

LUIZ FERNANDO SUFFIATI

**A PINTURA DE PERSPECTIVA DE MANOEL DA COSTA  
ATHAYDE**

Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre.  
Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Curso de Mestrado em Arte  
Área de Concentração: Arte e Tecnologia  
da Imagem  
Linha de Pesquisa: Multimídia,  
Hipertexto e Realidade Virtual  
Orientador: Profa. Dra. Suzete Venturelli

BRASÍLIA  
1997

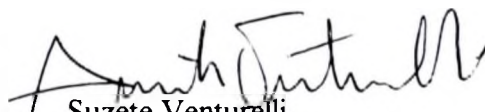
**LUIZ FERNANDO SUFFIATI**

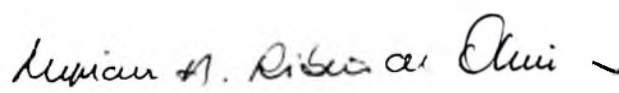
**A PINTURA DE PERSPECTIVA DE MANOEL DA COSTA  
ATHAYDE**

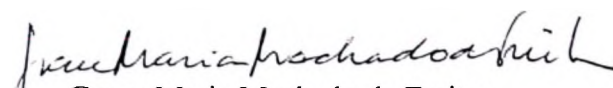
Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre.  
Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Curso de Mestrado em Arte  
Área de Concentração: Arte e Tecnologia  
da Imagem  
Linha de Pesquisa: Multimídia,  
Hipertexto e Realidade Virtual  
Orientador: Profa. Dra. Suzete Venturelli

**BRASÍLIA**  
1997

**Dissertação e Produção Imagética de Mestrado apresentada aos professores:**

  
Suzete Venturelli  
Orientadora/VIS-UnB

  
Myriam Andrade Ribeiro de oliveira  
(UFRJ)

  
Grace Maria Machado de Freitas  
(VIS/UnB)

Vista e permitida a impressão  
Brasília, 18 de dezembro de 1997

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes  
da Universidade de Brasília.

**Agradecimentos:**

A minha sincera gratidão a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para que essa pesquisa chegasse a esse ponto, entre outros: UFOP - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura - Especialização "Lato Sensu" Cultura e Arte Barroca, Marcos Hill, Walmira Costa, Duval, República Tabu - Ouro Preto, Alberto Queiroz, Wagner Oliveira, Paola Antony, Eduardo Pinheiro - Dado, Cristina Holanda, Bianco, Fátima Burgos, Moacir Martins, Telma, Francisca, e em especial, a Suzete, com quem divido estas folhas.

## **RESUMO**

A pesquisa descreve a “pintura de perspectiva” do artista colonial mineiro Manoel da Costa Athayde (1762 -1830).

O objetivo principal da Dissertação foi o de disponibilizar, na rede INTERNET, as obras do artista, no intuito de contribuir para a divulgação do patrimônio cultural do Brasil além de efetuar uma reflexão que busca compreender o fenômeno estético relacionado à pintura colonial mineira.

O estudo foi precedido da contextualização histórica e estética do ambiente onde o artista viveu, bem como, dos traços biográficos do mesmo. A parte textual da Dissertação foi construída com base na bibliografia disponível relativas ao período e ao pintor, portanto, sem o acesso às fontes primárias de informação. Por outro lado, as pinturas dos forros objetos dessa pesquisa foram investigadas diretamente nas igrejas coloniais.

## **ABSTRACT**

This research describes the Minas Gerais born artist Manoel da Costa Athayde (1762-1830) paintings based on Perspective.

The main subject of this study is making available on the INTERNET the artist work, trying to contribute to make evident the Brazilian cultural heritage as well as to make an effective reflection in order to comprehend this estetical phenomena that was the Colonial Minas Gerais Painting.

This study was preceded by a historical and esthetical contextualization of the environment in which the artist lived, as well as his biographical traits. The research text was based on the available bibliography related to the period in which the artist lived.

The primary sources of information were not unfortunately unavailable. Otherwise, the his "ouevres" painted on the ceilings of the Colonial churches were deeply and directed investigated .

## **ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES**

**Fig. 1: Forro da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto**

**Fig. 2: Forro da Capela-Mor da Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara**

**Fig. 3: Forro da Capela-Mor da Matriz de Santo Antônio em Itaverava**

**Fig. 4: Forro da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana**

**Fig. 5: Nave da Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco**

**Fig. 6: Painel do forro da sacristia da Igreja de S. Francisco de Assis de Mariana (I)**

**Fig. 7: Painel do forro da sacristia da Igreja de S. Francisco de Assis de Mariana (II)**

**Fotos Nº: 1,2,3, e 4: Frota, 1982. Fotos Nº: 5,6 e 7: Paola Antony.**

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	02
<b>Seção I - A Sociedade Mineira</b>	12
1.1 A Descoberta do Ouro	12
1.2 A Invasão das Minas	19
1.3 A Mão de Obra Escrava	21
1.4 Os Comerciantes	23
1.5 As Irmandades Religiosas	24
<b>Seção II - Correntes Estéticas</b>	31
2.1 Teorias do Barroco	32
2.2 O Barroco no Brasil	51
2.3 O Rococó	63
2.4 A Pintura de Perspectiva	73
2.4.1 A Pintura de Perspectiva em Minas Gerais	79
2.4.1.1 Ciclo Barroco	83
2.4.1.2 Ciclo Rococó	86
<b>Seção III - Manoel da Costa Athayde: Encurralado no Paraíso</b>	96
3.1 Biografia de Athayde	96
3.2 As Pinturas de Perspectiva de Manoel da Costa Athayde	112
3.2.1 Forro da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto	112
3.2.2 Capela-Mor da Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara	128
3.2.3 Capela-Mor da Matriz de Santo Antônio em Itaverava	136
3.2.4 Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Mariana	144
3.2.5 Nave da Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco	148
3.2.6 Painel do Forro de Sacristia da Igreja de S Francisco de Assis de Mariana (I)	154
3.2.6 Painel do Forro de Sacristia da Igreja de S Francisco de Assis de Mariana (II)	156
<b>Conclusão</b>	158
<b>Bibliografia</b>	165
<b>Anexo</b>	172



## I - INTRODUÇÃO

A pesquisa descrita nesta Dissertação e Produção Imagética de Mestrado, visa contribuir para a informação e a reflexão sobre arte no Brasil, por meio da criação de um sistema multimídia para a rede mundial de informações - INTERNET, sobre as pinturas de forros do artista Manoel da Costa Athayde, através do qual os principais aspectos históricos, estéticos e contextuais, que caracterizam o seu trabalho, possam ser acessados, manipulados e discutidos por usuários de computadores.

Como este interesse surgiu e por que a opção pela pintura de Manoel da Costa Athayde?

O projeto nasce, em primeiro lugar, do desejo de aplicar as *novas tecnologias* da informação à história da arte. Por *novas tecnologias* entende-se o uso do computador como plataforma central de produção e manipulação de objetos artísticos. Por meio da rede mundial de informações (INTERNET) e processos tecnológicos específicos, é possível atualmente levar a um público maior e mais diversificado, não somente informações unilaterais, mas também informações que podem ser manipuladas, discutidas e atualizadas: circular a informação estética de uma outra forma e talvez enriquecer com novos dados o seu núcleo inicialmente proposto.

Uma das últimas barreiras que a tecnologia informacional luta para vencer é o desenvolvimento de técnicas de tratamento numérico para compressão das imagens. O armazenamento, por exemplo, de 1 (um) minuto de imagens em movimento em computador, até há pouco tempo, era tarefa restrita a computadores de grande porte.

Hoje já se anuncia 60 minutos de filme em um CD-ROM, como resultado de técnicas mais avançadas de compressão de dados (MAUGÉ, 1995: 114). Desenvolvimentos de toda espécie nesta área abriram novas possibilidades para o tratamento informático dos objetos artísticos. É na esteira deste desenvolvimento que proponho o estudo do artista mineiro Manoel da Costa Athayde: precisamos utilizar a capacidade máxima do pulmão tecnológico que está à nossa disposição!

Em segundo lugar, porque a informação sobre arte no Brasil está restrita a um pequeno número de observadores e interessados. Livros de reproduções de obras estéticas custam caro, dificultando o acesso a indivíduos isolados e até a instituições públicas como museus, bibliotecas e escolas. Conseqüentemente, verificamos uma carência enorme destas obras nos poucos acervos existentes, demonstrando, em última instância, as mutilações de nossa cultura. Daí a importância que pode ter, para a democratização da informação, uma pesquisa que contribua para a circulação de informações sobre a arte no país.

Um terceiro motivo que alimenta esse interesse é a constatação teórica acerca das semelhanças entre o barroco e a arte contemporânea. Umberto Eco, no seu famoso livro *Obra Aberta*, esclarece esta idéia com a seguinte afirmação:

"A abertura e o dinamismo barrocos assinalam, justamente, o advento de uma nova consciência científica: a substituição do tátil pelo visual, isto é, o prevalecer do aspecto subjetivo, o deslocar-se a atenção do ser para a aparência dos objetos arquitetônicos e pictóricos, [...] no universo científico moderno, assim como na construção ou na pintura barrocas, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade." (ECO, 1976: 55).

No mundo barroco, assim como no mundo contemporâneo, as leis que regem o indivíduo são fundadas "[...] sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e certezas." (ECO, 1976: 47).

Na esfera dos vídeos, a sensibilidade eletrônica da gravação leva o princípio de montagem à saturação barroca:

"O vídeo, ao contrário do cinema, é - por paradoxal que possa parecer - uma "arte manual". Como a monotipia, o baixo relevo, a xilogravura. Introduce o tátil, a consciência material, em pleno campo eletrônico das imagens contemporâneas [...]

Essa imagem flutuante e ao mesmo tempo acumulada do vídeo remete à natureza aquosa e informe - algo lamacenta - do barroco." (Peixoto, 1993: 249).

"Daí o significado que, sob tal aspecto, assume o barroco, a arte que antecipou - nunca é demais repetir - muito da formatividade da arte moderna, ao introduzir na criação plástica a perspectiva em diagonal e a ilusão do movimento, estendendo também à criação literária, especialmente a poesia, uma idêntica diagonalidade da linguagem e uma equivalente sugestão cinética no dinamismo das imagens." (Ávila, 1971: 99)

Com o controle dos pixels, feito através do computador, o universo dialético da montagem obtém o controle da menor célula do tecido granular das imagens. Parados, estamos em movimento.

As afinidades observadas entre o estilo barroco e a arte contemporânea inserem-se hoje no debate desenvolvido no seio da história da arte com a terminologia de Neobarroco<sup>1</sup>. Essa pesquisa não tem o intuito de aprofundar essa discussão, porém,

---

<sup>1</sup> A propósito do debate sobre as correspondências entre o barroco e a arte contemporânea ver: Calabrese, Omar. A Idade Neobarroca. Lisboa, Livraria Martins Fontes Editora Ltda. (Edições 70), 1988.

as diversas citações arroladas aqui procuram apenas evidenciar o caminho que a arte ocidental tomou desde o fim do renascimento até hoje com as modernas formas de representar o movimento.

O quarto motivo que estimula esta pesquisa é o fato de o estilo Barroco de arte ser um movimento artístico preponderante na colonização das Américas. Isto faz dele um objeto de estudo necessário para o historiador da arte brasileira. Nascemos sob o signo das descobertas marítimas e da ideologia da Contra-Reforma. O nosso código visual é garantido por uma corrente artística que não tem concorrentes e nem passado no Brasil. O barroco é o veículo que a Igreja vai utilizar para espalhar a fé cristã e, junto com os mandatários da Coroa, garantir o domínio ultra-marino através da estética do espetáculo que seduz e arrebatava os mais profundos sentimentos do fiel.

Por que Manoel da Costa Athayde? Athayde foi o principal pintor de tetos de igrejas da região de Vila Rica (Ouro Preto). Com ele a pintura ilusionista de tetos atinge o apogeu na região das minas. Athayde soube tirar proveito das novas influências que chegavam da Europa no final do século XVIII, especialmente o rococó, além de assimilar diversas experiências realizadas em construções religiosas

---

Guérin, Jeanyves. *Errances Dans un Archipel Introuvable - Notes Sur Les Résurgences Baroques Au XX<sup>e</sup> Siècle*. In: Colloque de Cerisy - Figures du Baroque. (Org. Jean-Marie Benoist). Paris: Croisées/Presses Universitaires de France, 1983.

Hansen, João Adolfo. *Pós-moderno e barroco*. Cadernos do Mestrado - Literatura, nº 8, Rio de Janeiro, UERJ, 1994.

Chiampi Irlomar. *El Barroco en el Ocaso de la Modernidade*. Cadernos do Mestrado - Literatura, nº 8, Rio de Janeiro, UERJ, 1994.

Russo, Luigi. *Le baroque: préhistoire du postmoderne?* In: *Routes du Baroque*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

durante os primeiros três quartos de século em solo mineiro. Pouco sabemos de sua pessoa, aliás, como da maioria dos grandes artistas do período colonial brasileiro.

Sabe-se, no entanto, que Manoel da Costa Athayde nasceu em 1762, na cidade de Mariana. Sua produção artística ocorre no período de decadência da produção aurífera mineira (aproximadamente de 1750 a 1820). Momento também onde o barroco já não vigora mais com todo aquele ímpeto inicial. O rococó lentamente vai penetrando a esfera artística. Novos monumentos são construídos seguindo as mudanças trazidas por este estilo. Athayde é influenciado por esta corrente estética.

É nesse período que - curiosamente - os principais monumentos arquitetônicos de Ouro Preto foram erguidos. A segunda metade do século XVIII em Ouro Preto encerra um paradoxo: enquanto a economia do ouro dá sinais de esgotamento, a produção artística local atinge o auge de sua produção.

Além disso, o grito mais organizado de independência política da colônia foi dado em Vila Rica (Ouro Preto). Athayde está com vinte e sete anos no ano da Inconfidência Mineira, ocorrida em 1789. A eclosão da revolta deixa claro que os harmônicos econômicos do ciclo do ouro já não encontravam ressonância na produção aurífera.

Em meio à crise econômica e política da região das minas, Athayde é requisitado pelas irmandades religiosas mais prósperas - compostas de pessoas ligadas ao comércio, aos proprietários de minas e aos setores da máquina portuguesa de governar - para pintar e decorar os seus monumentos religiosos. Com Athayde encerra-se a fase gloriosa da arte colonial mineira. Sua pintura foi o último olhar

celestial à procura do infinito. Infinito sugerido com geometrias, com personagens reais e com flores perfumadas de cores.

Muitas de suas obras foram danificadas no decorrer dos anos devido às infiltrações e à falta de conservação. Algumas sofreram a intervenção de restauradores nem sempre munidos dos conhecimentos e habilidades necessários para a prática da profissão, produzindo, em consequência, deformações grotescas nos originais.

Disponibilizar a produção artística de Athayde na rede INTERNET é, portanto, antes de mais nada, levar esses aspectos que levantamos em consideração. Como resultado desta pesquisa, tem-se disponível, na rede INTERNET, um site capaz de fornecer acesso e manipulação das obras documentadas e de discussões estéticas, quem sabe um fórum de debates e de troca de documentos importantes para um maior aprofundamento teórico sobre o assunto em questão.

Para chegar a esses objetivos, estabeleceu-se um plano de ação que vai dos estudos da arte barroca no Brasil até a utilização de linguagens de programação para a execução do projeto na rede INTERNET.

Quanto à arte barroca, os estudos realizados no curso de especialização *em Arte e Cultura Barroca* da Universidade de Ouro Preto, durante o ano de 1996, foram importantes para a compreensão, reflexão e estímulo à pesquisa da arte desenvolvida em Minas Gerais no século do ouro. O curso propiciou estudos e leituras em áreas como a economia, literatura, artes plásticas (escultura, pintura), música e história da sociedade colonial mineira, bem como visitas dirigidas aos principais monumentos erguidos na região de Ouro Preto. As disciplinas oferecidas no curso foram

fundamentais para o entendimento das principais definições e conceitos estéticos utilizados em nosso campo de estudo. As visitas às igrejas e capelas da região levaram-me a decidir pela pesquisa das obras de pintura de Manoel da Costa Athayde.

O mestrado em *Arte e Tecnologia da Imagem* da Universidade de Brasília possibilitou o contato com linguagens de programação, e reflexões sobre as condições e o estatuto da arte produzida pelos novos meios tecnológicos como o vídeo, o computador, a INTERNET, a holografia etc. A transposição das obras de Athayde para a INTERNET resulta, portanto, da união de diversas disciplinas, com o intuito, entre outros, de testar a capacidade dos novos meios tecnológicos para a divulgação, reflexão, manuseio e, por que não, valorização do patrimônio artístico brasileiro. O uso do computador nesta pesquisa será referencial quanto ao tratamento das obras de Athayde, à medida que se busca transpor para um outro meio obras originalmente produzidas em outro suporte, em outro momento histórico, e destinado a outro público. Porém, quanto à organização das informações através dos ícones de navegação, da estética de apresentação dos dados e do conteúdo dos textos, o procedimento adotado aqui visa facilitar em, primeiro lugar, a operação do observador, e, em segundo, procura transmitir o ambiente, a economia e as relações sociais no período em que viveu Athayde, bem como as influências estéticas e os aspectos formais de sua obra.

Tendo em vista os objetivos e a amplitude da pesquisa, decidiu-se trabalhar com as obras de pinturas de tetos de Manoel da Costa Athayde. Deixaremos para um segundo momento os seus trabalhos de encarnações, douramentos e telas.

A crítica especializada e os historiadores da arte identificaram cinco tetos pintados pelo artista. São eles:

Teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto;

Teto da Matriz de Santo Antônio na cidade de Santa Bárbara;

Teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana;

Teto da nave da Matriz de Santo Antônio na cidade de Ouro Branco;

Teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio na cidade de Itaverava.

Alguns são de autoria comprovada por documentos, outros são atribuições com base no estilo do pintor.

Todas as cidades citadas acima estão nas proximidades geográficas de Ouro Preto. Nasceram em função do ouro e cresceram respirando o mesmo ambiente, sob as mesmas leis portuguesas de colonização, sob os mesmos credos religiosos cristãos e sob o mesmo clima de rebelião que a Capitania de Minas Gerais viveu ao longo do século XVIII.

Além das obras, subsidiaremos o usuário ou navegante da rede com textos que elucidem a produção do artista em foco. A bibliografia sobre o pintor cumpre aqui um papel fundamental, uma vez que ela será utilizada como forma de complementar as informações e estudos já realizados sobre sua pintura.

No intuito de realizar tais objetivos, dividi a dissertação em 3 (três) seções:

Seção I: A Sociedade Mineira. Descreve-se aqui, no intuito de melhor situar o leitor sobre o contexto sócio-econômico em que viveu Manoel da Costa Athayde, aspectos relevantes da organização social da Capitania de Minas Gerais no período



que vai do descobrimento do ouro - 1696 - até a época em que se dá a produção artística de Athayde - aproximadamente 1830. Como funcionava a economia do ouro? De que maneira o trabalho escravo se insere nessa economia? Qual o papel da Igreja no contexto da colonização e como as irmandades religiosas se organizavam em Minas Gerais? Enfim, nesta seção temos uma visão do ambiente em que floresceu a arte de Athayde.

Seção II: Correntes Estéticas. Aborda-se aqui as principais características da expressão artística que vigorava em Minas Gerais no Século XVIII. A seção incia-se com uma aproximação das teorias sobre o barroco no litoral e aquele manifesto na Capitania de Minas Gerais. No final do século XVIII o rococó é introduzido na capitania de Minas Gerais. Atenta-se para o fato da convivência quase simultânea dos estilos maneirista, barroco e rococó num mesmo espaço de representação. Discute-se a filiação estética de Manoel da Costa Athayde e, por fim, define-se as características da pintura ilusionista.

A obra do Athayde pode ser vista na Seção III: O Artista. A partir de uma revisão bibliográfica, atenta-se para aspectos de sua escassa biografia. Tem-se ainda a reprodução das obras e comentários sobre as principais características iconográficas e estéticas de sua pintura.

Para a reprodução das pinturas de tetos, utilizou-se câmara fotográfica e digitalização das fotografias. Em seguida, utilizou-se o arquivo criado em programa de edição de páginas para a apresentação na Rede INTERNET.

Conclusão: Descreve-se as principais conclusões obtidas nesse período de pesquisa, onde procurou-se conjugar métodos de estudos em história da arte e tecnologia da informação para a produção de um sistema multimídia para a WWW (parte multimídia da Internet), de manipulação, leitura e reflexão sobre as obras do artista Manoel da Costa Athayde.

Estes blocos deverão estar integrados pela lógica do programa multimídia de forma a possibilitar a navegação em hipertexto e o acesso através de janelas e ícones à exemplo do Windows.

Para concluir, digo que os objetivos aqui descritos serão objetos de constantes reavaliações, de ajustes, de correções de rota, sempre que a realidade da experiência mostrar a precariedade de nossas ações e objetivos.

## SEÇÃO I - A SOCIEDADE MINEIRA

### 1.1 A DESCOBERTA DO OURO

Esta seção tem o objetivo de situar o momento histórico em que viveu Manoel da Costa Athayde. Embora ele tenha vivido no final do século XVIII e início do século XIX, optou-se por indicar as principais características da sociedade que se formara na região das minas desde o seu surgimento, na virada do século XVII para o século XVIII.

A descoberta do ouro na região de Minas Gerais ocorre somente 200 anos depois da chegada dos portugueses à costa brasileira. A famosa carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota portuguesa de navios comandada por Pedro Álvares Cabral, narrando o estrepitoso encontro da civilização europeia com a cultura local indígena, diz o seguinte:

“O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço, e aos pés uma alcatifa por estrado. Sancho de Tovar, Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correia, e nós outros que aqui na nau com ele vamos, sentados no chão, pela alcatifa. Acenderam-se tochas. Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal como se lá também houvesse prata.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> (Transcrição, com a grafia moderna, da carta de Pero Vaz de Caminha, seguiu a edição de CORTESÃO, Jaime. “A carta de Pero Vaz de Caminha”. Lisboa, Portugal, 1967, pp. 227 e 228. In: FAORO, 1976, p. 99-100).

A Coroa Portuguesa precisou primeiro explorar e dominar para si o longo litoral brasileiro. Só então, quando toda uma civilização já se formara no litoral, é que surge a invasão do interior em direção às tão cobiçadas minas de ouro e esmeraldas.<sup>3</sup>

Portugal financiou várias expedições à procura do ouro. Diogo de Vasconcellos, em seu livro “A História Antiga de Minas Gerais”, narra os episódios da descoberta do ouro até a instalação definitiva da Capitania de Minas, separada de São Paulo em 02 de dezembro de 1720. Ele relata as principais expedições que adentraram o ignoto sertão brasileiro. Quase sempre o autor traça a linhagem dos seus personagens e, preocupando-se em estabelecer os principais eventos dos descobrimentos, corrige inúmeras datas de descobertas de ouro e seus descobridores. As fontes de informação das quais ele se utiliza são quase sempre omitidas, não obstante historiadores posteriores confirmarem as principais afirmações. É um livro essencial para se entender o clima em que se deu a ocupação do território das Minas Gerais, malgrado a crítica classificá-lo como pertencendo à historiografia romântica. Esta alegação em nada tira os méritos de tão eminente historiador que, entre outras obras, escreveu o indispensável livro *A Arte em Ouro Preto*.

O sertão ressoava como um mar desconhecido. Somados aos perigos naturais, haviam os índios, que, em dois séculos de colonização, adentraram as regiões mais afastadas do continente, longe do alcance das armas do europeu, tornando a região

---

<sup>3</sup> Sobre a importância do ouro dentro da economia internacional do período colonial ver especialmente HOLANDA, 1968: pp. 228-310.

repleta de grupos étnicos indígenas sem contato com o branco e por vezes inimigas entre si. “[...] O mito edênico do selvagem não durara um século; em seu lugar, apareceu o índio feroz, o senhor da terra, traiçoeiro e impiedoso.” (Faoro, 1976: 154).

A primeira exploração que apresentou resultados esperançosos foi a expedição de Sebastião Fernandes Tourinho, em 1573, após o fracasso de sua primeira investida:

“Efetivamente, no outono do ano seguinte (1573), tornou a caminho, mas agora em linha horizontal ao Guandu, por cuja costa desceu até onde podia atravessar, buscando as águas navegáveis do Munhuaçu; e deste então passou-se para o Rio Doce, encontrando por aí o seu leito apaziguado acima das cachoeiras. Pelo Rio Doce assomou para a barra do Coaraceci (Rio Sol), no qual sulcou 40 léguas; e neste ponto, que as cachoeiras interceptavam, saltou em terra, andou 30 léguas, e colheu belíssimos exemplares de pedras azuis. Mais adiante, 6 léguas, colheu safiras, esmeraldas, e cristais de primeira qualidade, além de boas amostras de minério aurífero, jazidas todas que ficavam junto a uma serra fragosa e coberta de matas espessas: cuja altura da base ao pico se calculava no tamanho de uma légua, e que se supõe ser o Itambé (pedra de amolar). Daí transpondo a serra, a comitiva seguiu e se achou no Jequitinhonha: pelo qual fez caminho ao litoral e foi ter à Bahia.” (VASCONCELOS, História Antiga, 1974: v.1, p. 57).

Em breve, expedições de vários pontos da colônia, estimuladas cada vez mais pelas notícias das riquezas ocultas no sertão, organizam-se e se dirigem para o interior do continente, em meio de sertões calamitosos, repletos de perigos e sob ameaça constante dos índios beligerantes que, nesta época, existiam em profusão<sup>4</sup>. Assim é o

---

<sup>4</sup> Diogo de Vasconcelos descreve nas primeiras páginas do livro *A História Média de Minas Gerais*, a situação do Rio São Francisco, lugar propício para a organização de facinoras, e região para a qual muitas tribos indígenas haviam se deslocado desde os primeiros encontros com os colonizadores. Habitavam grupos os mais diversos, dispersos e muitas vezes em conflito entre si, uns mais bárbaros que outros, às vezes gente benévola, às vezes canibais. Unidas a degredados e a pessoas perseguidas pela justiça, a índios domesticados oriundos do litoral, a escravos fugitivos, frequentemente se organizavam em bandos que passaram a assaltar fazendas, arraiais, vilas e perturbar o comércio que se dirigia da Bahia em direção à região das Minas.

caso do Bandeirante<sup>5</sup> Fernão Dias, sertanista oriundo de São Paulo, que em 1672, recebe a carta-patente do Governador Afonso Furtado,

"[...] concedendo-lhe todos os poderes do estilo, e nomeando-o por chefe e governador de sua leva e terra das Esmeraldas; de onde lhe provém o título de Governador das Esmeraldas, como é conhecido na História." (VASCONCELOS, *História Antiga*, 1974: v.1, p.77).

Fernão Dias, homem riquíssimo, vendendo parte do patrimônio, partiu com sua comitiva, em 1674, rumo ao sertão à procura das esmeraldas. Fundou, ao longo do percurso, diversos arraiais. No ponto onde pensou ter encontrado as esmeraldas, fundou o arraial da Itacambira. De volta para sua casa, é acometido de duras febres e falece em 1681 a meio do caminho. Deve-se a ele os primeiros arraiais em Minas Gerais. O restante de sua comitiva, composta de ilustres sertanistas, dissolveu-se no arraial do Sumidouro, voltando uma parte para São Paulo e outra continuando as buscas, agora sob a direção de Borba Gato, outro personagem importante destes primeiros tempos de descobrimentos.

As Minas encontradas eram do rei, que estipulava a distribuição dos lotes para exploração<sup>6</sup>. O rei cobrava um imposto sobre o ouro encontrado no garimpo, e este

---

Para pacificar a região do São Francisco, o Governador-Geral convoca o coronel Januário Cardoso de Almeida. Em alianças com índios pacíficos e distribuindo o poder para diversos arraiais, consegue por fim na pirataria deixando o São Francisco navegável. Os grupos indígenas mais ferozes ele elimina à força das armas.

<sup>5</sup> "As bandeiras, salvo as raras empresas não autorizadas de aventureiros, eram recrutadas e organizadas pelo governo, sobretudo nos cinquenta anos que precederam à descoberta das minas. "O chefe e os oficiais saíam com patentes assinadas pelo governador; e se chamava adjunto o que como substituto no comando reunia também o caráter de sucessor do chefe no caso que este morresse ou abandonasse a comitiva. Esta patente dava o posto de tenente-general da leva. Nestas a bandeira era do rei, entregue solenemente ao chefe ou governador, que ficava armado *jus vitae et necis sobre a comitiva*." (Faoro, 1976, p. 161).

imposto era o “quinto” (20% de todo ouro encontrado). A cobrança desse imposto foi objeto de constantes conflitos com a Coroa Portuguesa, motivo pelo qual sofreu várias mudanças ao longo do Século XVIII. Em função da cobrança do quintos e da sede incessante de ouro da Coroa, decidiu-se que a cobrança seria feita em casas de fundição. Todo ouro encontrado era fundido e dele retirava-se a parte concernente ao rei. Houve outras formas de cobrança do quinto, como aquela tentada por Antônio de Albuquerque em 1710. Convocando uma junta para decidir sobre a cobrança dos quintos, deliberou que a cobrança seria feita em casas de fundição. Até a construção das casas de fundição, a cobrança seria feita por bateias, na razão de 10 oitavas cada uma.

Foram muitos os levantes e sedições contra a cobrança deste imposto. As consequências da cobrança do quinto foi resumida assim por Raimundo Faoro: “A cobrança dos quintos subordinou a região das minas a uma vigilância severa, de

---

<sup>6</sup> “[...] A mina pertence ao rei, como senhor e proprietário, que, para colher vantagens com maior proveito, a cede a uma pessoa economicamente habilitada a lavrá-la, vedada a transferência a terceiros sem o consentimento dos agentes régios. De acordo com o Regimento de 19 de abril de 1702, sistema sobre o qual se desenvolveu a mineração no Brasil, exceção feita das primeiras e menos significativas atividades subordinadas ao código de 1618, as minas obedecem a uma disciplina referente à área matalífera e a uma disciplina administrativa. O velho princípio da monarquia está presente: onde há riqueza aí está a autoridade pública, sobra do rei, com antecipação à exploração econômica. O superintendente das Minas, logo que conhece da descoberta, ordena ao Guarda-Mor que meça e demarque a área, dividindo-a em datas, as datas inteiras de trinta braças em quadra, e as outras de extensão proporcional ao número de escravos. O descobridor recebe a primeira data, na parte que apontar, a segunda cabe ao rei, reservada ainda outra data ao descobridor, agora na sua qualidade de minerador, também no sítio que escolher, “por convir que os descobridores sejam em tudo favorecidos, e esta mercê os anime a fazerem muitos descobrimentos”, (Reg. n.º 5), entregue a última data inteira ao guarda-mor. As restantes se distribuem por sorte, proporcional a gleba ao número de escravos (12 escravos corresponde a uma data inteira, daí para baixo duas braças e meia para cada escravo). A data do rei vende-se pelo maior preço.

A cobrança dos quintos subordinou a região das minas a uma vigilância severa, de caráter militar, com o controle dos caminhos e da entrada e saída das pessoas.” (FAORO, 1976. p. 230)

caráter militar, com o controle dos caminhos e da entrada e saída das pessoas.” (Faoro, 1976, p. 230).

Outra consequência social da política administrativa do rei português recaiu sobre os religiosos. Os frades que vieram para garantir a fé católica em solo mineiro eram apontados como devassos legislando a fé em Deus em causa própria. Eram responsáveis pelo extravio de metais e acusados de insuflar a população contra a cobrança do quinto. A medida mais radical que a Coroa Portuguesa adotou foi a proibição da entrada de religiosos regulares nas minas. Este fato irá contribuir decisivamente para o tipo de prática religiosa e para a forma em que vai se desenvolver a arte ocorrida em Minas Gerais.

A região onde Manoel da Costa Athayde produziu a sua obra artística corresponde ao lugar reservado às descobertas mais ricas de ouro: a região de Ouro Preto. Efetivamente, Mariana, sua cidade natal, foi fundada em 16 de julho de 1696, às margens do rio Ribeirão do Carmo, riquíssimo em ouro.

Dois anos mais tarde, em 24 de junho de 1698, descobre-se o ouro do Tripuí. A referência a este lugar tornou-se um mito para os bandeirantes: nele havia o *Itacolomi* (pedra menino), formação em pedra, no dorso da montanha, da silhueta de uma mãe segurando um filho.

“[...] O Itacolomi, rebuscado no pego nebuloso do sertão, entrevisto no dédalo das cordilheiras longínquas, foi, na verdade, o centro de gravidade, o farol da conquista e da posse em todo o território.” (VASCONCELOS, 1974, *História Antiga*, v.1, p. 188).



O *Itacolomi* era a indicação geográfica do ouro encontrado alguns anos antes.

O padre italiano, André João Antonil, descreve assim o episódio da descoberta de ouro onde há o totem de pedra:

"Há poucos anos que se começaram a descobrir as Minas Gerais dos Cataguás, governando o Rio de Janeiro Arthur de Sá; e o primeiro descobridor dizem que foi um mulato que tinha estado nas minas de Paranaguá e Curitiba. Este, indo ao sertão com uns paulistas a buscar índios, e chegando ao cêrro do Tripui desceu abaixo com uma gamela para tomar água no ribeiro que hoje chamam Ouro Prêto, e, metendo a gamela na ribanceira para tomar água, e roçando-a pela margem do rio, viu depois que nela havia granitos da cor de aço, sem saber o que eram, nem os companheiros, os quais mostrou os ditos granitos, souberam conhecer e estimar o que se tinha achado tão facilmente, e por isso não conhecido. Chegando, porém, a Taubaté, não deixaram de perguntar que casta de metal seria aquele. E, sem mais exame, venderam a Miguel se Souza alguns dêstes granitos, por meia pataca a oitava, sem saberem êles o que vendiam, nem o comprador que cousa comprava, até que se resolveram mandar alguns granitos ao governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá; e fazendo-se o exame dêles, se achou ser ouro finíssimo." (Andreoni, 1967: 258,259).

Fundaram-se ali vários arraiais, entre eles Ouro Preto, que mais tarde viria se tornar a capital da Capitania de Minas Gerais. A fixação destes primeiros focos de civilização ocorria quase sempre nos vales, onde a ação do tempo e das chuvas depositava o ouro de aluvião<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> "O Distrito das Gerais onde, nos séculos dezessete e dezoito foram descobertos os riquíssimos depósitos de ouro, é constituído por um grande planalto, formado, principalmente, pela Serra da Mantiqueira e suas ramificações. Vai declinando suavemente a Oeste, em direção ao rio Grande e às cabeceiras do S. Francisco; ao Norte e ao Nordeste, respectivamente, acompanhando as águas dos rios das velhas e doce." (LIMA JUNIOR, 1965. p. 65)

## 1.2 A INVASÃO DAS MINAS

As notícias dos descobrimentos se espalham rapidamente. O sonho de riqueza fácil toma conta do imaginário dos indivíduos. Com as rotas traçadas e conhecidas<sup>8</sup>, a região das Minas passa a receber um contingente astronômico de pessoas vindas de todas as regiões da Colônia. O Padre Antonil descreveu esse fluxo desenfreado como se segue:

"[...]Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e prêtos, e muitos índios, de que os paulistas se servem"

"A mistura é de tôda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não tem no Brasil Convento nem casa." (Andreoni, 1967: 264).

A corrida ao ouro provoca o despovoamento de diversas regiões. Exemplo notório são as medidas tomadas pela Coroa Portuguesa, que teve de intervir para controlar a entrada de pessoas do Reino na região das Minas.

"Não tendo bastado, dizia esta lei, as providências dos Decretos de 26 de novembro de 1709 e 19 de fevereiro de 1711, para obstar a que do Reino passe ao Brasil a muita gente que todos os anos dêle se ausenta, mormente da província do Minho, que sendo tão povoada já não tem a gente necessária para a cultura das terras, cuja falta é tão sensível, que se torna urgente acudir com um remédio

---

<sup>8</sup> O Padre Jesuíta João Antônio Andreoni, com o pseudônimo de Antonil, escreveu o livro *Cultura e opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*. Antonil, natural de Luca, na Toscana, Itália, foi contemporâneo dos descobrimentos. Esteve aqui por volta de 1704. Ele descreve nesse livro, entre outras coisas, as distâncias, rotas e o tempo de percurso para se chegar aos principais achados minerais. A obra foi editada em 1711, porém a Coroa Portuguesa, não querendo perder o monopólio e o controle das minas, manda confiscar a obra.

eficaz à frequência como que se vai despovoando o Reino", resolveu o Rei o seguinte:

"Nenhuma pessoa de qualquer qualidade poderá passar às Capitâneas do Brasil, senão as que forem despachadas com governos, postos, cargos ou ofícios, as quais não levarão mais criados do que a cada um competir, conforme sua qualidade de emprêgo, e sendo os criados, em todo o caso, portugueses."

"Das pessoas eclesiásticas, sômente as que forem como bispos, missionários, prelados e religiosos da religião do mesmo Estado, professos nas provincias dêle, como também, capelães dos navios que para ali navegarem."

"E das seculares, além das já referidas, só poderão ir as que, além de mostrarem que são portugueses, justificarem com documentos que ali vão a negócio considerável com fazendas suas e alheias, para voltarem, ou as que outrossim, justificarem que têm negócios tão urgentes e precisos que se lhes seguirá muito prejuízo se não fôr acudir a êles."

"Na hora da partida dos navios para o Brasil, e estando êles já à vela, se lhes dará busca e serão presos todos os indivíduos encontrados sem passaportes, assentando-se praça aos que tiverem idade para isso e sofrendo os mais seis meses de cadeia e cem mil réis de multa[...]."

"À chegada dos navios ao Brasil, e antes de comunicarem com a terra, repetir-se-á a diligência da busca: e quantos se encontrarem sem passaporte e não pertencerem à equipagem de que haverá lista, serão remetidos para o Reino". (LIMA JUNIOR, 1965: pp. 57,58).

As medidas não impediram, todavia, que partisse para as minas um contingente cada vez maior de pessoas. Em 1720, com o intuito de organizar melhor os interesses régios na região das minas, foi desmembrada a Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, passando esta a se chamar Capitania de Minas Gerais.

"Possuia a Capitania, nessa data, cêrca de duzentos e cinquenta mil habitantes dos quais, aproximadamente cem mil brancos, cinquenta mil escravos africanos e cem mil pardos e mestiços.

[...] No final do século XVIII, estava o Brasil com dois milhões oitocentos e cinquenta e dois mil habitantes dos quais cabiam 650 mil a Minas Gerais, 530 mil a Bahia 480 mil a Pernambuco, 380 mil ao Rio de Janeiro, distribuindo-se o saldo pelas demais." (LIMA JUNIOR, 1965: pp. 62-64).

### 1.3 A MÃO DE OBRA ESCRAVA

O trabalho nas minas era sustentado pela mão-de-obra escrava negra. Em poucos anos a população de negros e pardos constituía maioria em Minas<sup>9</sup>. Muitos foram deslocados dos canaviais do nordeste, outros vinham diretamente da África.

O escravo era considerado mercadoria e o seu valor atingia cifras altíssimas. Além do mais, o critério de concessão de datas para mineração estava baseado na posse de cativos.

Os escravos homens trabalhavam diretamente na extração do ouro. As mulheres, em menor número, dedicavam-se às atividades agrícolas e aos serviços domésticos.

A situação de opressão a que eram submetidos os negros fazia com que muitos fugissem do cativeiro. Fugiam e se refugiavam em “quilombos”<sup>10</sup>. Contra esses redutos de escravos fugidos, a Coroa Portuguesa mobilizava contingentes de soldados

---

<sup>9</sup> Sobre a população de brancos e negros em Minas Gerais, ver: GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo, Ed. Ática, 1978. (ensaio,29), Cap. XXI - Escravismo na Mineração.

<sup>10</sup> O Quilombo dos Palmares foi outro empecilho à política de colonização. Organizado no interior das Alagoas, chegou a formar uma comunidade de 20 a 30 mil habitantes. Os senhores, perdendo a cada dia escravos para o quilombo, reclamam a ação do Governo-Geral, que, depois de vários fracassos no sentido de eliminar aquele reduto de negros, para lá manda sertanistas de São Paulo. Domingos Jorge Velho se encarrega de exterminar com o Quilombo dos Palmares, enquanto o Mestre-de-Campo Matias Cardoso se responsabiliza pelo combate aos índios da Região Nordeste, matando aqueles que não se rendessem e escravizando aos demais. Segundo a tradição, o Quilombo só veio a cair devido à traição de um dos seus integrantes. Durou o Quilombo setenta e dois anos. Uma informação mais precisa sobre os Quilombos em Minas Gerais encontra-se na dissertação de Carlos Magno Guimarães, *Uma negação da Ordem Escravista: Quilombos em Minas Gerais no Século XVIII*, apresentada em 1983, ao Departamento de Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais.

(homens-do-mato) para capturá-los, castigá-los e, finalmente, submetê-los ao trabalho forçado.

Mas a caracterização social nas Minas extrapola o binômio senhor-escravo. Entre essas duas classes havia um grande contingente de homens livres, pobres, miseráveis, vivendo à margem da produção, comendo e vivendo mal e, por vezes, cometendo todo tipo de delitos e crimes. Sobre eles recaía todo tipo de repressão, pois representavam uma ameaça constante à hierarquia estabelecida pelos direitos régios. Para Laura de Mello e Souza esses são os *Desclassificados do Ouro*, indivíduos para os quais o sistema produtivo não consegue satisfazer suas necessidades básicas. A origem social desses desclassificados era

“ [...]predominantemente negra e mestiça, bastarda e oriunda de casas dirigidas por mulheres sozinhas. Franja da sociedade organizada, apresentava uma mescla curiosa de crime e trabalho, liberdade e cativo, norma e infração.” (MELLO e SOUZA, 1986: 144)

Contudo, os desclassificados, ainda que considerados inúteis e perigosos para o sistema, foram de extrema importância em algumas atividades consideradas de risco como a repressão aos quilombos, a extração de minério em lugares difíceis, o combate aos índios do sertão, guarda e manutenção dos presídios, aberturas de estradas, formação de corpos de milícias e, por vezes, vanguarda nas zonas de fronteiras.

## 1.4 OS COMERCIANTES

O comércio se desenvolveu rapidamente para suprir as necessidades criadas com a mineração. Os comerciantes se tornariam em breve tão prósperos quanto os proprietários das minas.

A população que chegava às Minas visava tão somente a extração do ouro. A preocupação com o cultivo da terra ficava em segundo plano, tão grande era a certeza no enriquecimento rápido. Como consequência, além da fome que alguns arraiais experimentaram no início da mineração, houve o desenvolvimento do comércio com outras capitanias e com a Europa.

Os comerciantes formaram parte expressiva das classes sociais em Minas Gerais. Influíram diretamente na economia do ouro, provocando ao longo do Século XVIII vários conflitos com a metrópole portuguesa. A Guerra dos Emboabas<sup>11</sup> foi uma luta entre comerciantes e novos mineiros contra a leva dos Bandeirantes pioneiros. A classe sempre foi um empecilho à cobrança de impostos exigidos pela Coroa Portuguesa. No campo religioso, pertenciam às Irmandades Terceiras do Carmo e São Francisco de Assis, as mais ricas da Capitania. O ouro movimentava o comércio em toda a Colônia.

Com o intuito de controlar melhor o fluxo da economia, a Coroa Portuguesa transfere a capital do Brasil de Salvador para a cidade do Rio de Janeiro em 1763. Era

---

<sup>11</sup> Sobre a Guerra dos Emboabas ver: VASCONCELLOS, 1974: Capítulos I , II e III do volume II, pp.23-59.

pelo porto desta cidade que saía a maior parte da produção de ouro em direção à Europa. O caminho traçado entre o Rio de Janeiro e a Região das Minas tornou-se o percurso mais curto entre o litoral e o interior. Era o Caminho Real das Minas.

## 1.5 AS IRMANDADES RELIGIOSAS

A Igreja sempre esteve presente na obra de colonização da América Portuguesa. O espírito mercantil das navegações e o fervor missionário da Igreja Católica se entrelaçavam no dia a dia da administração da Colônia. Noção que pode ser muito bem resumida no verso do artista baiano Gilberto Gil: “A primeira missa e o primeiro índio abatido também...”.

Como dissemos antes, as Ordens Religiosas (jesuítas, franciscanos, beneditinos, carmelitas etc) foram proibidas de entrar em território mineiro. Os frades eram acusados de contrabando de ouro e, do alto de seus púlpitos, conclamavam o povo ao não pagamento de impostos. Diogo de Vasconcelos refere-se a eles assim:

“Nas Minas não obedeciam os clérigos a ninguém. Isentos da jurisdição civil, não respeitavam nem o seu Bispo, e os frades apóstatas não o conheciam por seu prelado. Daí a libertinagem e a simonia e apenas um haveria menos concorrente aos gozos materiais, que a riqueza e o luxo sabem engendrar. Eram negociantes, mineiros, senhores de engenho e de escravos; mas sobretudo fatores desabusados e sem peias dos contrabandos e extravios do ouro. As autoridades não podiam tocá-los, e em geral não havia quem mal os quisesse por esta conveniência de extraviarem o ouro para si e para os amigos.” (VASCONCELOS, *Hist. Antiga*, 1974, v.2, p. 135).

O estado absolutista português, sentindo o perigo de tal pregação, não hesitou em deportá-los das minas. Ainda assim, eles participaram de várias sedições durante o



Século XVIII. Na Inconfidência Mineira havia cinco padres comprometidos com o levante.

Tal fato, porém, engendrou outro tipo de organização eclesiástica. A população se estruturou em Irmandades Religiosas. O desenvolvimento social em Minas no Séc. XVIII passa tanto pela organização política e administrativa da economia do ouro, quanto pelo comportamento religioso praticado na Capitania. Considerando que a arte nesse período trabalhava essencialmente para essas instituições, vamos ver o que eram e como funcionavam as Irmandades Religiosas.

Tão logo fundava-se um arraial em Minas, erguia-se ali uma capela. Tinham a simplicidade e a precariedade das condições iniciais de ocupação em solo virgem. Com o passar dos anos elas vão sofrendo modificações e adaptações, crescem e se embelezam até se tornarem as grandes matrizes dos arraiais e vilas.

"[...] Êsses arraiais, nos seus arruados, seguiam as manchas do ouro ao longo dos rios, riachos ou córregos, pôsto que a exploração, ao primeiro impacto da descoberta, se limitava às margens dessas correntes fluviais. Por isso, as ruas avançavam, recuavam, infletiam, cruzavam-se ou bifurcavam-se nas mais imprevistas direções, sem respeitar socavões ou grimpas abrutadas da espessa morraria. Tudo era irregular, porque improvisado pelo surto inesperado da riqueza, mas a matriz - altiva e nobre em suas claridades de azul e branco - impunha-se em meio aos casebres de pau-a-pique e sopapo, cobertos de sapé, enfileirados em ruelas pedradas ou barrentas. Era uma cultura que nascia." (SALLES, 1963, p. 21)

As irmandades eram formadas pelas pessoas leigas da sociedade. Os grupos interessados em fundar uma irmandade elaboravam uma espécie de carta de *compromissos, direitos e deveres*, que era em seguida submetida à Coroa Portuguesa



e à Igreja (Sé Apostólica)<sup>12</sup>. A construção dos templos religiosos era de responsabilidade da própria população. Através de doações e dízimos, os filiados das irmandades contratavam artistas e artesãos para a edificação de suas igrejas.

Toda capela tem a invocação de um santo padroeiro. No início do povoamento eram as irmandades do Santíssimo Sacramento<sup>13</sup>, que patrocinavam o sacramento da eucaristia, as responsáveis pela fundação de muitos templos religiosos. Elaboravam o nicho do altar-mor, peça fundamental para a existência do culto cristão.

Nos primeiros tempos ela reunia quase toda a população. Com o passar dos anos, com o crescimento da economia, com a diversidade social e de ocupações foram surgindo outras irmandades. Passaram a ocupar os altares laterais das igrejas ou criaram os seus próprios templos, cultuando ali o seu santo protetor<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Salles, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1963. (Estudos). Salles estudou nesta pesquisa a “significação social dessas associações e sua relação, extrínseca ou intrínseca, com o processo de estratificação das classes sociais durante o século XVIII.” O livro torna-se leitura obrigatória para a compreensão social que a Igreja representava nesse momento. O autor reproduz os cânones referentes às instituições das Irmandades às págs. 16-18.

<sup>13</sup> “A Irmandade ou Confraria do Santíssimo Sacramento originou-se da idéia de se organizar ampla divulgação em torno do mistério do sacramento da eucaristia, um dos mais importantes dogmas da simbologia litúrgica do catolicismo. Trata-se da transformação do pão e do vinho na própria carne e no sangue de Deus.” (SALLES, 1963: p. 29).

<sup>14</sup> “Fundada a irmandade do Santíssimo, que, naturalmente, ocupava o altar-mor, simbolizando a autoridade suprema da côrte celeste, surgiam, logo depois, as irmandades dos negros, a N.S. do Rosário, Santa Efigênia ou S. Benedito - que ocupavam os altares laterais. [...] Com o aparecimento de novos grupos sociais, como o dos mulatos e também dos comerciantes abastados (brancos), polarizados depois na irmandade do Carmo - construíram-se novos altares, que correspondiam à moda arquitetônica da época em que surgiam.” (SALLES, 1963: p. 35)

18.FEV.78 33032-1

No processo de criação de novas irmandades, conforme seus compromissos, Fritz Teixeira identifica as seguintes características sociais permeando a criação das mesmas:

"1. O preconceito racial é rigoroso e este fato obriga os homens de cor a se reunirem em irmandades próprias, o que implica no mesmo movimento de aglutinação dos outros grupos brancos, aristocratas e comerciantes. Aliás, os que se unem em primeiro lugar são os brancos, os quais, não permitindo a entrada de pretos, criam a motivação para que estes organizem suas irmandades, sendo típico neste sentido o exemplo da Rosário do Alto da Cruz, no primeiro período.

"2. As corporações, em geral, desempenham função assistencial e previdenciária aos seus filiados, chegando mesmo a emprestar dinheiro a juros.

"3. As irmandades são, por isso, regidas por princípios estatutários de disciplina coletiva bastante rígida." (SALLES, 1963, p. 37)

Além do papel religioso, as irmandades desenvolveram uma função de assistência social junto aos seus filiados. Pertencer a uma irmandade era a certeza de ser socorrido em casos de necessidades econômicas, de ver garantido um número de missas para a alma do defunto: nesta época, acreditava-se que quanto mais missas, mais garantia de que a "alma" do irmão falecido iria repousar junto à Deus. Pertencer à irmandade era ter garantido um lugar para ser enterrado, normalmente junto à própria Igreja da Irmandade. Atuaram também na construção de hospitais e na proteção de menores desamparados. Nesse sentido, as irmandades desempenharam um papel auxiliar à ação do Estado, contribuindo para assegurar a ordem estatal absolutista. As irmandades, pelo que se sabe, não se opuseram ao regime de dominação vigente nas Minas. Só em casos isolados é que os frades se opunham à ação do Estado, principalmente quanto à cobrança do quinto. Algumas Igrejas chegaram a possuir escravos.

A população, por seu turno, passou a expressar as suas necessidades e reivindicações através dessas irmandades. Não demorou para os conflitos virem à tona, como se pode ver pelos inúmeros processos movidos umas contra as outras ao longo do século XVIII<sup>15</sup>.

A segmentação da sociedade em Minas refletiu-se no número e na estética das construções religiosas. Ouro Preto é, neste sentido, o lugar predileto para se observar, através das construções religiosas, a história das irmandades. Pertencendo a uma irmandade específica, disputavam elas a supremacia espacial e arquitetônica de um bairro ou cidade. Assim, por onde quer que o observador olhe a cidade, seu olho deparará com um monumento religioso regendo espacialmente, por sobre o casario, o cenário do concerto barroco.

Esteticamente, muitos fatores concorreram para as similitudes e diferenças entre os monumentos religiosos. A começar pelo poder aquisitivo das irmandades, que eram as responsáveis pela contratação dos ofícios. É claro que quem tem mais dinheiro pode contratar os melhores artesãos e artistas. É por isto que, na segunda metade do século XVIII, as Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo, compostas pelos homens mais ricos, conseguem produzir os monumentos mais arrojados das Minas Gerais.

Como vimos antes, segundo Fritz Teixeira, a componente racial foi responsável pelo surgimento de outras irmandades. Os negros, com o passar dos anos, passaram a se agrupar em suas próprias agremiações. E alguns dos seus monumentos

---

<sup>15</sup> Ver Capítulo IV - "Batalhas Judiciárias". SALLES, op. cit., pp. 95-110.

religiosos, apesar do baixo poder aquisitivo da massa dos negros e pardos, chegam a ombrear com as realizações dos homens brancos, como é o caso da Igreja de N. S. do Rosário de Ouro Preto<sup>16</sup>. Para o negro, estas instituições significaram a única forma de convívio social. Vale lembrar que as festas neste período eram religiosas, realizadas nos contornos ou praças próximos à igreja.

Se as irmandades foram o canal oficial de representação e de sociabilidade do negro dentro da sociedade escravocrata, facilitando o convívio e identificação de um grupo marginal, parece também que eles foram obrigados a se despir de suas principais crenças trazidas da África. A sobrevivência de cultos como o candomblé ou macumba, ritos religiosos negros, quase não existiu em Minas no Século XVIII. A filiação a uma irmandade significou, neste sentido, uma cooptação pelas ideologias do sistema colonial, que tinha na Igreja um dos seus sustentáculos mais eficientes.

Com a decadência do ouro, muitas irmandades desapareceram. Sobreviveram aquelas compostas de homens mais ricos, as Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis. Foram estas irmandades que mais contribuíram para a arte que vigorou em Minas na segunda metade do século XVIII. Athayde pintou a sua obra prima no teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. As irmandades de escravos, crioulos, forros e pardos são as que mais sofreram com a escassez do ouro.

---

<sup>16</sup> “As Irmandades religiosas no interior de Minas, durante o século XVIII, apresentam as seguintes constâncias relativas à categoria sócio-econômica dos seus associados: Santíssimo Sacramento, N. S. da Conceição, São Miguel e Almas, Bom Jesus dos Passos, Almas Santas e poucas outras, eram de brancos e classes dirigentes ou reinóis; Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, de negros escravos; N. S. das Mercês, N. S. do Amparo, Arquiconfraria do Cordão, de mulatos e crioulos, ou mesmo pretos forros; São Francisco de Assis e Ordem 3.<sup>a</sup> de N. S. do Carmo, dos

A queda da produção de ouro provoca o fechamento de vários templos. Ao final do Século XVIII, quando as minas não sustentam mais a economia que se organizara em torno do metal, há o enfraquecimento das irmandades, provocando um refluxo da população para o interior das antigas matrizes. O esgotamento do ouro encerra o período glorioso das irmandades.

Desde então, os sinos das igrejas se calaram. Os vales e montanhas mineiras nunca mais ouviram o timbre e o clamor de seus sons. Do alto de suas torres, apontando para os quatro pontos cardeais, chamam hoje mais a atenção do turista viajante do que às obrigações de seus fiéis. Da mesma forma, a arte que foi desenvolvida durante todo o século XVIII e princípio do século XIX, identificada com a política da Contra-Reforma religiosa e com o mercantilismo da Coroa Portuguesa, também foi esquecida e os avanços estéticos ocorridos em solo mineiro não tiveram continuidade até que o conjunto arquitetônico, as obras de talha, a pintura e a escultura fossem valorizadas pelo movimento modernista de 1922.

Mas aqui já estamos nos dirigindo para o próximo capítulo desta pesquisa, que trata precisamente das ocorrências estéticas em Minas Gerais.

## SEÇÃO II - CORRENTES ESTÉTICAS

A intenção desta seção é situar o momento estético que a Capitania de Minas Gerais respirou durante o século XVIII e meados do século XIX. A crítica especializada identificou a arte ocorrida neste período como sendo barroca. No entanto, o avanço das pesquisas, tanto no exterior quanto no Brasil, principalmente depois da redescoberta da arte mineira pelos modernistas, levou a uma caracterização cada vez mais precisa das diferenças observadas nos monumentos estudados. Como consequência desses estudos, e num processo que ainda não se esgotou, as noções de correntes estéticas como barroco e rococó vão ganhando mais precisão, ao mesmo tempo em que artistas do período vão tendo a sua obra reavaliada. Neste sentido, é justo se falar em arte colonial mais do que em arte barroca para caracterizarmos os diferentes tipos de manifestações artísticas ocorridas no Brasil durante os trezentos anos de colonização portuguesa.

Observada a presença de traços renascentistas<sup>17</sup> nas obras de Athayde, é mais que justificável que lancemos nosso olhar para o passado, em busca da trajetória ou sobrevivência de determinadas formas de representar recorrentes nas produções artísticas ocorridas em Minas Gerais. Por isto, circunscrever Athayde no universo artístico do final do século XVIII e início do XIX envolve um certo retrospecto que

---

<sup>17</sup> A esse respeito ver: LEVY, Hannah. *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, R. J., Nº 8, 1944, pp. 7-66.

nos leve à pequena história da arte brasileira e da forma como ela chega até ao sertão, para se alojar ali, nas dobras e abas das montanhas mineiras.

Não é intenção deste texto reavaliar os conceitos de renascimento, maneirismo, barroco e rococó. Esta tarefa vem sendo desenvolvida no seio da história da arte e ultrapassa sobremaneira os objetivos desta dissertação. Não obstante, procurar-se-á subsidiar esta retrospectiva com referências e indicações das principais teorias sobre o período e os estilos que estiveram na origem da arte produzida no Brasil.

## **2.1. TEORIAS DO BARROCO**

O estilo estético predominante no período colonial brasileiro foi o barroco. O termo mereceu explicação de diversos estudiosos e a controvérsia sobre as características e extensão do estilo é um problema até hoje não resolvido pelos historiadores e críticos da arte. Vamos, então, a algumas definições que são necessárias para se entender a arte produzida no Brasil colonial.

Merecem menção especial neste início as anotações acerca do barroco feitas por J. A. Hansen, ainda que não se possa aqui caminhar na direção proposta pelo seu texto. Hansen nos alerta para o perigo de se colocar todo um período sob a denominação da etiqueta barroca e também critica as interpretações históricas dos estilos artísticos que os colocam em seqüência direta, num encadeamento aparentemente lógico, em que o nascimento de valores artísticos novos se faz em oposição ou negação de toda a realização precedente.

Nesta perspectiva, a primeira afirmação a ser dita sobre a periodização dos estilos, onde um sucede ao outro, renascimento, maneirismo, barroco e rococó, etc., é que ela é fruto de concepções teóricas mais recentes, principalmente a partir do século XIX, com os iluministas e os românticos, que, inspirados em pressupostos racionalistas e idealistas, chegaram a criticar o barroco como uma arte bizarra, caprichosa e decadente. Partidárias de uma concepção evolucionista da história, estas correntes, alerta Hansen, passaram a estudar a história com as categorias de seu tempo. Neste sentido, por exemplo, o barroco pode ser entendido em duas direções opostas, porém com base na mesma noção de tempo protagonizada pelas correntes iluminista e romântica: “classificação positiva de mau-gosto, excesso, futilidade e classificação positiva de invenção, ruptura e novidade.” (HANSEN, 1996: 23).

No primeiro caso, engrossam a fila críticos como Benedetto Croce, que denunciou o barroco como uma decadência do Renascimento. Ainda como exemplo, em 1788, Quatremère de Quincy, na *Enciclopédia Metódica*, define barroco da seguinte forma:

“Baroque, adjectif. Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement ou s’il était possible de le dire, l’abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l’est au bizarre, c’est-à-dire qu’il en est le superlatif. L’idée du baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussé à l’excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du baroque.” 18

---

18 Trad.: “Barroco, adjetivo. Em arquitetura o barroco é uma gradação de bizarro. Ele é, se se quer, o refinamento (sic), ou se fosse possível dizê-lo, o abuso. A austeridade está para a sabedoria do gosto como está para o bizarro, do qual é o superlativo. A ideia de barroco implica a de excesso de ridículo. Borromini proporcionou os maiores modelos de bizarrice. Guarini pode passar como o mestre do barroco.” Trad. De Armando Ribeiro Pinto. IN: Victor-Lucien Tapié. O Barroco. pp. 4,5).



No Brasil, temos o exemplo desta posição preconceituosa nos escritos de L. Gonzaga Duque Estrada, entre outros, já no século XIX, quando a noção de barroco era um conceito vago e identificado com as construções jesuítas:

"A igreja dos jesuítas é uma flagrante prova de mau gosto e da falta de inteligência que presidiam a formação de suas obras. Os mosteiros e os conventos foram edificados durante o domínio do estilo barroco, esta brutalidade inventada pelos criadores da Inquisição<sup>16</sup>." (DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga, Citado por GOMES Jr., 1996: 21).

Na segunda direção, podemos ficar com as concepções de Omar Calabrese na obra *O Neo-barroco*, ou Umberto Eco, quando, para esclarecer a noção de *Obra Aberta*, apropria-se da forma de comunicação entre a obra de arte barroca e o espectador, para o estabelecimento de uma poética contemporânea que promova uma intervenção direta do fruidor na produção da obra, tornando assim, o observador, em um co-produtor da obra.

E Hansen termina por fazer uma crítica severa quanto à noção de estilo tal como entendida por estas correntes:

"Assim, seria possível dizer-se que a etiqueta "barroco" é totalmente dispensável quando se trabalha com os resíduos do XVII e ainda do XVIII - e dispensável porque, ela mesma, enquanto etiqueta, aplica e generaliza critérios românticos, expressivos e psicológicos, dando-os como universais também para as práticas de representação do XVII e do XVIII." (HANSEN, 1996: 25).

Esta advertência aponta então para a necessidade de se oferecer uma alternativa a estes teóricos. E o próprio Hansen nos dá a chave de leitura:

"Ora, a primeira coisa que se pode dizer da representação do XVII e XVIII é que ela é mimética, quero dizer, retórica, dependendo de uma doutrina aristotélica supra-individual, anônima e coletiva, dos estilos. Nelas, por isso, a retórica faz com que não exista a figura do autor - no sentido da subjetividade expressiva romântica - nem a da originalidade - no sentido da mercadoria concorrendo

com outras no mercado de bens culturais - nem a de plágio - no sentido de apropriação da propriedade privada - nem, por isso, a de psicologia - no sentido da expressão emotiva ou subjetivada de impressões individuais - também não existindo a figura do crítico literário - no sentido do especialista que define o sentido das obras a partir do momento em que a **mímese** aristotélica se esgota, no final do XVIII, e o valor das obras passa a ser indeterminado. Por isso, não há "estética", mas retórica - e a reconstituição arqueológica dessas categorias pode ser oportuna para quem deseje ocupar-se dessas artes num trabalho histórico." (HANSEN, 1996: 26).

João A. Hansen aplica o método em duas situações distintas: no livro sobre Gregório de Matos intitulado, "*A sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*" e no artigo "*Teatro da memória: Monumento Barroco e Retórica*"<sup>19</sup>. Analisar a obra de Athayde sobre este prisma significa, portanto, recuperar as categorias históricas que o vinculam ao momento de decadência do ouro, às irmandades religiosas, para as quais trabalhava e, ao mesmo tempo, inseri-lo no contexto das práticas artísticas que foram implantadas em Minas Gerais. Nesta perspectiva teórica, algumas obras de Athayde, reconhecidamente cópias de gravuras ou iluminuras, ganham uma outra dimensão se for analisada com os conceitos de sua época. A obra não é cópia mas mímese, pois nesse período, a obra de arte é uma repetição reguladora do passado (imitação que supera o imitado). Não existe a figura do artista, mas a do artesão. Por isso mesmo não vamos encontrar a assinatura das obras de arte. Consequentemente, a subjetividade do artesão não deve interferir na construção da obra, pois ele tem que confirmar tacitamente as regras retóricas que a

---

<sup>19</sup> HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Ver ainda crítica de Haroldo de Campos. Folha de São Paulo, 5º caderno, Mais!, São Paulo, 20 de outubro de 1996: pp. 5,6).

tradição quer que ele as execute em seu nome. Da mesma forma, não há o culto da originalidade, pois a obra, executada sob a orientação do decoro, é avaliada conforme o padrão coletivo e anônimo de julgamento que verifica a sua adequação ao que é considerado conveniente.

A advertência de João A. Hansen para o perigo de se classificar toda uma época sob a “etiqueta de um único conceito”, é importante na medida em que aponta para a presença de traços alheios à periodização. Isso exige do pesquisador leituras complementares, fontes diferentes de consultas e uma percepção atenta para não incorreremos no erro de se atribuir uma única causa ou característica às mudanças ocorridas na arte no período que vai do fim da renascença ao início do classicismo. A opção teórica por uma corrente estética, capaz de definir o processo cultural que ocorreu no Brasil nos séculos XVI e XVII e, especificamente, em Minas Gerais no século XVIII e início do século XIX, se mostra, por isso mesmo, insuficiente, porque ocorre ali, na zona de fronteira de relacionamentos entre a cultura local do índio e as culturas que chegam da Europa, da África e o Oriente, a produção de um ambiente novo, que altera e recria os cânones ideológicos impostos pela cultura portuguesa.

Quanto à origem do vocábulo barroco há um consenso de que o termo tem origem na palavra portuguesa *barroco*, usada para designar pérola irregular, de formato imperfeito, ou seja, não redonda. Em sentido figurado, passou a ser usado no sentido de coisa bizarra, irregular, desigual, ridícula, confusa, insólita e de mau

gosto<sup>20</sup>. Aplicado ao mundo da arte, o termo foi usado em oposição à estética do renascimento, designando com isto uma arte decadente, imperfeita, extravagante e de mau gosto.

Quanto à origem do barroco como estilo histórico, e quanto às características formais desta arte, diversas tentativas de explicação foram feitas desde o surgimento do livro *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin, em 1888. Aqui no Brasil, dois pesquisadores sintetizaram as principais linhas de argumentação das teorias explicativas do barroco: Hannah Levy, com o artigo *A Propósito de Três Teorias Sobre o Barroco*<sup>21</sup>, e Lourival Gomes Machado em diversos ensaios que acabaram reunidos e publicados com o título de *Barroco Mineiro*<sup>22</sup>.

Sem pretender ser exaustiva, Hannah Levy estudou as teorias de Heinrich Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet. Segundo ela, estes três pensadores representam três maneiras ou escolas diferentes de entender o barroco:

“Woelfflin (sic) proclama a autonomia absoluta da história da arte em relação à história geral.

“Dvorak liga o domínio da arte à história geral da idéias e o submete, mais especialmente, à influência da filosofia e da religião.

“Balet, enfim, considera o domínio da arte como sendo condicionado pela interação de todos os domínios históricos, tanto materiais como ideais.” (LEVY, 1941: 260)

---

<sup>20</sup> Para ver a evolução de sentido que o termo barroco assumiu ao longo de sua trajetória, ver Victor-Lucien Tapié, *O Barroco*, 1983).

<sup>21</sup> LEVY, Hannah. *A Propósito de Três Teorias Sobre o Barroco*. IN: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº V, 1941.

<sup>22</sup>MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969.

As idéias de Heinrich Wölfflin sobre o barroco foram apresentadas primeiramente no livro *Renascença e Barroco*. Neste livro encontram-se as principais idéias que mais tarde ele iria considerar os *Conceitos Fundamentais da Arte*. Uma afirmação categórica contida ali e que hoje os críticos e historiadores de arte rejeitam refere-se aos limites históricos do barroco. Diz ele:

"[...] Quanto ao passado, o Barroco está limitado pela Renascença, quanto ao futuro, pelo Neoclassicismo, que começa a surgir depois de meados do século XVIII; ao todo o Barroco ocupa cerca de duzentos anos." (WÖLFFLIN, 1989a: 26).

Pesquisas posteriores revelaram que entre a renascença e o barroco houve um período distinto denominado pela crítica de maneirismo. Este detalhe não inviabiliza as contribuições de Wölfflin, mas revela que o instrumental teórico da crítica e da história da arte do final do século passado davam os primeiros passos no sentido de entender e valorizar as conquistas estéticas efetuadas pelo maneirismo e barroco.

O ponto central das teses de Wölfflin foi extraído da oposição entre a visão *linear* do renascimento e a visão *pictórica* do barroco. Estas idéias foram expostas em 1915, no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, onde Heinrich Wölfflin publica sua versão final sobre os dois estilos, definindo-os como a passagem de uma série de cinco categorias formais elementares e opostas. Para a renascença estas categorias são o linear, o plano, a forma fechada, a unidade divisível e a clareza absoluta. Para o barroco: o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade indivisível e a clareza relativa. Uma vez revelada essas categorias, Wölfflin as interpretou como leis gerais da história da arte. Vamos a um breve resumo delas:

## 1 - O Linear e o Pictórico

"[...] o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno - [...]; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento de impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas claridades e obscuridades." (WÖLFFLIN, 1989b: pp. 21,22).

"[...] No primeiro caso, a ênfase recai sobre os limites dos objetos; no segundo, a obra parece não ter limites. A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica, ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante." (WÖLFFLIN, 1989b: 15).

## 2 - Plano e Profundidade

"A evolução do plano à profundidade. A arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca enfatiza a profundidade. [...]" (WÖLFFLIN, 1989b: 15).

Representação no plano (arte do século XVI): "[...] articula a imagem em camadas dispostas paralelamente à boca de cena; [...]" Representação em profundidade (arte do século XVII), "[...] a tendência a subtrair os planos aos olhos, desvalorizá-los e torná-los insignificantes, na medida em que são enfatizadas as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que se encontram atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o fundo do quadro." (WÖLFFLIN, 1989b: 79).

## 3 - Forma Fechada e Forma Aberta

"Por forma fechada entendemos aquele tipo de representação que, valendo-se de recursos mais ou menos tectônicos, apresenta a imagem, como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os pontos, se volta para si mesma. O estilo de forma aberta, ao contrário,

extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado, ainda que subsista uma limitação velada, assegurando justamente o seu caráter fechado, no sentido estético." (WÖLFFLIN, 1989b: 135).

"A arte clássica é a arte das verticais e das horizontais bem definidas. Os elementos manifestam-se com total nitidez e precisão. Quer se trate de um retrato ou de uma figura, de um quadro que narre uma história ou de uma paisagem, no quadro predominam sempre as oposições entre as linhas horizontais e as verticais. Todos os desvios são medidos em relação à forma primitiva pura.

"Em contrapartida, o barroco apresenta a tendência, não de reprimir esses elementos, mas de dissimular o seu contraste evidente. Uma estrutura tectônica demasiado nítida é vista pelo Barroco como algo rígido demais e contrário à idéia de uma realidade viva." (WÖLFFLIN, 1989b: 137)

#### 4 - Pluralidade e Unidade

Na arte clássica a totalidade das formas é concebida como uma unidade.

"[...] o que se observa é um todo articulado, onde cada componente, claramente identificável, fala por si, podendo, não obstante, ser imediatamente reconhecido como parte integrante de um conjunto, vinculado a um todo formal." (WÖLFFLIN, 1989b: 170).

"[...] Os artistas do Seicento atêm-se a um motivo principal, ao qual subordinam tudo o mais. O efeito produzido pela imagem já não depende da maneira pela qual os elementos isolados se condicionam e equilibram reciprocamente; pelo contrário, do todo transformado em um fluxo único emergem formas isoladas de caráter absolutamente dominante, mas de maneira tal que, mesmo preservando a sua função diretriz, essas formas não significam para os olhos algo que possa ser considerado à parte ou destacado do todo." (WÖLFFLIN, 1989b: 171).

As partes de um quadro, no barroco, "[...] não são elementos isolados que se pudessem destacar do todo; eles representam, sim, o auge de um movimento geral. [...] em toda parte, o estilo da multiplicidade e diferenciação dos elementos transforma-se num estilo que, suprimindo valores autônomos, isolados, funde as partes do todo, imprimindo-lhes movimento." (WÖLFFLIN, 1989b: 176).



## 5 - Clareza e Obscuridade

"Enquanto a arte clássica coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal, o Barroco evita sistematicamente suscitar a impressão de que o quadro tenha sido composto para ser visto e de que possa ser totalmente apreendido pela visão." (WÖLFFLIN, 1989b: 217-18).

"O Barroco rejeita esse grau máximo de nitidez. Sua intenção não é a de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados. Mais ainda: a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador. O interesse pela forma claramente moldada cede lugar ao interesse pela imagem ilimitada e dinâmica. Por esta razão, desaparecem também os ângulos de visão elementares, ou seja, a pura frontalidade e o perfil exato; o artista busca o caráter expressivo na imagem fortuita." (WÖLFFLIN, 1989b: 219).

As conseqüências das cinco categorias elaboradas por Wölfflin não seriam restritas apenas à renascença e ao barroco, mas poderiam ser estendidas para toda a história da arte. As categorias sintetizam as leis do desenvolvimento da visão humana. E a tarefa do historiador da arte é descobrir estas leis: "[...] A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte." (WÖLFFLIN, 1989b: 12).

Porém, segundo Wölfflin, a arte pictórica é posterior à arte linear, não sendo concebível a evolução em sentido inverso. Colocada a questão desta forma, como explicar que do rococó teria originado o neo-classicismo, como explicar que do não-clássico possa advir o clássico?

Outra crítica endereçada a Wölfflin foi a de que, ao dar importância aos aspectos formais dos estilos, ele não teria levado em consideração os fenômenos políticos, econômicos e sociais que, em última instância, contribuíram para a passagem



de um estilo a outro. Embora procedentes, as críticas dirigidas a Heinrich Wölfflin não anulam suas contribuições para o estudo do barroco. Wölfflin é um exemplo precioso de como tratar os aspectos formais da obra de arte, aspectos estes que as teorias estéticas procuram isolar no afã de buscar as leis que orientam a percepção estética. A busca da origem da evolução dos estilos apenas nos seus aspectos formais pode conduzir o pensamento ao perigoso labirinto da arte pela arte.

Para Dvorak, ainda nos comentários de Hannah Levy, a arte é

“a expressão das idéias que dominam a humanidade”(8). A tarefa principal do historiador da arte será, portanto, a de reconhecer nas obras de arte o reflexo dessas idéias, de interpretar, antes de tudo, o conteúdo espiritual das obras e de mostrar a relação entre a produção artística e a produção espiritual, dum dada época.” (LEVY, 1941: 266).

Dvorak, diferentemente de Wölfflin, percebe que não há uma passagem imanente direta do renascimento para o barroco. Entre os dois estilos se intercala o maneirismo. No momento em que a renascença atingira o apogeu de suas manifestações, parecendo impossível aos seus sucessores suplantarem as produções de seus grandes mestres como Rafael, Miguel Ângelo ou Ticiano, os maneiristas passaram então a se dedicar aos elementos subjetivos da forma. Segundo Hannah Levy,

“ [...] Os problemas formais da Renascença cederam assim o lugar a problemas ideais: o espírito científico da Renascença foi substituído pelo espírito poético. Em poucas palavras: o objetivismo da renascença foi substituído por um subjetivismo individualista.” (LEVY, 1941: 270).

Assim, a busca da subjetividade torna-se um programa estético perseguido conscientemente pelos artistas da época maneirista, uma vez que, segundo Dvorak, o momento espiritual do século XVI já não corresponde às necessidades espirituais que

vigoraram durante a renascença. O artista maneirista vive um momento de ruptura com o passado, seu mundo está fendido, é tenso, instável, já não tem tantas certezas, o equilíbrio, a ordem e a hierarquia estável da renascença cedem lugar à livre experimentação do artista que “[...] não se submete à tradição mas investe sobre ela seu poder de interpretá-la e transfigurá-la, seu poder inventivo, original e expressivo.” (BRANDÃO, 1991: 87).

Como resultado, tem-se como uma das características principais do maneirismo, o anti-naturalismo, a tensão e o contraste, tão presentes na arte do barroco.

Mas como se dá a passagem para o barroco? Segundo Dvorak, as criações e a aparente anarquia liberadas pelo subjetivismo do maneirismo constituíam uma ameaça aos fundamentos da Igreja. Apercebendo-se deste problema, a Igreja, ao invés de rechaçá-lo, se apropria desta liberalidade do intelecto, submetendo o subjetivismo das representações ao conteúdo espiritual objetivo da fé cristã. O barroco surge então na confluência do subjetivismo dos maneiristas com o conteúdo objetivo das regras religiosas do cristianismo católico.

A principal crítica dirigida à teoria da arte como expressão das idéias, de Dvorak, segundo Hannah Levy, é de que ela não leva em consideração os aspectos materiais, sociais e políticos que, invariavelmente, interferem na produção desta arte. No fundo, Dvorak não consegue demonstrar os nexos que regulam as relações entre as idéias filosóficas e religiosas e as manifestações artísticas específicas.

O último autor analisado pelo artigo de Hannah Levy é Leo Balet. Para Leo

Balet, a essência da arte barroca deve ser buscada no absolutismo:

“Segundo Balet, a característica essencial do absolutismo, característica que domina toda a vida social, cultural, política, etc. do século XVII e da primeira metade do séc. XVIII, é o exibicionismo do poder absoluto. É esse exibicionismo do poder absoluto que determina, antes de tudo, o caráter geral da arte barroca e é esse exibicionismo que explica também os múltiplos aspectos desse estilo.” (LEVY, 1941: 276).

Leo Balet estabelece uma relação entre as características da corte absolutista que, segundo ele, se caracteriza pelo gerenciamento absoluto e ilimitado do poder e as manifestações artísticas do barroco. Desta forma,

“[...] quando todo o acento é concentrado sobre o caráter *absoluto, ilimitado* do poder, esse exibicionismo se manifesta no movimento irracional e sem fim que caracteriza tantas obras barrocas; quando todo o acento é concentrado sobre a noção do *poder*, esse mesmo exibicionismo se manifesta na virtuosidade incrível, na técnica refinada, na deformação das formas naturais, tão típica em grande parte da arte barroca.” (LEVY, 1941: 276).

Leo Balet procura demonstrar como esse poder ilimitado se manifesta nas produções artísticas da escultura, pintura e arquitetura barrocas. Sobre a arquitetura religiosa, que é o que nos interessa mais de perto, Leo Balet percebe que as relações de dependência e de simbiose entre as cortes absolutistas e a instituição religiosa provoca uma corrupção nos edifícios e símbolos religiosos: os edifícios religiosos são comparados aos teatros da corte e a representação dos santos, a “uma orgia de intimidades”(24).” (LEVY, 1941: 280).

Para Leo Balet, a pintura de tetos tal como executada pelos artistas barrocos, sintetiza de forma exemplar as relações que se estabeleceram entre o poder ilimitado

do absolutismo e a busca do infinito que os artistas procuraram imprimir em suas obras. O poder ilimitado de cada corte esbarrava no poder ilimitado da corte do país vizinho, tornando-se assim limitado, da mesma forma que, a ilusão do infinito, proposta pela perspectiva celestial, era negada pelos limites do teto. Esta contradição entre um poder que se propõe ilimitado mas que é barrado nas experiências do cotidiano, é só aparente, pois, segundo Balet, o elemento que dissolve estes obstáculos é o dinamismo: ““[...] O absolutismo era pois, antes de tudo, movimento impetuoso,”(21).” (LEVY, 1941: 279).

Em uma comparação dos três autores analisados, Hannah Levy considera que a teoria de Leo Balet é mais fértil para se entender o barroco produzido no Brasil. Ao levar em conta as condições sociais, históricas e materiais de uma determinada época histórica, a teoria se habilita para resolver problemas como o de uma arte que se faz longe da corte, em um ambiente cuja relação social predominante é o escravismo e onde a riqueza não serve para o exibicionismo da elite local, mas é transferida para a metrópole. A diferença, por exemplo, entre o barroco produzido em Portugal e o barroco produzido no Brasil não poderia ser explicada pela evolução natural e necessária do estilo, como previsto por Heinrich Wölfflin, uma vez que as mudanças se devem à especificidade dos fatores humanos e materiais que vigoraram na colônia, nessas zonas de fronteiras. A explicação de Dvorak é insuficiente na medida em que faz pouco caso dos determinantes sociais que interferem na realidade artística deixando parecer que o “mundo do espírito” é o mesmo, independente das circunstâncias que o produzem.

Quanto a Lourival Gomes Machado, sua interpretação do barroco não se distancia das teorias avaliadas por Hannah Levy. Suas principais idéias sobre o barroco foram sistematizadas em dois ensaios: *Teorias do Barroco e O Barroco e o Absolutismo*, ambos se encontram reunidos no livro *Barroco Mineiro*. (MACHADO, 1978).

Lourival faz um grande esforço para, a partir das teorias gerais sobre o barroco, interpretar o barroco em Minas Gerais. Para tanto, dividiu as interpretações teóricas do barroco em três grandes correntes de explicação: 1 - as teorias Genético-formais, na qual inclui autores como Heinrich Wölfflin, Henri Focilon, Dvorak e Eugênio D'Ors; 2- teorias Genético-sociais, representada pelos autores Werner Weisbach, Leo Balet e Arnold Hauser e 3 - teorias sociológicas, interpretações que, segundo Lourival, visam a superação das duas primeiras e que têm como representantes Guillermo Worringer e Siegfried Giedion.

As teorias Genético-formais se caracterizam pela universalização dos aspectos formais inerentes ao barroco e cujas leis de desenvolvimento obedecem a uma evolução interna própria.

As teorias Genético-sociais procuram as explicações sobre o barroco ora na referência a fatores religiosos, ora na referência a fatores políticos.

Alguns dos autores destas duas correntes já foram resumidos anteriormente e, portanto, não vamos retomá-los, apesar da riqueza teórica e da facilidade com que Lourival G. Machado comunica as principais idéias destes pensadores. No entanto,

merece ser citada aqui a concepção de Werner Weisbach pela influência que exerceu em muitos estudos sobre o barroco.

Para Werner Weisbach, o barroco é a arte da Contra-Reforma. Diante das reformas propostas por Lutero, que combatia os descaminhos da organização eclesiástica e propunha a revisão dos dogmas cristãos, a Igreja Católica reagiu com a Contra-Reforma (1545-1563), restauração eclesiástica que recomendou, entre outras propostas, o fim da lascívia, principalmente na arte, no intuito de por fim às críticas protestantes, que denunciavam as manipulações do clero e os desvios que os apelos sensuais na arte significavam para a vida espiritual.

“O famoso decreto contendo regulamentos referentes aos temas e motivos das obras de arte foi esboçado na última sessão do concílio, a 3 e 4 de dezembro de 1563. Sua passagem mais importante reza: [...] na invocação dos santos, veneração das relíquias e uso sagrado das imagens, toda a superstição deve ser removida, toda busca imunda por lucro eliminada e toda a lascívia evitada, de modo que as imagens não deverão ser pintadas ou adornadas com um encanto sedutor [...] não será permitido exibir numa igreja ou qualquer outra parte uma pintura insólita (insolitam imaginem) sem a aprovação do bispo.” (HAUSER, 1976: 63).

A Igreja acatou esta diretriz num primeiro momento, ação praticada principalmente pelos jesuítas, mas logo percebeu que a arte poderia ser posta a serviço da propagação da fé, não rejeitando qualquer possibilidade que objetivasse seduzir, emocionar e cooptar o fiel para as fileiras da Igreja. Cabe lembrar que uma das principais críticas de Lutero diminuía o poder da Igreja em favor do indivíduo: entre Deus e o homem não deve haver intermediários. Portanto, o fortalecimento da Igreja Romana foi uma tarefa política que visava enfraquecer os ataques protestantes e recuperar o prestígio da Igreja Católica.

A principal crítica à teoria de Werner Weisbach baseia-se no fato dela não explicar o barroco em países protestantes, bem como não perceber que o barroco já se iniciara antes do Concílio de Trento.

Por fim, Lourival Gomes Machado fala de uma terceira via para se entender o barroco, à qual ele mesmo parece se filiar. Depois de longas aproximações metodológicas entre as teorias Genético-formais e as teorias Genético-sociais, Lourival afirma que estas posições devem sofrer restrições críticas negativas apenas quando forem propostas unilateralmente, como única solução para a compreensão do barroco. Portanto, as teorias não se excluem no exame metodológico proposto por Lourival, mas ele as integra numa via que poderíamos chamar sociológica ou cultural, uma vez que o barroco se prestou a atender as solicitações históricas as mais diversas, colocando-se a serviço de diferentes grupos sociais, bem como funcionando em estruturas políticas e econômicas distintas. Resumindo as conclusões de sua incursão sobre as teorias do barroco, Lourival Gomes Machado afirma que:

"[...] Forma, expressão e cultura continuam a interessar-nos, mas não só nos esquivamos de qualquer valorização excessiva, que a um elemento atribua predominância, como ainda passamos a cuidar, principalmente, de pesquisar as ligações que, estabelecendo-se entre tais elementos, traduzem, em verdade, os processos sociais vivos que vinculam uma forma a uma cultura e fazem esta recorrer àquela. [...]." (MACHADO, 1978: 76).

Desta forma, fundindo as teorias explicativas do barroco, Lourival faz uma pesquisa sobre a arte ocorrida em Minas Gerais no ciclo do ouro, principalmente a que se manifesta na arquitetura. Por ora, vamos deixá-lo, para precisarmos algumas noções que ficaram apenas insinuadas.

O estudo da arte barroca revelou que existiu entre o renascimento e o barroco um estilo que os historiadores da arte chamam de maneirismo. O maneirismo foi o primeiro sinal de ruptura dos ideais do renascimento: crise do humanismo, crise da objetividade obtida pela visão geometrizada do mundo e crise da crença em uma natureza perfeitamente hierarquizada. Segundo Arnold Hauser,

"[...] A crise da Renascença começou com a dúvida sobre se seria possível conciliar o espiritual com o físico, a busca da salvação com a busca de felicidade terrena. Por isso, a arte maneirista - e este é provavelmente seu aspecto mais singular e característico - nunca enfrenta o espiritual como algo possível de ser totalmente expresso em forma material. Ao invés disso, considera-o tão irreduzível à forma material que só pode ser sugerido (nada mais que sugerido) pela distorção da forma e pelo rompimento das fronteiras." (HAUSER, 1976: pp. 19-20)

As dúvidas e suspeitas sobre as certezas renascentistas conduziram o artista maneirista para um tipo de expressão que evidenciava muito mais a postura individual e psicológica de interpretação do legado da antigüidade do que a postura da arte renascentista, que pensava a arte como imitação da natureza, e cujo objetivo era não omitir ou excluir nada do que fosse essencial para o entendimento da vida. Daí o maneirismo se caracterizar pelo anti-naturalismo, pelo contraste e pela tensão. É anti-natureza porque a representação maneirista evidencia uma evasão do real, pois as verdades conhecidas e as leis da natureza estavam sendo postas em cheque pelas novas descobertas científicas. A inspiração dos maneiristas se pautava muito mais pelas obras de arte do que pela natureza. Daí uma interpretação corrente do maneirismo como "[...] prolongamento, refinamento, dilatação, retorcimento, ruptura, encadeamento, cruzamento ou encobertamento das formas renascentistas." (HATZFELD, 1988: 156).



Como resultado, tem-se a presença num mesmo espaço de representação de elementos contrastantes cuja organização composicional engendra o dinamismo. A representação maneirista é tensa porque não há ponto de apoio ou estabilidade possível num mundo que deixa de fornecer os modelos e as fontes de referência para o homem<sup>23</sup>. O maneirismo é um período inquieto, de incertezas e dúvidas cujas soluções só aparecem com o barroco.

O barroco, na Europa, durou aproximadamente de 1550 a 1680. A ele pode-se associar acontecimentos históricos, religiosos, sociais, filosóficos e ideológicos, ou seja, ele foi um estilo de vida. Os fatores mais significativos que estiveram na origem do período barroco foram a Reforma e Contra-Reforma religiosa, a expansão mercantilista, o nascimento dos governos absolutistas, a introdução da noção de infinito por Giordano Bruno e o cálculo infinitesimal de Leibniz. Como estilo histórico, o barroco se apropria das formas maneiristas (da representação dinâmica do espaço, da sensualidade erótica, da assimetria como princípio de composição e a conseqüente perda de centralidade, do gosto pela diagonal, da inclinação para a representação de figuras com características forçadas e tensas), e as colocam a serviço da Igreja ou da Corte. Daí sua ação persuasiva, de propaganda, teatral e sedutora, que, através do impacto visual, da imaginação, do arrebatamento místico representado em suas obras,

---

<sup>23</sup> “[...] Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis.” (HAUSER, 1976: 21).

destinava-se a glorificar a Deus e ao rei como seu legítimo representante, a exaltar a Igreja e a integrar o homem num programa político que visava o beatismo.

No afã de persuadir, a arte barroca não deixou espaço vazio para a livre reflexão do indivíduo, ficando esta característica mais conhecida como o *horror vacui*.

“[...] Todo espaço e matéria disponíveis são trabalhados pelo arquiteto, pelo escultor ou pelo pintor que, em seu afã expressivo, congestionam a igreja com suas formas. Estas formas vão se ligando umas às outras, tocando-se, invadindo-se mutuamente formando uma unidade indivisível que percorre todo o espaço.” (BRANDÃO, 1991: 161).

## 2.2 O BARROCO NO BRASIL

A arte colonial brasileira teve duas manifestações bem distintas: a primeira ocorreu no litoral e teve nas construções das ordens religiosas seus principais representantes. A segunda fase ocorreu no interior do Brasil, mais especificamente na Capitania de Minas Gerais, onde os templos religiosos, que estiveram a cargo da sociedade civil, ganharam mais liberdade de criação e a ocorrência de materiais como a pedra (quartzitos) e a pedra sabão possibilitaram inovações e um maior arrojo nos edifícios, nas esculturas, nos arranjos ornamentais e acabamentos.

Os estudos sobre arte barroca no Brasil revelaram que a manifestação propriamente barroca não ocorreu nem na arquitetura nem na pintura, mais sim na *talha*, palavra que designa a escultura dos retábulos de madeira e os ornamentos criados para a decoração do interior das igrejas<sup>24</sup>. Foi apenas no século XVIII que

---

<sup>24</sup> Sobre talha ver Bazin, 1983, especialmente Vol. I; Costa, 1961; e Oliveira, 1984/5.

surgiram algumas edificações que se poderia caracterizar, do ponto de vista arquitetônico, como pertencentes ao estilo barroco<sup>25</sup>.

A Igreja no Brasil não teve a preocupação de combater as teses hereges dos reformistas luteranos. A grande missão religiosa estava destinada a catequizar e salvar as almas dos gentios, convertendo-os ao cristianismo. Para isto, a Coroa Portuguesa liberou a entrada das ordens religiosas no Brasil. Esta permissão, e tudo o que se relacionava com a prática religiosa era uma decisão soberana do rei:

“O rei de Portugal exerceu no Brasil-colônia a hegemonia completa da direção religiosa, pois o “padroado” que a santa Sé lhe conferiu para as possessões ultramarinas permitiu-lhe a “criação e povimento dos bispados; ereção de igrejas e delimitação de jurisdições territoriais; autorização para o estabelecimento de Ordens Religiosas, conventos ou mosteiros”<sup>98</sup>. Através da Ordem de Cristo, da qual era primaz, e da Mesa de Consciência e Ordem, os negócios eclesiásticos da colônia estiveram inteiramente nas suas mãos. Foi com esta autoridade que proibiu o estabelecimento de ordens religiosas nas regiões das minas de ouro.” (ETZEL, 1974: 105)

A conquista do novo território era garantida por um esquema definido de comportamentos e obrigações. As descobertas eram feitas em nome do rei e em nome do rei distribuía-se os poderes na Colônia. E com a graça de Deus abençoava-se a nova terra e catequizavam-se os gentios.

O projeto de exploração do novo território implicou a transportação de homens com seus hábitos, costumes e idéias. E as idéias estéticas trazidas pelos portugueses foram expressas principalmente através da arte religiosa. Tal fato não é

---

<sup>25</sup> Ver Bury, John. “As igrejas “Borromínicas ”do Brasil”. In: *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*, organizado por, Miryan Andrade Ribeiro de Oliveira, São Paulo, Editora Nobel, 1991, pp. 103-135 .

uma exclusividade portuguesa, pois a Igreja já havia penetrado na esfera civil em muitos pontos da Europa, a ponto de ser a maior instituição durante boa parte da Idade Média. A Europa, durante muito tempo, não moveu um passo sem consultar a hierarquia da Igreja. Mas não é só no plano político esta influência: é também na filosofia, na ética, na estética, enfim, todos os campos do saber estavam como que submetidos à aprovação final da Igreja. Desnecessário falar aqui das famosas condenações de idéias e pessoas às fogueiras, acontecimentos trágicos da História que a denominação de “Período da Inquisição” denuncia o peso, extensão e importância com que a Igreja Católica administrou seus interesses.

Pode-se dizer que os três estilos de arte que estão na origem das manifestações artísticas no Brasil - maneirismo, barroco e rococó, não ocorreram aqui em sua forma pura, isto é, não houve o domínio de uma corrente estética sobre as outras. Há uma confluência ou mistura de estilos numa mesma obra, resultando uma construção híbrida, onde as soluções passam pelo filtro da cultura portuguesa, pelo tipo de material empregado nas construções e pela habilidade dos artesãos que para cá vieram. Estes estilos vieram filtrados pela cultura portuguesa, pela forma como Portugal recebia e recriava as propostas artísticas vindas principalmente da Itália, país onde estes estilos foram mais evidentes e originais. E neste ponto Portugal sempre manteve uma independência de gosto. É o que se pode concluir da análise do renascimento em Portugal, feita por Reinaldo dos Santos:

“[...] Para nós seria sempre uma arte de importação, estranha às nossas tradições, à nossa cultura, sobretudo à nossa sensibilidade. Para os italianos do Renascimento, com o seu requinte cultural e estético-romano, nós éramos

uns bárbaros - como a própria arte medieval fôra gótica - no sentido de bárbara - para Rafael." (SANTOS, 1943: 24)

Para Reinaldo dos Santos, uma constante do gosto português é o apego ao românico, ao gosto pelo arco redondo - pelo seu sentido de estabilidade, equilíbrio e força - que traduz um desejo íntimo de enraizar-se na terra, na busca de um apoio seguro. Se houve algum renascimento em Portugal, ele foi fruto muito mais da ação de artistas estrangeiros do que de um sentimento que pudesse assimilar e recriar o espírito italiano do renascimento.

E este gosto português pelo românico adentra o período barroco. É o que se pode extrair das análises feita por Reinaldo dos Santos acerca do barroco em Portugal. Descrevendo a arquitetura ocorrida em Portugal no século XVII, assim se exprime o crítico:

"[...] A arquitetura do séc. XVII tem um sentido de monumentalidade românica, que a matéria robusta e grísia do granito mais acentua nas construções do Norte. Os grandes Mosteiros beneditinos do séc. XVII, [...] exprimem bem a arquitectura seiscentista em que domina um classicismo nas linhas estruturais a-par do barroquismo nascente da sua decoração e perspectivas. Caracterizam-o a mesma expressão de robustez que já notámos no românico e na orgânica do manuelino, sentimento de proporções e de profundidade, de fôrça e de matéria, que havia de ser uma das constantes da nossa arquitectura." (SANTOS, 1943: 28)

Algumas destas características foram transplantadas para o Brasil e podem ser vistas principalmente nas construções barrocas do litoral, projetadas pelas Companhias Religiosas. Elas normalmente traziam da pátria mãe os projetos e seus próprios artesãos. Havia pouco espaço para interferência externa. Estas construções se pautaram pela simplicidade da arquitetura externa, onde o partido adotado para as

fachadas, cúpulas, torres e corpo da igreja quase sempre obedecia a um traçado retilíneo e estático:

“[...] Os dados disponíveis indicam que a grande maioria das igrejas construídas nas possessões portuguesas do além-mar do final do século XVI até, pelo menos, o início do XVIII, obedecia a um traçado padrão, quase estereotipado (sic). Seja na América, na África ou na Ásia, encontramos a mesma estrutura elementar, semelhante à de um galpão, com uma única porta de entrada, duas janelas alongadas dispostas de ambos os lados acima e um óculo na empena.” (BURY, 1991, pp. 103-135).

Germain Bazin, o grande estudioso do barroco brasileiro, assim descreveu as características estéticas das construções jesuíticas e franciscanas no litoral:

“De uma forma geral, o século XVII foi, tanto no Brasil como em Portugal, um século clássico. As grandes igrejas jesuítas, assim como as franciscanas e as de outras Ordens, foram concebidas com plantas de articulações simples, sem elementos curvos, tendo as elevações certa sobriedade. A ornamentação é austera, calcada, especialmente, mais na ordem toscana que na dórica. É por volta de 1670-1680 que surgem os pródomos do barroco, especialmente a voluta; [...]” (BAZIN, 1983: vol. I, 133)

Para Lúcio Costa, o estilo jesuítico define-se principalmente pela presença “[...] das composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma.” (COSTA, 1961: 52).

Com a mudança do centro econômico da Colônia do nordeste para a Capitania de Minas Gerais, a partir da descoberta do ouro, o novo surto construtivo se desloca também para a região das minas. O barroco continuava a vigorar no Brasil, apesar de na Europa seu surto criativo ter se esgotado.

Finalmente, depois de um breve desvio necessário à compreensão do fenômeno barroco no Brasil, chega-se aqui ao cerne deste capítulo: como se deu a implantação

da estética barroca em Minas e como a estética rococó chegou a influenciar a produção artística de Athayde?

Como vimos na seção primeira desta Dissertação, as ordens religiosas foram proibidas de se instalar na região das minas. Esse fato levou a própria comunidade a se organizar e decidir sobre as construções dos templos para o culto religioso. Na Capitania de Minas Gerais, o culto religioso foi um dos centros de convergência e convívio social dos homens que para ali vieram. Por este motivo as construções religiosas ostentaram o poder dos segmentos sociais que as ergueram e para elas foram destinados uma pequena parte da riqueza que era retirada da extração do ouro. Em Minas o templo é uma realização coletiva. Assim, a relação entre o barroco e o absolutismo assume características diferentes daquelas que se desenvolveram no litoral. Desde o início, a Coroa Portuguesa viu a presença dos religiosos como um elemento ameaçador ao trabalho de exploração das minas e, portanto, contrário aos objetivos da sua política mercantilista. Não obstante, essas contradições não foram suficientes para negar o caráter barroco das manifestações que ocorreram em Minas Gerais. A construção de um templo, ainda que atendendo às solicitações de segmentos específicos da população, era submetida à aprovação final da Coroa Portuguesa e da Sé Apostólica.

A relação entre o absolutismo e o barroco nas Minas pode ser visto por ocasião dos funerais de D. João V. O monarca português falecera em 1750 e em toda a Colônia se fizeram cerimônias de luto, conforme recomendações de Gomes Freire de



Andrada, governador da capitania<sup>26</sup>. A representação alegórica da morte, através da caveira, foi usada para simbolizar a brevidade da vida terrena. A caveira ou a morte portando a foice sempre esteve presente no imaginário barroco, como que exortando o fiel a se despir de seus vícios, da vaidade, das ilusões e a ingressar no reino de Deus, cujos preceitos cristãos, se seguidos, a exemplo dos santos, conduz o indivíduo do mundo terreno ao mundo dos espíritos, enfim, à vida no paraíso.

A expressão artística em Minas Gerais no período colonial foi tão forte e autônoma que os teóricos do assunto não hesitaram em classificá-lo de *Barroco Mineiro*, para diferenciá-lo daquele que ocorreu no litoral e mesmo do europeu. No dizer de Affonso Ávila,

“[...] Em vez de se falar com reservas de manifestações tardias do barroco, pode-se afirmar abertamente a ocorrência de uma idade barroca mineira, identificável tanto na escultura de Antônio Francisco Lisboa, quanto na pintura de Ataíde, na música de José Emérico Lobo de Mesquita ou mesmo na poesia de Cláudio Manoel da Costa. [...]” (ÁVILA, 1967: v. I, 8).

A procura das constantes barrocas em Minas levou Affonso Ávila ao estudo da produção textual daquele período. Partindo da noção de que o barroco se caracteriza

---

<sup>26</sup> “[...] As exéquias reais exigiram ênfase nos aspectos visíveis do luto. As janelas dos Passos do Conselho da Câmara deveriam ser fechadas e o luto rigoroso foi decretado pelo prazo de seis meses, para toda a população que deveria se cobrir de panos negros, com exceção dos pobres, que expressariam a consternação através do uso no chapéu do fumo ou insígnia preta. Para facilitar a aquisição de baetas negras, uma advertência foi feita aos mascates com base no fisco e pena de trinta dias de reclusão, a fim de que não aumentassem os preços da ‘fazenda pertencente a Lutos’. Para a realização da cerimônia de quebrar escudos, própria para os funerais de pessoas reais, três cadafalsos foram montados e cobertos de tecidos negros, um em frente a Câmara, outro no largo de Antônio Dias e o último no Largo do Pilar. [...] Em cada um daqueles três lugares, logo após a quebra dos escudos eram repetidas as palavras convencionais ao momento: “Choray Nobres - Choray Povo - que he morto o vosso Rey e Senhor Dom João o Quinto de Portugal ...”<sup>10</sup>”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Considerações Sobre a Pompa Fúnebre na Capitania das Minas - o Século XVIII*. In: Revista do Departamento de História, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, Nº 4 junho, 1987.



também pelas diversões públicas, como óperas, espetáculos e festas, Affonso Ávila comenta três textos do século XVIII referentes a “três instantes de efusão barroca”<sup>27</sup>:

1º Texto - *Triunfo Eucarístico*, publicado em Lisboa em 1734, de autoria de Simão Ferreira Machado, opúsculo que relata com detalhes a inauguração da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto; 2º Texto - *Áureo Trono Episcopal*, documento referente à criação do Bispado de Mariana e da posse de Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo da diocese em 1748; 3º Texto - *Cartas Chilenas* (1789), de Tomás Antônio Gonzaga, obra que relata a corrupção administrativa do governo de Cunha Menezes.

Quanto ao *Triunfo Eucarístico*, a cerimônia teve como palco as ruas de Ouro Preto, por onde um cortejo levou o sacramento da Eucaristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para o novo templo da igreja de Nossa Senhora do Pilar. A cerimônia religiosa conseguiu reunir num mesmo espaço de representação a música, o teatro, a coreografia e os jogos. Buscando revelar as fontes que levam à permanência do barroco em Minas, Ávila afirma que no *Triunfo Eucarístico*,

“[...] A ornamentação e iluminação da vila revivem motivos tipicamente barrocos, com a montagem decorativa de cenários festivos, à maneira dos presentes na obra de Góngora ou Cervantes, enquanto as sucessivas noites de luminárias dão ao ambiente uma atmosfera de “ensueño”. [...] Como se vê, a encenação impregnava-se de requinte,

---

<sup>27</sup> Um importante crítico do barroco produzido no Brasil é, sem dúvida, Affonso Ávila. Suas análises dirigiram-se principalmente para a produção textual do barroco. Entretanto, sua definição da linguagem barroca engendra possibilidades interpretativas em todos as outras áreas da produção artística. Para ele, “[...] A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o *lúdico*, a *ênfase visual*, o *persuasório*. [...]” (ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I - Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos Luces*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Coleção Debates, 3ª Ed. 1994, Pág. 60).

acrescido pela exuberância dos adornos de ouro, prata, diamantes, pedraria, sêdas, plumas, tanto na indumentária dos figurantes, quanto nas suas montarias ou demais peças componentes do espetáculo. Após o desfile alegórico dos ventos, planetas, ninfas, pajens, etc. surgiria, culminante, a figura da nova igreja matriz, também ela guarnecida do mesmo aparato ornamental.” (ÁVILA, 1967: Vol. I, 16-17)

Quanto ao texto *Áureo Trono Episcopal*, Affonso Ávila reafirma que as composições poéticas que ocorreram em Mariana são devedoras dos padrões de gosto do século XVII, onde a influência de Gôngora na poesia portuguesa deste período é evidente.

Na análise das *Cartas Chilenas*. Affonso Ávila revela as contradições ideológicas e filosóficas da obra em questão com as idéias do liberalismo político - o iluminismo, então em voga na Europa. Tomás Antônio Gonzaga descreve também no poema a festa que houve pela ocasião dos desposórios do futuro rei Dom João VI. Espetáculo semelhante às festividades de rua do *Triunfo Eucarístico* e do *Áureo Trono*. Sobre os desposórios, Ávila conclui que os acontecimentos ocorreram num clima urbano, de pessoas com hábitos citadinos e de tal dimensão que nem os apelos da Câmara puderam impedir que o evento tivesse uma conformação campal.

Affonso Ávila vê nesses três eventos a permanência barroca do gosto pela festa. Ele tentou demonstrar que as três festas têm em comum “uma íntima e férrea vontade de continuidade barroca”, e que para Minas foi transplantado um “estilo mais de civilização que estritamente de arte.”

Este mesmo espírito barroco pode ser visto nas obras de talha que se fizeram em Minas. E aqui intervém a figura do maior artista do barroco brasileiro, Antonio Francisco Lisboa - o Aleijadinho. Foge do objetivo desta Dissertação uma incursão

nas obras de talha, mas cabe lembrar que a mesma, juntamente com a escultura em madeira e pedra sabão produzidos em Minas, eram elementos obrigatórios nos templos religiosos e que a grande riqueza do acervo barroco mineiro deve-se às produções destinadas à ornamentação do interior das igrejas. É na talha dos retábulos que podem ser vistas algumas das características principais do barroco como o horror ao vazio (*horror vacui*) que atende aos objetivos de impressionar e cativar o fiel através dos apelos visuais. Para isto, fez-se uso de todo tipo de adorno e elementos arquitetônicos, ainda que sem a função primitiva, como colunas salomônicas e pseudo-salomônicas, dossel, colunas torsas, fragmentos de frontões, cornijas, quartelões, atlantes, folhas de acanto, cachos de uvas, aves alegóricas como o pelicano, adornos indígenas, etc. O espaço barroco transborda a moldura fictícia do olhar, é um espaço inflacionado pela repetição de elementos aparentemente inúteis.

Nesses retábulos o peregrino é levado de um detalhe a outro sem jamais descansar os olhos, como naquele impulso para o infinito que caracteriza o movimento das obras barrocas. No centro do retábulo sempre há a figura ou patrono do altar, representado também com suas insígnias alegóricas, conforme os relatos bíblicos ou tendo por base a história da vida destes santos. É na representação da indumentária das figuras bíblicas ou santificadas que vamos encontrar uma outra característica da representação barroca: a dobra. Para Deleuze, a dobra é um conceito operatório do barroco: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. [...] O traço do barroco é a dobra

que vai ao infinito.” (DELEUZE, 1991: 13), e a aplicação deste conceito na representação do vestuário barroco,

“Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII<sup>1</sup>. [...] Isso é visível em pintura, onde a autonomia conquistada pelas dobras da veste, que invadem toda a superfície, torna-se um signo simples mas seguro de uma ruptura com o espaço da Renascença (Lanfranc e, antes, Rosso Fiorentino).” (DELEUZE, 1991: 183-84)

A valorização do barroco mineiro teve início com a redescoberta do barroco pelo movimento modernista do início do século XX. Interessados pela cultura e folclore nacionais, os modernistas percebem no acervo do século XVIII de Minas Gerais uma primeira contribuição da arte brasileira ao conjunto do barroco internacional. É o que se pode extrair das idéias de Mário de Andrade, em sua primeira incursão no patrimônio artístico das cidades mineiras, em 1919:

“[...] A igreja pôde aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros. [...] em Minas, se me permitirdes o arrojo da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimatados ou por autóctones algumas, provavelmente, como o Aleijadinhô, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional.” (ANDRADE, 1993: 78-79).

Este caráter nacional aludido por Mário de Andrade refere-se à introdução de elementos curvilíneos e sinuosos verificados em construções religiosas como a Igreja do Rosário dos Pretos e São Francisco de Assis de Ouro Preto. Essa interpretação dominou grande parte dos estudos sobre o barroco mineiro. No entanto, o estudo

revelador de John Bury<sup>28</sup>, estabeleceu uma nova cronologia para as artes em Minas Gerais. O que parecia ser um desenvolvimento autônomo das artes, surge agora como a introdução de novas influências estéticas no panorama da arte colonial mineira: trata-se fundamentalmente da influência rococó na arquitetura e na ornamentação dos edifícios religiosos.

Como consequência, John Bury propõe uma nova cronologia para o desenvolvimento da estética verificada nas construções religiosas mineiras: a Igreja em Minas teve um primeiro momento onde predomina o estilo maneirista, arquitetura que se apresenta com as características do barroco jesuítico, construções de linhas retangulares e fachadas modestas, com interior ricamente decorado pela talha e pela pintura dos tetos. Faz parte deste modelo a grande maioria das igrejas construídas em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII (ex.: a Sé de Mariana, as Matrizes de Sabará, de Caeté, Catas Altas, etc.). É neste sentido que deve ser entendida a afirmação de Germain Bazin quanto à arquitetura luso-brasileira: “o barroco é, em suma, um *décor* acrescentado a uma estrutura clássica.” (BAZIN, 1983: Vol. I, 374).

Um segundo momento, no qual a influência do barroco italiano se faz sentir nas construções das Igrejas do Rosário dos Pretos em Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos, em Mariana, cujas plantas se caracterizam por duas elipses entrelaçadas<sup>29</sup>. Myriam Ribeiro aproxima destes modelos as Igrejas de São Francisco de Assis de

---

<sup>28</sup> Ver obra citada anteriormente e ainda, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. *Barroco e Rococó na Arquitetura Colonial Mineira*. In: Revista do IAC - Instituto de Artes e Cultura - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Nº I, Dez., 1994, pp. 13-19.

Ouro Preto e o Adro do Santuário de Congonhas. Neste ponto, Myriam coloca em cheque a atribuição a Aleijadinho da autoria dos dois projetos citados<sup>30</sup>.

Em terceiro lugar, as construções com influências do estilo rococó, onde predominam as linhas sinuosas nas fachadas e elementos de decoração, como a “rocaille”. Exs.: A fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, a parede lateral da Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, a decoração interna da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

### 2.3 O ROCOCÓ

Finalmente, na segunda metade do século XVIII, por volta de 1760, o estilo rococó chegava à capitania mineira alterando a representação formal da linguagem barroca. A implantação do rococó em território mineiro é acompanhada de mudanças na economia e na política. Como vimos no capítulo I, a produção aurífera entrara em decadência e o rigor do fisco aumentava o atrito entre a sociedade mineradora e a Coroa Portuguesa. Tal contradição produziu o famoso episódio da Inconfidência Mineira. O Iluminismo francês penetrava o ideário dos intelectuais da capitania, que chegaram a reivindicar a independência da colônia brasileira. Sobre esta influência existe o importante livro de Eduardo Frieiro - *O Diabo na Biblioteca do Cônego*, que

---

<sup>29</sup> A elipse é a figura geométrica por excelência do Barroco - o espaço do barroco é o de Kepler. Conferir Sarduy, Severo. *Barroco*. Lisboa, Edit. Vega Universidade, 1989.

<sup>30</sup> Conferir Oliveira, 1994: 16.

descreve o acervo da biblioteca de um dos inconfidentes, o Cônego Luís Vieira da Silva. Com o fracasso da revolta, o Cônego foi preso e acusado de ser um dos cabeças do levante. O seqüestro de seus bens revelou que o religioso possuía uma biblioteca excepcional para a época e para as circunstâncias interioranas da Capitania de Minas Gerais. Sua biblioteca era composta por cerca de oitocentos volumes e a análise do conteúdo desses livros revela que o Cônego estava bem nutrido dos ideais dos enciclopedistas do século XVIII, como Voltaire e Rousseau. A título de exemplo, foi relacionada a *Enciclopédia de Diderot e D'Alembert*, a *Geometria* de Descartes, Montesquieu com a obra *L'Esprit des Lois*, etc<sup>31</sup>. A maioria dos seus livros era de língua francesa. A França no século XVIII foi um centro exportador de idéias filosóficas e estéticas. Contudo, os ideais políticos da Inconfidência Mineira, ainda que influenciados pelo contexto do iluminismo europeu, não deixaram de ser conservadores em muitos aspectos, como por exemplo, não propor a libertação dos escravos e ter em seus quadros apenas elementos da elite local.

É este tipo de contradição que está na origem da dissertação *Rococó Religioso: Um Paradoxo?*, de Raquel Quinet, que procura mostrar como os ideais da ilustração francesa são interpretados na Metrópole e acabam chegando à Colônia. O paradoxo evidencia-se já que o iluminismo propõe ao homem a possibilidade de resolver seu destino através da razão, da ciência, em contraposição à fé cega nas crenças religiosas, nos dogmas e nas superstições. O iluminismo em Portugal e no

---

<sup>31</sup> Friero, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981.



Brasil, segundo a autora, não chega a romper com as idéias da escolástica tomista que, desde a Idade Média, fundam o pensamento filosófico português<sup>32</sup>.

De qualquer forma, uma das características do século XVIII é a influência da cultura francesa em diversos países do Ocidente. Esta influência não se limitou às idéias filosóficas, mas atingiu o mundo das artes, da moda, do vestuário, enfim, “Paris era portanto o modelo de capital e Versailhes o modelo de corte, imitado por todos os príncipes europeus, grandes e pequenos.” (OLIVEIRA, 1989/90: 37).

A grande intérprete do rococó no Brasil, além de ser uma especialista na arte do Aleijadinho, é a pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Ela mantém viva a chama daqueles primeiros intelectuais brasileiros que fundaram o Patrimônio Artístico Nacional e que deram início à valorização da arte colonial brasileira. Em tese de doutorado defendida na Université Catholique de Louvain, Myriam Ribeiro investiga a ocorrência do rococó na Europa e as formas relacionadas a este estilo em Minas Gerais<sup>33</sup>. Esta breve apresentação do estilo rococó pauta-se por esse estudo de Myriam Ribeiro.

O rococó é considerado por muitos teóricos como uma decadência do barroco. O estilo surgiu na França por volta de 1700 e foi acusado freqüentemente de leviano por causa de seu uso preponderante na ornamentação. Observado deste ponto de vista, o estilo rococó é considerado fútil, uma vez que se interessa mais pela forma do

---

<sup>32</sup> Conferir (Pifano, Raquel Quinet de Andrade. *O Rococó Religioso: um Paradoxo?* Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, (Monografia), 1995.

<sup>33</sup> Oliveira, 1989/90. (Segundo a autora, a tese deverá ser publicada no Brasil em forma de livro ainda neste ano de 1997).



que pelo conteúdo, se preocupa mais com o belo do que com o símbolo, ligando-se, assim, mais ao prazer e ao agradável do que ao sublime e ao sagrado. O compromisso absoluto com a fé do barroco cede espaço para uma representação menos dramática, menos compungida, menos retórica, uma representação que descongestiona o imaginário do fiel através dos brancos ou claros que guarnecem os contornos das pinturas e dos baixos relevos em gesso e ouro das cenas rococós. A imagem rococó não vem do fundo negro e subterrâneo dos nossos desejos, medos e crenças, não nasce do escuro cosmo para brilhar na epiderme da luz. A imagem rococó convive com a superfície plana das verdades científicas.

O rococó estiliza temas e formas barrocas, isolando-os racionalmente do turbilhão de estímulos a que estava submetido o homem do barroco. Este talvez seja um dos motivos principais porque o rococó seja considerado uma decadência da arte barroca. Ao fazê-lo, o rococó abre mão do seu poder criativo para simplesmente citar o passado, não no sentido de propor este passado como digno de imitação, mas como um delicado arranjo de decoração, de enfeite, portanto, opcional. Os elementos da natureza animal e vegetal, presentes nas cenas rococós, não funcionam para lembrar o homem de seu elo com a natureza, participam apenas como deleite para os olhos. Daí o perigo da decoração para a crença religiosa, pois funciona apenas para distrair o fiel.

A origem do termo rococó deriva da palavra francesa *rocaille* (rocalha), termo empregado para designar o uso de rochas e conchas empregadas na construção de grutas e fontes artificiais. No dizer de Myriam Ribeiro,

“Os termos franceses *rocaille* (rocalha) e *rococo* têm a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizante do primeiro, provavelmente por

analogia com o termo italiano *barocco*. Ambos derivam de *roc* (rocha), tendo origem em um tipo muito usual de decoração de jardins no século XVIII, baseado no uso de conchas naturais em amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes. Podendo designar tanto os fragmentos de rochas quanto as conchas que os ornamentavam, o termo *rocalha*<sup>34</sup> acabou por ser aplicado ao motivo ornamental inspirado em formas de conchas que dominaria o vocabulário formal do novo estilo." (OLIVEIRA, 1989/90: 15).

Myriam Ribeiro diz sim à pergunta sobre se o rococó pode ser considerado um estilo de época e faz um relato dos principais teóricos envolvidos na defesa da autonomia deste estilo. O estudo pioneiro de Fiske Kimball, de 1943, estabelece as bases da origem francesa do rococó. Com ele, segundo Myriam,

"Estavam lançadas as bases para o equacionamento da questão essencial da autonomia do rococó face ao barroco, condicionada pela vinculação do estilo a um tempo histórico e meio social totalmente distintos dos que deram origem ao barroco italiano e seiscentista ou seja, a sociedade francesa do chamado Antigo Regime, na primeira metade do século XVIII." (OLIVEIRA, 1989/90: 6).

Na mesma linha de pensamento surgiu no ano de 1966 o livro *Esthétique du Rococo*, de Philippe Minguet, que propõe o estilo rococó "irredutível aos estilos barroco e clássico"<sup>35</sup>. Não obstante, ainda conforme Myriam Ribeiro, o estilo rococó não obteve o devido reconhecimento de sua autonomia, sendo freqüentemente associado à degeneração do barroco ou desacreditado sob a pecha de estilo ou moda decorativa. Nesta dissertação considera-se o rococó como um estilo distinto do

---

<sup>34</sup> Definida por Germain Bazin como "uma espécie de concha abaulada ou recurvada, com silhueta de contorno irregular e recortado" <sup>42</sup> a rocalha se presta a infinitas combinações de formas, alternando e contrapondo perfis curvos e sinuosos, concavidades e convexidades, vazados e cheios." (Oliveira, 1989/90: 24).

<sup>35</sup> Minguet, Philippe. *Esthétique du Rococo*, Paris, J. Vrin, 1966.

barroco, não obstante, como no caso da Capitania de Minas Gerais, convivendo lado a lado com outros estilos.

O que distingue o barroco do rococó? Com relação ao ornamento,

"[...]O acúmulo de elementos e a profusa ornamentação barroca cedem lugar a espaços mais limpos e claros onde dominam formas menos teatrais e dramáticas e mais leves e soltas. Como assinala Norberg-Schulz, à maior leveza corresponde uma maior racionalidade e à maior quantidade de zonas neutras entre os elementos corresponde o desejo de uma maior diferenciação e individualização que se afasta do espírito sistêmico e totalizador do barroco." (BRANDÃO, 1991: 177).

Estas características foram muito bem observadas por Germain Bazin na análise da evolução dos retábulos mineiros no século XVIII. O retábulo rococó elimina dos retábulos barrocos a decoração antropomorfa, fitomorfa e zoomorfa, substitui a coluna torsa pela coluna reta e preenche os espaços vazios pela cor branca, azul ou vermelha<sup>36</sup>.

No espaço arquitetônico verificou-se a introdução de linhas sinuosas em contraposição às linhas curvas do barroco. Como foi dito anteriormente, em Minas estas características podem ser vistas nas Igrejas do Carmo de Ouro Preto, e na Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei.

A oxigenação do espaço interno foi conseguido também através da utilização da luz. No rococó a luz penetra os edifícios por todos os lados, seja através de amplas janelas, seja através do aumento dos vãos que separam as estruturas dos edifícios, dotando os espaços de maior leveza, propiciando um bem estar e conforto luxuoso

---

<sup>36</sup> Conferir BAZIN, op. cit., Vol. I, p. 353.

próprios para o deleite. A maior incidência de luz elimina obscuridades misteriosas, como que atestando o poder da razão em distinguir cada objeto que compõe uma peça e, no caso religioso, relativizando as necessidades da fé, eliminando seus apelos místicos e retóricos, valorizando mais a interioridade religiosa do que a exterioridade aparatosa dos cerimoniais. A luz no rococó não representa o ser supremo, ela não tem origem em um foco especial como a lembrar a presença espiritual de Deus no mundo. A luz entra por todos os lados, como uma simulação, no mundo das artes, da razão iluminista que penetra todos os meandros da natureza.

Myriam Ribeiro estabelece uma divisão da arte rococó em dois períodos: o estilo “Regência”, que esteve em voga entre 1690 a 1730, e o rococó, que acabou dando o nome ao estilo, de 1730 a 1770. Faz-se a seguir um resumo geral do rococó, sem, no entanto, determinar as características específicas de cada um dos períodos citados acima.

#### Características do estilo rococó:

- Utilização de arabescos com origem no grotesco;
- Uso da rocalha como motivo ornamental; utilização de arranjos florais em guirlandas ou buquês;
- Predominância de temas naturalistas de origem animal e vegetal;
- Traçados curvilíneos em C ou em S que funcionam, “[...] como elementos de contenção à expansão desordenada de suas formas.” (OLIVEIRA, 1989/90: 25);
- Na arquitetura prevalece o gosto pelas linhas curvas e sinuosas;

• A decoração rococó “dissimula os pontos estruturais e os elementos construtivos da arquitetura”. Esta característica revela-se presente também na composição da própria decoração na qual, segundo Philippe Minguet,

“On passe sans transition définie de l’animal à la plante, de la matière animée à la matière pensante, comme de la matière inanimée à la matière vivante. Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces tout est un flux perpétuel [...].” (OLIVEIRA, 1989/90: nota 46).

- Aplicação da decoração (às vezes o baixo relevo) à superfícies planas e neutras, evitando as tensões do claro escuro tão características da arte barroca;
- Gosto pelas formas irregulares, presente nas rocalhas e na composição ornamental dos planos: “[...]Dentre as razões para a vitalidade da ornamentação rococó, encontramos o fato de que um dos lados do painel nunca repete exatamente o desenho do outro lado; existe equivalência e, não repetição.” (SYPHER, 1980: 37);
- Criação de espaços vazados como amplas janelas para a entrada de luz natural;
- Utilização de materiais como gesso e madeira na criação de painéis e relevos ornamentais.

A forma de divulgação ou transmissão do repertório rococó se fez principalmente através das fontes impressas e das coleções de gravuras ornamentais. Em lugares distantes, como a Colônia brasileira a cópia ou inspiração em gravuras européias impressas em missais e bíblias já era uma constante em todo o período

colonial. Além disto, foram fatores importantes para a difusão da arte rococó os objetos de decoração interna das residências como móveis, porcelanas, pratarias, baixelas etc. Artistas de diversas procedências dirigem-se para Paris com o objetivo de complementar sua formação no ensino das artes. O rococó chega a Portugal, atravessa o oceano e vem para a Colônia portuguesa.

A presença do rococó em Minas fora notada ainda no século XVIII. É o que se pode concluir da frase citada pelo primeiro biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas. Esta frase é atribuída a Joaquim José da Silva, segundo vereador de Mariana, em cumprimento a uma Ordem Régia de D. Maria I, que pedia um relato das artes em Minas até aquele momento. O ano era o de 1790, a frase é a que se segue: -

"Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco." (Bretas, José Ferreira Rodrigo. *Traços Biográficos ao Finado Antônio Francisco Lisboa - Distinto Escultor Mineiro Mais Conhecido Pelo Apelido de Aleijadinho*. In: Meyer, 1989: 18).

A introdução da arte rococó na Capitania de Minas Gerais se deu aproximadamente a partir da década de 1760. Sua influência verifica-se principalmente nas construções religiosas. O rococó teve sua aplicação na talha, na arquitetura e na pintura. Na talha, o rococó foi elaborado principalmente por Aleijadinho, apesar da influência de outras fontes em sua obra. Na arquitetura, como já se disse anteriormente, igrejas como a de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto e a igreja de São Francisco de Assis, em São João del Rei. Na pintura temos como expoente maior Manoel da Costa Athayde.

Segundo Germain Bazin, a primeira igreja em Minas a ter influência rococó foi a matriz de Caeté. Ali trabalhou no altar-mor José Coelho de Noronha, entre 1758 a 1765. Aleijadinho faria os retábulos da nave. Embora não se possa determinar com precisão o marco inicial do rococó em solo mineiro, o fato é que a partir da década de 60 do século XVIII, motivos ornamentais do rococó começam a aparecer nos retábulos das igrejas. A Capitania mineira inseria-se, desta forma, no cenário internacional do século XVIII com uma defasagem relativamente pequena, em termos de anos, em relação ao rococó europeu. Importantes monumentos religiosos nas minas foram erguidos sob a égide do rococó.

Quando Manoel da Costa Athayde começa a ser contratado para a pintura e o douramento de igrejas, o estilo rococó já estava plenamente inserido no contexto da arte colonial mineira. Sua missão será, entretanto, a de elevar a pintura na região de Ouro Preto à sua mais perfeita realização, inserindo-a no complexo artístico da arquitetura, da escultura e da talha. Sua obra de maior vulto encontra-se na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Esta igreja é o paradigma da arte rococó na Capitania de Minas Gerais.

Resumindo o que foi dito até agora, e finalizando este item, fez-se aqui uma rápida apresentação, no campo da estética, das principais orientações estilísticas que estiveram em voga na Capitania Mineira durante o século XVIII. De maneira alguma estas breves aproximações substituem a leitura das obras originais por ventura aqui citadas. Pode-se dizer que a arte em Minas teve mais liberdade que aquela desenvolvida no litoral brasileiro devido à ausência das Ordens Religiosas. Coube à

sociedade civil o planejamento e construção de seus templos religiosos. A ocorrência de material, como a pedra sabão, possibilitou a inovação em diversos setores da construção e da decoração, como foi o caso das portadas criadas por Aleijadinho. O estado absolutista e a fé religiosa, consubstanciada nas regras da Igreja Católica, foram o pano de fundo ante o qual a sociedade mineradora viveu a cultura barroca. Os primeiros templos erguidos nos arraiais e vilas mineiras seguem o partido barroco. O barroco que chega a esta zona de fronteira da civilização é filtrado pela cultura portuguesa e recebe desta as influências de outros períodos. É por isto que se observa por vezes a presença de detalhes maneiristas, renascentistas e até medievais nas construções do barroco mineiro. Como consequência, a categorização do período como barroco vai ganhando outras interpretações à medida que a pesquisa da arte deste período vai revelando a presença de artistas e fontes diversas na região das minas. Houve, com certeza, um estilo de vida barroco nas Minas Gerais, mas ele foi o suficientemente flexível para assimilar e se adaptar às novas condições propostas pela comunidade mineira. As principais inovações artísticas verificadas na segunda metade do século XVIII na Capitania mineira fazem parte da assimilação do estilo rococó pela arte colonial brasileira e do grau de maturidade que a arte atingira na região de Minas.

#### **2.4 A PINTURA DE PERSPECTIVA**

Este item contém um breve histórico sobre a aplicação da perspectiva ilusionista na pintura mineira.



A situação da pintura na Capitania Mineira do século XVIII e meados do século XIX foi definida por Luiz Jardim como um reflexo da pintura portuguesa, paralisada e inferior às produções da arquitetura e da escultura lusitanas do mesmo período.

"A pintura nas velhas igrejas do Brasil, de que Minas Gerais do século XVIII é o exemplo talvez mais vivo e sugestivo, pode muito bem ser apontada como o reflexo longínquo dessa pintura portuguesa já desprovida de qualquer impulso criador." (JARDIM, 1940:155-156).

A arte portuguesa do século XVIII vive um momento de cosmopolitismo, sofrendo influências francesas e italianas. A riqueza proporcionada pelas colônias, em especial o ouro e diamantes extraídos da Capitania de Minas Gerais, possibilitou a importação de mão de obra estrangeira para as realizações artísticas mais audaciosas deste período em Portugal. D. João V, rei português que se mantém no poder durante toda a metade do século XVIII, foi o grande incentivador desse intercâmbio cultural, não só imitando os modelos parisienses e romanos, como enviando estudantes para os ateliês da França e da Itália. O historiador da arte portuguesa Reinaldo dos Santos refere-se a esse período da seguinte forma:

"Hesita-se entre Juvara e Ludovici para construir Mafra, encomenda-se a Capela de S. João Baptista a Roma que fica sendo um exemplo puro da arte italiana, faz-se uma biblioteca na Universidade de Coimbra, também ao gosto italiano, e é à França que se recorre para os retratos da Côrte, baixelas, artes gráficas, etc.." (SANTOS, 1943:28-9).

É essa pintura, desprovida de um grande nome ou estilo próprio, que chega à colônia brasileira, para integrar-se às demais artes da arquitetura e da escultura. Sua área de atuação será basicamente a decoração dos monumentos religiosos.

Há um parêntese nessa história. A pintura portuguesa teve grandes retratistas. Quase sempre encomendas da corte e é a esse período que Reinaldo dos Santos se refere quando diz que havia cessado o impulso criador da cultura portuguesa, que vai principalmente do século XV ao século XVII.

Os artistas ou artífices seguiam, quanto à organização profissional, as normas e deveres que orientavam as práticas dos artesãos na metrópole<sup>37</sup>. Não houve escolas de arte aqui, ou se as houve foi na observação direta dos canteiros de obras. Cada artista que chegava trazia seus conhecimentos práticos e um manancial de imagens figuradas em bíblias, missais, livros sagrados, gravuras e xilogravuras. Estas estampas foram em grande parte a fonte de inspiração e modelo das pinturas que se fizeram na Colônia. Como muitas dessas imagens foram criadas no renascimento ou em outros períodos, o estilo da pintura colonial reflete a sobreposição de outras camadas culturais e étnicas.

De conformidade com Myriam Ribeiro, adota-se aqui o termo “pintura de perspectiva” para a caracterização da pintura decorativa de forros onde ocorre a presença de elementos arquitetônicos. Esta expressão foi extraída de documentos referentes à ajustes de pinturas de forros realizados no século XVIII no Brasil. (OLIVEIRA, 1978/79: 27).

---

<sup>37</sup> “Os artesãos que trabalhavam nas igrejas, assim como nos monumentos religiosos, estavam agrupados segundo suas especializações, e eram denominados oficiais mecânicos. Os regulamentos de sua profissão haviam sido codificados pelo licenciado Duarte Nunes de Leão, em 1573 (1).” (BAZIN, 1983: V. I, 41).

“Cada um desses ofícios tinha um juiz, ou presidente (2), e um escrivão (secretário), eleitos anualmente pela assembleia-geral que era convocada pela Câmara Municipal. [...] Na Colônia, os ofícios eram regidos pelos juizes, sob o controle da Câmara Municipal. O juiz convocava os candidatos aos exames para a obtenção da carta de habilitação, fornecida pela Câmara, que dava direito ao exercício definitivo da profissão(3).” (BAZIN, 1983: V. I, 41).

Outro termo importante para a compreensão da pintura de perspectiva é a “quadratura”. Tal expressão é derivada dos métodos de pintura de forros usados principalmente na Itália durante o século XVI: “A quadratura é um artifício gráfico que transforma o ponto central da composição a ser projetada no teto em um ponto de fuga a partir do qual, quadrados e retângulos vão sobrepondo-se através de uma gradação sucessiva de tamanhos.”<sup>38</sup>

A quadratura baseia-se na aplicação de elementos geométricos pintados segundo as leis da perspectiva para simular a idéia de profundidade. O uso de colunas, capitéis, arcos, pedestais, balaustrada, enfim, de elementos maciços e pesados da arquitetura, quase sempre apoiados na cimalha da construção, projetam um segundo espaço cujo ponto de fuga conduz o olhar para a zona central do forro, onde quase sempre há a representação de uma “visão celeste”.

Paralelo a esse processo de simulação do infinito, há a “perspectiva aérea”, método utilizado principalmente para cenas hagiográficas, onde os personagens aparecem pairando no céu entre nuvens e representadas em escorço. A pintura de perspectiva aérea baseia-se nas gradações de luz e cor dos espaços celestiais:

“[...] A profundidade espacial, eliminadas as fugas arquitetônicas, é neste processo efeito exclusivo de sutis nuances de luz, que opõem as partes mais afastadas, claras e luminosas, às mais próximas, que recebem tratamento sombrio.” (OLIVEIRA, 1978/79: 28).

---

<sup>38</sup> HILL, Marcos. *A Pintura Colonial Mineira - Um estudo tipológico*. (Curso de Treinamento Especializado aos Guias de Turismo das Cidades de Ouro Preto e Mariana - Junho 1996). Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca. Ouro Preto, julho, 1996, p. 11.

Oriunda da Itália, essa **visão celeste** vai se manifestar diferentemente em Portugal, onde, ao invés de simular o infinito, dando continuidade natural às linhas de fuga proporcionadas pelos elementos arquitetônicos, a cultura lusitana vai engastar uma pintura com as características de um quadro construído para ser visto na horizontal. Por isso a expressão **quadro recolocado**, ao invés de **visão celeste**, para designar a representação que vai no centro dos forros pintados em Portugal na primeira metade do século XVIII. Neste caso, a projeção de infinitude não chega ser realizada em sua totalidade<sup>39</sup>.

A introdução da pintura de perspectiva em território português foi obra do artista italiano Vincenzo Baccarelli (1672-1739) e das teorias sobre perspectivas do padre jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709). O primeiro, seguidor das idéias do reverendo, atuou em Portugal em meados do século XVIII, criando uma maneira diferente de decorar os forros. Ele aplica em sua pintura tanto a perspectiva geométrica com base na quadratura como a perspectiva aérea. Este modelo foi criado e aplicado antes na pintura do teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma, pelo padre jesuíta Andrea Pozzo, em 1694<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Ver: MELLO, Magno Moraes. *Breve abordagem sobre os tetos de perspectiva ilusionista em Portugal e no Brasil*. Cadernos de Pós-graduação da Escola Guignard. Belo Horizonte, Fundação Escola Guignard, Out., 1994, pp. 11-35.

\_\_\_\_\_ & Serrão Vitor. *A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitetônica no Portugal Joanino (1706-1750)*. In: *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V - 1706-1750 Joanini V - Magnifico*. Lisboa, Dez. 1944 (IPPAR), pp. 83-95.

<sup>40</sup> Sobre este padre escreveu Clarival do Prado Valadares: “[...], Andrea Pozzo (1642-1709), é registrado por Adolphe Siret, (7) como padre jesuíta, nascido em Trento, tendo estudado pintura em Milão e entrado para a Companhia de Jesus aos 23 anos; aperfeiçoou-se em Roma onde viveu por muito tempo; residiu, também, em Gênova e Turim e produziu trabalhos para Mondovi, Modena,

O padre Andrea Pozzo escreveu um tratado sintetizando seus conhecimentos sobre sua experiência com a perspectiva intitulado *Perspectiva Pictorum Atque Architectorum*, livro que divulgará esse estilo de pintura para diversos países europeus, e que acaba chegando ao Brasil, através de Portugal.

Aqui temos como exemplo a pintura do teto da biblioteca do Colégio de Salvador (BA), de autoria do pintor português Antônio Simões Ribeiro e a pintura do teto da nave da Igreja da Conceição da Praia, em Salvador. No Rio de Janeiro tem-se a pintura dos forros da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de autoria de Caetano da Costa Coelho(1732). Em Minas Gerais temos como exemplo a pintura do forro da capela-mor da Igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, e a pintura do artista José Soares de Araújo, na região de Diamantina etc.

Para efeito de estudos, Marcos Hill dividiu a pintura colonial mineira, relativa à decoração interna das igrejas, em três tipos: a) pintura sobre revestimentos parietais; b) pintura de cavalete ou sobre painel; c) pintura de forros<sup>41</sup>. Manoel da Costa Athayde produziu obras nessas três modalidades de pintura. Como esta Dissertação tem por objetivo apenas os forros pintados pelo artista, vamos a um breve histórico desta modalidade na capitania de Minas Gerais.

---

Arezzo e Montepulciano. A convite do Imperador Leopoldo da Austria mudou-se para Viena onde pintou os *afrescos* da Igreja Jesuíta (atual capela da Universidade) e onde morreu. Outras de suas obras principais afora o afresco monumental da Igreja de Santo Inácio de Roma, são *Jesus-Menino adormecido sobre uma Cruz*, em Dresden; retrato de um jesuíta, em Florença; a capela da Anunciação na Igreja de Santo Inácio; o altar do fundador da Companhia na Igreja de Jesus, e os projetos (desenhos) para as duas fachadas de S. João Latrão, em Roma.” (VALADARES, 1969: pp.184-185).

<sup>41</sup> HILL, 1996.

#### 2.4.1 A PINTURA DE PERSPECTIVA EM MINAS GERAIS

O primeiro estudo sistemático sobre a pintura de forros em Minas Gerais é de autoria de Carlos del Negro e intitula-se *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*<sup>42</sup>.

Carlos del Negro estuda 23 forros pintados na região de Ouro Preto, Sabará e São João del Rei. Sua análise aborda questões formais e estilísticas, descrevendo com minúcias a composição de cada forro, a paleta usada pelo artista, a iconografia, datas e autorias quando possíveis. Pelo domínio que apresenta do vocabulário geométrico, das tintas e cores empregadas, pela descrição da postura dos santos, dos anjos e figuras bíblicas, enfim, pela extensão e qualidade do trabalho será sempre um guia necessário para se adentrar o paraíso pintado pelos artistas do setecentos mineiro.

A partir dessa análise individual dos forros, Carlos del Negro chega à conclusão que a pintura de perspectiva em Minas Gerais pode ser reduzida a três modelos:

Modelo I - Forro da capela-mor da Sé de Mariana de autoria de Manuel Rebelo e Souza (1760).

"[...] Sobre um embasamento assenta uma ordem arquitetônica de colunas geminadas com entablamento corrido circular. A abóbada divide-se em compartimentos alternando-se as colunas geminadas com os balcões não salientes, onde estão sentadas quatro figuras de arcediagos. [...] Dêsse modelo surgiram a pintura da

---

<sup>42</sup> DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958.

capela-mor de Santo Antônio de Ouro Branco e o gosto pela apresentação de figuras sentadas nas capelas-mores de S. José de Nova Era, de Rosário de S. Rita Durão, etc. (Del Negro, 1958: 131).

Modelo II - O modelo três tem mais de um partido:

a) O teto da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, de autoria de Bernardo Pires da Silva (1773/75).

Não há nesse forro a utilização de elementos arquitetônicos sustentando a cena central, mas sim uma estrutura aparentemente frágil de enrolamentos que se apoiam nas extremidades dos pedestais que há no muro-parapeito. Sobre esses enrolamentos assentam-se concheados, rocalhas e pequenos arranjos de flores. Nas extremidades onde os enrolamentos se unem em curva fechada o autor insere concheados como que soldando as peças. Toda a estrutura é vazada, simulando por si uma cena aérea. Nos cantos e nos eixos do forro em forma de abóbada de berço existem oito balcões com duas ou mais figuras bíblicas. As figuras representadas parecem que irão cair lá de cima, devido à pouca profundidade dos balcões, que deixam transparecer partes da cintura para baixo dos corpos. Percebe-se que o autor tem dificuldade para representar os corpos em escorço, dando assim continuidade à perspectiva iniciada pelo muro-parapeito. A paleta do pintor é bem mais rica: usa-se o vermelho, o azul, o verde, o branco, o amarelo. A cena central representa o Sepultamento de Cristo. (Conferir Del Negro, 1958: pp. 29-31).

b) O teto da nave do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, de autoria do marianense João Nepomuceno Corrêa e Castro (1777 a 1787).

Essa pintura apresenta uma estrutura arquitetônica composta de quatro colunas de cada lado da lateral do teto, onde se apoiam uma série de arcos plenos. A visão celeste é emoldurada e sustentada pelos arcos centrais. Ramos de flores e um concheado irregular em vermelho e azul completam a ornamentação da moldura central. Nos lados do arco-cruzeiro e do coro, os arcos se apoiam em portais encurvados em “S”, que, por sua vez, assentam-se em dois pedestais. Um concheado suaviza as ligações e dá acabamento a um dos lados dos arcos extremos que ficam sem apoio. Os arcos das extremidades perdem a continuidade visual ao interceptarem a cena central, dando a idéia de que se prolongariam por detrás da cena.

Em cada canto e no eixo da abóbada, pintou balcões-púlpitos, ocupados alguns com vasos de flores outros com cenas bíblicas.

Cores empregadas: branca, gris, ocre dourado, verde esmeralda, vermelho-cinábrio, azul, amarelo-ouro, rosa, etc.

A cena central é ocupada pelo tema da Santíssima Trindade. (Conferir DEL NEGRO, 1958: pp.29-31).

c) Capela-mor de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Boa Morte no Seminário Menor de Mariana, de autoria de Antonio Martins da Silveira (1782).

O autor da pintura deve ter se inspirado no forro da nave da Igreja de Congonhas. A cena central é sustentada por quatro pilares, sendo que a ligação entre si é feita por arcos plenos. Pequenos ramos de árvores, em tom verde-garrafa, parecem brotar por detrás dos pilares. Nos vãos da trama sustentante arquitetônica há a presença de balcões com para-peito perfurado, ocupados apenas com ornamentação



floral. Concheados coloridos de vermelho e azul ornamentam a moldura do quadro central onde está representada a figura de Nossa Senhora da Boa Morte.

Esse modelo foi desenvolvido por Manuel da Costa Athayde nas Igrejas do Rosário de Mariana e S. Antônio de Itaverava. (Del Negro, 1958: 37).

Esses três partidos podem ser resumidos, quanto à estrutura da composição, da seguinte forma:

"[...]erguer um quadro ricamente emoldurado à guisa de teto de um novo andar, sobre ordem arquitetônica que assenta na parte média das paredes laterais reais da igreja, apoiando-se também no arco-cruzeiro e muro do côro por meio de portal (óculo, vão, arco de triunfo, etc). O maior pintor desse modelo, o que o desenvolveu e lhe deu os esplendores da culminância, encarnou-se em Manuel da Costa Ataíde." (Del Negro, 1958: 37).

O modelo II foi aplicado em várias igrejas: Igreja do Rosário e Matriz de Santa Rita Durão, Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (nave), Igreja de Santo Antônio de Itaverava (capela-mor), Igreja matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, na Igreja do Carmo de Sabará (capela-mor), na Igreja Matriz de São Francisco de Caeté (capela-mor), etc.

Modelo III - O teto da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Itabirito  
(s/d, s/a.)

"Aparentando pousar sobre as paredes laterais da capela-mor, o arco-cruzeiro e altar-mor, este modelo desenvolve um muro-parapeito contínuo. Aparecem de novo os balcões púlpitos com as faces ornamentadas por consolos: dois laterais e um central. Há balcões-púlpitos nos cantos e nos eixos transversal e longitudinal da abóbada, ao centro no céu, forma-se uma visão celestial emoldurada por nuvens, querubins e anjos (não se trata de tarja). Não há trama arquitetônica sustentante. Esse modelo é particularmente apropriado para as abóbadas pequenas e estreitas onde a trama arquitetônica sustentante não se poderia desenvolver satisfatoriamente." (Del Negro, 1958: 146).

Carlos del Negro identifica ainda pinturas em que há a combinação desses modelos.

Outra contribuição importante para o entendimento da pintura de forros em Minas Gerais é de autoria da pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Ela reuniu suas idéias em dois artigos: *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial*; e *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó*<sup>43</sup>. No primeiro texto Myriam Ribeiro analisa os forros do “ciclo barroco” de pintura, no segundo, como o próprio título esclarece, o “ciclo rococó”, dividido em dois períodos: o primeiro de 1770 a 1800, e o segundo de 1800 a 1830.

Os dois textos têm uma preocupação de identificar na tradição da pintura de perspectiva mineira os estilos a que pertencem determinados forros. Essa linha de estudo defende a idéia de que não apenas as diferenças individuais de estilo determinaram o tipo de pintura em Minas, mas sustenta também a tese de que a pintura, tanto quanto qualquer outra atividade artística do período, reflete o fluxo estético do barroco e em seguida do rococó.

#### 2.4.1.1 CICLO BARROCO

Quais as características dos forros do ciclo barroco de pintura?

---

<sup>43</sup> Oliveira, 1978/79: pp. 27-37.  
\_\_\_\_\_. *A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó*. In: Revista Barroco, Belo Horizonte, nº 12, 1982/83, p.171-180.

Pode-se dizer que há duas modalidades básicas de forro barroco: o artesoadado e a pintura de perspectiva.

O artesoadado é um forro que estrutura-se por módulos de madeira. Esse modelo vigorou no Brasil na primeira metade do século XVIII. Há dois tipos: o primeiro é em forma de gamela (forro estruturado com duas partes inclinadas e uma horizontal). A ornamentação desse espaço é feita com a sobreposição de quadros de pinturas, distribuídos geometricamente, sem deixar qualquer espaço vazio. O formato quadrado do suporte determina a organização espacial dos painéis. Molduras salientes delimitam as representações iconográficas, daí derivando o nome de forro de caixotão. Exemplos em Minas: Capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará, e Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo.

O segundo tipo de forro consiste em um arranjo mais complexo na organização dos módulos de madeira. Os módulos formam padrões que ajudam a produzir um efeito ilusionístico, sem, contudo, buscar a visão de profundidade. Na Igreja e Convento de Santa Teresa, em Salvador, o forro oitavado sustenta nove painéis, com pinturas em cada módulo. Em Minas, o único exemplo desse modelo encontra-se na Matriz do Pilar. Painéis emoldurados formam diversos tipos de desenhos<sup>44</sup>.

Quanto ao segundo modelo, a pintura de perspectiva, ele foi um recurso utilizado na pintura das grandes áreas proporcionadas pelos forros em formato de abóbada:

“Sua principal característica é a superfície integralmente preenchida por elementos arquitetônicos (os

---

<sup>44</sup> Hill, 1996: pp. 10-11).

muros para-peitos, as pilastras, as colunas, os entablamentos e os arcos) inseridos numa composição em quadratura que direciona suas linhas de fuga para o centro, induzindo o olhar do espectador para a "visão celeste". (HILL, 1996: 13)

Os exemplos do ciclo barroco podem ser vistos na capela-mor da Igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, sem autoria conhecida e com data provável da primeira metade do século XVIII, e na Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral, na mesma Ouro Preto. Outra característica desses forros refere-se às cores empregadas: predominância dos tons terrosos: "ocres e marrons contrastando com detalhes sutis de vermelhão, azul, branco e preto." (Hill, 1996: 13).

Em Mariana há a pintura de duas cúpulas na capela-mor da Catedral (Sé de Mariana), de autoria do pintor português Manuel Rebelo e Souza (1760). Esse forro foge da tradição local, por ser pintado em cúpula, modalidade de forro que não tem continuidade em Minas Gerais. O autor foi obrigado a adotar um partido relativamente diferente. Na cidade de Ouro Branco há uma pintura nesse mesmo estilo na capela-mor da Igreja de Santo Antônio, sem autoria conhecida. Sobre a pintura de Mariana, Myriam Ribeiro faz a seguinte descrição:

"[...] A pintura da Sé de Mariana distribui-se em duas cúpulas de madeira apoiadas em arcos plenos, nas quais repete-se idêntica perspectiva arquitetônica, composta de colunas geminadas, sustentando um entablamento circular (foto 4).

"Entre os pares de colunas alternam-se espaços fechados por painéis e arcadas abertas com figuras sentadas de cônegos e arcediagos. Cumpre salientar que esta estrutura arquitetônica não chega a criar um efeito completo de perspectiva, pois ao invés de abrir-se no topo, a composição fecha-se bruscamente em consequência da incorreção do desenho das janelas acima do entablamento (foto 5). " (OLIVEIRA, 1978/79: 32).

Na região de Diamantina, o ciclo barroco se expande até o final do século XVIII, graças à presença da pintura do guarda-mor José Soares de Araújo<sup>45</sup>. Nascido em Braga, permaneceu em Minas de 1765 até 1799, ano de sua morte. O melhor de sua obra pode ser observado na pintura dos forros da capela-mor e nave da Igreja do Carmo de Diamantina<sup>46</sup>.

#### 2.4.1.2 CICLO ROCOCÓ

Como na Europa, o rococó em Minas Gerais vai introduzir elementos decorativos no espaço arquitetônico, produzindo nos ambientes internos uma atmosfera mais leve, arejada e luminosa. A decoração rococó elimina o excesso de elementos da ornamentação barroca substituindo-os por superfícies brancas, lisas e neutras, dispostas a refletir a luz natural que entra por aberturas como janelas e óculos das igrejas.

No caso da pintura de perspectiva em Minas Gerais, o ciclo rococó vai substituir os elementos arquitetônicos maciços, pesados e de dor terrosa do ciclo barroco por uma pintura mais leve. No forro rococó,

---

<sup>45</sup> Sobre esse pintor ver: DEL NEGRO, 1940: p. 155-77.

<sup>46</sup> “Na vasta composição da nave do Carmo, executada entre 1778 e 1784, primazia absoluta é dada às perspectivas arquitetônicas, que subdividem toda a extensão do forro em compartimentos quadrangulares, delimitados por pilastras com esguias colunas adossadas, respectivos suportes e entablamentos. Como nas demais obras de José Soares de Araújo, pouco espaço é deixado ao quadro central, aqui ocupado pela representação do episódio do arrebatamento ao céu do Profeta Elias num carro de fogo, no momento em que deixa cair o manto a Eliseu. A composição, estruturada no sentido longitudinal, divide o espaço do forro em três seções, à maneira de frisos. (foto 15).” (OLIVEIRA, 1978/79: 35).

“Uma luminosa estética intercala espaços vazios pintados como céus, elementos arquitetônicos perspectivados e tramas de enrolamentos compostos de volutas, rocalhas e guirlandas de flores.” (HILL, 1996: 16).

O período rococó poderia muito bem ter-se iniciado em Minas com a chegada do abridor de cunhos, João Gomes Batista, em 1751. As informações sobre esse homem, organizadas por Luis Camilo de Oliveira Neto, confirmam a origem portuguesa, a formação profissional com o gravador francês Antonio Mengin (1690-1772), e sua transferência para o Brasil (1735/36), por motivos não muito honrosos, onde assume a falsa identidade de Tomaz Xavier de Andrade. Em 1751, o Governador da Capitania de Minas Gerais, Gomes Freire de Andrade, nomeia-o Abridor de Cunhos da Intendência e Casa de Fundição de Vila Rica, cargo que ocupará até 1784<sup>47</sup>. Além de sua profissão, João Batista teria interferido no ambiente artístico das minas sendo mestre de desenho do escultor Aleijadinho, entre outros.

Contudo, na falta de uma informação mais precisa sobre a sua atividade de mestre, o fato é que, em 1768, o forro da nave da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, de autoria de Manoel Rebelo e Souza, ostenta pela primeira vez a representação ornamental da rocalha na moldura do medalhão. Myriam Ribeiro coloca esse forro como pertencendo a um período de transição dos tetos barrocos para aqueles de influência rococó:

“Tratando-se de um forro de composição nitidamente barroca, onde de certa forma o motivo encontra-se deslocado, esta obra situa um momento essencial de transição estilística na pintura perspectivista mineira, no qual a temática rococó, recém-introduzida na região,

---

<sup>47</sup> OLIVERIA NETO, Luis Camilo de. *João Gomes Batista*. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº 4, 1940, p. 83-119.

encontrava-se ainda em fase de assimilação.” (OLIVEIRA, 171)

Continuando a cronologia estabelecida por Oliveira, pertence ao primeiro período do ciclo rococó a pintura do forro da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, de autoria de Bernardo Pires da Silva (1773-74), e a pintura da nave dessa mesma igreja, de autoria de João Nepomuceno Correia e Castro (1777-1787). Em 1782 aparece a pintura do forro da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, de autoria de Antônio Martins da Silveira.

Pertencem também a esse período, as pinturas de João Batista de Figueiredo na Matriz (1778) e na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão (antigo arraial do Inficionado, fundado por provisão de 16.02.1718). Esse pintor, segundo a tradição crítica, exerceu uma grande influência sobre Mestre Athayde.

O partido adotado na Matriz é o mesmo que o da nave de Congonhas e capela-mor do Seminário de Mariana. Contudo, as verticais da arquitetura, de cor grísea, não realizam perfeitamente a convergência para cima, o que prejudica o efeito de fuga para o infinito. Concheados e enrolamentos se apoiam na ordem arquitetônica para sustentar e emoldurar no centro o milagre de Nossa Senhora de Nazaré e, do lado do arco cruzeiro e coro, a figura de um santo da Igreja. Os espaços vazios criados pelos elementos arquitetônicos são ocupados por ramalhetes e vasos de flores em fundo branco. Nos cantos, balcões com santidades da igreja. (Conferir DEL NEGRO, 1958: pp. 93-95).

Myriam Ribeiro corrigiu uma informação sobre o período desse forro. Carlos del Negro considera-o posterior à atuação de Athayde. Documentos encontrados posteriormente comprovaram seu término em 1778.

A Igreja do Rosário, a se crer na inscrição que vai sob o coro, foi pintada cerca de 10 anos depois que a Matriz. O forro da capela-mor é em forma de abóbada de berço. A estrutura que sustenta o quadro central é semelhante à pintura da capela-mor de Congonhas do Campo. Consiste de uma trama de concheados, enrolamentos e acantos que se tocam levemente nas extremidades. Os concheados vermelhos e azuis ornamentam a cena central e os púlpitos. Um muro-parapeito circula toda a capela, sendo contudo quase reduzido a uma faixa nos lados do arco-cruzeiro e altar-mor. Em cada lado das laterais e no centro da parede há um púlpito, ornamentado com rocalhas, onde se vê uma figura negra em pé. Ladeando os púlpitos, há a representação de quatro santos da igreja: S. Jerônimo, S. Gregório, S. Agostinho e S. Ambrósio. Todos seguram uma pena, com a qual parecem escrever revelações divinas. Essas pinturas, segundo Myriam Ribeiro, “impressionam pelo tratamento erudito, que as faz comparáveis às similares européias do período.” A visão celeste desenvolve o tema da Nossa Senhora do Rosário. (Conferir DEL NEGRO, 1958: pp. 39-41).

A pintura da nave dessa mesma igreja, também de João Batista de Figueiredo, tem o formato de abóbada de berço. A cena central é sustentada por uma estrutura arquitetônica, constituída por colunas adossadas e pilastras coroadas por entablamento horizontal, unindo isoladamente duas a duas. A ligação da cena central com a ordem arquitetônica é atenuada por meio de concheados pintados de vermelhão, azul e



enrolamentos amarelo-gema. No lado externo da moldura, em cada canto, posiciona-se um anjo ostentando uma cartela com dístico referente à cena da Assunção de Nossa Senhora: NOX SANCTA, MANE SANCTUM, VÉSPERA SANCTA, MERIDIES SANCTUS. É péssimo o estado de conservação dos dois forros da igreja tanto quanto o da Matriz de Santa Rita Durão (no momento o forro da igreja do Rosário passa por um processo de restauração)<sup>48</sup>.

A última manifestação desse ciclo na cronologia estabelecida por Myriam é o forro da nave da capela do Bom Jesus de Matozinhos, localizada na cidade de Itabirito, sem data e autor conhecido. A composição desse forro difere das anteriores pelo fato do medalhão central não se assentar em estrutura arquitetônica. A cena central flutua no espaço. Nuvens e grupos de anjos emolduram o quadro que tem como tema o Descimento da Cruz. O quadro central lembra um pouco a composição do forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré. Apresenta ainda muro-parapeito com púlpitos, no qual se vêem autoridades da Igreja. Guirlandas e vasos de flores ornamentam os balcões desocupados. Curioso é um comentário muito revelador do estilo dessa pintura. Depois de descrever um grupo de anjos que, segundo Del Negro, lembra “anjos da alta sociedade francesa com elegantes penteados altos, jóias e flôres, tudo finamente desenhado e levemente pintado sem cores térreas, apenas com meias tintas verdes na carnação” e comparando-o com o clima dramático e escuro do quadro central, exclama: “Que contraste! O quadro recorda o espírito

---

<sup>48</sup> (Conferir DEL NEGRO, 1958: pp. 29-31).

religioso do Barroco, a pintura da frente do altar mor a sociedade elegante do século XVIII.” (DEL NEGRO, 1958: 98).

O segundo período do estilo rococó em Minas vai de 1800 a 1830. Quase toda a produção de Athayde se dá nessas três décadas. Os forros pintados por ele não irão diferir substancialmente dos modelos descritos até aqui. As principais características desse partido haviam sido experimentadas por outros pintores nas décadas anteriores:

“medalhão ricamente emoldurado de rocalhas, formando no centro da abóbada uma espécie de baldaquino suntuoso, sustentado por quatro possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura do medalhão (Seminário de Mariana e região central das naves de Congonhas e Matriz de Santa Rita Durão). (OLIVEIRA, 1982/83: 173).

Até mesmo na utilização das cores, Athayde não inova. Contudo, ele superou seus mestres pelo domínio que apresenta das técnicas da pintura. Sua expressão adquire uma maior leveza graças ao perfeito desenho das perspectivas arquitetônicas, e à solução que deu para representação dos corpos em escorço, na visão celeste. Com essa segurança adquirida, Athayde pôde representar até uma orquestra de anjos no forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

Mas antes de iniciarmos a análise da obra de Athayde, convém dizer que, nesse período, existe a participação de outros pintores. É o caso do marianense Francisco Xavier Carneiro. Ele adotou o partido da pintura executada na capela do Bom Jesus de Itabirito, qual seja, o de pintar apenas um muro-parapeito e balcões nas laterais do forro, na altura da cimalha do edifício, e uma cena central, aérea, sem se apoiar em sustentantes arquitetônicos. Trabalhou também, como Athayde, para irmandades ricas, como foi o caso do forro da nave da Igreja de São Francisco em Mariana. Em

Itaverava, Athayde ornamenta a capela-mor, e Francisco Xavier, a nave da Igreja de Santo Antônio.

Esse tipo de composição foi aplicado nas regiões de São João del Rei, Sabará e Diamantina. Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade atuaram em São João del Rei. Em Sabará, houve a presença de Joaquim Gonçalves da Rocha, autor da pintura da nave da Igreja do Carmo de Sabará. Na região de Diamantina, Silvestre de Almeida Lopes deixou obra expressiva no forro da capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro. (OLIVEIRA, 1982/83: pp. 175-178).

O desenvolvimento cronológico e tipológico das pinturas de perspectiva estabelecido por Oliveira levou-a à conclusão que o ciclo rococó de pintura em Minas Gerais resulta da “integração do rococó internacional a estruturas composicionais da tradição luso-brasileira”.

No caso da pintura de Athayde, o barroco português se faz presente pelo uso da trama arquitetônica e da pintura da cena celeste na forma de um quadro recolocado. Em igrejas como a de Santo Antônio, em Itaverava ou Santa Bárbara, a pintura rococó convive com retábulos e arquiteturas do período barroco. As aberturas para a entrada de luz são reduzidas quase sempre a um pequeno óculo, no frontão da igreja e a janelas pequenas.

O rococó contribui com suas rocalhas, guirlandas, pequenos arbustos, com os fundos brancos ou neutros que ocupam os grandes espaços vazados nos vãos da trama arquitetônica, com a introdução de cores mais alegres, como o vermelho e o azul, enfim, com a distribuição mais arejada dos ornamentos no espaço de representação. O

uso de formas gregas para os sustentantes arquitetônicos remete à influência dos ideais clássicos que, desde o renascimento, vai sendo incorporado ao repertório internacional da arte. Aplicado principalmente no ambiente religioso, o rococó teve mais de uma versão nas minas. Athayde é o ponto final de uma tradição ou modelo de pintura, em que os sólidos arquitetônicos simulam um espaço em profundidade, com grandes vãos pintados de branco ao mesmo tempo que sustentam e emolduram uma cena na região central do forro.

Os estudos e documentos sobre os forros pintados por Athayde revelam a sua autoria pelo menos em quatro:

- Nave de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (1801-1812);
- Capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (1806);
- Capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava (1811);
- Capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana (1823).

As pinturas de forros que lhe foram atribuídas pela identificação do estilo:

- Naves das Matrizes de Santo Antônio em Ouro Branco e Santa Bárbara. (Myriam admite a participação de discípulos nessas duas pinturas. Ao mestre caberia a pintura das partes principais.).

O livro de Ivo Porto de Menezes acrescenta à essa lista de atribuições as pinturas do forro da capela-mor das Igrejas Matrizes de Santo Antônio, em Santa Bárbara e Itaverava. Carlos Del Negro diverge dessa opinião apenas quanto à pintura da nave da Matriz de Santa Bárbara, para quem deve ser atribuída a seus discípulos.

(esta Dissertação não trabalhou com fontes primárias no sentido de confirmar ou acrescentar novos dados à pesquisa documental. Neste particular, pautamo-nos pelo levantamento histórico já conhecido e divulgado pelos especialistas).

Há ainda dois forros na sacristia da Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana que lhe são atribuídos. Na verdade, são dois magníficos painéis, feitos para serem vistos na horizontal e afixados ao teto. Não há a aplicação de elementos da arquitetura para a obtenção do efeito de profundidade.

No ponto em que estamos, pode-se perguntar como era Manoel da Costa Athayde, onde aprendera o ofício, quais as influências? Vamos ver algumas dessas informações, e, finalmente, os forros pintados por ele.

Esse cenário é representativo do ambiente em que floresceu a arte de Athayde. A próxima seção desta Dissertação refere-se ao pintor Athayde, sua biografia, suas possíveis influências e à análise dos tetos pintados por ele.

## ATAÍDE

*Alferes de milícias Manuel da Costa Ataíde:  
eu, paisano,  
bato continência  
em vossa admiração.*

*Há dois séculos menos um dia, contados na folhinha,  
batizaram-vos na Sé da Cidade Mariana  
mas isso não teria importância nenhuma  
se mais tarde não houvésseis olhado ali para o teto  
e reparado na pintura de Manuel Rabelo de Sousa.  
O rumo fora traçado.  
Pintaríeis outras tábuas de outros tetos  
ou mais precisamente  
romperíeis o forro para a conversação radiante com Deus.*

*Alferes  
que em São Francisco de Assis de Vila Rica  
derramais sobre nós no azul-espaço  
do teatro barroco do céu  
o louvor cristalino coral orquestral dos serafins  
à Senhora Nossa e dos anjos;  
repórter da Fuga e da Ceia,  
testemunha do Poverello,  
dona da luz e do verde-veronese,  
inventor de cores insabidas,  
a espalhar por vinte igrejas de Minas  
“uma bonita, valente e espaçosa pintura”:  
em vossa admiração  
bato continência.*

*E porque  
ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova nos fundos do Carmo  
encontro-vos sempre caminhando  
mano a mano com o mestre mais velho Antônio Francisco Lisboa  
e porque viveis os dois em comum o ato da imaginação  
e em comum o fixais em matéria, numa cidade após outra,  
porque soubestes amá-lo, ao difícil e raro Antônio Francisco,  
e manifestais a arte de dois na unidade da criação,  
bato continência  
em vossa admiração.*

Carlos Drummond de Andrade

## SEÇÃO III - MANOEL DA COSTA ATHAYDE: ENCURREALADO NO PARAÍSO

### 3.1 - BIOGRAFIA DE ATHAYDE

A informação sobre a vida dos artistas coloniais é muito escassa. O pouco que se sabe deve-se em grande parte ao acervo e livros de registros das Ordens Religiosas para as quais eles trabalhavam. Como vimos na seção II, o artista do século XVIII não assinava sua obras. As irmandades religiosas contratavam o serviço do escultor, entalhador, pintor, mestre de obras, etc. e, quando muito, lançavam no livro de receitas e despesas da ordem os custos com cada atividade desenvolvida nas construções de seus templos. É através desses livros técnicos que o pesquisador poderá encontrar informações preciosas sobre as condições do contrato de trabalho entre o artesão e a irmandade, sobre a vida dos artistas e a autoria das obras. Os principais documentos referentes à vida e atividades de Manoel da Costa Athayde, registrados em diferentes arraiais ou capelas para as quais trabalhou, foram coligidos no livro de Ivo Porto de Menezes sobre o artista. Ivo trabalha com documentos primários e mantém a grafia original quando da transcrição<sup>49</sup>.

A primeira tentativa de organizar um estudo sistemático da vida e obra do mestre Athayde foi realizada por Salomão de Vasconcellos, em 1941, com o livro

---

<sup>49</sup> MENEZES, Ivo Porto de Menezes. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965. (Biografias de Artistas Mineiros 1).

*Ataíde - pintor mineiro do século XVIII.* Livro pioneiro que, apesar dos méritos, reflete o estado incipiente da pesquisa sobre pintura colonial naquele momento. Esse livro apresenta três importantes documentos referentes à vida do pintor: a certidão de batismo de Athayde, a sua nomeação para Sargento em uma das Companhias de Cavalaria de Minas e uma carta dirigida ao Rei D. João VI solicitando a criação de uma escola de desenho e pintura em Mariana. Estes documentos encontram-se transcritos no livro do prof. Ivo Porto de Menezes com os N<sup>os</sup>. 1, 6 e 58 respectivamente.

Segundo Salomão de Vasconcellos, Manoel da Costa Athayde nasceu em Mariana e foi batizado no dia 18 do mês de outubro de 1762 na Matriz desta cidade.

Eis o documento transcrito em seu livro:

"Certifico que, a fls. 113 do L.<sup>o</sup> 6.<sup>o</sup> de batizados da Cathedral de Mariana, consta o termo seguinte:

"Manoel"- Aos dezoito dias do mez de outubro de 1762, baptizon solenemente de licença minha o Devmo. Manoel da Silva Salgado, e poz os Santos Oleos a Manoel ignocente, filho legitimo de Luiz da Costa Athayde e sua mulher Maria Barbosa; forão padrinhos Sebastiam Martins da Costa, todos desta cidade, o que para constar, mandei fazer este assento que assignei; eu o Cura Luciano Ferreira da Costa". (VASCONCELLOS, 1941:pp. 19-20).

O pai de Athayde era militar e possuía a patente de Alferes. O artista seguiu os mesmos passos do pai pois, em 1797, era ordenado Sargento da Companhia de Ordenanças do arraial de São Bartolomeu:

"Por se achar vago o posto de sargento da Companhia de Ordenanças do arraial de São Bartholomeu, de que sou capitão, nomeio para exercer o dito posto ao cabo de esquadra da mesma Companhia, Manoel da Costa Athayde, em quem concorreram os requisitos necessarios, aprovando o meu capitão, sr. José da Silva Pinto. - O capitão comandante, Francisco Alvares da Costa. Em 1.<sup>o</sup> de abril



de 1797". (cod. 257 S.G., do Arq. Publ. Mun., págs. 152, verso). (VASCONCELLOS, 1941: 21)<sup>50</sup>.

Em 1799, Athayde era promovido a Alferes da Companhia da Ordenança do Distrito de Mombaça (documento nº 7 do Livro de Ivo Porto de Menezes). Por estes documentos pode-se concluir que o artista não vivia apenas de sua produção artística, tendo que dividir suas obrigações entre o quartel e a capela, entre a espada e o pincel. Porém, pelo que nos diz Fritz Teixeira de Salles, com base em documentos assinados pelo pintor referentes a trabalhos prestados na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (Athayde realizou diversas obras nesse templo), o temperamento de Athayde era o de um homem calmo, fino, rico de dotes e prestígios, que Fritz carinhosamente chama de "diplomata ameno". (SALLES, 1982: 119).

No mesmo ano em que Ivo Porto de Menezes lançava o seu livro sobre Athayde, Hécio Pereira da Silva publicou um outro que tem como título *Athayde - um gênio esquecido*. Este livro tem um viés romântico e é repleto de afirmações duvidosas.

Exemplo claro pode ser notado quando o autor procura inferir a psicologia de Athayde a partir do uso que faz das cores em suas telas ou tetos:

"Observando-lhe cuidadosamente o colorido, manifestação irreprimida dos seus anseios, verificam-se dois traços antagônicos: o do sexo e o do místico, fortemente encontrados na mesma alma. O vermelho, vivo, berrante usado nas suas composições, indica, com segurança, extroversão sexual, embora sublimado pelos motivos sacros. O azul, a predominante cor dos seus painéis, revela o misticismo de quem foi criado, por assim dizer,

---

<sup>50</sup> Este texto apresenta diferenças em relação à transcrição que MENEZES, 1965, faz do mesmo documento (documento nº 6). (Arraial de São Bartholomeu / Distrito do Arraial do Bacalhao).

no fundo de uma igreja, entre imagens, padres, cantos religiosos e as montanhas que ficam mais perto do céu." (SILVA, 1965: 16-17).

Não podemos nos esquecer que havia naquele momento um código ou cânone ao qual o artista tinha que respeitar ao representar alguma cena sagrada. A máquina barroca de representar as cenas bíblicas exigia adequação de meios e fins para atingir o objetivo final de sensibilizar pela arte todos os sentidos do corpo.

Ao longo da história do cristianismo criou-se um repertório de temas, de elementos decorativos e das maneiras de representá-los aos quais todo artista tinha que se submeter. Exemplo disto era que a aprovação final de uma obra encomendada tinha de ser confrontada justamente com estas regras.

João Adolfo Hansen explicita muito bem esta idéia através do que ele chama de monumento barroco. O monumento barroco pode ser uma obra da arquitetura, da escultura, da pintura ou da literatura, que pode ser simultaneamente vista e lida, uma escrita que se vê e uma imagem se que lê. Os ingredientes desta linguagem são fornecidos pelos acontecimentos da história, e no caso religioso, pelas narrações da bíblia e pela vida dos santos, beatos e mártires. Tais fatos são tratados metaforicamente ou alegoricamente, ou seja, procura-se através das imagens construídas tornar sensível alguma característica moral, ética, heróica, religiosa ou fúnebre daquilo que se está representando. Esta representação tem um caráter pedagógico, no sentido de que as imagens propõem o uso adequado das normas

éticas, políticas ou religiosas, as imagens são propostas como modelo de ação a serem seguidas<sup>51</sup>.

As cores utilizadas por Athayde devem ser analisadas segundo os padrões de representação da época, onde as cores vermelha e azul assumem papel fundamental na paleta rococó mineira, sendo aplicadas não só nas indumentárias, mas nos elementos arquitetônicos, nos concheados que emolduram as cenas, em asas de anjos e querubins etc. Com certeza, o colorido do rococó faz parte de um mundo mais afeito ao prazer, às delícias do corpo, à exaltação dos sentidos. O êxtase místico do período barroco vai sendo substituído pelo êxtase do prazer sensual. As nuvens escuras da Contra-Reforma começam a se dissipar com os raios luminosos do sol do Iluminismo. Ocorre um processo de valorização do homem no século XVIII em contraposição à ordem hierárquica da realeza e à extensão do poder divino.

Não obstante, merecedor de nota, é a grafia do nome de Athayde. Hécio chama a atenção para o fato de que o nome correto do pintor é Manoel da Costa Athayde. O sobrenome do pintor aparece escrito de diversas maneiras: Ataide, Ataíde, Athaide, Atayde, Attaide, tanto por aqueles autores que analisaram sua obra quanto nos recibos das obras realizadas por ele. Partindo da certidão de batismo, de 1762, o nome correto do pintor deveria ser Athayde, É o que se pode inferir do documento transcrito por Salomão de Vasconcellos.

---

51 HANSEN, 1995, pp. 40-54.

Essa grafia aparece mais uma vez em 1818, na carta de Athayde dirigida à D. João VI, solicitando a este a autorização para se criar em Mariana uma escola de desenho e pintura:

“[...] Por isso com amais profunda humildade e Obediencia prostrado aos Augustos Pes de Vossa Magestade Real representa Manoel da Costa Athayde Professor das Artes Sobreditas, e habitante da Cidade de Mariana, e aqui Supplicante [...].” (VASCONCELLOS, 1941: 49).

No túmulo onde foi enterrado consta o sobrenome Athayde. Foi tendo por base esses documentos que se adotou o sobrenome Athayde nesta Dissertação.

Importante fonte de informação sobre o pintor é seu testamento, de 1726. Ivo Porto de Menezes transcreve-o no Documento de Nº 61. Athayde declara-se solteiro, não obstante, “[...] por fragilidade humana tenho quatro filhos naturaes que são os seguintes: Francisco de Assis Pacifico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Roza de Jesus, Anna Umbelina do Espirito Santo, [...]” (MENEZES, 1965: 134).

Depois de estabelecer os filhos como os seus verdadeiros herdeiros, Athayde cita no final do testamento Maria do Carmo Raimunda da Silva como beneficiária do restante de sua herança. Diversos comentaristas do pintor alegam ser esta senhora a mãe de seus filhos e também a provável modelo das virgens pintadas pelo artista nos tetos das igrejas. Não há nada que prove tal afirmação, apesar da forma amulatada de seus personagens. Segundo Diogo de Vasconcellos, Athayde tinha por modelo de seus anjos o próprio filho e, de São Francisco, o próprio pintor<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Conferir VASCONCELLOS, Diogo de. *A Arte em Ouro Preto*. Belo Horizonte, Edições da Academia Mineira de Letras, 1934, p. 50).

Athayde declara pertencer às irmandades de São Francisco de Assis de Mariana e Ouro Preto e à Ordem de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Diz também pertencer à outras irmandades:

“Terra Santa de Jerusalém, Senhor Bom Jesus de Mattozinhos de Congonhas, Senhora May dos Homens do Carassa, Senhora da Lapa de Antonio Pereira, Senhora Boa Morte da Imperial, Senhora das Merces dos Perdões da mesma, Senhor dos Passos do Ouro Preto.” (MENEZES, 1965: 135).

Segundo seu testamento, Athayde possuía quatro escravos, dois “moleques”, Mateus e Lucas, e dois mais velhos, Pedro e Maria. Estes dois últimos o artista os liberta, dando-lhes a alforria devido aos “bons serviços prestados”. Pede ainda que lhe rezem missas de corpo presente, de sétimo, quatorze, trinta dias e de um ano de aniversário de sua morte, ocorrida em 2 de fevereiro de 1830. Seu corpo foi sepultado na igreja de São Francisco de Assis de Mariana no túmulo (campa) de Nº 94.

Consta ainda no testamento inúmeros objetos pessoais que ajudam a compor uma imagem de Athayde: um piano forte, uma rabeca, uma caixa de tabaco, espada, espingardas e pistolas, um cavalo russo, um relógio com corrente dourada, um par de fivelas de calção de pedras de topázio cravadas em prata dourada, calção de cetim riscado e colete de lã, chapéu, bengala de junco com cabo de prata, chácara, uma casa na Rua Nova, vários utensílios domiciliares como colheres de prata, cadeiras, poltronas, armários, espelhos, bandeja, candeeiro, uma bíblia estampada, dicionário de francês etc.

Em 1982 foi editado outra biografia de Athayde, de autoria de Lélia Coelho Frota<sup>53</sup>. Há nesse livro um trabalho cuidadoso de edição. Traz a reprodução fotográfica de muitas de suas obras além de comentários elucidativos da autora sobre as cenas representadas. Lélia Coelho apresenta uma introdução sobre o contexto da produção, da vida e obra do pintor marianense. Algumas fotos do sistema multimídia foram digitalizadas desse livro.

Em 1983 foi defendida uma dissertação sobre o Athayde que tem como título *Athayde: as multifaces de um artista barroco mineiro (branco e preto, azul e vermelho)*, de autoria de Marly Spitali de Mendonça Pignataro<sup>54</sup>. Esse trabalho estuda três questões centrais na obra de Athayde: a presença do negro em sua obra (*Athayde branco e preto*), o simbolismo das cores (*Athayde azul e vermelho*) e, por fim, um capítulo que procura entender a presença da música na pintura de Athayde (*Athayde e a música*). Teoricamente a dissertação procura enquadrar o artista dentro do estilo barroco de arte. Contudo, uma observação mais atenta da pintura de Athayde indica-nos que a vertente rococó esteve tão presente em sua obra quanto o contexto barroco de sua produção. Deste ponto de vista, a autora deixa de analisar uma parte importante da estética de Athayde.

Em *Athayde branco e preto*, Marly Spitali procura responder à questão do por que da presença de figuras mulatas na obra do pintor. E a resposta está na organização

---

<sup>53</sup> FROTA, Lélia Coelho. *Athayde*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982. (fotos de Pedro de Moraes).

<sup>54</sup> PIGNATARO, Marly Spitali de Mendonça. *Athayde: as multifaces de um artista barroco mineiro (branco e preto, azul e vermelho)*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1983. (dissertação de mestrado).

social das minas onde a falta de mulheres brancas e a atração que as mulheres negras exerciam sobre os portugueses acaba por produzir um cruzamento inter-racial. A figura do mulato, a resultante racial do cruzamento étnico, vai compor o cenário social das minas juntamente com o branco e o negro.

Como vimos no capítulo I desta Dissertação, a divisão social nas minas se fez também pela cor da pele, e a distinção de cor foi um fator importante na formação das irmandades religiosas. Marly Spitali defende a idéia de que Athayde usa como modelo de suas pinturas pessoas mulatas (mulher e filhos). Athayde mesmo seria branco, como dá a entender a sua filiação às Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo, ordens que não permitiam a entrada de negros ou mulatos em suas fileiras. Segundo o texto de Lélia Coelho Frota citado acima, em documento localizado por Herculano Gomes Mathias na Casa dos Contos de Ouro Preto, o senso de 1804 declarou que Athayde era branco<sup>55</sup>. De qualquer forma, fica uma pergunta: por que as irmandades brancas, como a de São Francisco de Assis de Ouro Preto, teriam deixado pintar em seus tetos anjos e virgem amulutados? Provavelmente trata-se de uma imposição do meio. A mão de obra artística que se desenvolveu em Minas na segunda metade do século XVIII é fruto da miscegenação. A ação dos artistas estrangeiros na capitania mineira foi-se reduzindo à medida que o ritmo da produção de ouro caía. Ao mesmo tempo, a primeira turma de aprendizes era capaz de substituir perfeitamente a mão de obra estrangeira. Os monumentos religiosos da segunda metade do século XVIII chegam a um grau de perfeição clássica graças à qualidade de artistas que haviam se formado na

---

<sup>55</sup> (FROTA, op. cit., p. 23).

Colônia. Soma-se a esses ingredientes a interferência racial do “mulato” na definição de um gosto ou diferencial cultural resultante das ambivalências do dinamismo social.

Em *Athayde azul e vermelho*, Marly Spitali analisa a paleta de Athayde:

“Athayde é um sinfonista da cor, não só pela expressão e suntuosidade da mesma mas também pela extraordinária habilidade instrumental, realmente sinfônica, de harmonizar as mais variadas tonalidades e dissonâncias cromáticas.” (PIGNATARO, 1983: 65).

Sobre o simbolismo das cores a autora salienta a predileção de Athayde pelas cores vermelho e o azul: “O VERMELHO: é, na iconografia barroca, o amor, a caridade, a adoração a Deus, temor, proteção e êxtase diante o infinito desconhecido. É ainda, martírio, sofrimento, realeza, poder absoluto.” (PIGNATARO, 1983: 76).

Marly Spitali não exita em atribuir ao vermelho, citando Hécio Pereira da Silva, o simbolismo da carne, a manifestação irreprimida da sexualidade do pintor.

“O AZUL: cor predominante nos painéis de Athayde - simboliza a obscuridade, o sobrenatural, desconhecido e também o êxtase diante de uma vida extraterrena. Com sua ilusão de Infinito, o azul induz ao sonho, aguça a curiosidade e atrai para a fé, manifestação das rivalidades do céu e da terra, justiça (a justiça da terra que se fará no céu).” (PIGNATARO, 1983: 77).

Parece que não há nada de reprimido em um homem que teve quatro filhos.

*Athayde e a música* evidencia a presença da música em território mineiro, tão importante quanto a escultura e a pintura. O registro de instrumentos musicais no testamento de Athayde e a perfeição na representação de inúmeros anjos músicos, cantores e partituras musicais nos tetos pintados pelo artista denunciam o conhecimento musical de Athayde. A sua principal contribuição à representação cenográfica talvez seja a introdução da música no universo da pintura. Na visão



paradisiaca do céu cristão do século XVIII, o fiel entra acompanhado de uma apoteótica sinfonia musical com orquestra e coro. A música completa os estímulos sensoriais, integrando num único monumento, o espaço arquitetônico, a pintura e a escultura. Com a música completa-se o ingredientes cinestésicos que movimentam a vibração do imaginário do homem barroco mineiro. Este apogeu foi atingido precisamente na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Ali pintura e partitura foram feitos para serem ouvidos e vistos, respectivamente.

Marly Spitali apresenta ainda uma análise do medalhão central do forro da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, pintado por Athayde, com destaque para a descrição de cada figura em cena. Complementa a bibliografia uma relação de artigos publicados em periódicos e jornais sobre o pintor.

Sobre a formação profissional de Manoel da Costa Athayde sabe-se muito pouco também. Com quem teria aprendido as técnicas da pintura? Teria frequentado alguma escola ou ateliê de pintura? Não dá para acreditar que Athayde aprendera seu ofício apenas olhando as pinturas realizadas na região. Ivo Porto de Menezes transcreve um documento importante sobre o pai de Athayde. Segundo este autor, Luiz da Costa Athayde recebe pagamento por obra realizada na Capela do Menino Deus da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em 1778 e 1782. É provável que o pai tenha contribuído para a formação artística de Athayde. Neste ano de 1782 Manoel da Costa Athayde recebe desta mesma irmandade a quantia de 16/8<sup>as</sup> por trabalho não especificado. Em se tratando de começo de carreira, pode-se presumir

que as atividades iniciais de Athayde estavam relacionadas com tarefas menos complexas como douramentos e encarnações de imagens.

Diversos críticos colocaram o pintor João Batista de Figueiredo como a principal influência na obra de Athayde. E não é para menos. João Batista pintou o forro da nave da Matriz da cidade de Santa Rita Durão - 1778 (antigo arraial do Inficionado) e, cerca de 10 anos depois, pintou o forro da capela-mor da Igreja do Rosário da mesma cidade. Há uma semelhança enorme entre Athayde e Figueiredo na maneira de representar os personagens, os elementos arquitetônicos e decorativos. Sobre a semelhança entre os dois artistas eis a comparação que nos faz Rodrigo Mello Franco de Andrade, o eminente pesquisador da arte colonial mineira:

"[...]A ligação substancial da pintura do forro da nave dessa capela, com a do teto do corpo da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, se patenteia ao confronto das composições de uma e de outra, assim como à comparação dos painéis centrais respectivos, das figuras laterais e dos ornatos regulares que os enquadram e envolvem com formas **abstracionistas**. Ao surto triunfal da assunção da Virgem, no centro do forro da nave da capelinha dos pretos, do Inficionado, corresponde a revoada celeste do coroamento da Nossa Senhora dos Anjos, no templo franciscano de Vila Rica. Influindo no equilíbrio das composições decorativas, nos tetos das duas igrejas, a disposição e o próprio movimento das figuras dos Papas, Bispos e Doutores têm manifesta afinidade. Mas é sobretudo o espírito e a invenção das composições que se aproximam, numa relação de parentesco estreito, impondo a presunção de que João Batista de Figueiredo tenha sido o mestre de Manuel da Costa Ataíde, à falta de documentos sobre as circunstâncias em que se operou, de fato, a formação profissional do maior pintor de Minas." (ANDRADE, 1978: pp.32-34).

Para Marcos Hill, "um dos principais "cacoetes" do mestre Figueiredo incorporados à obra do mestre marianense é a forma dos olhos revirados para o alto,

gesto típico de seus personagens quando estes solicitam uma comunicação mais direta com Deus.” (Hill, 1996: 18)

Outro artista que deve ter influenciado a maneira de Athayde pintar foi o artista João Nepomuceno Correia e Castro, autor da pintura do forro da nave da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos (trabalho realizado entre os anos de 1777 a 1787). O forro da capela-mor desta igreja é anterior, foi pintado por Bernardo Pires da Silva entre 1773 e 1775. Os forros desta igreja têm um papel destacado na evolução da pintura de forro em Minas Gerais pois são considerados os primeiros forros do estilo rococó. No forro da capela-mor há a presença dos balcões, muro-parapeito, concheados e flores; no forro da nave encontramos o muro-parapeito, colunas com capitéis coroadas por arcos plenos, concheados em azul e vermelho.

Segundo o *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX*, de Judith Martins, Manoel da Costa Athayde fora contratado para encarnar duas imagens de Cristo em 1781<sup>56</sup>. Com certeza estas pinturas devem ter impressionado o jovem aprendiz, que contava então com a idade de 19 anos. Posteriormente Athayde voltaria a este templo para encarnar imagens talhadas pelo Aleijadinho e, em 1819, é contratado para retocar o forro da nave.

Morador de Mariana, com certeza Athayde deve ter observado o trabalho de Antonio Martins da Silveira, autor do forro da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte do Seminário Menor de Mariana. Este forro apresenta

---

<sup>56</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN Nº 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2Vols., (ver Vol. I p. 80).

características que posteriormente Athayde utilizará na pintura de seus forros: elementos arquitetônicos (pilares, arcos) sustentando um quadro central, vasos de flores, balcões, concheados em vermelho e azul, ramos de árvores, etc.

Havia em Minas muitos artistas na segunda metade do século XVIII. Com as informações disponíveis hoje não é possível determinar as relações entre os artistas de diversas áreas ou mesmo dentro de uma esfera artística como a pintura. Por exemplo: como foi a relação de Athayde com o escultor Aleijadinho? E com o artista João Gomes Batista? E com o pintor Francisco Xavier Carneiro?

Manoel da Costa Athayde deixou um vasto legado artístico. Infelizmente a falta de assinatura dificulta o estabelecimento da autoria e cronologia de suas obras. Podemos classificar sua atividade artística nas seguintes modalidades:

- Douramento e pintura (encarnação) de imagens, capelas, altares, retábulos, guarda vento de igrejas e diversos outros objetos do ofício religioso;
- Pintura parietais (imitação de azulejo);
- Pintura de cavalete ou sobre painel;
- Pintura de forros.

Esta Dissertação tem o objetivo de se ater apenas aos forros, no entanto, devido à importância dentro da obra de Athayde e para exemplificar uma prática artística constante na pintura colonial, merece menção a pintura parietal. Trata-se da reprodução de obras de pintores ou gravuristas europeus na decoração interna das igrejas. Athayde deixou obra importante desta modalidade na Igreja de São Francisco

de Assis de Ouro Preto pintando ali seis painéis imitando azulejos nas paredes laterais da capela-mor, representando as seguintes cenas:

- 1 - A promessa de Abraão;
- 2 - Restituição de Sara a Abraão;
- 3 - Os anjos anunciam a Abraão o nascimento de um filho;
- 4 - Abraão oferece hospitalidade aos anjos;
- 5 - O sacrifício de Isaac;
- 6 - A morte de Abraão.

A pesquisadora Hannah Levy publicou em 1944 a fonte na qual Athayde teria se inspirado. As cenas pintadas pelo artista foram extraídas de uma Bíblia publicada pelo arquiteto e gravurista Demarne em 1728. Este, por sua vez, copiou as cenas da *Bíblia* de Rafael, na segunda loja do Vaticano (1519). As cenas pintadas por Athayde correspondem, na obra de Demarne, às gravuras 36, 39, 40, 44, 46 e 50<sup>57</sup>. Um exemplar da Bíblia editada por Demarne encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Seria a Bíblia declarada no testamento de Athayde um exemplar desta edição?

Na comparação das cenas entre os dois artistas Hannah Levy chega à seguinte conclusão:

“Nota-se que Manuel da Costa Ataíde, em tôdas estas pinturas, observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e indumentária. Observe-se, também, que o pintor mineiro, em tôdas essas obras, simplificou os planos de fundo (paisagem ou arquitetura) em comparação com os das gravuras e que, quase sempre, aproveitou das estampas apenas os grupos principais do

---

<sup>57</sup> Levy, 1944: pp. 7-66.

tema representado, eliminando figuras ou cenas não diretamente ligadas ao assunto principal. A nosso ver, esta redução das cenas a seus grupos principais foi motivada pelas dimensões do espaço de que dispunha o mestre de Ouro Preto. As cenas "Abraão oferece hospitalidade aos anjos" e "Restituição de Sara a Abraão" constituem exemplos típicos de como Manuel da Costa Ataíde procedeu nessas reduções. Não tratou de transformar a composição de Demarne. Pelo contrário: conservou cuidadosamente todos os pormenores das estampas, limitando-se a deixar simplesmente de lado os grupos que não lhe interessavam." (LEVY, 1944: 21).

Na falta de uma escola ou tradição local de pintura faz-se uso de estampas ou gravuras européias. Deste ponto de vista Athayde está perfeitamente em sintonia com seu tempo. As fontes de inspiração são interpretadas segundo a prática artística do período barroco, quando, como vimos, o artista confirma mais do que interpreta ou recria a tradição. *Athayde observou fielmente o modelo das pinturas.* As diferenças concernem apenas a pormenores das cenas pitorescas ou anedóticas:

"[...]Na sua ânsia de dar um aspecto convincente e humano às cenas sagradas, chega a inventar pormenores pitorescos, que não se encontram em Demarne, como, entre outros, o da escarradeira por debaixo da cama de abraão." (LEVY, 1944: 22).

A única obra que Athayde assinou, uma pintura de cavalete, encontra-se no santuário da Província Brasileira da Congregação da Missão-Casa do Caraça, localizado na serra do mesmo nome, próximo à cidade de Barão de Cocais, em Minas Gerais. O quadro retrata a cena da Santa Ceia. No canto inferior direito aparece a autoria: *Atahide fes no Anno de 1828.*

### 3.2 - AS PINTURAS DE PERSPECTIVA DE MANOEL DA COSTA ATHAYDE

Começaremos os comentários e análises das pinturas pelo primeiro forro atribuído cronologicamente ao pintor:

#### 3.2.1 - FORRO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRETO



Figura 1

A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto representa em grande parte a síntese das artes na Capitania de Minas Gerais. Aqui trabalharam juntos Aleijadinho e Manoel da Costa Athayde. A unidade da ornamentação rococó se faz tanto na talha quanto na pintura. Mas devido as proporções e a conjugação de grandes artífices, o templo ultrapassa qualquer caracterização absoluta, numa síntese de erudição clássica



e barroca do espaço arquitetônico onde o rococó é invocado para esclarecer os dogmas emblemáticos do cristianismo tridentino.

Coube ao Cônego Raimundo Trindade organizar os principais documentos referentes à história desses franciscanos<sup>58</sup>.

A pedra fundamental foi lançada por volta de 1766<sup>59</sup> e o templo só foi concluído no século seguinte. Irmandade de gente abastada, poderosa e belicosa. A produção de ouro na segunda metade do século XVIII caía ano a ano, mas Irmandades como essa e a do Carmo, apesar da crise, construíam seus templos tão grandes e luxuosos quanto qualquer Matriz, contradizendo, as vezes, até os fundamentos espirituais de seus fundadores.

A atribuição de autoria do risco dessa igreja ao brilhante escultor Aleijadinho não tem consenso entre os pesquisadores. Contudo, não resta dúvida quanto a sua atuação na parte que se refere à talha e escultura dos retábulos, púlpitos, portais e lavabo (Conferir Myriam Ribeiro, 1994. Pág. 16). O corpo da Igreja ainda tem o formato retangular mas o frontispício recebe um tratamento incomum para esse tipo de construção: as torres são circulares e construídas com um certo grau de rotação que acabam por liberar o frontispício, que se lança para frente, (fenômeno que os críticos chamaram de “bombeamento da fachada”), expondo à luz o belíssimo conjunto escultórico desenvolvido por Aleijadinho. A talha do retábulo, restrita aos

---

<sup>58</sup> TRINDADE, Cônego Raimundo. *A Igreja de São Francisco de Assis*. In: Revista do Patrimônio Artístico Nacional, nº 7, 1943.

<sup>59</sup> Conferir TRINDADE, Cônego Raymundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 17, Rio de Janeiro, 1951.



lugares sagrados do interior do templo, quase sempre penumbroso, desloca-se para o exterior, para o frontispício, para a luz, convocando o passante ou o fiel para a leitura de sua escrita sagrada. A retórica religiosa penetra o espaço urbano atingindo o passante pelo olhar.

Manoel da Costa Athayde teve diversas participações nessa igreja: pintou os painéis laterais da capela-mor à maneira de azulejo onde narra diversos acontecimentos da vida de Abraão. Pintou quadros, fez pintura e douramento da capela-mor, das Armas do arco-cruzeiro, encarnações diversas e, sobretudo, pintou o forro da nave da Igreja.

No interior do templo, na entrada da igreja, sob o coro, antes do tapa-vento, Athayde deixa um sinal evidente da ideologia que move a retórica das conversões: a oposição entre o céu e a terra, entre a vida material e espiritual, entre morte e vida, entre prazer e penitência. O barroco ainda dá sinais de vida em pleno século XIX nas Minas Gerais. Ao fiel que busca a salvação lhe é pedido que deixe para fora do templo, de si mesmo, todas as armas da vaidade, da cupidez, da glória, do poder, da ambição, do apego às coisas efêmeras, e que fique atento ao destino inexorável da morte, não como ponto final de uma vida, mas como uma passagem para um outro mundo.

A pintura consiste de um medalhão ornamentado com enrolamentos de cor ocre e um concheado irregular de cor vermelha, branca e cinza-azulado. Do lado de fora do medalhão há três anjos sentados junto à moldura; dois nas extremidades, sobre nuvens, e um no centro, segurando uma faixa com a inscrição *Vanitas Vanitatum*. Do

lado direito da composição o anjo sustenta uma caveira e um terço na mão, do lado esquerdo instrumentos de flagelação. No interior sobre uma mesa, um instrumento musical (rabeça?), uma partitura musical, um quadro com a pintura de uma árvore só com os galhos, uma ampulheta, um vaso de flores, um cano de canhão, uma vela, uma pena, um livro, uma caveira e a inscrição MEMENTO MORI em uma folha branca. O fundo da composição é cinza. Sobre essa pintura Marcos Hill, teceu o seguinte comentário:

"VANITAS VANITATUM, vaidade das vaidades, inscrição em um galhardete central e superior que avistamos ao ganharmos o nártex é expressão peculiar à ideologia tridentina. Antítese do "joie de vivre" contemporâneo, nos lembra um dito do poeta dramático Ésquilo: o sofrimento é o preço da aprendizagem". A expressão merece o olhar temente de um pequeno anjo à esquerda da composição. Ataíde faz profundo mergulho antitético ao representar esse inocente ser carregando o símbolo irrefutável da fugacidade carnal: a caveira. À direita, outro ser angélico nos apresenta, com olhar consternado, instrumentos de autoflagelação. Curiosa composição que sintetiza a inocência infantil e a mais crua certeza humana. Curiosa e artilosa, pois qual ser sensível não se desarma diante de uma criança? Pela primeira vez a presença da morte e a necessidade da penitência são mostradas ao fiel que entra e, parafraseando Dante, deve deixar fora qualquer esperança material.

"[...] E "vanitas" acabará por se transformar em um gênero pictórico apreciado pelos artistas a serviço de Deus.

"Nesse gênero estarão inseridos elementos adoráveis da cupidez humana, retomados na pintura do nártex, como a beleza e o perfume das flores; a posse do poder temporal pela força, representado, à esquerda, pelos canhões que soltam balas em meio a fumaça; o poder intelectual, presente no livro e na pena. Ao fundo veremos, pela segunda vez, a representação de uma árvore que, aqui, encontra-se no estágio invernal, limite da renovação da morte para a vida. É interessante notar que sua posição bem pode suscitar, simbolicamente, a promessa do futuro resgate transcendente, inerente à mística árvore da vida, que, na imagética cristã, é definida pela própria cruz fincada no alto do Gólgota. Emoldurada por um quadrilátero e como pano de fundo da caveira, que, no Gólgota, representa o crânio de Adão, ela reafirma sua função de redentora do pecado original. As partituras em livro aberto, por detrás do candelabro dourado, foram

identificadas como período pré-clássico (entre o Classicismo e o Barroco), pertencentes a um tipo de dança mundana bem alegre, de origem inglesa, chamada "giga". Descobrimos, aqui, que nesse templo, todas as partituras musicais representadas nas pinturas de Ataíde são legíveis. Na figura da vela, vê-se a fugacidade do fogo e, na ampulheta caída, a trágica interrupção do tempo". (HILL, 1994: 42-43).

Para o homem barroco a morte é o portal da eternidade e a vida, uma peregrinação.

A pintura dos elementos arquitetônicos é pobre em relação ao espaço potencial da nave. Se fossemos comparar com o forro da capela-mor da Igreja de Santo Antônio de Santa Bárbara, de dimensões muito menores, houve o mínimo de acréscimo. Contudo, o "diplomata" foi preenchendo as partes vazias com inúmeros arranjos de ornamentos coloridos e, no medalhão central, em torno da Virgem, povoou de anjos músicos, sob as mais diversas formas.

O forro da nave da Igreja tem o formato abobadado. Não obstante, a curvatura foi atenuada graças à chanfradura das arestas que ligam o forro ao arco-cruzeiro e ao coro. Quebra-se assim o tradicional ângulo reto que se forma nesses vértices por uma estrutura curvilínea, mais afeita ao gosto rococó.

A composição obedece aos mesmos critérios aplicados em outras Igrejas pintadas pelo mestre Athayde. Sobre a cimalha do edifício e em cada lateral da Igreja levanta-se a falsa arquitetura a partir de um par de colunas e pilares geminados com pedestais, cornija e entablamento retilíneo. Os pedestais assentam-se cada um sobre um consolo com a extremidade em formato de voluta e de cor ocre, recebendo ainda como decoração uma carranca grisea (o rosto parece de um ancião bíblico, de longos bigodes que terminam em flor, sobancelhas espessas, olhos grandes, cabelos e orelhas

estilizados por meio de um concheado também griseo). Os pedestais têm formato cruciforme apainelado, frisos dourados com faixa verde esmeralda e concheado de cor ocre nas extremidades. Sobre cada lado interno dos pedestais há um pequeno vaso azul com flores vermelhas. As colunas têm o fuste de canelura retilínea com cornijas de cor ocre e ficam do lado interno da estrutura. O entablamento é de cor amarelada com o mesmo friso verde esmeralda e faz a ligação com o pilar. Junto aos suportes geminados, e em direção aos quatro cantos das paredes laterais, Athayde levantou dois pilares menores sem pedestais (dos quais só se vê um) e, no topo, duas arcarias. Ele deu uma curvatura para dentro da nave ao conjunto, como que repetindo a curvatura aplicada aos chanfros do forro, fechando visualmente o ângulo de visão na linha que une os diversos anjos que repousam nos entablamentos aos outros sobre o frontões interrompidos. Sobre o entablamento curvilíneo das arcarias senta-se um anjo sobre concheado vermelho ou ocre. Por detrás dessa estrutura, simulando um jardim externo, vê-se a copa das árvores.

Entre os pares de colunas e pilares das laterais da Igreja, no sentido transversal da nave, Athayde pintou outros dois pedestais menores, sobre os quais se levanta uma espécie de enrolamento de cor gris, coroado com capitel de cor ocre, cornija e arcaria. Na chave do arco pintou três querubins, como em Santa Bárbara, e concheado vermelho sob os arcos. Entre esses pedestais, nas duas laterais, inseriu um balcão vazado, com dois anjos ofertando flores coloridas à Virgem(?) alada.

No sentido longitudinal da nave, nos lados do arco-cruzeiro e do coro, Athayde repetiu as colunas e pilares geminados, o mesmo entablamento retilíneo e as

mesmas cores empregadas nas laterais. Cada consolo ocre sob o pedestal recebe a cabeça de um querubim em tom cinza azulado. Sobre o entablamento colocou um frontão curvilíneo interrompido, de cor azul e um arco ligando os pares de colunas e pilares (uma espécie de arco triunfal). Na chave do arco inseriu uma cartela com inscrição em latim, fundo branco, letras pretas e concheado de tom ocre. Apoiados sobre o frontão curvilíneo, dois anjos seguram um festão com ramos verdes, flores vermelhas, brancas e azuis. O festão forma um arco contrário à linha curva da arcaria e contrasta com o céu azul, diáfano, que compõe toda a parte vazada da pintura. Aqui e acolá surgem nuvens brancas e cinzas. Por detrás da estrutura arquitetônica surgem mais uma vez os galhos das árvores com as pontas encobertas pelo verde da folhagem. No espaço vazado entre os pedestais há um balcão vazado ornamentado com concheado e flores.

Nos quatro chanfros do forro, junto a cimalha, o professor pintou quatro balcões arqueados, vermelhos, com frisos azulados nas extremidades e concheado amarelado que serve de vaso para o arranjo de flores que ornamenta o corrimão. Na frente do balcão uma cartela com concheado azul e fundo branco com a inscrição dos nomes dos Santos da Igreja que ocupam os balcões: São Gregório, Santo Ambrósio, São Jerônimo e Santo Agostinho. São muito parecidos com aqueles que pintou na capela-mor da Igreja de Santo Antônio em Itaverava. A não ser São Jerônimo, que usa um manto amarelado que lhe cobre um pouco das costas e da região pubeana, os demais usam túnica branca de manga cumprida com bordadura nas mangas e um manto vermelho por fora e branco por dentro com as bordas trabalhadas. Todos são

secundados por anjos que lhes oferecem a pena e tinteiro para escreverem as revelações divina. Todos recebem uma iluminação especial que vem dos raios de luz que chegam do céu e por trás das nuvens. São Gregório tem na cabeça a tiara circular com três coroas e junto ao corpo a Cruz de Lorena. Segura na mão direita um livro e a esquerda parece discursar. Junto ao seu rosto o Espírito Santo se manifesta através da simbologia da pomba branca. Santo Ambrósio usa uma mitra avermelhada toda decorada nas bordas, tem barba branca cumprida, o lábio inferior vermelho e pronunciado. Sustenta o báculo pastoral e está com a pena na mão direita pronto para escrever. Santo Agostinho é um homem de barbas e cabelos brancos. Segura em uma mão o báculo pastoral e na outra a pena entre os dedos. O anjo prepara-lhe o livro. Próximo ao rosto está um coração com as chamas da fé. São Jerônimo foi pego de surpresa e parece se voltar abruptamente (a cabeça) para o chamado que vem da corneta a suas costas. Não usa nenhuma vestimenta eclesiástica. Tem barba e cabelos brancos.

O medalhão central tem o formato cruciforme e desenvolve o tema da Assunção da Virgem. A moldura apoia-se apenas nos suportes das paredes laterais. Athayde aplica em toda a extensão da moldura e nas junções com a parte arquitetônica uma torrente de concheados irregulares de cores, vermelha, azul, “degrade”, enrolamentos de cor ocre, combinados simetricamente e em oposição de cores. A ligação com os portais das extremidades longitudinais se faz por meio de concheado e por um colchete vermelho, vazado que tem suas extremidades tocadas pelas arcarias de entablamento curvilíneo nas laterais. Do lado do coro o medalhão recebe um

pedestal com frisos e frente arqueada como se fosse um balcão. Sobre ele há um arranjo de flores. Do lado do arco-cruzeiro aparece uma cartela com inscrição em latim e moldura de concheado.

O centro do medalhão foi ocupado pela Virgem com o seu séquito triunfal de anjos, arcanjos e querubins de diversas faixas etárias. Mesmo não tendo o domínio completo do desenho do corpo humano, Athayde não se intimidou e acabou dando vida dinâmica ao gestual de seus personagens. É claro que os instrumentos musicais foram importantes para definir a posição e a postura do anjos-músicos, ajudando-o a imprimir no ritmo da composição pictorial o movimento melódico da música em execução. Mas o pintor foi além. Desenhou anjos infantis em todas as posições: sentados em nuvens, de perfil, torcidos, inclinados, deitados de barriga para baixo, flexionados, ajoelhados, sem o corpo (anjos puro-espírito), que acabou por produzir um espaço ao mesmo tempo pueril, alegre, festivo, pomposo, em torno da viagem celeste da Virgem amulatada. Esses anjos são roliços, muitos de compleição nitidamente amulatadas, os traços dos membros curvilíneos, vestem em sua maioria apenas um manto vermelho ou azul para lhes cobrirem a cintura. Os anjos mais adultos se cobrem mais e estão localizados na região onde a composição é mais pesada e compacta (aos pés da virgem). As asas quase sempre são brancas com tons de azul e vermelho. A composição transmite uma descontração e tranquilidade em todas as figuras. As nuvens permitem um apoio perfeito para o devaneio lúdico celestial.

A madona-mulata veste túnica branca e uma blusa(?) de manga cumprida vermelha. Sobre a túnica veste um longo manto azul escuro pelo lado de fora e azul



claro no interior, com as bordas douradas que lhe cobre as costas e circula o corpo caindo sobre o colo e pernas; na cabeça, inclinada sobre o ombro esquerdo, ostenta um lenço amarelo esvoaçante. Suas pernas estão levemente flexionadas e as mãos juntas em atitude de oração. Dois anjos logo acima a coroam com uma auréola de estrelas brancas. Por detrás de sua cabeça partem raios de luz em todas as direções. O rosto da Virgem é redondo, os olhos pretos, sobrancelhas finas, separadas e arqueadas, o nariz é levemente achatado e os cabelos são crespos. Sobre os pés, dos quais só se vê os dedos e as tiras da sandalha, há a representação da lua crescente com um rosto de perfil em seu interior. A Virgem é o centro da composição, em torno dela e por causa dela as coisas acontecem.

A composição tem como fundo o aglomerado compacto de nuvens que ocupa três quarto da cena. As cores dessas nuvens variam do cinza escuro junto ao medalhão, até o branco com tons de cinza junto à região mais iluminada do quadro (o centro do medalhão). Conforme bem observou Marly Spitali, Athayde constrói verdadeiros nichos nos braços do medalhão, concentrando ali pequenos grupos de anjos. O alto da composição é coberto por um céu amarelado e os anjos que aparecem ali não executam nenhum instrumento musical. Essa área é toda leveza saltitante, respira um clima de pureza e júbilo. Os anjos parecem que se moveriam a qualquer gesto da Virgem.

A orquestra musical é formada por uma arpa, triângulo, violino, alaúdes, clarim, violoncelo, flautas, trompa. Alguns anjos têm na mão apenas a partitura musical.



A música na Capitania de Minas Gerais merece um capítulo à parte. Contudo, essa tarefa extrapola as dimensões desta Dissertação. Sabe-se que a produção musical nesse período foi muito rica, com surgimento de compositores, intérpretes e de toda uma classe de músicos ligados ou trabalhando para as irmandades religiosas. A prática musical foi um fator de ascensão social para negros e mulatos. No âmbito da arte ela vem completar o apelo a todos os sentidos reclamados pela retórica barroca para seduzir e elevar a alma.

A representação da orquestra no forro da Capela Franciscana denuncia a prática musical em Minas e a do próprio Athayde. Talvez revele também as leis de construção do templo. Sílvio de Vasconcelos apontou a aplicação na arquitetura desse templo dos princípios da proporcionalidade áurea, isto é, da proporção com base em números. Alguns números seriam a própria encarnação do sagrado. Toda a fachada se enquadraria nesses princípios:

"Suas proporções de tal modo se conjugam, se equivalem, se equilibram, correlacionadas entre si que não podemos dizer desta capela ser mais alta do que devia, ou mais estreita, nem podemos avaliar, à distância, seu real tamanho. Este fenômeno, que também ocorre com os templos gregos, sugere o emprego de escalas ideais, da modulação, ainda que tomado o palmo como medida unitária ideal, aplicada, porém, segundo princípios racionais de proporcionalidade já desrelacionados com as dimensões humanas." (VASCONCELOS, 1956: 77).

Carlos Del Negro começa a análise desse forro dizendo assim: "1) *Pintura do teto da nave (inscrito em retângulo áureo)*." Nada mais adequado para a representação da proporção do que por meio da música. A antiguidade grega já havia se apercebido que o som se expressa por meio de relações proporcionais (razões matemáticas). Derivaram desse conceito a fórmula que diz consistir a beleza na

harmonia das partes. Athayde, sensível à expressão musical, imprimiu o mesmo princípio à sua composição pictorial. Aplicou à pintura as mesmas exigências da organização musical: distribuiu harmoniosa, proporcional e integralmente os instrumentos no espaço de representação assim como as cores na tessitura cromática do forro. A profundidade perspéctica no medalhão foi atingida graças à variação equilibrada de tonalidade da cor e intensidade de luz. O tom aconchegante e acariciante da luz que banha toda a composição do medalhão revela um certo grau de intimidade, consonância e vibração dos habitantes desse céu. Todas as figuras da composição só têm autonomia em função do conjunto. A orquestra é um segundo centro da composição pictórica pois determina a distribuição espacial do músicos. Poderíamos dizer que nesse forro ele pintou uma partitura e executou uma pintura. Essa talvez tenha sido a inovação mais importante da pintura de Athayde: introduzir no universo iconográfico da pintura religiosa a música; entra-se no céu ao som musical de uma orquestra celestial. A transposição da música para o paraíso, revela o valor estético e sagrado que esta linguagem adquiriu no simbolismo religioso das Minas Gerais<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Pelo que li, a música em Minas nesse período teve uma forte influência da música neo-clássica. Não obstante, vamos ver a comparação que Germain Bazin estabelece entre música e a pintura rococó: “[...] Com o rococó, passamos ao estilo sinfônico, formado pela conexão de dados múltiplos do ritmo e do cromatismo, pois se renuncia então ao monocromatismo do ouro, em favor dos recursos da cor. A ornamentação desenvolve-se, então, mais por harmonias de contrastes que de repetição; a divisão rítmica repousa menos na medida e na amplidão que na ênfase, isto é, os valores de intensidade; quanto ao cromatismo, ele se orna de numerosos floreios, de apogiaturas, que enriquecem o contorno melódico e, longe de torná-lo pesado, dão-lhe leveza. Dessa seqüência de irregularidades (‘os ornamentos irregulares’ do vereador de Mariana) destaca-se uma unidade fundamental, por convergência de tudo para um ‘centro harmônico’. O Tratado de Harmonia, de Felipe Rameau (1722), que se inspira em dados matemáticos contemporâneos, tentando definir a

O clima intimista e festivo da cena parece um pouco contraditório com as advertências da pintura do nártex. Tal fato só pode ser entendido no contexto de assimilação e recriação das fontes estéticas e ideológicas vindas principalmente de Portugal. A ocorrência de traços do barroco, do rococó, do clacissismo e do neo-classicismo em uma mesma obra denuncia o quanto era complexo, contraditório e dinâmico o imaginário da sociedade mineira do final do ciclo do ouro.<sup>61</sup>

A documentação produzida pelo livro do Cônego Raymundo Trindade e estudos posteriores para os trabalhos de restauração e conservação da Igreja de São Francisco têm revelado as técnicas e materiais utilizados pelo mestre Athayde. Carlos Del Negro, com base nos materiais solicitados por Athayde para que fossem comprados para os trabalhos nessa igrejas, fez uma relação dos pigmentos utilizados pelo pintor junto de uns comentários sobre sua composição química e aplicação.

"Alvayade: cerusa, branco de prata, etc., carbonato básico de chumbo, pigmento sólido, se fôr usado com discernimento. evitar mistura com vermelhão e amarelo de cádmio. Plínio (I séc. de Cristo) descreveu o processo de obtenção. R. Mancia reconheceu-lhe a presença em todas as pinturas sobre tábua a partir do século XIII.

Geço (groço) - gesso:  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$  - sulfato de cálcio. Usado com cola para imprimir as pinturas. As tábuas e telas antigas foram preparadas com essa mistura. Gesso mate: aquele preparado com cola branda, que se emprega para dourar.

Bollo com a côr branca: terra argilosa, silicato de alumínio. Empregada a óleo seca mal e muito lentamente; dá resultados satisfatórios na pintura a cola e a água.

Vermelhão fino: cinábrio, sulfeto de mercúrio ( $\text{Hg S}$ ), já conhecido na antiguidade clássica, descrito por Teofrasto e Plínio com o nome de "Mínio". Côr escarlata muita bonita, é usado na pintura a óleo e a têmpera. Esse

---

harmonia musical pela resolução do múltiplo de um, contém, em si mesmo, os princípios de toda essa arte rococó de estrutura musical, e não mais arquitetural e ornamental." (BAZIN, s.d., pp. 161-162).

<sup>61</sup> (Sobre música barroca conferir LANGE, 1968; pp. 121-144.

pigmento escurece geralmente, mas há qualidades quase inalteráveis.

Carmim fino: cor vermelha muito bela extraída do "Coctus cacti" porém sem fixidez.

Sangue de Drago: resina vermelha alterável obtida da planta "Calamus Draco" que vegeta nas florestas paludosas da Indochina. Conhecida desde a antiguidade; Plínio provinha das Índias.

Nacar de pingos superfinos: provavelmente o pigmento róseo extraído da concha "Tellina fragilis", reduzida a pó finíssimo. Outrora fôra usado na pintura afresco. Não é estável.

Sinopla cor de rosa: terra vermelha natural. Segundo Plínio era uma das quatro únicas cores usadas pelos pintores gregos. Provinha originariamente da Capadócia e era beneficiada e vendida na cidade de Sinope.

Rom em pedra. tinta de cor amarelada, espécie de goma; provavelmente extraída de uma planta da família Ramnus.

Bollo com a cor amarelada: terra argilosa, silicato de alumínio e óxido de ferro hidratado. Conhecem-se duas cores principais: vermelha e de terra de Siena natural. Passado sobre as molduras engessadas serve de base ou fundo para aplicação de ouro em folha. No século XII foi usado na pintura afresco em vez do cinábrio.

Ialde amarelo: ouro pigmento, ouro pimenta, trissulfeto de arsênico (As<sub>2</sub> S<sub>3</sub>), cor amarela muito bonita, desaparecida do comércio pela sua toxidez. Descrito por Plínio. Descrito por Plínio, foi usado desde os mais antigos tempos na iluminura dos manuscritos e na pintura a óleo.

Maquim amarelo; massicote, protóxido de chumbo, (Pb O), antigamente empregado na paleta; serve hoje principalmente para obtenção de secantes e vernizes. Conhecido dos egípcios, é mencionado por Leonardo da Vinci, entre outros, para as carnações.

Ialde queimado: O ialde amarelo, ouro pimenta, (As<sub>2</sub> S<sub>3</sub>), de cor amarela viva, peso específico 3,46, aquecido funde facilmente em líquido vermelho (ponto de fusão 300°); pelo resfriamento solidifica-se em massa vermelha de densidade 2,76.

Sombra da Colônia: terra bruna que contém compostos de ferro, manganês e matéria orgânica utilizável na pintura a óleo e a água.

Sombra de oliveira: variedade verdosa da terra de sombra. É muito falsificada, misturando por exemplo ocre com negro.

Verde estilado: verdete, verdete-gris, acetato de cobre. Existem os acetatos de cobre básico e neutro. Este último verde, que também se designa erroneamente por "destilado" (mais acertado seria cristalizado), encontra-se em prismas de cor verde escura muito bela. Plínio descreve a preparação do acetato de cobre pela ação do vapor do ácido acético sobre lâminas de cobre. Foi eliminado da paleta.

Verdaxo: terra verde, argila natural, de cor verde clara, colorida pelo silicato ferroso e outras substâncias. Este pigmento foi usado em todas as épocas.

Flor de anil do mais escuro e superior: tinta azul-turquesa extraída da "Indigofera tinctoria". Na têmpera tem qualidades, porém na pintura a óleo escurece. Plínio fala de uma qualidade proveniente do Oriente.

Cinzas azuis: carbonato de cobre artificial misturado ordinariamente com a cal e o óxido de cobre. Usou-se antigamente este pigmento na pintura afresco. Na atualidade seu emprego é muito restrito; aplicado a óleo não é estável e pela ação do ácido oléico adquire um tom esverdeado.

Zarcão: minério, vermelho de saturno, vermelho de Paris, óxido de chumbo correspondente a fórmula ( $Pb_3 O_4$ ). Conhecido dos egípcios, foi descrito por Plínio e encontra-se nas pinturas romanas e nas miniaturas de manuscritos medievais. Experiências modernas demonstram a sua instabilidade na pintura a óleo e na aquarela.

Ouro de concha: folhas de ouro moídas com mel e dissolvido em água de gema para uso dos pintores iluministas.

Fezes de ouro: litúrgico ( $Pb O$ ), pigmento amarelo ou amarelo-avermelhado, antigamente empregado na paleta do pintor.

Pozes de sapato: pigmento negro, marfim ou corno queimado e reduzido a pó.

Óleo de linhaça: extraída das sementes do "Linum usatissimum". Compõe-se principalmente dos glicerídios de três ácidos graxos: linolênico, linoleico e oleico. Exposto ao ar absorve oxigênio, oxidando-se e convertendo-se em uma substância transparente e insolúvel: a linoxina. Amarelece rapidamente na obscuridade. É o mais importante e o mais usado na pintura.

Óleo de nozes: extraído da amêndoa da noz, não amarelece tanto como o óleo de linhaça. Ao secar, porém, tende a fendilhar-se e além disso não forma uma película tão insolúvel e permanente como o outro óleo. De composição semelhante a do óleo de linhaça, contém no entanto menos ácido linolênico.

Verniz fino e claro: Segundo informação do prof. Jordão de Oliveira, técnico da D.P.H.A.N., que participou dos trabalhos de limpeza das pinturas da capela mor e telas da Igreja de S. Francisco de Ouro Preto, o verniz é a base de álcool.

Retalhos de luva: provavelmente para fazer uma pequena almofada, sobre a qual se cortam e preparam as folhas de ouro para o douramento.

Lixa (pelo de): gênero de esqualos, semelhante ao cação, mas cuja pele se torna muito áspera ao secar. Esta, depois de seca, emprega-se para polir madeira, metais, etc. Por extensão, o papel que tem aderente uma camada de areia. (DEL NEGRO, 1958: pp. 56-58).

A pesquisadora Claudina Maria Dutra Moresi, analisando os materiais e técnicas das pinturas sobre madeira e tecido de Athayde, acrescentou à paleta do pintor no forro da Igreja de São Francisco o Azul da Prússia. Além disto, no medalhão central, “ [...] o artista utiliza a técnica a têmpera, aplicando uma última camada da verniz oleoso.” Com essa informação Claudina Moresi corrige afirmações anteriores que diziam ser a técnica de pintura a óleo. (Moresi, sd., s. pág. ).



### 3.2.2 - CAPELA-MOR DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO EM SANTA BÁRBARA (1806)



Figura 2

A Matriz de Santo Antonio está bem cuidada até hoje. Sua arquitetura externa representa a forma clássica de Igreja barroca em Minas do século XVIII: nave retangular ladeada por duas torres sineiras, três janelas no coro, uma porta de entrada. Em cima, o frontão triangular com o óculo no centro.

Cento e noventa anos depois, a pintura dessa capela ainda exhibe a força, o brilho e a vivacidade com que foi executada. Pela cronologia estabelecida até agora, esse forro é uma das primeiras realizações de Athayde. Sendo assim, é de se admirar a perícia com que executou tal pintura. Da mesma forma, pode se dizer que a sua concepção de pintura de perspectiva, a forma de utilização dos elementos decorativos,

as cores empregadas e a composição arquitetônica já estavam dados nessa obra. Pouca coisa ele alterou nas pinturas posteriores.

Na capela-mor uma moldura separa o espaço inferior (onde se realiza o culto), da parte superior, onde se vê a falsa arquitetura. É comum essa moldura ser uma imitação de mármore. A trama arquitetônica se inicia logo acima da cimalha do edifício, junto à moldura, onde Athayde começa por pintar quatro consolos de cor ocre, dois em cada lateral da igreja, ornamentados com conchas azuis. Sobre cada um deles levanta-se um pedestal robusto, de cor gris, com uma coluna torsa e uma de canelura retilínea, coroadas no alto com capitel ocre e entablamento retilíneo de cor amarela com friso verde esmeralda. A coluna torsa tem o fuste revestido de ornatos espiralados de folhas (de acanto?), e toda a composição arquitetônica recebe uma luz que vem do altar-mor. Querendo dilatar o espaço no sentido transversal da capela, Athayde desenha a coluna torsa para o interior da nave, e a de canelura retilínea dando de frente para os pequenos arbustos que há no jardim externo, dos quais se vêem suas copas em arranjos compactos de pequenas folhas verdes. O curioso é que toda essa arquitetura clássica parece não sustentar nada em cima; liga-se ao medalhão central apenas por um concheado azul que simplesmente tangencia o entablamento.

Continuando com a idéia de ampliar a capela no sentido transversal, o Alferes construiu outros dois suportes sobre a cimalha lateral e por entre os dois pedestais. Consistem eles de um enrolamento de cor gris com as extremidades em volutas que se apoiam pela base no pedestal e na extremidade oposta sustentam um atlante, que, por sua vez, suporta o peso de um capitel de cor amarela com frisos verde esmeralda. O



capitel transforma-se em novo pedestal para receber as extremidades da arcaria que os unem e ajuda a compor a moldura do medalhão. A parte côncava dos enrolamentos recebem ornamentos de folhas de acanto em tom ocre e a junção com o pedestal é disfarçado através de concheado vermelho. Os atlantes têm o corpos arredondados, volumosos, de cor ocre, cujo traçado curvilíneo de Athayde só lhes faz aumentar a languidez. Estão representados da cintura para cima, os olhos semicerrados e a boca fechada sem qualquer gesto. As cabeças estão voltadas para as extremidades laterais da capela, por sobre os braços erguidos dos atlantes, que se voltam para a esquerda e um pouco para traz onde sustentam as bases dos entablamentos. Os dedos gorduchos tocam frouxamente a base sólida e pesada. A fisionomia desses atlantes transmite serenidade e parece nem se abalar com o peso da estrutura. Os rostos são arredondados, um pouco bochechudos, com as sobrancelhas finas e separadas. Os cabelos louros e ondulados chegam-lhes até a nuca. Nenhuma parte do corpo está contraída, apenas o tronco um pouco de perfil. Um manto azul, folgado, cobre-lhes as costas e as partes pudicas, local em que a amarração do panejamento se faz de forma suave, sem tensão ou força. O manto serve também para fazer a passagem entre os corpos dos atlantes e os enrolamentos de cor gris.

Entre esses dois suportes e continuando o muro do pedestal há, em cada lateral, um balcão com ornamentação vazada em tons de branco e cinza azulado e enrolamentos vermelhos nas bordas. Quatro anjos cantores em cada balcão são vistos da cintura para cima segurando uma partitura nas mãos e em certa agitação. Estão em diversas posições, mas os rostos se dirigem para a cena central, com as pupilas dos

olhos reviradas para o alto. Seus corpos, atarracados e pequenos, têm a cor rosada, os rostos menos delicados do que os dos atlantes e os cabelos da mesma forma, louros e ondulados. Usam um manto da cor azul (dois deles), vermelho ou amarelo. As asas foram pintadas em tons de azul, vermelho, branco e verde.

Junto às colunas de caneluras retilíneas, no sentido longitudinal da capela-mor, insinua-se uma arcaria cuja extremidade oposta do arco apoia-se no pilar quadrado, sem pedestal, que ergue-se em cada lateral do templo, entre as colunas e os púlpitos que ficam em cada canto do forro. Por detrás dos pilares crescem pequenos arbustos de folhagem verde com galhos finos de cor marrom. Os pilares e os púlpitos estão separados por muro-parapeito curvilíneo, sobre o qual está um anjo com a mão apoiada no púlpito. Os púlpitos são semi-circulares, em tom vermelho, decorados com concheado e friso azul na parte inferior de sua base e azul com “rosácea” branca na frente. A parte de cima do púlpito tem frisos azul e amarelo e, no corrimão, pequeno arranjo de flores (rosas e jasmims) delicadamente depositadas em uma concha irregular de cor ocre. Em cada pedestal há dois vasos de cor azul com buque de flores vermelhas, azuis, brancas e pequenos ramos verdes. O medalhão central apresenta a Ascensão de Jesus Cristo e foi pintada no plano clássico, com a terra embaixo e o céu na parte de cima da composição, denominado conceitualmente aqui de **quadro recolocado**.

No sentido longitudinal da capela a trama arquitetônica não apresenta muro-parapeito e a cena central apoia-se apenas sobre um par de diminutos pedestais onde vem se apoiar enrolamentos de cor grisea, à maneira de coluna. Os enrolamentos são

decorados com concheado vermelho e flores de cor ocre. Por detrás há um grupo compacto de pequenas folhas verdes. A pintura continua nas paredes criadas pelos semi-arcos de ambos os lados. Eles se ligam ao medalhão por meio do arco que nasce a partir dos pilares extremos (um concheado fecha a circunferência iniciada pelo arco). No lado do arco cruzeiro, há um pequeno balcão vazado, circular, desocupado, decorado com um concheado na borda superior.

A moldura do medalhão central de formato cruciforme recebe a aplicação de concheado em toda a sua extensão. Todo o concheado tem um formato irregular, com pontas finas e movimentadas que lembram o fogo. Além de desempenharem um papel de junção das diversas partes da composição os concheados e enrolamentos se fixam uns aos outros por meio de “garras”, à maneira de um anel. Contudo, a composição é simétrica, cada objeto tendo o seu correspondente no eixo vertical ou horizontal. Essa característica é observada também no emprego das cores (azul, vermelha, branco, ocre, amarelo e degradê), com que são pintados esses elementos ornamentais. Nas laterais da capela, e nos vãos deixados entre os púlpitos dos cantos e as extremidades dos arcos que se formam a partir dos pilares, há um festão de flores vermelhas, azuis e brancas com pequenos ramos verdes de diversos formatos dependurados suavemente a partir do concheado. No sentido transversal esses festões aparecem unidos em número de três sob as arcarias, contra o fundo todo branco das áreas vazadas, e com as extremidades apoiadas sobre os capitéis sustentados pelos atlantes. As duas arcarias recebem ainda na chave do arco uma cabeça de anjo, bastante amulatado, de cor ocre, com os olhos abertos e fixos nos fiéis, os cabelos louros, encaracolados e repartidos

ao meio. Tem o rosto arredondado, bochechudo, o nariz achatado e o pescoço é largo e circular. Por sobre a cabeça há um ornamento de flores vermelhas e brancas e ramos verdes. Um concheado azul funciona como moldura da figura.

No vão longitudinal aberto pelo suporte que se apoia na cimalha do lado do arco-cruzeiro, junto à moldura, há um pedestal com frisos amarelados, a frente em forma de arco, sobre o qual há um arranjo de flores de cores já descritas aqui. No lado do altar-mor, o ornamento é circular, vazado, uma espécie de alça, construído com a junção de concheados em diversos tons. É ornamentado com ramos de flores multicoloridas.

A cena central representa a Ascensão do Senhor, acompanhado pelos olhares atônitos dos doze apóstolos e da Virgem. No alto a composição é rarefeita, com a figura do Senhor ereta, de braços abertos e a perna direita levemente flexionada. A cabeça pende um pouco para a direita de seu corpo e os cabelos louros, levemente ondulados caem pelas costas até a altura dos ombros. As pálpebras estão quase que fechadas na contemplação que Cristo faz dos que estão em terra. O rosto do Salvador é arredondado, com barba e bigodes da mesma cor do cabelo, as sobrancelhas são arqueadas e separadas, os lábios vermelhos, a face rosada. Há uma alegria estampada nessa fisionomia que parece não mais sentir as dores das chagas nas mãos e pés. O braço direito está flexionado e os dedos da mão estão agrupados, ao contrário da mão esquerda que está aberta, com apenas dois dedos unidos um ao outro. Jesus veste uma túnica de manga comprida, de cor branca e tons de cinza nas sombras e dobras. Prende-se à cintura formando nessa região de cima do tecido dobras redondas, fofas e,

da cintura para baixo, elas caem retilíneas no sentido vertical do corpo. Sobre a túnica usa um manto azul. Uma das extremidades do tecido tremula esvoaçante no alto pelo lado direito e atrás do Cristo, desce prendendo-se ao ombro e braço esquerdo, circula por traz do corpo para terminar quase na horizontal, encobrindo a região da genitália. As dobras são profundas e o manto cola folgadoamente sobre o corpo. O céu foi pintado em um azul claro com um aglomerado circular de nuvens brancas e tons de cinza. Por detrás da cabeça do Cristo nascem raios retilíneos de luz branca. Nenhum anjo acompanha a sua Ascensão.

Na parte de baixo da composição os doze apóstolos foram representados sobre um chão de cor terrosa, parecendo ser o alto de uma montanha, agrupados quase em círculo, em torno de uma espécie de pedestal com as marcas dos pés que acabaram de ascender. No lado direito da composição estão representados quatro apóstolos e a Virgem, e do lado esquerdo os outros oito. Todos os discípulos têm barba que lhes aumentam o maxilar e usam uma farta vestimenta que lhes cobrem quase todos os membros. Vê-se apenas mãos, pés e cabeça. Essa última, as vezes, está coberta também por um pano, e, em relação aos pés, dá para se ver apenas um de cada apóstolo, que estão em primeiro plano, ajoelhados. Os pés são arqueados e parecem não tocar o solo. Carlos Del Negro fez a seguinte análise da cena:

" [...]Doze figuras masculinas em admiração ou adoração e Maria de pé com nimbo (circunferência de luz) na cabeça estão em roda da parte mais elevada do terreno. No lado esquerdo da composição agrupam-se oito figuras - seis ajoelhadas e das outras duas vêem-se apenas as cabeças; no lado direito cinco, das quais duas apenas ajoelhadas. A simetria é apenas de massa. Das duas figuras postas no primeiro plano - a do lado esquerdo, de perfil, protege-se com o manto azul do afuscamento provocado pela luz; a da direita está ajoelhada, de costa, ainda sem ter-se

gado conta da ascensão. As túnicas e mantos variam entre o azul claro e escuro, vermelhão, branco, alaranjado e alguns com as suas cores brunas acrescem a sensação da mancha terrosa emitida pela área do terreno. Os velhos mostram cabelos e bigodes griseo-brancos e olhos quase negros." p. 65-66

"É característico nas figuras de Ataíde a superflexão da cabeça sobre o pescoço ultrapassando o ângulo reto (cabeças de perfil plantadas perpendicularmente ao pescoço). Maria (cabeça de perfil) tem a boca semiaberta e nariz arqueado; veste túnica branca, aparecendo nos punhos a camisa vermelhão, no pescoço pano à guisa de gola amarelo dourado e manto azul claro que lhe desce da cabeça aos ombros. Ela está de pé, de mãos juntas sobre o peito, em atitude de orar, com os olhos presos em Jesus; parece u'a mulher do povo." (DEL NEGRO, 1958: 66).

### 3.2.3 - CAPELA-MOR DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO EM ITAVERAVA (1811)



Figura 3

Itaverava surge na *História Antiga de Minas Gerais* de Diogo de Vasconcelos como um ponto geográfico conhecido pelos Bandeirantes Paulistas antes mesmo da fundação de Ouro Preto e Mariana

“... Daí em diante (Itaverava), porém, os horizontes fecharam-se na incógnita; o sertão deu fundo no vago imenso das florestas e serranias brutas; e o Itacolomi desejado, com a sua alegoria píttoresca, baralhado nos montes longínquos, não se deixou conhecer.” (VASCONCELOS, 1974: v.1, 146).

Contudo, o arraial que aí nasceu não cresceu como as outras duas cidades. Mas deve ter tido seus dias de glória, pois o tamanho da igreja e os profissionais que foram contratados para ornamentá-la (Athayde e Francisco Xavier Carneiro) demonstram a força e a esperança do povoado num futuro de crescimento, fato que



parece não ter ocorrido. A fachada da igreja foi alterada e não guarda nada da construção anterior.

Athayde ficou responsável pela pintura da capela-mor. O forro é em forma de abóbada de berço. A pintura começa logo acima da cimalha do edifício, com muro para-peito circulando todas as laterais por onde alternam-se balcões e pedestais. Os púlpitos dos cantos, de cor avermelhada e fundo marrom em formato de gomos, são ocupados pelos Santos da igreja. Todos são ornamentados com concheado e cartela com o nome do Santo. As bordas extremas são decoradas com frisos de cor azul e dourado.

Santo Agostinho é um homem de barba e cabelos brancos. A cabeça ostenta a mitra de cor azul clara com borda de cor dourada. Os olhos dirigem-se para a cena central. Segura na mão esquerda o báculo e na mão direita uma pena entre os dedos descontraidamente distendidos. Usa túnica branca com manga comprida e punhos decorados. Sobre ela usa um manto de cor branca e tons de azuis estampado com pequenas flores vermelhas e bordas em tom dourado. Próximo ao rosto e ao báculo desenhou um coração em chamas.

O outro púlpito é ocupado pela figura de São Gregório. Sua vestimenta é semelhante à de Santo Agostinho. A túnica branca é bem justa ao corpo. O manto claro com flores cai-lhe suavemente sobre o corpo não impedindo-o de se movimentar. Segura com o braço esquerdo a Cruz de Lorena e na mão direita uma pena branca e um livro aberto que, por sua vez, está apoiado em uma de suas pernas. Seus olhos estão voltados para a aparição do Espírito Santo bem próximo de seu rosto sem barba.



Usa a tiara de cor azul clara, cilíndrica e com tampo em espécie de cúpula com faixas decorativas de cor dourada e as três coroas. Santo Ambrósio usa a mesma mitra e vestimenta que Santo Agostinho. Segura com a mão esquerda o báculo e uma pena, enquanto que sua perna esquerda sustenta um livro. Está com a barba branca e os olhos voltados para o alto. São Jerônimo é o mais desprezioso. Usa apenas um manto vermelho para lhe cobrir da cintura para baixo. Seu corpo se projeta para dentro da nave. O rosto com barbas e bigodes longos de cor branca com tons de cinza tem uma expressão de temor causada pelo chamado da trombeta, como que a dizer, “já estou indo...”. Seu corpo parece se apoiar mais na mão esquerda que nos pés. A mão direita empunha uma pena. O corpo da cintura para cima, todo nu, revela os traços inconfundíveis do Athayde. Os braços e as mãos tem o traçado curvilíneo, lânguido, roliços e parecem desconjuntados. Athayde tem dificuldades para representar o corpo por meio de massas, sombras e luzes. Sua pintura enfatiza o caráter linear da modelação.

Os balcões intermediários são ocupados por três anjos músicos em cada um. Foram pintados com um azul forte e brilhante. Os frisos nas bordas são vermelhos. É decorado com conchas e uma espécie de apainelado.

Os anjos músicos têm os rostos arredondados, os cabelos louros encaracolados e divididos ao meio. Mostram-se apenas do tórax para cima. Os anjos vestem manto azul ou vermelho, mesmo assim pouco se vê deste panejamento, que lhes cobrem da cintura para baixo e ficam escondidos por detrás do balcão. Possuem asas em tom

azul, branco e vermelho. Seus rostos inclinam-se mais para o fiéis que rezam em baixo do que para a cena central da Santíssima Trindade.

A maioria dos músicos toca instrumentos de sopro. O balcão que está do lado do altar-mor é ocupado por dois anjos cantores com uma partitura nas mãos e uma flauta. Partindo dele, em sentido horário, posicionando-se entre os resistentes pedestais das colunas e pilastras, outro balcão com duas cornetas e um anjo cantor. O balcão junto ao arco-cruzeiro conta com duas trompas e um violoncelo. Finalmente, no balcão que fica entre os pilares e colunas da falsa arquitetura, dois trompetes e um anjo cantor com partitura na mão.

Sente-se que a estrutura arquitetônica é sólida, pesada, consistente. Parece um pouco com a trama arquitetônica desenvolvida na Igreja do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, só que bem menor. Nas paredes laterais da Matriz, logo acima da cimalha do templo, Athayde fez apoiar dois pares de colunas e pilares sobre quatro consolos de cor amarelo escuro. Sobre o pedestal ergue-se uma coluna com fuste de canelura retilínea e um pilar quadrado. São ornamentadas na base junto ao pedestal com concheado azul e flores vermelhas e brancas onde se vê também pequenas folhas verdes. O fuste é coroado com uma cornija e entablamento dourado com friso verde claro que funciona como novo pedestal. A junção com o medalhão central cruciforme se faz por meio de concheado azul e vermelho, alternadamente. Em verdade, o efeito final desse grupo arquitetônico parece não sustentar nada pois Athayde quis dar profundidade no sentido transversal da capela-mor projetando mais ao fundo destas colunas e pilares internos, outros

quatro pilares quadrados com arcárias . Na chave de cada arco uma cartela com fundo branco e letras pretas de onde prendem dois arranjos de flores vermelhas e brancas com pequenas folhas indo até o pedestal no alto do pilar. O medalhão central sustenta-se tão somente por essas arcárias e pelas outras que estão nos lados do altar-mor e arco-cruzeiro. A interrupção e curvatura das linhas arquitetônicas no entablamento dão a impressão de que elas continuam por detrás da cena central. Por detrás dos pilares extremos existem pequenos arbustos de folhas verdes e um coroamento em semi-arco com enrolamento em forma de voluta. Os apoios pelas laterais do arco-cruzeiro e altar-mor se fazem por intermédio apenas de dois pedestais onde repousam suavemente enrolamentos de cor gris, ornamentados com formas convexas em tom ocre, e uma arcária. As junções se fazem através de concheados azuis e vermelhos que chegam do medalhão central como ondas na praia, esgarçados, irregulares, flamejantes.

A trama arquitetônica sustentante tem a cor grisea e pode-se ver um céu azul, parecendo aquarela, nos espaços vazados externos da trama arquitetônica. Em cada vão, suspensos no ar, guirlandas com flores em tons de vermelho e branco e pequenos ramos verdes

A visão celeste desenvolve o tema da Santíssima Trindade: Pai, filho e Espírito Santo. Os dois primeiros coroam a Virgem. Alguns anjos assistem a cena. A composição é muito equilibrada, simétrica. No alto, o Espírito Santo, simbolizado pela pomba branca, é a ponta de um triângulo que tem nos outros dois vértices a figura de Deus Pai e no outro Deus filho ressuscitado. A pomba está no centro do foco de luz

branca que ilumina toda a cena. O fundo é amarelo. No lado apostro, em linha reta, no ponto mais baixo da composição, um anjo vestindo um manto vermelho que lhe cai desde o braço direito, com o corpo retorcido, distraidamente, tem o olhar voltado para dentro da capela.

Uma nuvem densa, compacta, em tons de cinza e branco, ocupando aproximadamente  $\frac{3}{4}$  do fundo amarelo, funciona como base de apoio para a cena da coroação ao mesmo tempo que impede que haja uma comunicação entre o reduzido céu azul, abaixo da nuvem, e a luz amarela desencadeada pela cena sagrada. Não há superfície que lembre o chão, a cena é toda aérea. No lado direito do quadro está a figura de Deus Pai, um homem de idade avançada, calvo, de barbas e cabelos brancos. O rosto é sereno. Seu corpo está inclinado, o braço direito e parte do corpo se apoiam no globo de cor azul. Na tentativa de buscar o efeito de suspensão no ar, não se vê a perna esquerda. Na mão direita segura um cetro de cor ocre e na esquerda ajuda a sustentar a coroa dourada da Virgem. Veste túnica branca e manto esvoaçante de cor azul forte. No lado oposto e à sua direita está o filho, ajoelhado na nuvem e segurando uma cruz de madeira com o ombro. Só se vê uma de suas pernas. O rosto está de perfil, a pálpebra do olho quase fechada, barba cerrada e cabelo escuro que lhe caem até a base do pescoço. A mão esquerda está sobre a cruz, mas não faz força. O braço direito sustenta a coroa. As mãos e pés ainda têm as cicatrizes da crucificação. Usa um manto vermelho que lhe cai pelas costas e um branco que lhe cobre os quadris.

No centro do eixo de simetria vertical está a figura da Virgem Maria.. Tem o rosto jovem, arredondado, de traços finos, o pescoço levemente inclinado para a

direita e os olhos voltados para o alto. Ela usa na cabeça um lenço amarelo escuro cuja ondulação contrasta com os raios de luz dourada, retilíneos, que partem por detrás da cabeça. Usa um manto azul escuro com dobras e bordas douradas sobre vestido azul claro que lhe cai até o tornozelo. Por baixo do vestido veste uma espécie de blusa com mangas vermelhas. Como nas demais figuras, não se vê sua perna esquerda. A direita está levemente flexionada. A região ocupada pela Virgem é o ponto onde há mais luz no quadro. Nesta área as nuvens são brancas, não havendo contraste com os cinzas.

A seus pés, três anjos, dois à direita e um à esquerda, assistem a coroação de mãos juntas. Usam manto azul e amarelo e têm nas asas os tons azul, vermelho e branco. Os pescoços dos anjos são curtos, o rosto arredondado e os cabelos fazem cachos alourados. Os corpos são roliços e apresentam as mesmas imperfeições técnicas no desenho dos membros verificados em outras pinturas de Athayde. No alto da composição há a representação de apenas duas cabeças de anjos: um com asas vermelhas, o outro, azuis.

Apesar da pequena dimensão, Athayde conseguiu reduzir o seu esquema de concepção arquitetônica sem perder o jogo da perspectiva ilusionística. Os desenhos dos pilares e colunas gregas dão um ar erudito à composição, simulando de fato um espaço superior na capela-mor com ênfase para a expansão no sentido transversal da capela.

A composição da visão celeste organiza-se segundo alguns princípios da arte clássica. Há simetria de elementos e cores e as figuras são justapostas no plano, ainda

que pairando no céu. Cada figura tem o seu contrapeso correspondente, e Athayde faz com que as cores opostas trabalhem alternadamente, tanto nos concheados quanto nos panejamentos, fazendo ecoar do forro um tabuleiro movimentado de cores vivas. O pintor fez questão de acentuar o brilho dos objetos principalmente nos concheados, através do acréscimo do branco, e púlpitos, por meio da gradação do tom. O resultado é um espaço equilibrado de volumes e cores palpitantes onde a luminosidade da pintura contagia o ambiente e denuncia o instante sagrado da coroação como um momento de alegria.

### 3.2.4 - CAPELA-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE MARIANA (1823)



Figura 4

Das pinturas de teto de Athayde essa é a que está em pior estado de conservação. Está passando por reformas no momento dessa pesquisa. Não foi possível entrar na igreja. Sobre ela Carlos Del Negro teceu o seguinte comentário:

"A arquitetura, que sustenta o teto-quadro cruciforme, singelo, reproduz a da capela-mor de S. Antônio de Itaverava com pequenas variações. O mesmo agrupamento de quatro colunas cilíndricas e 4 quadradas com consolos, pedestais, concheados e enrolamentos sôbre os entablamentos, que se erguem das paredes laterais da capela-mor. Não existe qualquer ligação da pintura da abóbada de berço com o arco cruzeiro e altar-mor. As arcarias recuadas são singelas - arcos em subdivisão, portanto, sem os consolos intermediários que se encontram em S. Francisco de Assis de Ouro Preto. As côres dos capitéis e entablamentos isolados são as mesmas de Ouro preto, porém os fustes das colunas cilíndricas, quadradas, os dos pilares e os pedestais diferem;



colorem-se uniformemente de gris escuro. As molduras dos pedestais, capitéis de pilares e entablamento são amarelas com uma faixa verde azulada como em Ouro Prêto. Tem dois balcões correspondentes ao centro das paredes laterais com concheado à feição de vaso de flôres, sem exhibir púlpitos nos cantos. Repete sob os pedestais das colunas cilíndricas os consolos amarelos enrolados em voluta. Os vãos da arquitetura deixam ver o céu totalmente branco. A mesma maneira de modelar a arquitetura - com a côr e o branco - mas os suportes pintados em gris escuro entristecem a pintura. A moldura do quadro compõe-se de concheados vermelhão e azul intenso; há os amarelos nos pedestais. As árvores que surgem por detrás dos suportes são feitas por manchas de várias tonalidades de verde sôbre uma estrutura de galhos brunos escuros, já vistas em S. Francisco de Assis de Ouro Prêto.

#### Quadro

O artista adota por tema a Assunção de Nossa Senhora. A composição inspira-se no modelo da nave da Igreja do Rosário de S. Rita Durão. A virgem na Assunção, com os braços abertos está entronizada sôbre nuvens brancas modeladas pela adição de prêto, por conseguinte, gris escuras nas sombras. Côres cruas cercam-lhe a cabeça: céu amarelo: manto azul mostrando nos braços a blusa vermelha e em tórno da cabeça de traços rudes, um esvoaçante pano amarelo. Os querubins apresentam-se com asas vermelhas ou azuis. As cabeças dos anjos ainda conservam as características do tipo de Ataíde.

A pintura executada a têmpera oferece à vista côres mais cruas, menos harmoniosas que a de S. Francisco de Assis de Ouro Prêto. O quadro sofreu repintura grosseira a ponto de não se poder afirmar se a figura principal é masculina ou feminina. Só a identidade de modelo com a pintura da Igreja do Rosário de S. Rita Durão permitiu reconhecer tratar-se da Assunção de Nossa Senhora." (DEL NEGRO, 1958: pp. 77-78).

Um pequeno arranjo de flores sobre os pedestais decora a base das colunas internas, lisas, sem as caneluras que aparecem na pintura em Itaverava. Nos pilares extremos há um arranjo de flores com pequenos ramos verdes em cada semi-arco que termina em voluta. O emprego do concheado e dos festões de flores também é menor que na Matriz de Santo Antônio e, conseqüentemente, perdeu-se os jogos das cores que há naquele outro forro. A ausência de muro-parapeito, balcões e púlpitos faz com que apareça mais espaços em branco na composição. A cena central está muito



desfigurada devido à infiltração das chuvas. Não há a presença do anjos músicos. Não houve também nenhuma mudança quanto à forma de estruturação dos sustentantes e do medalhão central.

Pela cronologia estabelecida até agora este seria o último forro pintado por Athayde. A Irmandade do Rosário dos Pretos de Mariana não gostou da simplificação que ele fizera no forro e nem de outros serviços prestados na Igreja. Os mesários decidiram não pagar todo o valor acertado no ajuste das obras com o pintor. Athayde recorreu à justiça o pagamento. Francisco Xavier Carneiro e João Lopes Maciel foram indicados Louvados para realizarem a vistoria das obras. Depois de um laudo onde aprovaram e desaprovaram alguns serviços, concluem que Athayde não deveria receber hum conto e quatrocentos mil réis e sim hum conto e cento e cinqüenta mil réis. Em uma parte do processo, chega-se a falar que Athayde agira como agira por se tratar de “obra de negro” (pág. 53 do processo.). Ivo Porto de Menezes transcreveu partes do processo no Documento de Nº 59 de sua biografia sobre o pintor<sup>62</sup>.

Com relação à pintura do forro, de fato nota-se que Athayde não se empenhou da mesma maneira que em outros lugares. Deve-se ter criado também uma expectativa em função das pinturas anteriores: esperava-se que fosse pelo menos igual às precedentes, o que não ocorreu. A redução do modelo seria uma imposição financeira de uma Irmandade tradicionalmente com poucos recursos? Haveria questões pessoais na disputa, como pode-se inferir do que vai à folha 24, verso, onde, na defesa do pintor acusa-se Francisco Xavier Carneiro e João Lopes Maciel de terem sido

---

<sup>62</sup> MENEZES, 1965:

“sobornados pelo inimigo Capital do Autor”, para desaprovarem o uso da prata em alguns douramentos quando os Louvados a usam da mesma forma que ele a usou (...)?

### 3.2.5 - NAVE DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO EM OURO BRANCO



Figura 5

A ordem geométrica dos sustentantes arquitetônicos desse forro é diferente dos partidos adotados em outras pinturas de Athayde. A mesma estrutura de pilares e arcárias. O desenho desses elementos assume um caráter retilíneo devido à linha forte, em tom escuro, das arestas desses corpos sólidos. A evidência da linha torna-se maior em função também da pintura em tom claro, “diáfano”, com que essas estruturas foram preenchidas.

Os quatro pilares que dão maior sustentação ao quadro central apresentam pedestais, um enrolamento que termina em flor ornamenta a visão frontal de cada um e pequenos arbustos insinuam-se por detrás deles. As arcarias que unem esses pilares aparentam ser desproporcionais e no centro delas, um concheado vermelho com três anjinhos em tons terrosos. Sobre os capitéis, junto aos pés das arcarias, quatro

### 3.2.5 - NAVE DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO EM OURO BRANCO

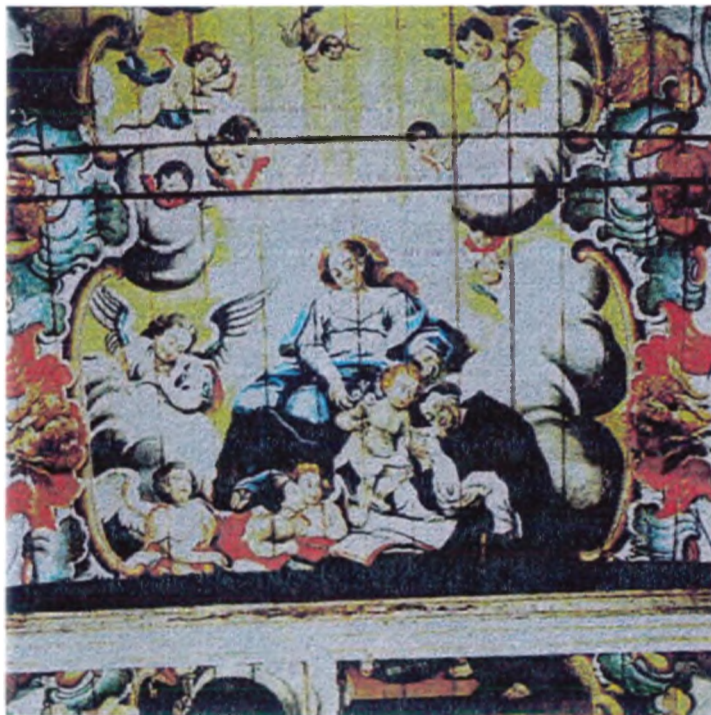


Figura 5

A ordem geométrica dos sustentantes arquitetônicos desse forro é diferente dos partidos adotados em outras pinturas de Athayde. A mesma estrutura de pilares e arcárias. O desenho desses elementos assume um caráter retilíneo devido à linha forte, em tom escuro, das arestas desses corpos sólidos. A evidência da linha torna-se maior em função também da pintura em tom claro, “diáfano”, com que essas estruturas foram preenchidas.

Os quatro pilares que dão maior sustentação ao quadro central apresentam pedestais, um enrolamento que termina em flor ornamenta a visão frontal de cada um e pequenos arbustos insinuam-se por detrás deles. As arcarias que unem esses pilares aparentam ser desproporcionais e no centro delas, um concheado vermelho com três anjinhos em tons terrosos. Sobre os capitéis, junto aos pés das arcarias, quatro

atlantes, da mesma cor terrosa ajudam a sustentar a moldura do quadro central. O peso da estrutura faz deles seres atarracados, imóveis, muito bem plantados no alto dos pilares onde chegam a apoiar o joelho para dar mais sustentação. Seus corpos, contudo, não dão a impressão de tensão ou cansaço devido à difícil tarefa, ao contrário, aparentam uma abnegada e lânguida placidez. Seguram nas mãos um concheado irregular de cor azul claro. Um manto da cor da pele cobre-lhes a região pubeana. Guirlandas leves de flores de diversas cores se apoiam no concheado próximo aos atlantes e indo até os anjinhos nas chaves de arco, perfazem um linha curva contrária à linha côncava das arcarias. Em baixo, entre os pedestais centrais há a presença de balcão de cor avermelhada com concheado na borda superior e ornamentação floral. Dois anjos cantores vestindo mantos azul ou vermelho ocupam cada balcão.

Os outros pilares que ajudam a sustentar a trama central tiveram tratamento diferente em relação aos pilares centrais. A espessura é menor, são quadrados, oito em cada lateral da igreja. Não apresentam pedestais e foram desenhados de uma tal maneira que o ponto de fuga se dirige para os cantos laterais da Matriz. A sensação para o olho é de que há erro no traçado das perspectivas, pois os pilares centrais produzem um efeito de concavidade e os extremos, uma idéia de dilatação. A sensação aumenta quando observamos a posição oblíqua das arcarias que parecem contradizer o sentido da perspectiva dos pilares. O desenho oblíquo dos capitéis ajuda a direcionar o olhar do centro para os extremos laterais da igreja. Soma-se a esses fatores o fato do

forro ser longo e baixo, o que dificulta para o olhar uma apreensão total da obra. É um forro que tem que ser visto por partes.

Os pilares oblíquos sustentam a passagem simétrica do medalhão central para o arco cruzeiro e coro. A passagem se faz por duas grandes aberturas quase circulares na estrutura arquitetônica. Concheados e enrolamentos azuis, vermelhos e amarelos ornamentam a superfície sólida. Um delicado arranjo de flores de diversas tonalidades cai do consolo que há na borda das aberturas, contrastando com o vasto céu de poucas nuvens. Do lado oposto de cada consolo há uma cartela com frases bíblicas(?), fundo branco e bordas escuras. A cartela é ornamentada com concheados salientes que crescem e encurvam-se para dentro da nave.

Um muro-parapeito circula o forro logo acima da cimalha e nos quatro cantos da igreja há balcões com a representação de S. Clara, S. Gertrudes Magna, S. Gonçalo de Lagos e S. Jerônimo Emiliano. Os hábitos dos santos são de uma cor escura. Seus corpos são representados da cintura para cima. O balcão é ornamentado com concheado e cartela no centro com o nome do Santo. Fundo branco e letras pretas. Entre os balcões e os últimos pilares da sustentação há um pedestal da altura do muro-parapeito com singelo vaso de flores de diversas espécies e pequenos ramos verdes.

A cena central é sustentada na lateral do arco-cruzeiro e no coro por dois pedestais da altura do muro-parapeito. Sobre eles assentam-se colunas feitas de ligações tangenciais de concheados em tons azul, amarelo e vermelho. Do concheado vermelho que funciona como entablamento pendem dois ramalhetes de flores. Entre os dois pedestais, do lado do arco cruzeiro há um balcão com anjo sustentando na mão



direita um ramalhete de flores em tons claros. No lado do coro o balcão é preenchido por um anjo músico que segura duas partituras musicais, uma em cada mão. A da mão direita está enrolada como um pergaminho antigo. Os anjos vestem mantos vermelhos que lhes caem do braço direito. Um concheado na borda superior do balcão e um arranjo de flores completam a ornamentação.

A cena central é toda emoldurada com concheados amarelos, vermelhos e azuis e enrolamentos de cor amarela. O branco é sempre usado para dar brilho nas curvas mais acentuadas. Estão representados ali o padroeiro da Matriz, Santo Antônio, a Virgem Maria e o Menino Deus. O fundo do quadro é amarelo. No centro da composição está a figura da Virgem. Está sentada mas não deixa ver o suporte. Possui o rosto sereno, com as pálpebras semicerradas, sobrancelhas finas, nariz e boca pequena. Por detrás de sua cabeça levemente inclinada para a esquerda nascem raios de luz em tom branco. Os braços estão estendidos para baixo e um pouco para a esquerda como que soltando o Menino Jesus em um movimento lento e seguro que, por sua vez, entrega o escapulário ao Santo Antônio. As pernas estão posicionadas mais para a direita. O corpo é vigoroso, roliço, deixando-se ver apenas o rosto, as mãos e uma parte do pé direito que usa uma espécie de sandália de dedo. As mãos distendidas e leves parecem expressar toda a placidez da Virgem Maria. Veste túnica branca de manga cumprida e manto azul. A túnica realça os seios e o ventre da virgem. O manto é largo, espaçoso, com dobras rasas e irregulares. Usa na cabeça um lenço ou faixa amarela que lhe cai pelas costas em forma ondulante.

O Menino Jesus está mais abaixo na composição, em pé sobre uma mesa com um ramo de lírios na mão esquerda, entre a Virgem e o Santo. Seus cabelos são louros e penteados para traz. O olhos vivos e na boca um quase sorriso denunciam um jeito travesso de criança. Seu corpo encurva-se para frente fazendo com que sua face quase toque a cabeça do Santo. Algumas dobras do escapulário branco, já na mão do Santo, servem de indumentária para Jesus, cobrindo-lhe somente a genitália. Suas pernas estão levemente flexionadas. O desenho é curvilíneo, arredondado, aparecendo poucas sombras e massas para modelar os membros do corpo. No primeiro plano, em atitude de reverência e respeito, Santo Antônio parece beijar-lhe as mãos. O Santo está levemente encurvado para frente, com um dos pés apoiado sobre um assoalho marrom de tábua corrida na horizontal e o outro sobre um tablado de madeira com tom de cor mais avermelhada. As mãos estendidas ainda recebem o escapulário. O hábito longo e monocromático escuro com dobras lineares do Santo dá a entender que o modelo é maior que o corpo e desequilibra a composição para o lado direito do quadro. Contribui para essa densidade maior o grupo de nuvens compactas que se reúnem em maior número do lado direito da composição. O rosto apresenta uma compleição jovem, alegre, serena e leve, que contrasta com o espírito severo da indumentária. Seus pés tocam levemente o chão. Uma linha diagonal imaginária pode ser traçada a partir da barra inferior do hábito de Santo Antônio, passando pela linha que contorna suas costas, cabeça, chegando até à cabeça do Menino Jesus e dirigindo-se para o rosto da Virgem, onde há justamente uma maior incidência de luz.



Contrabalançando a composição, há do lado esquerdo do quadro, sobre a mesa, a representação de dois anjos. Usam mantos vermelhos e um deles folheia a Bíblia que está sobre a mesa. Seus corpos são representados apenas do tórax para cima. A página branca da Bíblia e a luminosidade no canto da mesa puxa o centro da composição para esta região, contrabalançando com a luz dos raios solares. Athayde representou ainda do lado esquerdo da composição, tentando atingir o equilíbrio, a figura de dois anjos, maiores que os outros que aparecem principalmente no alto da pintura. Um deles, o mais próximo à mesa, em pé, tem traços amulatados, usa uma veste vermelha com ombreiras e seu corpo tem um movimento muito expressivo. O outro, cabelos longos levemente cacheados repartidos ao meio, rosto sereno e olhos semicerrados como a Virgem, se apoia nas nuvens cinzas, relaxado, jubiloso, com uma de suas asas acompanhando paralela a diagonal que é produzida pelo contorno do manto da virgem. No alto a composição é rarefeita. Há poucos anjos e mesmo assim alguns deles são representados apenas com asas, pescoço e cabeça. O tamanho das nuvens também diminui. Um céu amarelo cobre a maior parte da superfície vazia.

As figuras se conformam com as características da pintura de Athayde: traços amulatados e a constante dificuldade para desenhar os braços, pernas e dedos evidencia-se por meio das linhas curvas que representam esses membros. Alguns braços parecem estar quebrados. O atlante do concheado é um exemplo típico: a ponta do seu cotovelo é uma circunferência e a presença do dedo minguinho da mão segurando o concheado parece um absurdo. É desconhecida a data dessa pintura.

### 3.2.6 - PAINEL DO FORRO DA SACRISTIA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE MARIANA (I)



Figura 6

“Vê-se aqui São Francisco agonizante, com as mãos já estigmatizadas, segurando com a direita o crucifixo e tendo ao lado objetos simbólicos de penitência e fugacidade da vida terrena: cilício, ampulheta, crânio e livro sagrado. O peso, na composição, do castanho-escuro do hábito do santo, concentra ainda mais a atenção na figura central de Francisco, inscrita numa paisagem luminosa que os anjos e as nuvens contribuem para tornar mais clara.

À direita, uma paisagem fluvial ou marítima, pormenor raro na obra ataidiana, dá profundidade à composição. À esquerda, aparece figurada com o mesmo propósito uma cabana simples, a significar também o modo de vida natural e ascético do Santo.

Terá agradado muito à Ataíde poder reclinar a figura encurvada de São Francisco em um feixe de palha ou feno

de contorno tão ou mais irregular que o de uma *rocaille* que se inscreve, por sua vez, em uma verdadeira concha de nuvens, descida do céu à terra para abrigá-lo. Tirou o mestre extraordinário partido do recorte criado pela mancha marrom do hábito de Francisco sobre a luminosidade das palhas claras, a estabelecer perfeita passagem, por sua vez, para a concha de nuvens branco-violáceo-acinzantadas que traz em seu bojo o coro angelical.

Estes dois painéis no forro da sacristia de São Francisco de Mariana estarão entre os mais belos trabalhos realizados pelo Ataíde. Reúnem de maneira ótima as suas mais evidentes qualidades: a grave expressividade do seu humanismo, concentrada na representação do santo mestiço; o refinamento da composição, centrada nas formas sutilmente oclusas de concha, e conciliando elementos muito díspares; o capricho tonal e um particularíssimo claro-escuro, que exibem uma invenção visual que vai do ar livre da paisagem e do céu até o intimismo mais sombrio do âmago da concha dissolvida em nuvens onde agoniza Francisco. Uma tênue diagonal divide em dois terços o quadro: no inferior, predominam os terras, a tônica é mais densa e dramática. No superior, são azuis, brancos, grises e rosas que ressaltam. E do grupo dos anjos assentados sobre a parte superior da concha nuvem se dirige a Francisco a graça que emana do símbolo triangular da Santíssima Trindade." (FROTA, 1982: 92).

### 3.2.7 - PAINEL DO FORRO DA SACRISTIA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE MARIANA (II)



"Pormenor do segundo painel atribuído ao Ataíde neste templo, mostrando o santo em oração, sentado numa gruta que se abre em *rocaille*, com uma paisagem em perspectiva ao fundo, à semelhança da composição anterior. Nestes painéis o pintor situou a cena francamente ao ar livre, e recorreu à gradação dos tons e à aplicação discreta dos vermelhos e brancos para atingir a sua rara harmonia cromática. Para esta mesma capela, Ataíde comprovadamente realizou, de 1794 a 1825, douramento do trono e altar-mor, do tabernáculo e da tarja, encarnação de imagens, além de pinturas para o pano da porta, para a Tribuna e para o altar de Santa Isabel.

À direita, a mesma cabana da tela anterior reforça a profundidade que a paisagem confere à tela, do lado oposto. A composição se apóia no eixo diagonal, tão caro ao barroco, ondulando-o e ocultando-o sob os recortes irregulares da gruta em *rocaille*, continuada pelo tronco e ramos desiguais de uma grande árvore. A densidade humana que a figura de São Francisco transmite torna ainda mais pueris e irreais os dois anjinhos debruçados para vê-lo da enovelada nuvem que equilibra a composição em seu terço superior." (FROTA, 1982: 94).



## CONCLUSÃO

Esta Dissertação restringiu-se apenas à pintura de forros de Manoel da Costa Athayde. Portanto, para uma visão mais abrangente do pintor marianense, é necessário completar estas informações com o restante de sua obra, notadamente as pinturas de cavaletes, as pinturas parietais e os douramentos.

Da mesma forma, uma visão completa do ambiente artístico em Minas Gerais só pode ser integral se acrescentarmos um estudo sobre a arquitetura, escultura, talha, literatura e a música barroca mineira. Portanto, as conclusões apontam, necessariamente, para pesquisas sobre outros artistas deste mesmo período.

A reconstrução histórica, social e estética visou fornecer subsídios para a compreensão do período barroco da cultura mineira no qual se insere a produção do artista em foco. Contudo, só o contato direto com as fontes primárias de informação é capaz de revelar novos ingredientes da obra do artista e do ambiente artístico das Minas no século XVIII.

Descoberto o ouro no interior do Brasil, em pouco tempo a região foi ocupada por uma civilização com ímpetos urbanos, ciosa de seus gostos e zelosa com os seus deuses. Os arraiais surgiram próximos às localidades de extração do ouro, inicialmente sob o controle dos descobridores, logo em seguida, porém, atados à política do Estado Absolutista Português.

A política fiscal da Coroa Portuguesa gerou, ao longo do setecentos, um clima constante de conflitos e rebeliões entre os mineiros, dos quais, o episódio mais famoso

ficou conhecido como A Inconfidência Mineira, grito de liberdade e emancipação política da Colônia que Portugal sufocou com o degredo e a degola.

A extração do ouro se fez principalmente com a mão de obra africana escravizada. No lado oposto a essa classe, estavam os proprietários das minas, os funcionários da coroa portuguesa e os comerciantes enriquecidos com o comércio local. À sombra dessas duas classes proliferou uma camada de gente “desclassificada”, excluídas dos benefícios que a natureza brindou o território mineiro, vivendo à margem do sistema, ocasionando problemas para a administração real, mas também, as vezes, úteis nas tarefas de risco como caça a negros fugitivos, na exploração de minérios em locais de difícil acesso, na formação de corpos de milícias etc.

O mulato, resultante da miscigenação entre o branco português e o negro africano, teve privilégios que a camada de escravos não teve: eram em sua maioria livres, daí o seu desejo de não se identificar nem com branco nem com o negro. Muitos deles se dedicaram à atividade artística, como foi o caso do maior artista colonial, Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho. A arte representou uma das poucas maneiras de ascensão social de escravos e mulatos.

Elemento importantíssimo da formação social nas Minas foram as irmandades. A proibição da entrada de religiosos no território das minas determinou o surgimento dessas instituições. O objetivo principal delas estava ligado aos cultos religiosos e aos cuidados espirituais de seus fiéis. Assim, a construção dos templos religiosos, em grande parte, foram de suas responsabilidade, contratando e pagando, por conta própria, os artesãos, arquitetos, carpinteiros, escultores, pintores etc. Porém,

desempenharam também um papel fundamental na vida social de seu tempo, contribuindo para a integração social, à medida em que era uma das poucas possibilidades de reunião da coletividade, e, atuando como agentes de assistência e solidariedade social. Ao longo do século XVIII elas transformaram-se em verdadeiros canais de expressão das classes sociais e sincretismo religioso.

O ambiente estético da Capitania foi determinado principalmente pela cultura portuguesa. No início ela trouxe os mesmos padrões de construções religiosas do litoral brasileiro, conhecido também pelo nome de barroco jesuítico: igrejas de plantas retangulares, fachadas com uma porta e duas janelas junto ao coro, em cima o tímpano triangular com óculo e em cada lateral uma torre sineira. Essas plantas podem ser caracterizadas como pertencentes mais ao período medieval ou da renascença que propriamente barroco. O interior era sempre ricamente decorado com talha recoberta de ouro e escultura policromada. Se houve alguma estética barroca em Portugal e no Brasil, ela ocorreu essencialmente na esfera dos retábulos e esculturas.

As plantas propriamente barrocas só aparecem na segunda metade do século XVIII, com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto e a Igreja de São Pedro dos Clérigos em Mariana, cujas naves têm o formato da elipse. Mas esse episódio foi curto, dando lugar à invasão do estilo rococó de arte.

Pode se dizer que o espírito barroco dominou grande parte do imaginário do homem das minas, mesmo quando o rococó já se fazia presente como estilo predominante. Por isso não é possível estabelecer uma divisão estática entre os estilos, sendo preferível aceitar a presença de características diversas num mesmo monumento.



O rococó, fundamentalmente de origem francesa, e tributário de uma sociedade mais livre e afeita ao prazer, reage ao acúmulo de elementos operando uma depuração iconográfica, substituindo os espaços barrocos inflacionados de ornamentos, por uma estética de formas mais leves e soltas, com grandes áreas vazias, neutras, menos dramáticas e sem o intuito retórico que caracterizou grande parte da arte do período barroco. O rococó lança um apelo aos sentidos do homem mais do que ao seu mundo interior. Quando ele chega em Minas, no início da segunda metade do século XVIII, a extração do ouro já dava sinais de decadência. Curiosamente, o declínio da atividade mineradora coincide com a construção dos principais monumentos religiosos de Minas Gerais.

A pintura de perspectiva foi uma modalidade artística muito usada pelos artistas do barroco, que souberam criar, dos efeitos obtidos por essa técnica, uma representação onírica das promessas cristãs. Os efeitos de distorção da realidade foram muito usados “para imprimir o fator de irrealidade, de delírio, de vertigem, de desequilíbrio,” na percepção visual, em clara ruptura com a arte renascentista, que fez do equilíbrio uma condição necessária à beleza de sua estética.

No contexto da arte religiosa, o *trompe-l'oeil* foi muito utilizado para representar, nos forros das igrejas, as cenas bíblicas referentes ao paraíso, tema por si só cheio de sonhos e maravilhas. O olhar é conduzido quase sempre para o infinito por meio de um jogo com estruturas arquitetônicas maciças e representação de figuras em escorço, suspensas no céu (a cena bíblica). O infinito seduz ao artista barroco tanto quanto aos matemáticos desse período, com seus cálculos à procura do infinitesimal.

Em Portugal e no Brasil, a cena celestial frustra as linhas de perspectivas indicadas pelos elementos arquitetônicos. É que aqui os artistas representaram nesta região um quadro com perspectiva 'normal', ou seja, para ser visto nos planos horizontal e vertical clássicos, a cena central é um 'quadro recolocado'.

A produção artística de Manoel da Costa Athayde ocorreu no período de predomínio do estilo rococó de arte. O modelo de perspectiva adotado pelo artista para a representação celeste segue um padrão misto, de desenho arquitetônico simulando um andar superior, por meio de sustentantes arquitetônicos e medalhão central, ricamente ornamentado com concheado, onde ocorre a cena referente à vida dos santos e divindades bíblicas. Ao contrário dos forros do período barroco, que ocupavam toda a área com pesadas estruturas arquitetônicas, Athayde deixou grandes vazados, valorizando esses espaços neutros para estimular ainda mais uma cena celestial.

Athayde não operou mudanças significativas no modelo de pintura adotado em seus forros. O padrão aplicado já havia sido experimentado anteriormente à sua obra. As cores, principalmente o azul e o vermelho também já faziam parte da paleta de outros pintores contemporâneos. Contudo, Athayde realizou com maior maestria a sua arte, superou os seus colegas porque dominou e executou melhor a arte da pintura.

A sua principal inovação foi introduzir no espaço celestial as figuras dos anjos-músicos, transformando o paraíso numa grande festa apoteótica. Resgata com isto o ambiente mais alegre e prazeroso que o rococó anunciava, em oposição ao peso transmitido pelos apelos dramáticos da representação barroca da vida como penitência

e expiação dos pecados. Recupera também o ambiente musical que ecoava entre as montanhas e vales mineiros. A representação de figuras com traços amulados é outra característica de seu estilo, o que mostra, em última instância, o status que o mulato representava naquela sociedade.

A sua deficiência esteve por conta da representação dos corpos humanos, onde o artista teve dificuldades para representar partes anatômicas do corpo, como os braços e pernas em posições aéreas. Suas composições, segundo as categorias de Wölfflin, poderiam ser enquadradas muito mais no esquema renascentista do que no barroco. A linha desempenha papel preponderante na construção de seus personagens. Athayde supre com ela suas deficiências na representação dos corpos por meio de massas e sobreposição de tons. Porém, devido ao grau de fantasia que Athayde imprime em sua obra através das cores, dos delicados arranjos florais, dos ritmos, das posturas sempre atarracadas dos atlantes, dos jatos de luz que atravessam as cenas, das nuvens, dos anjos e querubins, da música, dos concheados, dos púlpitos com doutores da Igreja, enfim, dos elementos decorativos que sua arte faz uso, que fica a impressão de que ele realmente construiu um ponto de fuga para a nossa imaginação, um espaço que nos transporta desse mundo real para o mundo da fantasia e da ilusão.

A rede INTERNET mostra-se um meio extremamente positivo para a divulgação de informação estética. No Brasil, onde há uma carência enorme de livros, revistas e debate estético, ela pode e deve contribuir para que mais pessoas possam ter acesso direto e mais barato a esse tipo de informação. A rede ainda não dispõe de uma qualidade que todos gostaríamos que tivesse. Uma imagem grande, com mais de 100

Kbytes, tem problemas de resolução e leva um tempo considerável para ser mostrada na tela do computador. O navegante da INTERNET, via de regra, não tem “paciência” para esperar esse tempo.

Os ‘gargalos’ da rede estão sendo solucionados dia a dia. Esta é uma condição para que a informação estética possa circular livremente no universo da rede. Enfim, a transposição das obras do Athayde para outro meio não dispensa um olhar sobre o original, mas não impede que possamos apreciar, na falta do original, aspectos do mesmo que a transposição para outros canais é capaz de preservar. Assim, a crítica que procura medir a distância entre o original e a cópia será bem recebida à medida que não for um preconceito que impeça o acesso ao objeto estético, ainda que de forma virtual.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond

1987 *Nova Reunião* (19 livros reunidos). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 30ª. edição, (2 vol.), 1987

ANDRADE, Mário de

1993 *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo, Ed. Experimento, 1993.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de

1978 "A Pintura Colonial em Minas Gerais". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico* Nº 18, Rio de Janeiro 1978.

ANDREONI, João Antônio (André João Antonil)

1967 *Cultura e Opulência do Brasil*. (texto da edição de 1711). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

ÁVILA, Affonso.

1967 *Resíduos Seiscentistas em Minas - Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967. (2Vols.)

ÁVILA, Affonso

1971 *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.

BAZIN, Germain

1983 *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1983. (2 Vols.)

BAZIN, Germain

s.d. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2ª edição, s.d..

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite

1991 *A Formação do Homem Moderno Vista através da Arquitetura*. Belo Horizonte, AP Cultural, 1991. (Série Arquitetura, nº 1)

BURY, John

1991 *As Igrejas "Barromínicas" do Brasil*. In: *Arquitetura e Arte Colonial no Brasil*, Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Editora Nobel, São Paulo, 1991, pp. 103-135.

COSTA, Lúcio

- 1961 *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura/Universidade de Minas Gerais, 1961. (Obras Completas).  
Artigo Publicado pela Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 5, Rio de Janeiro, 1941.

DEL NEGRO, Carlos

- 1958 *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. In: Rio de Janeiro, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958.

DEL NEGRO, Carlos

- 1969 “Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde”. In: *Universitas* - Revista da Cultura da Universidade Federal da Bahia, nº 2. Salvador: janeiro/abril, 1969, p. 79-101.

ECO, Umberto

- 1976 *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

ETZEL, Eduardo

- 1974 *O Barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

FAORO, Raymundo.

- 1976 *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro*. 3. ed. Porto Alegre, editora Globo, 1976.

FROTA, Lélia Coelho

- 1982 *Ataíde*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982. (fotos de Pedro de Moraes).

GILLES Deleuze

- 1991 *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, edit.Papirus, 1991.

GOMES JR., Guilherme S.

- 1996 “Em torno da noção de Barroco no Brasil”. In: *Cultura Brasileira - Figuras da Autoridade*, Org. Souza, Eliana Maria de Melo, São Paulo, Ed. Hucitec/Fapesp, 1996.

- HANSEN, João Adolfo  
1995 "Tentativa da Memória: monumento barroco e retórica". In: Revista do IAC - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, Nº 2 - Dez. 1995.
- HANSEN, João Adolfo  
1996 *Aspectos Sobre "Barroco"*. Cotia, (Apostila entregue no curso de Arte e Cultura Barroca - Ouro Preto, Julho 1996).
- HATZFELDT, Helmut Anthony  
1988 *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo, Ed. perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- HAUSER, Arnold  
1976 *Modernismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo, Edit. Perspectiva/Edit. Da Universidade de São Paulo, 1976.
- Hill, Marcos  
1994 (Conferir nome completo)  
"Fragmentos de Mística e Vanidade na Arte de um Templo de Minas: o Acapela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro preto". In: Revista do Instituto de Artes e Cultura/UFOP, Ouro Preto Nº 01 dezembro 1994.
- HILL, Marcos  
1996 *A Pintura Colonial Mineira - Um estudo tipológico*. Tecnologia dos Artistas no Barroco Mineiro - Módulo I - (Curso de Treinamento Especializado aos Guias de Turismo das Cidades de Ouro Preto e Mariana - Junho 1996). Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca - UFOP. Ouro Preto, julho, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de  
1968 "A mineração: antecedentes luso-brasileiros" e "Metais e pedras preciosas". In: *História Geral da Civilização Brasileira*, org. Sérgio Buarque de Holanda, 2ª ed., Tomo I, Vol. II, Livro IV, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
- JARDIM, Luiz  
1940 "A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araujo em Diamantina". In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº IV, 1940.

LANGE, Francisco Kurt.

- 1968 *A Música Barroca*. In: *História Geral da Civilização Brasileira*, org. Sérgio Buarque de Holanda, 2ª ed., Tomo I, Vol. II, Livro III, São Paulo, Difusão européia do Livro, 1968.

LEVY, Hannah.

- 1941 *A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco*. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, N° V, Rio de Janeiro, 1941.

LEVY, Hannah.

- 1944 *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, R. J., N° 8, 1944.

LIMA JUNIOR, Augusto de

- 1965 *A Capitania das Minas Gerais: origens e formação*. Belo Horizonte, Edição do Instituto de História, Letras e Arte, 1965.

MACHADO, Lourival Gomes

- 1978 *Barroco Mineiro*. 3ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

MARTINS, Judith

- 1974 *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN N° 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2Vols.

MAUGÉ, Luiz G.

- 1995 *A Segunda Onda - a compressão de vídeo abre espaço para nova revolução na multimídia*. *Informática Exame*, São Paulo, Editora Abril, p. 114, jan. 1995.

MELLO E SOUZA, Laura de

- 1986 *Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª edição, 1986.

MENEZES, Ivo Porto de

- 1965 *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965. (Biografias de Artistas Mineiros 1).

MEYER, Claus

- 1989 *Passos da Paixão - O Aleijadinho*. Fotos de Claus Meyer; texto de Rodrigo José Ferreira Bretas; Comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento/Livro-arte Editora, 1989.



- MORESI, Claudina Maria Dutra  
s.d. *Materiais e Técnicas do Mestre Ataíde*. Belo Horizonte, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR / EBA / UFMG. (Curso: Tecnologia dos Artistas no Barroco Mineiro. Módulo 1: Pinturas), s.d..
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de  
1978/79 "A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial". In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, Nº 10, 1978/79 p. 27-37.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de  
1982/83 "A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó". In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, nº 12, 1982/83, p.171-180.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de  
1984/5 *Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar*. In: *Revista Barroco*, Nº 13, Belo Horizonte, 1984/5, pp. 7-30.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de  
1989/90 *O Rococó Religioso em Minas Gerais e seus Antecedentes Europeus*. Université Catholique de Louvain - Faculté de Philosophie et Lettres - Département D'Histoire de L'Art, 1989 - 1990, 2 Vols. (Tese de doutoramento).
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de  
1994 *Barroco e Rococó na Arquitetura Colonial Mineira*. In: *Revista do IAC - Instituto de Artes e Cultura - Universidade Federal de Ouro Preto*, Ouro Preto, Nº I, Dez., 1994, pp. 13-19.
- PIGNATARO, Marly Spitali de Mendonça  
1983 *Athayde: as multifaces de um artista barroco mineiro (branco e preto, azul e vermelho)*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1983. (dissertação de mestrado).
- PEIXOTO, Nelson Brissac  
1993 *Paisagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*, In: *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*, Org. André Parente, Rio de Janeiro, editora 34, 1993.
- SALLES, Fritz Teixeira de  
1963 *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1963. (Estudos 1)

- SALLES, Fritz Teixeira de  
1982 *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 1982.(ilust.)
- SANTOS, Reinaldo dos  
1943 *Conferências de Arte*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1943.
- SILVA, Hécio Pereira da.  
1965 ATHAYDE: Um Gênio Esquecido. Rio de Janeiro, Editôra Pongueti, 1965.
- SYIPHER, Wylie  
1980 *Do Rococó ao Cubismo*, São Paulo, Editora Perspectiva S/A, Coleção Stylus, 1980.
- TAPIÉ, Victor-Lucien  
1983 *O Barroco*. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.
- TRINDADE, Cônego Raimundo  
1943 *A Igreja de São Francisco de Assis*. In: Revista do Patrimônio Artístico Nacional, nº 7, 1943.
- VALADARES, Clarival do Prado  
1969 *O Ecumenismo Na Pintura Religiosa Brasileira dos Setecentos*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº 17, 1969.
- VASCONCELOS, Diogo de.  
1974 *História Antiga de Minas Gerais*. 3ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, INL, 1974. 2v. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, 3-4).
- VASCONCELOS, Salomão de  
1941 ATAIDE: Pintor Mineiro do Século XVIII. Belo Horizonte, Livraria Editôra Paulo Bluhm, 1941.
- VASCONCELOS, Sílvio de  
1956 *A Arquitetura Colonial Mineira*, Primeiro Seminário de Estudos Mineiros. Belo Horizonte, UFMG, 03 a 12.04, 1956.

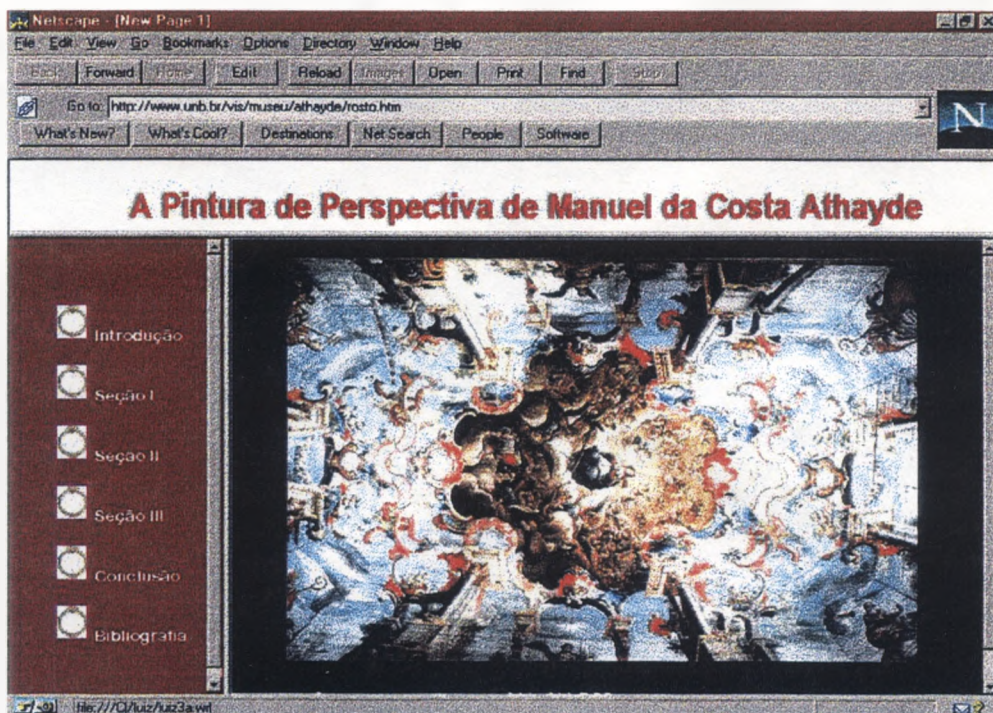
WÖLFFLIN, Heinrich

1989a *Renascença e Barroco - Estudo Sobre a Essência do Estilo Barroco e a sua Origem na Itália*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., (Stylus 7), 1989.

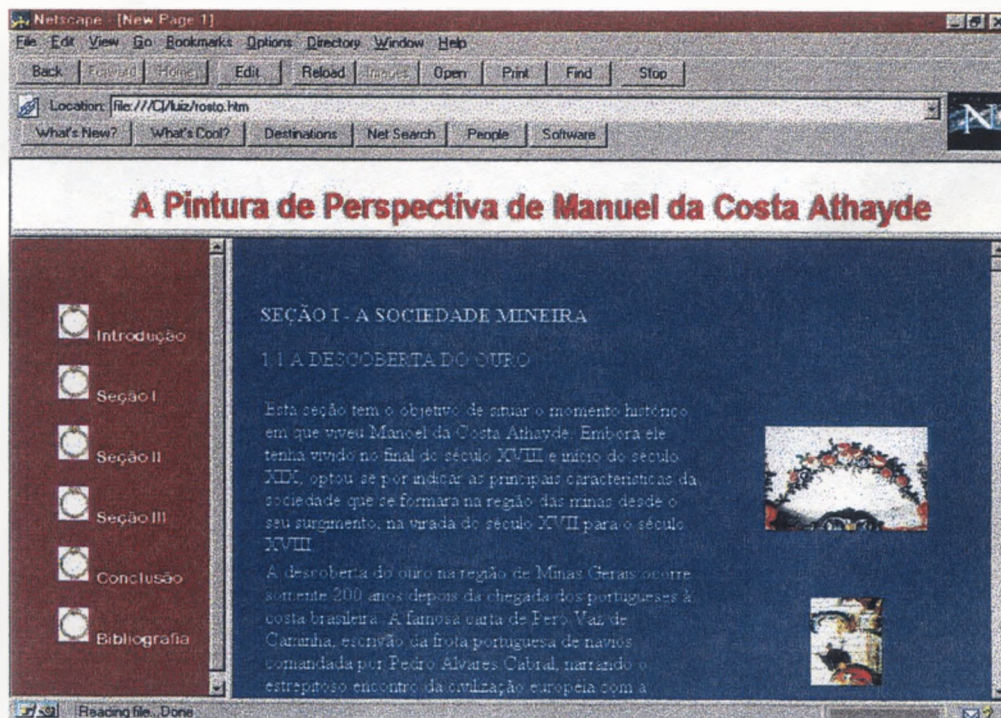
WÖLFFLIN, Heinrich

1989b *Conceitos Fundamentais de História da Arte: O Problema da Evolução dos Estilos na Arte mais Recente*. Trad. João Azenha Jr., 2a. edição, São Paulo, Martins

## ANEXO



Página de abertura do sistema multimídia na Rede Internet:  
[www.unb.br/vis/museu/teoria/rosto.htm](http://www.unb.br/vis/museu/teoria/rosto.htm)





Netscape - [New Page 1]

File Edit View Go Bookmarks Options Display Windows Help

Back Forward Home Edit Reload Open Print Find

Location: file:///C:/Aut/msto.htm

What's New? What's Cool? Destinations Net Search People Software


## A Pintura de Perspectiva de Manuel da Costa Athayde

- Introdução
- Seção I
- Seção II
- Seção III
- Conclusão
- Bibliografia

Seção II Correntes Estéticas

**2.1 Teorias do Barroco**

A intenção desta seção é situar o momento estético que a Capitania de Minas Geras respirou durante o século XVIII e meados do século XIX. A crítica especializada identificou a arte ocorrida neste século como sendo barroca. No entanto o avanço das pesquisas, tanto no exterior quanto no Brasil, principalmente depois da redescoberta da arte mineira pelos modernistas, levou a uma caracterização cada vez mais precisa das diferenças observadas nos monumentos estudados. Como consequência desses estudos, e num processo que ainda não se esgotou, as noções de correntes estéticas como Barroco e Rococó vão ganhando mais precisão, ao mesmo tempo em que artistas do período vão tendo a sua obra reavaliada. Neste sentido, é justo se falar em arte colonial mais do que em arte barroca para caracterizarmos



file:///C:/Aut/msto.htm