aristocrática permanecesse visível, assim como a diferença em relação aos demais grupos sociais.

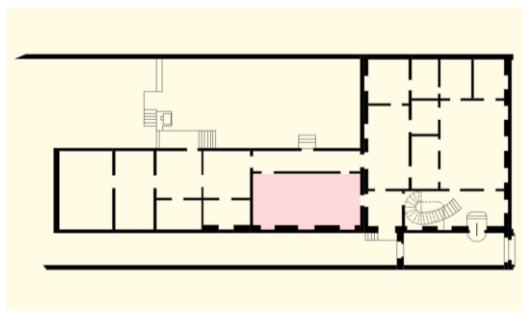
Neste sentido, acreditamos, que, a obra villaronguiana foi utilizada para construir visualmente, não um único grupo familiar, mas um tipo de representação senhorial, alicerçada em certos aspectos de distinção externa e coesão interna, intrínsecos às famílias de fazendeiros e capitalistas do Vale do Paraíba. Pois eram essas famílias, a “espinha dorsal da classe senhorial” (MUAZE, 2015, p.15-16), representadas por nobres e abastados fazendeiros de café, proprietários de centenas de escravos, donos de inúmeras fazendas, políticos, capitalistas, e gestores de diversos negócios ligados ao ramo do café (inclusive o tráfico), como os barões do Rio Preto e de Campo Belo ou o clã dos Teixeira Leite, o que os colocava no ápice da classe senhorial, ainda que representando uma minoria numérica no vale paraibano (MUAZE, 2015, p.77).

Tomando como estudo de caso a sala de jantar do Barão de Itambé, buscaremos explanar a seguir, como formou-se no Vale do Paraíba cafeeiro, um padrão visual decorativo intimamente articulado ao estilo de vida do campo, à nobreza adquirida, à civilidade, à massiva posse de escravos e ao poder econômico e político dos megaproprietários rurais, sustentando características particulares de existência do interior provinciano. No caso aqui analisado, há de se levar em conta, inclusive, as representações alusivas à memória familiar e à valorização da própria genealogia.

O modelo decorativo villaronguiano na sala de jantar do Barão de Itambé

A sala de jantar do Barão de Itambé, encontra-se situada no primeiro piso do majestoso sobrado, em posição lateral na planta arquitetônica, tendo suas três janelas voltadas para um extenso corredor externo (Figura 1). Apesar das aberturas parietais possibilitarem uma boa ventilação do recinto, além da visão do exterior com seus canteiros ajardinados, Villaronga projetou para este ambiente social, mais duas grandes rupturas fingidas sobre a superfície das paredes, como se a decoração desejasse ultrapassar a arquitetura, modificando os limites físicos do espaço. A ideia remete claramente, à criação de um interior cenográfico, o qual, através de seus efeitos ilusionistas, pudesse simular uma ambientação idealizada, compatível com o sentido de prosperidade, modernidade e com o desejo de auto representação senhorial.

Figura 1. Planta baixa da casa do Barão de Itambé, com detalhe colorido da sala de jantar.



Fonte: A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa. Anatomia dos Interiores.

Maria Claudia Magnani explica, que, no período barroco europeu, devido à ampliação dos espaços e ao aspecto imponente que a pintura de arquitetura fingida dava aos interiores, a maioria de seus comitentes eram homens influentes, de famílias ricas e poderosas da península itálica. Portanto, ao buscarem dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens, escolhiam a pintura arquitetônica como decoração interior de seus palácios (MAGNANI, 2020, p. 289).

Figura 2. Sala de jantar da casa do Barão de Itambé. Pintura mural decorativa, 1859.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

Ambos os vãos, pintados com precisão e acabamento nos detalhes arquitetônicos e perspectivos, abrem-se para fora, exibindo uma paisagem além muros, a qual, porém, não correspondia à realidade externa. O balcão simulando um pequeno terraço e o gazebo em arco pleno, encontram-se posicionados no centro das principais paredes do recinto e são imediatamente percebidos, quando se adentra na sala de jantar (Figura 2).

No que concerne ao uso da perspectiva, as duas arquiteturas ilusionistas são bastante similares: Villaronga executou as pinturas com apurada técnica geométrica, ponto de fuga na linha do horizonte e efeitos de sombra e luz, afim de atravessar o espaço físico, trazendo para o interior da residência, uma paisagem ordenadamente ideal e bela. Randolph Starn, explica, que, o uso da perspectiva ilusionista em uma sala de recepção, pode se configurar como uma forma clara de ordem, de controle, de poder e de política, já que a analogia entre perfeição geométrica e a ordem perfeita, esta última supostamente atribuída ao governante, possa fazer parte de certos discursos políticos (STARN, PARTRIDGE, 1992, p.125-126).

A ordem perfeita, em nosso caso, se refere ao sistema social implantado nos centros produtores e nas grandes *plantations* cafeeiras do Vale do Paraíba, sustentado e garantido pelos megaproprietários rurais, no qual escravidão e civilização eram perfeitamente compatíveis. Além do mais, esta ordem perfeita garantia também, o excelente funcionamento de toda aquela estrutura agrária, através do trabalho contínuo, metódico e bem feito, com “...um milhão de braços a produzir sob o regime de uma disciplina mais severa do que a militar...e gratuito...” (ANDRADE, 1989, p. 97). Vejamos mais detalhadamente.

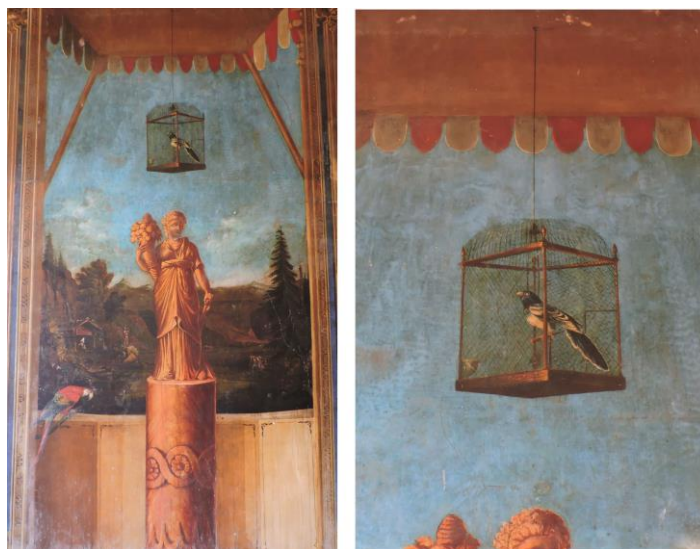
O balcão, que convida o visitante a debruçar-se sobre sua mureta, apresenta uma técnica de perspectiva e profundidade impecável, com a paisagem ao fundo e os demais elementos em primeiro plano. Embora seja uma vista campestre, o cenário exterior não representa a mata tropical da região, nem tampouco os arredores de uma fazenda de café. A vegetação é tipicamente europeia, uma terra montanhosa e rural, salpicada de pastores e rebanhos. Em que pese a escolha por uma natureza mais idílica, a presença da atividade pecuária na pintura remete diretamente a um dos muitos negócios lucrativos de Francisco José Teixeira, quando este criava gado em Conceição da Barra, nas vizinhanças de São João d’El Rey. Há portanto, ainda que pontual, um sentido de exaltação das variadas fontes

de riqueza, que a vida campesina proporcionou a essa importante família, num passado não muito distante (Figura 3).

Observando um pouco mais essa natureza idílica, vemos, que, ao omitir a realidade da mata, da fazenda e da barbárie da servidão escrava, a paisagem pintada impõe uma visão idealizada do ambiente rural e reporta o observador a uma atmosfera distante da local, estrangeira. Lilia Schwarcz, explica, que, embora a paisagem exuberante e a pintura histórica estivessem em voga no Segundo Reinado, as obras produzidas refletem um imaginário coeso com a visão de quem descreve ao longe, sem contato imediato com a realidade, pois “faltavam os negros e a escravidão, que “atrapalhava” qualquer idealização” (SCHWARCZ, 2003, p.26).

Outro elemento a ser destacado é a gaiola que aprisiona um pássaro, pendente do alto do balcão, e que representa o elemento servil, sublimando as atividades familiares ligadas ao ramo do café e à escravidão (Figura 3). O protagonismo do conjunto fica por conta da estátua feminina apoiada sobre um elevado pedestal, trazendo no braço direito a cornucópia da abundância,⁵ símbolo da agricultura e do comércio. Mais uma vez, o enaltecimento implícito dos lucrativos negócios da família Teixeira Leite.

Figura 3. Pintura mural decorativa, pormenor.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

⁵ Simbologia referente à conhecida obra do italiano Cesare Ripa, criada para atender aos pintores e escultores na representação das virtudes, vícios, paixões e sentimentos humanos. PERUGINO, Cesare Ripa. *Abondanza in: Iconologia. Libro Primo. Venetia: Apresso Nicolo Pezzana, 1669, p. 62.*

É interessante observarmos, igualmente, a influência da cenografia catalã na execução desta arquitetura ilusionista. Dada a semelhança entre as duas imagens, podemos pensar, que Villaronga valeu-se da referência visual de um cenário teatral criado pelo pintor-decorador e cenógrafo catalão Pau Rigalt (1778 – 1845), para o palco barcelonense de la Santa Creu, em 1820 (Figura 4), visto que, na pintura do falso balcão, vemos o mesmo efeito cenográfico do terraço coroado por um toldo suspenso.

Figura 4. Desenho de Paul Rigalt para cenário teatral.



Fonte: L'escenografia catalana. Diputació de Barcelona (Editor);
Institució del Teatre, Barcelona, 1986.

Já na extensa parede lateral da sala, destaca-se a presença predominantemente feminina do delicado gazebo arqueado e ornado com gradil de ferro, abrindo o ambiente para um jardim com roseiras. As rosas encontram-se também no interior, arranjadas em um grande vaso sobre pedestal, os quais foram pintados com maestria no detalhamento dos elementos arquitetônicos e decorativos. Aqui, Villaronga trouxe para a sala de jantar, um pouco do paisagismo europeu com flores e arbustos ornamentais, que as casas rurais passaram a ostentar no século XIX (TELLES, 1963, p. 71-72). Há uma clara referência ao âmbito feminino, representado através das rosas e dos retratos de duas mulheres (Figura 5).

Acreditamos, que, a descrição visual e a valorização do feminino no universo doméstico dos Teixeira Leite, se deve, em certa medida, ao fato de serem as esposas, grandes administradoras da casa, responsáveis por inúmeros compromissos diários relacionados ao bom funcionamento do lar, ao ordenamento

do tempo familiar e ao treinamento e trato dos escravos de dentro (MUAZE, 2006, p. 246-248). À senhora da casa estava reservada uma posição no interior da família e da sociedade, diretamente relacionada à destreza e ao sucesso com que desempenhasse as funções governamentais da casa (MUAZE, 2006), uma propriedade certamente reconhecida e representada nesta composição decorativa.

Figura 5. Pintura mural decorativa, parede lateral.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

Mas há também outra questão que merece ser escrutinada: os dois quadros ovais de mulheres jovens, portando diferentes vestuários e atributos (Figura 6). Tendo em vista serem essas decorações figurativas pouco usuais no conjunto da obra villaronguiana, formulamos algumas hipóteses, que julgamos serem bastante consideráveis. Iniciaremos nossa análise pelo retrato da direita.

A jovem senhora, que tem ares de madona, poderia, *a priori*, ser interpretada como uma figura sacra, já que traz no colo uma criança abraçada ao pescoço. Contudo, a indumentária é tipicamente portuguesa, o longo e colorido lenço franjado que cobre todo o corpo, é alusivo ao traje feminino interiorano da “lavradeira do Minho”, o qual simboliza o esplendor policromo do século XVIII, quando o ouro do Brasil colônia fazia prosperar a metrópole portuguesa (TEIXEIRA, 2015, p.388). Nos

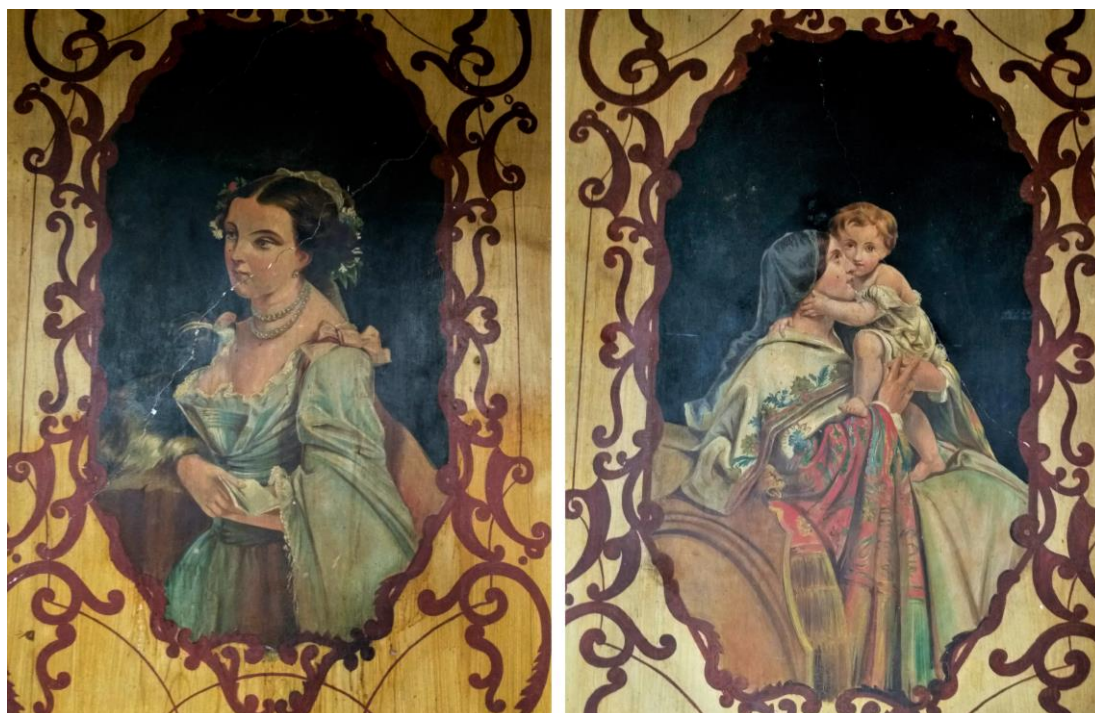
parece, que, a representação do tipo feminino português, especificamente a mãe do interior, representa aqui, a valorização da origem migratória do clã Teixeira Leite, na figura, talvez, de Helena Teixeira, avó do Barão de Itambé. Como discurremos anteriormente, seu pai, o capitão Francisco José Teixeira foi um português minerador, oriundo da cidade de Braga. Vale destacar, que, esta família apresenta uma dupla genealogia lusitana, visto que Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro, esposa do barão, era igualmente, filha de imigrantes portugueses.

Em seu estudo acerca da imaginária escultórica de vestir, Diana Rafaela Pereira explica, que, existem dois grandes grupos de imagens: por um lado, aquelas que se vestem, mas não necessitam das vestimentas para serem lidas; e por outro lado, existem as “imagens de vestir” propriamente ditas, as quais, obrigatoriamente, necessitam de trajes, já que sua leitura não é possível sem os mesmos. Não somente sua leitura iconográfica, mas também a leitura enquanto corpo antropomórfico, pois “as vestes não são meros adornos decorativos, são elementos semânticos e narrativos que transmitem a mensagem que se pretende passar.” (PEREIRA, 2014, p.158). Neste sentido, o apelo visual da roupagem colorida que veste a mulher do retrato à direita, é veemente, pois traduz a intensão de se notificar o componente português, associado ao gesto feminino que remete à maternidade, portanto, à família. Sem a especificidade desta tipologia indumentária, a figura retratada poderia referenciar outras diferentes possibilidades.

Quanto ao retrato da esquerda, este representa uma jovem dama do Segundo Reinado, elegantemente vestida e adornada com pérolas. Seus atributos são uma carta nas mãos e um pequeno cão, que apoia a cabeça sobre seu colo. Ainda simbolizando a valorização da família, acreditamos tratar-se de um possível retrato da filha mais velha do Barão de Itambé, Mariana Alexandrina (1808 – 1842), falecida relativamente jovem, aos 34 anos de idade. Segundo nos relata Taunay, tal qual seus irmãos, as filhas de Francisco José Teixeira eram igualmente inteligentes e bastante ativas (TAUNAY, 1934), portanto, credoras de mérito e reconhecimento. Nos parece, que, para o próprio barão e pai, o retrato pintado por Villaronga sobre a parede, poderia agregar ainda mais ao ambiente, este sentido de memória familiar, na medida em que exalta e personifica aquela, que dentre os doze filhos, já não se encontrava mais.

No que concerne a figura do pequeno cão que acompanha a retratada, podemos supor tratar-se de uma associação entre a vida e a morte, pois na literatura universal, uma das mais antigas simbologias do cão refere-se à função de guia das almas dos homens até o mundo dos mortos.⁶ Por outro lado, Peter Burke também sugere, que, especialmente nos retratos femininos, a presença de um pequeno cãozinho representa a fidelidade, implicando que a mulher está para o marido, assim como o cão para os humanos (BURKE, 2017, p.44). Tendo em vista, que, Mariana fora casada com Batista Caetano de Almeida, importante político de Minas Gerais, exercendo grande influência como chefe liberal e deputado geral (TAUNAY, 1934), podemos entender o elemento canino como mais uma forma de enaltecer o caráter dignificante da esposa e filha primogênita.

Figura 6. Retratos femininos, pintura mural decorativa, parede lateral.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

Vimos até agora algumas das tipologias empregadas neste programa pictórico decorativo, as quais expressam certos atributos de cunho familiar, além das arquiteturas ilusionistas de caráter cenográfico. Veremos em seguida, os *bodegones*

⁶ Porto Editora – cão (*simbologia*) na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora.

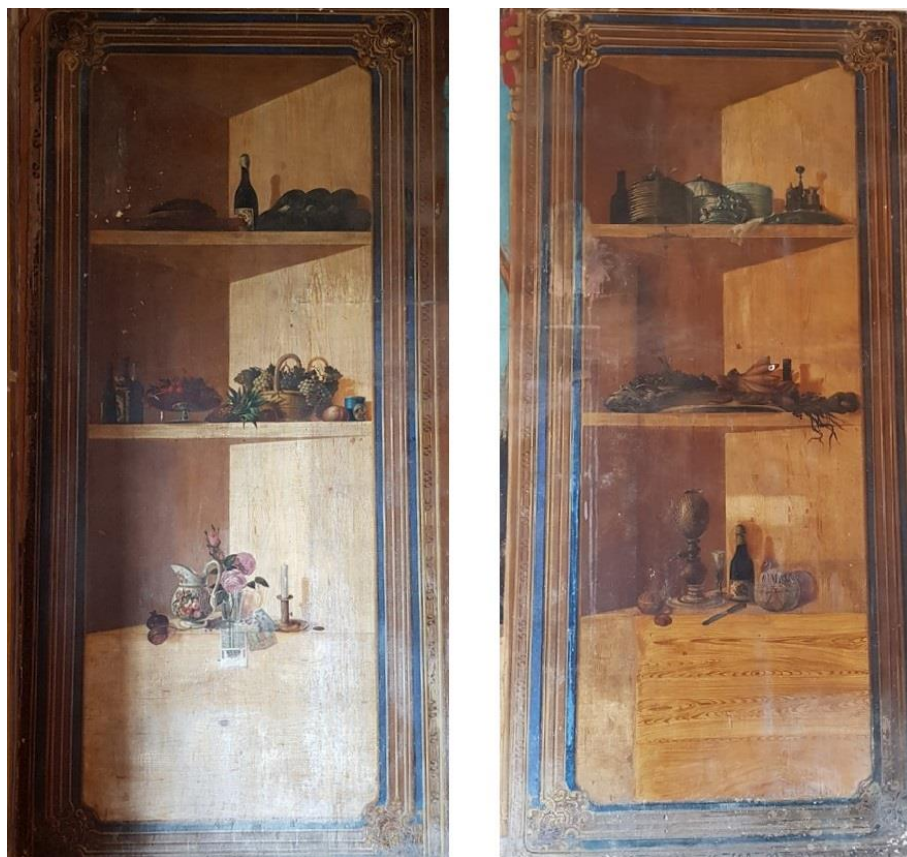
ricamente pintados por Villaronga, indicando um sentido de posse e abundância, inerente às famílias de cafeicultores escravistas. Ainda que estejamos tratando de imagens, elas são representações de objetos materiais, tampouco quaisquer objetos, mas sim artefatos significativos da vida na fazenda, o “cotidiano material”, “peças de uso funcional” e sobretudo, “bens do aparato social” (MENESES, BORREGO, 2018, p.1-4), que caracterizam as vivências sociais e culturais do barão e de sua família, naqueles dias especiais de grandes festividades, de manutenção das redes de sociabilidade e de ostentação do fausto econômico.

Garrafas de champanhe e vinho, caixas de chá, compotas de doces, fruteiras, cerejas, figos, uvas, verduras, carnes, peixes, caças, misturam-se harmoniosamente à jarras, cristais, xícaras, bules, taças de vinho, vasos com flores, prataria, galheteiros. São objetos “intrínsecos aos atos vividos” (MENESES, BORREGO, 2018) naquele local, durante o ápice da produção cafeeira. Em cada ocasião festiva, em cada jantar ou reunião de negócios, as imagens desses artefatos se tornam reais através do ilusionismo da pintura decorativa, dialogando com o estilo de vida característico dos Teixeira Leite (Figura 7). No inventário do Barão de Itambé, por exemplo, são descritos alguns desses objetos, tais como um aparelho de louça faiança para jantar, dois pratos fundos de metal, quatro caixas de cobre e um galheteiro.⁷

Podemos afirmar, que, nos *bodegones* de Villaronga, há uma dupla intencionalidade, visando ressaltar tanto aqueles elementos de caráter local, como a cestaria, as compotas de frutas ou as carnes de caça e pesca, como também os objetos faustosos, adquiridos em função dos novos comportamentos nobilitários e civilizados, como as louças, os cristais e a prataria, indispensáveis nas refeições da classe senhorial. Esta dualidade é observada por Stein, quando o autor afirma, que, os itens de luxo das mais requintadas famílias, ainda que pouco numerosos, coexistiam dentro do padrão de vida simples da fazenda (STEIN, 1985).

⁷ Inventário do Barão de Itambé (1780-1866) e da Baronesa de Itambé (1781-1864). IPHAN, Vassouras. Código: 102.663.673.007. Barão de Itambé, Francisco José Teixeira. Baronesa de Itambé, Francisca Bernardina. In: A Casa Senhorial. Portugal, Brasil & Goa, Anatomia dos Interiores. Coordenação: Ana Pessoa (FCRB), 2020. Transcrição paleográfica Louhana Rosa Dias de Oliveira. PIC/FCRB, 2020.

Figura 7. *Trompe l'oeil* e *bodegones*.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

As falsas arquiteturas e suas paisagens, os retratos femininos e os *bodegones* constituem, assim, os principais elementos compositivos do programa pictórico decorativo da sala de jantar do Barão de Itambé. Aliás, como podemos observar, as temáticas e as tipologias são notadamente distintas, demonstrando claramente uma preocupação maior com a discursividade das imagens, do que propriamente com a harmonia decorativa do conjunto. Tal miscelânea foi interpretada por Silva Telles como temas “tratados com certa ingenuidade” (TELLES, 1963, p. 75), muito provavelmente em função da ausência de um contexto temático mais uniforme. Neste sentido, é possível apreendermos, que, dado ao seu caráter díspar e tão particular, as pinturas murais decorativas realizadas por Villaronga nesta sala de jantar, refletem a peculiaridade de um grupo de indivíduos, em um dado lugar e num momento histórico específico.

Conclusão

Ao adaptar os temas e desejos de seus clientes fazendeiros ao *trompe l'oeil* e ao ilusionismo da cenografia, que aliás dominava plenamente, Villaronga introduziu um padrão pictórico decorativo inovador no universo rural das fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba, criando um modelo visual de distinção e de representação senhorial.

Algumas conclusões podemos auferir acerca das arquiteturas ilusionistas, das paisagens e dos *bodegones* pintados por José Maria Villaronga, para o Barão de Itambé. A perspectiva que dá forma às falsas arquiteturas do balcão e do gazebo, representa, através da ordem, do equilíbrio e do fazer científico, um discurso visual inerente de autoridade, de disciplina, de uma sociedade perfeitamente construída, desenhada e dirigida por um sistema social sustentado pelos quatro pilares da “perfeita ordem, trabalho intenso, produção e riqueza” (ANDRADE, 1989, p. 98). Mas não apenas isso. A ilusão realista do espaço produzida pela técnica da perspectiva está igualmente vinculada à apropriação física do espaço, como noção de propriedade, ou posse de um território (COSGROVE, 1984, p.55). Essa ideia de poder e de posse transita, igualmente, pelas aberturas fingidas da sala de jantar do Barão de Itambé, unificando o espaço interno ao terreno externo à sua moradia vassourense.

De forma semelhante, a paisagem campestre e o jardim de rosas representam a interpretação da natureza adequada à construção de uma visão ideal do Vale do Paraíba, admirável, belo, culturalmente civilizado e perfeitamente ajustado com a escravidão, que afinal, alicerçou o estilo de vida da classe senhorial cafeeira.

Já os *bodegones* constituem aquela identidade do nobre fazendeiro, do *landlord*, ao mesmo tempo aristocrata e camponês, detentor de títulos nobilitários, consciente de sua supremacia econômica como fazendeiro de café, ostensivo no luxo civilizatório, mas igualmente devoto aos prazeres e proventos da vida rural. Foram diversas as classes de objetos representados com rebuscado sombreamento de um lado e incidência luminosa do outro, tornando as composições ilusionistas extremamente convincentes.

Para Svetlana Alpers, as imagens de naturezas-mortas não disfarçam seu sentido, nem o ocultam por baixo da superfície. Ao contrário, mostram sim, que o

sentido está contido naquilo que o olho pode captar, por mais ilusório que seja (ALPERS, 1999, p. 36). Por isso mesmo, os *bodegones* pintados por Villaronga para o patriarca dos Teixeira Leite, colocam em evidência elementos de elevado mérito dentro do universo rural, os quais atestam, igualmente, o gosto e o consumo refinado do cafeicultor moderno. Tudo para ser visto, percebido e apreendido.

Portanto, as pinturas decorativas villaronguianas representam não somente os valores naturais e cotidianos daquele núcleo cafeeiro e daquela família, mas conferem uma visão de abundância, de prodigalidade, inerente aos megaproprietários rurais escravistas. Por essa razão, são imagens alusivas àquela mentalidade própria do homem do campo, atrelada por um lado, ao passado e ao presente latifundiário, e por outro, aos moldes culturais e civilizatórios da monarquia.

Ideal e civilizada. Na nova ambientação doméstica, propriamente construída para as modernas práticas sociais das famílias campestres, a sala de jantar do Barão de Itambé oferecia, através de seu programa pictórico decorativo, um visão do “perfeito mundo rural”, no qual não se pretendia mostrar ao visitante, os alicerces atrozes da escravidão. Foi desta forma, que, a pintura mural decorativa de José Maria Villaronga dedicou-se à construção de um ideário visual pautado na política de dominação, que, por sua vez, conferia sentido ao regime social escravista. Sua palheta de tintas agregou aquela “moralidade ilusória” das elites do campo, as quais nas palavras de Grada Kilomba, “olham para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa” (KILOMBA, 2019, p. 37).

Figura 8. *Bodegones*, pormenor.



Fonte: Acervo Iconográfico Ana Torem.

Referências

ALPERS, Svetana. *A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora Edusp, 1999.

ANDRADE, Eloy de. *O Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: edição privada, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica Social do Julgamento do Gosto*. São Paulo: Editora Zouk, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. O uso da imagem como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALABRESE, Omar. *L'Art du Trompe L'oeil*. Paris: Citadelle & Manzenod, 2010.

FERRARO, Marcelo Rosanova. *Arquitetura da escravidão nas cidades do café. Vassouras, século XIX*. Dissertação apresentada PPG História Social/FFLCH, USP, 2017.

COSGROVE, Denis. *Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea*. Loughborough University, Loughborou, Revised MS received 24 May 1984, p.55. Disponível em:

https://avblivinglandscape.files.wordpress.com/2011/01/cosgrove_1985.pdf

acessado em 30 de janeiro de 2023

DUPRAT, Anni. Le recours à l'Histoire. In: *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documnets iconographiques*. Paris: Éditions Belin, 2007.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios do Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O homem e a serra*. Publicação Nº 8, Biblioteca Geográfica Brasileira, Guanabara: Editora do IBGE, 1963.

MAGNANI, Maria Claudia Orlando. Quadratura e quadros perspécticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil, século XVIII. In: *La Pintura Ilusionista entre Europa y América*. José Manuel Almansa Moreno, Magno Moraes Mello, Rafael Molina Martín (eds). Sevilla: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio, Iberoamericanos en Redes - EnredArs / Universidad Pablo de Olavide Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. Disponível em:

https://www.academia.edu/44101417/LA_PINTURA_ILUSIONISTA_ENTRE_A_EUROPA_Y_AMERICA acessado em 20 de dezembro de 2022

MALTA, Marize. *Decoração e Decoro nos Salões Oitocentistas no Rio de Janeiro: Modos de Receber e Exibir*. Revista Oitocentos, Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal, Tomo III. Rio de Janeiro: CEFET, 2014. Disponível em:

[https://www.academia.edu/34341138/Decora%C3%A7%C3%A3o e decoro nos sal%C3%B5es oitocentistas no Rio de Janeiro modos de receber e exibir](https://www.academia.edu/34341138/Decora%C3%A7%C3%A3o_e_decoro_nos_sal%C3%B5es_oitocentistas_no_Rio_de_Janeiro_modos_de_receber_e_exibir)
acessado em 2 de janeiro de 2023

_____. *O Olhar Decorativo. Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2011.

MARQUESE, Rafael, TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: MUAZE, Mariana, SALLES, Ricardo (Orgs.) *O Vale do Paraíba e o Império do Brasil nos quadros da Segunda Escravidão*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

MAURIÈS, Patrick. *Le Trompe l'oeil*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

MENESES, José Newton Coelho, BORREGO, Maria Aparecida de Meneses. *O testemunho das coisas úteis e duráveis*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, Nova Séria, vol. 26, 2018. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/anaism/p/a/5VhFpmzHdbCrvMhtHt3dq8g/?lang=pt> acessado em 12 de janeiro de 2023

MUAZE, Mariana, SALLES, Ricardo (Orgs.) *O Vale do Paraíba e o Império do Brasil nos quadros da Segunda Escravidão*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

_____. *O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840 – 1889)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em História. Área de concentração: História Moderna e Contemporânea, 2006.

MUNIZ, Célia Maria Loureiro. *Os Teixeira Leite: trajetórias e estratégias familiares, em Vassouras, no século XIX*. Artigo parcial *in memoriam*, Abphe.org. Disponível em:

<https://www.abphe.org.br/arquivos/celia-maria-loureiro-muniz-in-memorian.pdf>
acessado em 10 de novembro de 2022

PEREIRA, Diana Rafaela. *A Imaginária de Vestir: Reflexões em torno do seu Estudo e Inventariação em Portugal*. Revista de Artes Decorativas N.º 6 · PP. 151 – 176, Universidade Católica Portuguesa, 2012-2014. Disponível em:

<https://revistas.ucp.pt/index.php/revistaartesdecorativas/article/view/2064> acessado em 5 de dezembro de 2022

PERUGINO, Cesare Ripa. *Iconologia. Libro Primo*. Venetia: Apresso Nicolo Pezzana, 1669.

SALLES, Ricardo. Vassouras, senhores e escravos. In: *E o Vale era escravo. Vassouras – século XIX. Senhores e escravos no coração do Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. *A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado*. REVISTA USP, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003, p. 26. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847> acessado em 20 de outubro de 2022

SILVA, Eduardo. *Barões e Escravidão. Três gerações de fazendeiros e a crise da estrutura escravista*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

STARN, Randolph, PARTRIDGE, Loren. *Arts of Power. Three Halls of State in Italy 1300 – 1600*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

STEIN, Stanley J. *Vassouras. Um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

TAUNAY, Affonso De E. Uma irmandade de grandes cafesistas e civilizadores. Os Teixeira Leite. Nascimento, Vida e morte de Vassouras. In: *O Café no segundo centenário de sua introdução no Brasil*. Rio de Janeiro: Edição do Departamento Nacional do café, 1934.

TEIXEIRA, Madalena Braz. *O traje regional português e o folclore*. Artigo omc.acm.gov.port., 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/7354489/O_TRAJE_REGIONAL_PORTUGU%C3%8AS_E_O_FOLCLORE acessado em 5 de dezembro de 2022

TELLES, Augusto C. da Silva. *Vassouras. Estudo da construção residencial e urbana*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº 16, 1968.

TOREM, Ana C. de Paula. *O pintor-decorador José Maria Villaronga no apogeu do café do Vale do Paraíba*. Revista Científica Vozes dos Vales – UFVJM – Minas Gerais, Nº 22, Ano XI, 10/2022. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2022/11/1.pdf>

VALVERDE, Orlando. *A fazenda escravocrata de café no Brasil*. Revista Brasileira de Geografia, Ano 29, nº 1, jan/mar, 1967. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/242562961/A-fazenda-de-cafe-escravocrata-no-brasil-pdf> acessado em 5 de setembro de 2022

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524

ISSN: 2238-6424