



# A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS:

a pintura de perspectiva e a expressão  
de uma concepção religiosa  
1725 a 1800

Luciana Braga Giovannini  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte | MG | 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO I / III – TEXTO

Belo Horizonte

2022

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO I / III – TEXTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
História da Universidade Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial à obtenção do título de Doutor em  
História.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte

2022

907.2  
G512c  
2022

Giovannini, Luciana Braga.  
A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais [manuscrito] : a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800) / Luciana Braga Giovannini. - 2022.  
780 f. il.  
Orientador: Magno Moraes Mello.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Pintura – Teses. 3. Arte – Teses. 4. Minas Gerais – História - Teses. I. Mello, Magno Moraes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



### FOLHA DE APROVAÇÃO

**"A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais: a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800)"**

**Luciana Braga Giovannini**

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador  
UFMG

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira  
UFRJ

Prof. Dr. Rene Lommez Gomes  
UFMG

Profa. Dra. Angela Brandão  
UNIFESP

Profa. Dra. Jeaneth Xavier de Araújo Dias  
UEMG

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Angela Brandão, Usuário Externo**, em 29/11/2022, às 15:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2022, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Usuário Externo**, em 29/11/2022, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rene Lommez Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2022, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Jeaneth Xavier de Araújo Dias, Usuário Externo**, em 03/12/2022, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1907716** e o código CRC **9C644161**.

---

*Dedico essa tese de doutorado à Nadir Braga Giovannini (minha mãe) e a todas as mulheres deste país que um dia sonharam seguir cursando uma universidade, contudo, por inúmeras razões, não tiveram a oportunidade de prosseguir. Nós sabemos o quanto é difícil!*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, por compartilhar o seu conhecimento.

Aos professores – Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Dra. Angela Brandão, Dra. Jeaneth Xavier de Araújo Dias, Dr. René Lommez Gomes – que participaram do Exame de Qualificação e que agora integram a Banca de Defesa. Suas contribuições foram essenciais para a continuidade e conclusão desta tese de doutorado.

Ao Eduardo Pires de Oliveira, por me receber em Braga, pela apresentação de alguns dos monumentos mais significativos da cidade, pelas informações compartilhadas a respeito da produção artística da região Norte de Portugal e pelos livros doados.

Ao Olinto Rodrigues dos Santos Filho, pelas longas conversas sobre os pintores de Minas Gerais, as autorizações para realizar as pesquisas técnicas na Igreja do Rosário e o empréstimo de livros raros.

Aos queridos amigos, Thainan Noronha de Andrade e Raimundo Carvalho, pela gentileza com as traduções de textos.

Ao CEPHAP (Centro de Estudos e Pesquisa em História da Arte e Patrimônio da UFSJ), por todo o aprendizado compartilhado. As atividades do grupo atenuaram a solidão do doutorado e o convívio com os integrantes foi sempre uma fonte de esperança.

Aos meus amigos, Maria João e Orlando José Resende, por me acolherem em Lisboa e em Vila Pouca de Aguiar, distrito de Vila Real, em Trás-os-Montes. Aos queridos Leonel e Nazaré por me receberem no Porto. Essas pessoas extremamente generosas possibilitaram a finalização do meu trabalho em Portugal quando todos os recursos para o estágio no exterior foram negados.

Aos cuidadores e cuidadoras dos templos cristãos mineiros e minhotos, por permitirem o trabalho fotográfico.

À Maria Márcia Diniz e Levindo Diniz Carvalho, por me acolherem em suas casas em Belo Horizonte nos primeiros meses do doutorado. O carinho e o aconchego do lar mantiveram vivos o sentido de família.

Ao Igor Lima, pela acolhida em sua casa e o companheirismo durante todo esse processo. Seremos amigos para sempre!

Aos queridos amigos Lucas Rodrigues e Mariana Alves. Trocamos muitas figurinhas nos últimos anos, porque acreditamos que o conhecimento só faz sentido se for compartilhado.

À Letícia Martins de Andrade, amiga e conselheira. Por me ouvir pacientemente, por não me deixar desistir, por todas as informações compartilhadas e por fazer acreditar que o sacrifício um dia será recompensado. A arte salva, e as amigadas também!

Aos meus queridos amigos, por não desistirem de mim, pois estive completamente ausente nesses últimos anos. Quantos planos adiados! Logo estaremos todos juntos.

Aos meus irmãos, Ana Claudia Braga Giovannini e Oswaldo Giovannini. Eles foram a base de sustentação em momentos cruciais dessa jornada.

À Luiza Sarrapio e à família Sarrapio que me acolheram num momento extremamente delicado.

À Eleila Bucci, pelo amor incondicional, o carinho e a paciência nesses quatro anos e meio de pesquisa. Não é fácil conviver com um doutorando! O agradecimento é extensivo à Mila (*in memoriam*), Adolfo e Nina.

*Começai, portanto, ó meu Leitor, alegremente o vosso trabalho: com a certeza de orientar todas as linhas das vossas operações ao verdadeiro **ponto do olho** que é a **Glória Divina** (Andrea Pozzo, 1693).*

## RESUMO

O presente trabalho de doutorado corresponde ao estudo de um conjunto de pinturas de perspectiva que decoram as capelas-mores de cinco templos localizados em três comarcas da capitania de Minas Gerais: Vila Rica, Serro Frio e Rio das Mortes. Tais ornamentações simulam arquiteturas circulares centralizadas, as quais intitulamos Cúpulas Imaginárias. São elas: as decorações de forro das capelas-mores da Sé catedral de Mariana (1760), da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (c.1765), ambas contratadas pelo pintor português Manoel Rebelo de Souza; da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco (1760-1775), de autoria desconhecida, da matriz de Santana de Inhaí (antes de 1787), atribuída ao artífice bracarense José Soares de Araújo, e da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (1760-1775), cujo autor denominamos Mestre do Rosário.

Por meio do estudo estilístico-formal das obras de arte, procuramos averiguar a interlocução entre a prática quadraturista desenvolvida em Minas Gerais e o Norte de Portugal, as antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, região de onde partiu a maioria dos pintores que desembarcaram na região aurífera e diamantífera ao longo do século XVIII. Para compreender a mensagem transmitida por cada uma dessas pinturas de teto, realizamos uma análise iconográfica e, a partir de sua interpretação, buscamos correlacionar o seu conteúdo com o ambiente artístico e religioso da capitania de Minas Gerais, manifesto por meio do culto aos santos, da proclamação dos sermões e das festas públicas, cuja produção contou com um grande aparato decorativo caracterizado por uma relação de proximidade entre o fiel e o seu padroeiro.

Logo no princípio de nossa pesquisa, observamos que os artífices que trabalharam em Minas Gerais no decorrer do século XVIII (e a maioria dos pintores que atuaram nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes) não criaram ambientes que rompem com a materialidade do teto das referidas igrejas, prolongando a arquitetura real, conduzindo o olhar do espectador ao infinito e desencadeando o sentimento de deslumbramento e êxtase religioso. Durante nossa investigação, percebemos que as cúpulas pintadas evocam a necessidade de construção de um espaço centralizado composto a partir de um ponto central, que determina o local a ser ocupado pelo observador. No entanto, a composição das pinturas prioriza a reprodução dos grupos figurativos: as narrativas hagiográficas e religiosas. Portanto,

defendemos a proposição de que os artistas, atendendo aos propósitos dos comitentes, pintaram as cúpulas imaginárias com o intuito de expressar uma concepção religiosa. O domo representa a reconciliação entre Deus e os homens e os personagens indicam o caminho que o fiel deve seguir para evoluir espiritualmente e alcançar a Glória de Deus. No conjunto pictórico estudado, a quadratura deve ser compreendida em sua dimensão simbólica. Partindo deste ponto de vista, consideramos que a pintura de perspectiva é mais representativa e emblemática do que propriamente ilusionista. Nesse âmbito, a falsa arquitetura possui um caráter transitório, no sentido de que corresponde ao lugar de passagem entre o universo terreno e o celestial.

**Palavras-chaves:** Pintura; Pintura de Perspectiva; Quadratura; Iconografia; Iconologia

## **ABSTRACT**

The present PhD work corresponds to the study of a group of illusionistic perspective paintings which embellish the main chapels of five temples, located in three counties of the capitania of Minas Gerais, Vila Rica, Serro Frio and Rio das Mortes. Such ornamentations simulate circular centralized architectures, called Imaginary Domes. These are: the decorations of the ceiling of the main chapels of the Cathedral of Mariana (1760), the church of Santa Efigênia de Ouro Preto (c. 1765), both executed by the Portuguese painter Manoel Rabelo de Souza; the mother church of Santo Antônio de Ouro Branco (1760-1775), whose authorship is unknown; the mother church of Santana de Inhaí (before 1787), attributed to the Bracarense craftsman José Soares de Araújo; and the church of Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (1760-1775), whose author we call Mestre do Rosário.

Through a stylistic-formal analysis of the art works, we seek to investigate the interlocution between the quadraturistic practice developed in Minas Gerais and the North of Portugal, namely the provinces of Entre-Douro-e-Minho and Trás-os-Montes, regions whence most of the painters arrived in the auriferous and diamondiferous territory during the 18th century. To understand the message transmitted by the painting, we executed an iconographical analysis and, from its interpretation, we sought to correlate its content to the artistic and religious universe of the capitania of Minas Gerais, manifested by the cult of saints, the proclamation of sermons and religious festivities, whose production was based on a wide decorative apparatus, characterized by a close relationship between the faithful and the saints of their devotion.

Since the beginning of our investigation, we observed that the artists who worked in Minas Gerais throughout the 18th century (and most of the painters who were active in the old provinces of Entre-Douro-e-Minho and Trás-os-Montes) did not create environments which break with the materiality of the ceiling of the mentioned churches, extending the real architecture, conducting the gaze of the observer into the infinite and triggering the emotion of wonder and religious ecstasy. During our investigation, we realized that the painted domes evoke the need for the construction of a centralized space composed by a central point, which determines the place to be occupied by the observer. However, the composition of the paintings prioritizes the reproduction of figurative groups: the hagiographic and religious narratives. Thus, we defend the proposition that the artists, attending to the plans of their patrons, painted imaginary domes with the intention to express a religious conception. The dome represents the reconciliation between God and man, and the characters indicate the way the faithful must follow through in order to spiritually ascend and reach the Glory of God. In the studied pictorial set, quadrature must be understood in its symbolic dimension. From this point of view, we consider perspective painting to be more representative and emblematic than properly illusionistic. In this ambit, false architecture possesses a transitory character, in the sense that corresponds to the intermediary space between the earthly universe and the celestial realm.

**Key-words:** Painting; Perspective Painting; Quadrature; Iconography; Iconology

# SUMÁRIO

## CADERNO I – TEXTO

<b>Introdução</b> .....	17
<b>I A chegada dos pintores portugueses:</b>	
o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	23
<b>II As cúpulas imaginárias:</b>	
as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	36
Sé catedral de Mariana.....	36
Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	43
Matriz de Santana de Inhaí, Diamantina.....	66
Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	77
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes.....	77
<b>III Construindo espaços imaginários:</b>	
uma análise formal e comparativa.....	79
A composição das cúpulas.....	80
Perspectiva linear ou composição radial?.....	106
A projeção da arquitetura e sua iluminação.....	113
O entablamento.....	117
A integração dos espaços real e imaginário.....	119
As cores.....	132
A representação do tempo.....	136
O grupo figurativo.....	140
Os ornamentos.....	144
<b>IV A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	146

<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	179
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	218
	A interlocução entre o Norte de Portugal e o Sul de Minas Gerais.....	218
	A arquitetura e as aberturas para o céu atmosférico.....	227
	O quadro recolocado: <i>Sacra conversazione</i> .....	255
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	274
	A cúpula imaginária.....	274
	A pintura da capela-mor da Sé catedral de Mariana.....	291
	A pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	306
	A pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	325
	A pintura da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí.....	336
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	347
	A capela, a irmandade e o livro de Compromisso.....	347
	A iconografia do Quadro Recolocado.....	355
	<b>Conclusões</b> .....	397
	<b>Referências</b> .....	405

## CADERNO II – IMAGEM

<b>I</b>	<b>A chegada dos pintores portugueses:</b>	
	o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	428
<b>II</b>	<b>As cúpulas imaginárias:</b>	
	as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	429
<b>III</b>	<b>Construindo espaços imaginários:</b>	
	uma análise formal e comparativa.....	440
<b>IV</b>	<b>A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
	a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	498
<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	521
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	545
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	601
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	653

## CADERNO III – DOCUMENTO

	<b>Auto de rematação da pintura da Sé catedral de Mariana.....</b>	<b>682</b>
	<b>Auto de rematação do acréscimo da pintura da Sé catedral de Mariana .....</b>	<b>684</b>
	<b>Libelo Cível .....</b>	<b>687</b>
	<b>Inventário de José Soares de Araújo .....</b>	<b>766</b>

## Introdução

O presente trabalho de doutorado corresponde ao estudo de um conjunto de pinturas de perspectiva que decoram as capelas-mores de cinco templos localizados em três comarcas da capitania de Minas Gerais: Vila Rica, Serro Frio e Rio das Mortes. Tais ornamentações simulam arquiteturas circulares centralizadas, as quais intitulamos Cúpulas Imaginárias. São elas: as decorações de forro das capelas-mores da Sé catedral de Mariana (1760), da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (c.1765), ambas contratadas pelo pintor português Manoel Rebelo de Souza; da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco (1760-1775), cujo autor desconhecemos, da matriz de Santana de Inhaí (antes de 1787), atribuída ao artífice bracarense José Soares de Araújo, e da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (1760-1775), de autoria desconhecida.

Por meio do estudo estilístico-formal das obras de arte, procuramos averiguar a interlocução entre a prática quadraturista desenvolvida em Minas Gerais e no norte de Portugal – as antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes –, território de onde partiu a maioria dos pintores que desembarcaram na região aurífera e diamantífera ao longo do século XVIII. No decorrer da investigação, buscamos discorrer sobre os principais conceitos que envolvem o universo da pintura ilusionista, como a cenografia, a perspectiva linear e a atmosférica, a quadratura, o escorço figurativo, a perspectiva *di sotto in su*, o *sfondato*, o *trompe l'oeil*, o quadro dentro do quadro e o *quadro riportato*. Com o intuito de compreender a mensagem transmitida por cada uma dessas ornamentações de teto, realizamos uma análise iconográfica e, a partir de sua interpretação, buscamos correlacionar o seu conteúdo com o ambiente artístico e religioso da capitania de Minas Gerais, manifesto por meio do culto aos santos, da proclamação dos sermões e das festas públicas, cuja produção contou com um grande aparato decorativo caracterizado por uma relação de proximidade entre o fiel e o seu padroeiro.

Para realizarmos nossa pesquisa, utilizamos a abordagem metodológica conforme a elaboração de Rafael García Mahiques, que apresenta uma proposta baseada na compreensão da obra de arte em seu diálogo com o contexto histórico-cultural em que ela foi engendrada. De acordo com o autor, os estudos iconográficos e iconológicos partem do princípio de que a arte corresponde a uma manifestação de algo que se quer exprimir, e as imagens desempenham um papel importante na comunicação de valores culturais. Partindo deste ponto de vista, a análise

e a interpretação de seu significado devem partir do objeto e não do meio social, ou seja, não devemos procurar na sociedade as motivações exteriores à obra de arte, mas entender como determinados fatores socioculturais estabelecem uma relação recíproca com a sua produção. Com relação ao cristianismo, García Mahiques observa que as imagens católicas destinadas ao culto representam determinados conceitos e devem ser abordadas em sua dimensão simbólica<sup>1</sup>. Desse modo, nossa investigação ampara-se no paradigma proposto por Clifford Geertz. Conforme o antropólogo, os artefatos, as ações e os acontecimentos estão vinculados a um modo de pensar, quer dizer, “a concepção é o significado do símbolo”<sup>2</sup>. Logo, os objetos sagrados constituem a representação de uma concepção religiosa.

O método proposto por García Mahiques se desenvolve em três estágios: localização, análise formal e aproximação ao significado<sup>3</sup>. Este último engloba a iconografia e a iconologia como dispositivos complementares no processo de conhecimento do conteúdo da obra de arte. O primeiro passo refere-se ao momento em que o historiador situa o seu objeto historicamente: a autoria, o tema e sua localização geográfica e temporal. A segunda etapa corresponde ao reconhecimento dos aspectos materiais e estilísticos da produção artística: a identificação do suporte, dos procedimentos técnicos empregados pelo artista e a observação de um conjunto de traços que caracterizam o estilo da obra, como a composição, o uso da cor, a luz e a perspectiva. Gostaríamos de acrescentar à proposta de Mahiques o estudo comparativo das obras de arte, pois, quando se compara, surgem informações que não seriam alcançadas sem essa metodologia, dado que a análise de uma pintura sempre ilumina a outra. O terceiro estágio relaciona-se com o estudo iconográfico e a sua interpretação, a iconologia propriamente dita. No que concerne à iconografia, trata-se da investigação dos motivos, dos atributos, dos gestos, do ambiente e dos personagens reproduzidos. Com o intuito de conhecer o significado da representação, é necessário identificar os códigos culturais. Nesse âmbito, a concepção da obra de arte está alicerçada num conjunto de referências associado à tradição cultural das imagens, a partir da qual devemos observar as permanências e as variações dos motivos no decurso do tempo. Com o objetivo de apreender a representação visual em profundidade e objetivando desvendar a mensagem que o artista, a partir de um plano próprio ou imposto pelos comitentes, desejou comunicar é imprescindível associar ao exame das imagens os possíveis textos literários que tenham alguma relação com a obra.

---

<sup>1</sup> GARCÍA MAHÍQUES, 2009.

<sup>2</sup> GEERTZ, 1989, p. 101-141.

<sup>3</sup> GARCÍA MAHÍQUES, 2009.

Em síntese, a iconologia proposta por García Mahiques refere-se à interpretação do conteúdo intrínseco da obra de arte. O historiador sugere que essa compreensão seja realizada a partir de dois eixos referenciais: a “tradição cultural convencionalizada” e o “âmbito conceitual e imaginário”. O primeiro tem a ver com os códigos culturais presentes na história dos tipos iconográficos, as formas concretas utilizadas pelo artista com o objetivo de converter o tema em imagem. Estas configurações gráficas estão associadas a um conjunto de signos tradicionais que permitem ao destinatário compreender a mensagem. O segundo diz respeito às ideias relativas a um grupo, um período, uma concepção religiosa e aos símbolos equivalentes a eles. Por âmbito conceitual e imaginário entendem-se os conceitos próprios de uma coletividade, os quais modelam ícones que correspondem à chave de leitura da representação visual, que contêm ideologias condizentes ao ideário e imaginário de determinado círculo de pessoas. Por fim, o investigador deve descobrir o propósito da obra de arte e a quem ela se destina. O seu objetivo está diretamente relacionado aos preceitos de uma congregação, de uma cultura e de uma sociedade.

Uma vez apresentados o conteúdo e a metodologia da investigação, passamos à sua organização. Com o intuito de favorecer a leitura e a consulta das imagens, o trabalho foi composto em três cadernos: o Caderno I (TEXTO) contém todo o material escrito, o Caderno II (IMAGEM), as estampas e pinturas referenciadas no manuscrito e o Caderno III (DOCUMENTO) traz a transcrição dos documentos analisados no decorrer da pesquisa. A tese foi redigida em oito capítulos, conforme os procedimentos acima especificados: a localização da obra de arte, a análise formal do conjunto pictórico, o estudo estilístico, a iconografia e a interpretação iconográfica, tendo em vista a aproximação do significado – a síntese iconológica.

No primeiro capítulo – *A chegada dos pintores portugueses* – discorremos a respeito do florescimento do gênero de pintura denominado quadratura na região aurífera e diamantífera. O seu teor é introdutório e tem o propósito de apresentar ao leitor, de forma sucinta, o tema da pesquisa propriamente dito, situando-o no ambiente cultural e religioso setecentista de Minas Gerais. Nesta parte, expusemos as principais questões que nortearam a investigação e a tese que propusemos discutir no decorrer do doutorado.

No segundo capítulo – *As cúpulas imaginárias* – procuramos apresentar cada uma das ornamentações do conjunto pictórico pesquisado. Localizamos as obras no tempo e no espaço,

procuramos identificar o tema, a autoria e a data de sua execução. Neste momento, tivemos a oportunidade de analisar alguns documentos, com destaque absoluto para o Libelo cível envolvendo o artista português Manoel Rebelo de Souza e seu aprendiz João Batista de Figueiredo. O estudo desse processo permitiu a realização de um debate a respeito das questões que circundam a produção artística, como a arrematação das obras de arte, o ensino e os vínculos estabelecidos entre mestres e discípulos, a atuação dos artífices e as relações de trabalho instituídas no universo das pinturas de teto em perspectiva ilusionista nas duas regiões – o Norte de Portugal e a capitania de Minas Gerais. Por fim, gostaríamos de esclarecer que independentemente de o ofício do pintor ser reconhecido como atividade artesanal, no espaço luso-brasileiro até o século XVIII, durante a redação, nos referimos a esses oficiais como artífices, artistas, pintores, douradores e mestres.

No capítulo III – *Construindo espaços imaginários* – realizamos o estudo comparativo das obras de arte, considerando os métodos aplicados na concepção estrutural do espaço, como a composição, o desenho, a perspectiva, o emprego da luz e o uso da cor. Com base nesses recursos de análise formal empregados pelos historiadores da arte, procuramos conhecer o processo de produção artística relativo à quadratura e as principais referências estilístico-formais dos mestres pintores responsáveis pela execução dos tetos pintados. Para tanto, descrevemos os elementos constituintes das falsas cúpulas na seguinte ordem: a composição, a perspectiva, a projeção da arquitetura e sua iluminação, o entablamento, a integração dos ambientes real e imaginário, as cores, a representação do tempo, o grupo figurativo e os ornamentos. Com o intuito de ampliar as reflexões em torno da prática quadraturista, examinamos o conhecimento difundido por meio da circulação dos tratados, das coleções de gravuras, dos objetos e dos próprios artífices.

No capítulo IV – *A transposição do desenho preparatório para o suporte* –, com o intuito de vislumbrar a preparação do suporte e os procedimentos aplicados na transposição do projeto para a superfície pictórica, investigamos os possíveis métodos empregados pelos artífices na elaboração dos desenhos para as ornamentações dos forros dos templos. Com esse propósito, pesquisamos a coleção de esboços para pinturas de teto, produzidos entre os séculos XVI e XVIII, disponíveis para consulta em *The Metropolitan Museum of Art*<sup>4</sup>, analisamos alguns vestígios de riscos feitos com pigmento preto nas coberturas estudadas (bem como em outros

---

<sup>4</sup> <https://www.metmuseum.org/>

objetos de arte sacra localizados em Minas Gerais) e os confrontamos com as propostas presentes no primeiro volume do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo.

No quinto capítulo – *O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais* – buscamos situar estilisticamente as obras dentro do que foi denominado pela tradicional historiografia da arte do período colonial por ciclo barroco da pintura de perspectiva. O estudo comparativo dos tetos pintados expôs aspectos que deixaram transparecer as alterações realizadas nas quadraturas mineiras a partir de 1760, entre as quais destacamos as diferentes formas de composição do espaço e a assimilação do repertório rococó pelos pintores de falsa arquitetura. Durante a investigação, constatamos a presença de exemplares de transição, cujos traços correspondem à justaposição e à coexistência de estilos.

Do conjunto selecionado para esta investigação, privilegiamos a ornamentação do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, localizada na atual cidade de Tiradentes, Minas Gerais, devido à sua singularidade e ao seu ineditismo. Desse modo, no capítulo seis – *A pintura da igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes* –, aprofundamos a análise estilística da obra, com o propósito de identificar as possíveis referências artísticas do pintor que denominamos Mestre do Rosário, provavelmente o primeiro artífice a representar o céu em perspectiva atmosférica, repleto de anjos que se comunicam com o observador, na capitania de Minas Gerais. O estudo permitiu entrever o extraordinário processo de deslocamento cultural das tradições clássicas no transcurso do tempo.

Por fim, efetivamos a análise e a interpretação iconográfica do conjunto pictórico. No capítulo sete – *A iconografia do espaço imaginário* –, procuramos conhecer a essência das pinturas que simulam uma cúpula, com o objetivo de desvendar a mensagem codificada na imagem e o propósito da obra de arte. Com essa finalidade, analisamos a quadratura e sua relação com a arquitetura real do templo, tendo em vista as plantas dos edifícios e seu significado simbólico. Neste momento, finalmente, revelamos a concepção religiosa representada por meio da estrutura circular e centralizada. Para concluir e correlacionar o sentido das cúpulas pintadas com as narrativas hagiográficas, efetuamos o estudo de cada um dos grupos figurativos reproduzidos em quatro coberturas: as capelas-mores da Sé de Mariana (1760), da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (c.1765), da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco (1760-1775) e da matriz de Santana de Inhaí (antes de 1787). Trata-se de uma interpretação concisa,

orientada por uma indagação e capaz de identificar o tema da representação visual e pensar sua conexão com o comitente e o observador. Nesse âmbito, realizamos uma imersão na história dos tipos iconográficos, relacionando as imagens com as possíveis referências literárias: a *Bíblia*, os *Evangelhos Apócrifos* e a *Legenda Áurea*.

No capítulo oito – *A iconografia da pintura do Rosário dos Homens Pretos* – encerramos a tese de doutorado com a análise e a interpretação iconográfica da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos (1760-1775). Com o intuito de compreender a conexão existente entre o tema escolhido pelos comitentes – *Sacra conversazione* – e a invocação à Virgem do Rosário, procuramos retratar a origem da devoção e sua relação com as ordens religiosas responsáveis por sua difusão, vislumbrando o seu percurso até alcançar a capitania de Minas Gerais. Para tanto, examinamos os livros de compromissos das irmandades de Nossa Senhora do Rosário de Minas Gerais, as representações visuais presentes na tradição das imagens, os objetos devocionais e a literatura religiosa relacionada, com destaque para os quadros de altar, as ladainhas de Nossa Senhora estampadas, os Registros de Santos e os Sermões proclamados por Padre António Vieira, os quais ensinam a oração do Santo Rosário aos devotos. Para concluir, buscamos entrever o símbolo devocional da Virgem que os irmãos pretos representaram.

Posto isto, desejamos uma ótima leitura e uma excelente viagem pelo mundo extraordinário da difusão e interpretação das imagens no transcurso do tempo e do espaço.

## A chegada dos pintores portugueses: o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura

Em Portugal, o gênero de pintura denominado quadratura<sup>5</sup> desenvolveu-se, com a presença do artista florentino Vincenzo Baccherelli (1672-1745), durante o reinado de D. João V (1706-1750)<sup>6</sup>. O mestre pintor esteve ativo no país por volta de 1702 até 1719 e deixou inúmeros discípulos, entre eles: António Lobo, António Simões Ribeiro, António Pimenta Rolim, Jerónimo da Silva, João Nunes de Abreu, António Serra, Vitorino Manuel Serra e António Machado Sapeiro. Infelizmente, com o terremoto que devastou a cidade de Lisboa em 1755, grande parte da decoração dos interiores dos palácios e igrejas lisboetas da primeira metade do Setecentos se perdeu e a única obra subsistente de sua autoria é a ornamentação do teto da portaria do mosteiro de São Vicente de Fora, produzida em 1710<sup>7</sup>.

Na região Norte do país, a pintura de perspectiva ilusionista chegou na cidade do Porto pelas mãos de Nicolau Nasoni (1691-1773), que nasceu em San Giovanni Valdarno di Sopra, na Toscana, e aprendeu a quadratura, em Bolonha, na *bottega* de Emiliano Stefano Orlandi (1681-1760). Nasoni chegou ao Porto em 1725, contratado pelo cabido da Sé para trabalhar no processo de renovação decorativa da catedral. O mestre italiano tornou-se uma figura

---

<sup>5</sup> Em 1681, o teórico da arte, político e pintor italiano Filippo Baldinucci (1624-1697) escreveu o *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno*, publicado em Florença, no qual definiu a 'quadratura' como a 'arte de pintar perspectivas', de 'pintar em quadratura'. Baldinucci indica que a quadratura é um gênero pictórico que cria arquiteturas ilusórias por meio das normas da perspectiva. No século XVII, a definição é ainda um pouco vaga, mas, de todo modo, relaciona-se diretamente com a prática da pintura de perspectiva ilusionista e os pintores de quadraturas atuantes na Itália. Desse modo, a quadratura pode ser definida como um gênero de pintura que representa estruturas arquitetônicas em uma superfície plana, bidimensional, a partir do emprego da perspectiva, possibilitando a continuidade da arquitetura real do edifício nas paredes ou tetos pintados. (Consulte-se: BALDINUCCI, 1681). Nesse âmbito, é importante destacar que Andrea Pozzo (1642-1709) não utilizou a palavra quadratura para definir esse gênero de pintura, mas o termo *di sotto in sù*, que significa a representação figurativa "de baixo para cima". Na América portuguesa, essas formas decorativas aparecem nos documentos do século XVIII como Pintura de Perspectiva. O *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura* traz a seguinte definição: "Quadratura: pinturas do séc. XVII e XVIII, em paredes ou tetos, em *trompe-l'oeil*, que representavam temas arquitetônicos *di sotto in sù*, com violentos efeitos perspécticos, parecendo uma extensão da arquitetura real de uma divisão para um espaço imaginário. Era comum na arte romana e foi retomada por Mantegna no séc. XV no palácio ducal de Mântua, atingindo o auge na época barroca em Itália. O maior de todos os expoentes da Q. foi provavelmente Andrea Pozzo na Igreja de Santo Inácio em Roma". (Sobre o assunto, veja-se CALADO; SILVA, 2005, p. 309). Nos estudos atuais, os historiadores trabalham com o conceito da quadratura na História da Arte a partir da pintura ilusionista: Fauzia Farneti, Stefano Bertocci, Magno Moraes Mello, João Cabeleira, Giuseppina Raggi, António Oriol Trindade, Vítor Manuel Guerra dos Reis, Pedro Miguel Filipe dos Santos, entre outros.

<sup>6</sup> Sobre Vincenzo Bacherelli, veja-se MELLO, 2002B.

<sup>7</sup> MELLO, 1998, p. 119-139.

reconhecida no ambiente artístico do norte do país, onde atuou como desenhista, pintor e arquiteto durante um período aproximado de 48 anos<sup>8</sup>. Nesse contexto, contribuiu para o desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica nas províncias históricas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, região de origem da maioria dos artífices portugueses que viajaram para a capitania de Minas Gerais no decurso do século XVIII. Entre as obras produzidas pelo artista, destaca-se a decoração do forro da nave da Sé catedral de Lamego, executadas em 1738, que se caracteriza pelo predomínio da ornamentação em oposição ao ilusionismo espacial normalmente conquistado pela verticalização das pinturas de falsa arquitetura<sup>9</sup>.

Como se disse, grande parte dos portugueses que ocuparam Minas Gerais no Setecentos partiu do Minho. Essa província histórica caracterizava-se pela presença de uma população excepcionalmente católica, governada pelos principais clérigos do país: o arcebispo de Braga e o bispo do Porto. Com o propósito de suprir as necessidades das respectivas dioceses, fundamentadas nas doutrinas e diretrizes do Concílio de Trento<sup>10</sup>, desenvolveram-se, sobretudo nestas duas cidades, as principais oficinas de arte sacra da região. Como consequência, formou-se um número excessivo de artífices favorecendo o deslocamento desses homens para outras localidades do país e até mesmo para a colônia portuguesa da América<sup>11</sup>. É importante reforçar que a arquidiocese de Braga se estendia à província histórica de Trás-os-Montes e Alto Douro, para onde foram enviados muitos artistas do Minho, indicando a possibilidade de uma interlocução artística entre as obras produzidas nesse território e as pinturas da capitania de Minas Gerais<sup>12</sup>.

O número de migrantes para a colônia portuguesa na América, provenientes do Minho – região onde se encontra a cidade de Braga, no norte de Portugal – foi bastante significativo no Setecentos. Especialmente nas Minas, em função da descoberta do

---

<sup>8</sup> TEDESCO, 2011, p. 22-40.

<sup>9</sup> A obra de Nicolau Nasoni será analisada no decorrer de nossa investigação.

<sup>10</sup> O Concílio de Trento foi um sínodo religioso promovido pela Igreja Católica que ocorreu entre 1545 e 1563 na cidade de Trento, na Itália. Ele foi convocado pelo Papa Paulo III como uma resposta à instabilidade causada pelo movimento da Reforma Protestante, motivo pelo qual é referenciado também como o concílio da Contrarreforma ou da Reforma Católica. Entre as principais deliberações do sínodo religioso, destacam-se a confirmação dos sete sacramentos (batismo, crisma, matrimônio, penitência, ordenação, comunhão e extrema-unção); a glorificação da Virgem Maria e dos santos; a publicação da *Bíblia* e dos documentos litúrgico em latim, bem como a celebração da missa; a educação dos fiéis; a evangelização dos gentios; a repressão às práticas heréticas; a ratificação dos dogmas da Igreja e a propagação dos seus ritos. No âmbito da cultura artística e religiosa, o concílio propagou a fé católica e promoveu a produção de imagens devocionais (pinturas, esculturas e objetos diversos), os quais estiveram submetidos a uma série de regras que orientaram a produção artística e o culto cristão. Em Minas Gerais, o rito católico, a devoção e toda a produção de arte sacra são fruto das determinações estabelecidas pelo sínodo religioso, as quais foram adaptadas à realidade da América portuguesa por meio das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, elaboradas e publicadas por D. Sebastião Monteiro da Vide em 1707.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, E., 2016A, p. 70.

<sup>12</sup> Idem, 2016B.

ouro e dos diamantes, essa migração foi também determinada por uma necessidade administrativa e de consolidação da ocupação que se efetivou a partir do incentivo da Coroa. A ideia do enriquecimento rápido ou a simples expectativa de melhorar a qualidade de vida tendo em vista a escassez alimentar de que sofriam cronicamente os portugueses orientavam a saída dos minhotos. Avalia-se que das décadas finais do século XVII até o fim do XVIII mais de meio milhão de portugueses tenha migrado para a colônia na América<sup>13</sup>.

Seduzidos pela possibilidade de enriquecimento e na esperança de melhorar de vida, os migrantes minhotos viram-se diante da oportunidade de exercer a sua profissão em Minas Gerais. Os artistas portugueses, muito possivelmente, chegaram à região depois de formados em Portugal, provavelmente nas oficinas do Norte, pois a emigração geralmente decorria após a conclusão do aprendizado que os qualificava a executar determinada atividade artística<sup>14</sup>. Maria José Goulão Machado nos diz que os principais entalhadores ativos no território brasileiro originavam-se da antiga província de Entre-Douro-e-Minho, e “muitos deles emigravam com a sua formação já terminada em oficinas nortenhas, o que explica em parte a homogeneidade que se faz sentir na talha brasileira, nas das ilhas atlânticas e na de Portugal Continental”<sup>15</sup>. Muitos artífices conseguiram se estabelecer, permanecendo na capitania mineira até o fim de suas vidas. Entretanto, outros, de passagem pela região, podem ter executado alguma obra e seguido viagem em busca de trabalho em outros espaços, possivelmente, a partir dos contatos estabelecidos no decorrer desses deslocamentos.

Nesse contexto, acreditamos que o fluxo intenso de indivíduos e de artistas constituiu contribuição determinante para o deslocamento da tradição religiosa do Norte de Portugal em direção a Minas Gerais, a circulação dos objetos produzidos nesse universo cristão, bem como dos saberes que estavam presentes na mente desses homens<sup>16</sup>, isto é, a memória visual dos oficiais das artes que aportaram na região mineradora. Em outras palavras, a propagação da cultura artística relaciona-se com o que foi visto por esses artífices nos caminhos percorridos, o conhecimento apreendido durante a formação em Portugal e a assimilação da arte portuguesa por experiência própria, adquirida, possivelmente, por intermédio da interlocução estabelecida entre os pintores, os arquitetos, os escultores, os ourives e os entalhadores. Desse modo, cogita-se a possibilidade de uma troca contínua e mútua entre os artistas das duas regiões no decorrer

---

<sup>13</sup> MAGNANI, 2013A, p. 89.

<sup>14</sup> MACHADO, 2005. V. I, p. 420-456.

<sup>15</sup> Ibid., p. 474.

<sup>16</sup> DIAS, 1995, p. 52.

do século XVIII, porque o trânsito de pessoas e a veiculação de saberes provavelmente se deu tanto do Minho para Minas, como de Minas para o Minho<sup>17</sup>.

No que tange à produção artística da capitania mineira, sabe-se que as irmandades e as ordens terceiras foram as principais encomendadoras de obras de arte sacra, realidade semelhante ao universo cultural e religioso da província de Entre-Douro-e-Minho<sup>18</sup>. Em Minas Gerais, a comunidade leiga desempenhou um papel fundamental na construção e na manutenção das igrejas e capelas que tinham a função de servir ao culto do santo de devoção das confrarias. Eram elas, inclusive, as encarregadas pela manutenção das cerimônias e das festas religiosas, bem como pela aquisição das obras de arte: as pinturas e as esculturas produzidas para ornamentar os templos e promover o discurso cristão. Além de contratarem os artistas, determinavam o programa decorativo do templo de acordo com a iconografia cristã, fundamentada nas diretrizes do Concílio de Trento. Logo, as associações religiosas tornaram-se as principais comitentes desse período, uma vez que a entrada das ordens primeiras e segundas havia sido proibida na região<sup>19</sup>. Vale ressaltar que, apesar de sua herança portuguesa, as fraternidades instituídas em Minas Gerais possuem características próprias. Caio Boschi nos diz:

Por outro lado, sendo instituições coloniais, é natural que o parâmetro das irmandades mineiras fossem as suas similares existentes no Reino. Observe-se, porém, que **não se tratava de mera transplantação institucional. As fraternidades metropolitanas não foram modelos acabados para suas congêneres nas Minas Gerais**. Apontem-se alguns traços que demonstram essa distância. Enquanto em Portugal tais entidades eram, geralmente, criadas “por” e “sob” a orientação de eclesiásticos e de congregações religiosas, nas Minas foram iniciativas de leigos. Enquanto em Portugal as invocações, os oragos, guardavam direta relação com as ocupações profissionais de seus adeptos, nas Minas, a escolha dos santos padroeiros decorria da identificação dos grupos de fiéis com as perplexidades e simbolismos neles retratados. Enquanto em Portugal a função social das irmandades tinha caráter essencialmente beneficente e mutualista, nas Minas Gerais se apresentavam como organismos sociais multiformes, que proporcionaram aos seus membros, entre outros benefícios, um

---

<sup>17</sup> OLIVEIRA, E., 2016B, p. 70.

<sup>18</sup> Idem, 2016A, p. 200.

<sup>19</sup> As irmandades foram deslocadas para o Brasil no processo de colonização e seu desenvolvimento ocorreu no interior da relação entre a Igreja e o Estado Absolutista Português, onde a Igreja se constituiu em um importante instrumento dos projetos coloniais da Coroa. Nesse contexto, o desenvolvimento das irmandades foi estimulado pelo Regime do Padroado, a união entre o Estado e a Igreja, quer dizer, os Reis lusitanos possuíam o poder de gerenciamento espiritual, eram eles que ditavam as regras de ação dos religiosos. Foi esse poder que dificultou a entrada deles na região mineradora, evitando o contrabando do ouro e impedindo a presença das ordens primeiras e segundas. A atuação das irmandades extrapolou as questões espirituais desempenhando um importante papel de assistência social aos confrades, onde os fiéis encontram conforto espiritual e socorro material. As congregações leigas acolhiam os irmãos e assumiam o compromisso de ampará-los na vida, na doença e na morte. (Sobre o assunto, consultar: BOSCHI, 1986 / RESENDE; VILLALTA, 2007).

espaço de convívio social. Aliás, foram elas veículo e instrumento de manifestações sociais, sobretudo para as camadas subalternas<sup>20</sup> (grifo nosso)

Nesse âmbito, é importante observar que boa parte das irmandades de Nossa Senhora do Rosário constituídas em Portugal não chegaram a erguer templo próprio, mantendo-se vinculadas aos conventos dominicanos e conservando altares em catedrais e igrejas pertencentes a outras organizações religiosas. Em contrapartida, a maioria das confrarias do Rosário de Minas Gerais, cerca de 62 associações identificadas no século XVIII<sup>21</sup>, não só construiu capelas particulares como acolheu em seu interior outras fraternidades representantes dos negros. Na região mineradora, é comum encontrar nesses templos altares dedicados aos santos pretos: São Benedito, Santo Elesbão, Santa Efigênia e Santo Antônio de Categeró, conhecido também como Santo Antônio de Noto. De forma equivalente, é habitual deparar com essas imagens nos retábulos portugueses dedicados à Virgem do Rosário. Se, por um lado, o culto à Nossa Senhora do Rosário e aos referidos santos pretos esteve vinculado à prática missionária e evangelizadora da Igreja, por outro, e em contrapartida, essas devoções foram apropriadas e reinterpretadas pelos fiéis a partir de suas matrizes culturais africanas<sup>22</sup>.

Foi nessa ambiência cultural e religiosa que se desenvolveu a quadratura. Gombrich nos fala que o surgimento de um gênero artístico e o seu florescimento se devem a um determinado contexto – “o nicho ecológico”<sup>23</sup> – que contribui para o seu desenvolvimento e sobrevivência. O autor adota um termo utilizado pelos biólogos para descrever o ambiente que favorece a floração de um determinado tipo de planta ou animal em particular, incluindo a interação de forças entre o meio e as formas de vida, para traçar um paralelo com o universo das artes, sugerindo que as características socioculturais do local em que a imagem é produzida estabelecem uma relação recíproca com a obra de arte. Prosseguindo com o raciocínio de Gombrich, pode-se considerar que a quadratura surge, floresce e se desenvolve em um determinado ecossistema – a cultura artística e religiosa luso-brasileira do século XVIII – e, simultaneamente, intervém no espaço em que se desenvolve, onde as imagens desempenham um papel importante na comunicação de valores culturais: representando uma concepção religiosa, propagando o discurso cristão, colaborando com a evangelização dos gentios e ratificando os dogmas da Igreja Católica.

---

<sup>20</sup> BOSCHI, 2007A, p. 63-64.

<sup>21</sup> Ibid, p. 68.

<sup>22</sup> Sobre as devoções negras, veja-se: OLIVEIRA, 2008. Discorreremos mais profundamente sobre esse assunto quando analisarmos a iconografia da pintura de forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes, em Minas Gerais.

<sup>23</sup> GOMBRICH, 2012, p. 10.

Em síntese, o gênero denominado quadratura se desenvolveu em Minas Gerais, no decorrer do século XVIII e início do XIX, a partir da atuação dos mestres portugueses, da difusão dos impressos europeus<sup>24</sup> e dos tratados de arte, propagando a iconografia e contribuindo para a veiculação da produção e do conhecimento artístico. Pesquisas em curso referem-se à presença constante de artistas provenientes da antiga província de Entre-Douro-e-Minho<sup>25</sup> nas comarcas do Rio das Mortes, da Vila Rica e do Serro Frio. No entanto, não há um modelo exclusivo da pintura de perspectiva que tenha sido transferido pelos pintores minhotos e seguido rigorosamente pelos artífices mineiros formados na capitania de Minas Gerais. O que se percebe é a existência de uma diversidade imensa de decorações de teto presente nas duas regiões, fruto da circulação de um saber teórico e prático que foi transmitido de geração em geração e acabou se constituindo em uma prática artística, a qual foi assimilada, interpretada e adaptada ao ambiente cultural e religioso de Minas Gerais: herdeira, sim, da cultura do Norte de Portugal, mas dotada de especificidades, como se verá.

Desse modo, o processo de deslocamento de um determinado gênero de pintura pressupõe a sua compreensão e desenvolvimento em novo território, tendo como consequência uma possível reinterpretação dos diversos exemplares difundidos pelos artífices portugueses, uma vez que estes correspondem à interpretação dos modelos propagados em Portugal a partir da atuação dos artistas italianos, entre os quais destacamos os pintores Vincenzo Baccherelli (1672-1745), Nicolau Nasoni (1691-1773) e Paschoal Parente (?-1796). Pretendemos, com esta investigação, compreender como ocorreu esse processo de circulação das formas, como se deu a assimilação desse tipo de decoração, quais foram seus desdobramentos no ambiente artístico, cultural e religioso da capitania mineira, bem como averiguar a interlocução entre a prática quadraturista desenvolvida em Minas Gerais e as antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes<sup>26</sup>. Nessa perspectiva, almejamos identificar as semelhanças existentes entre as duas regiões e indicar as possíveis particularidades dos tetos pintados em Minas por meio da análise estilístico-formal e iconográfica de um conjunto de obras que foram executadas entre os anos de 1760 e 1787 na região aurífera e diamantífera.

---

<sup>24</sup> Em Minas Gerais, as gravuras impressas constituíram o maior instrumento de propaganda e eficácia retórica por sua capacidade de produzir um número ilimitado de imagens de pequeno formato como as estampas, os Registros de Santos, as ilustrações de livros religiosos: Ladainhas de Nossa Senhora, Missais, Breviários, entre outros.

<sup>25</sup> A província de Entre-Douro-e-Minho localiza-se no noroeste do continente português. Faz fronteira ao norte com a Galiza e ao leste com a província de Trás-os-Montes. O Minho foi composto por sete comarcas, a saber: Penafiel, Guimarães, Viana, Barcelos, Valença, Porto e Braga e suas principais cidades foram Viana do Castelo, Porto e Braga, esta última sede administrativa da província.

<sup>26</sup> A província histórica de Trás-os-Montes corresponde aos atuais distritos de Vila Real e Bragança, bem como parte dos distritos de Viseu e Guarda.

Nesse universo, Antônio Rodrigues Belo (1702-?), natural do Porto, foi o responsável por uma das primeiras manifestações da pintura de perspectiva ilusionista na cidade de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, em 1755<sup>27</sup>. Infelizmente, a decoração da capela-mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré encontra-se encoberta por outra, tornando-se impossível o seu estudo<sup>28</sup>. De modo equivalente, dois artistas naturais de Braga são conhecidos por sua forte atuação na região mineradora: Manoel Rebelo de Souza (1700-1775), em Mariana e Ouro Preto (Comarca de Vila Rica), e o guarda-mor José Soares de Araújo (1723-1799), em Diamantina (Comarca do Serro Frio). Os dois pintores bracarenses apresentam algumas características em comum, a começar por seu local de origem, ambos são naturais da Freguesia de São Victor, na cidade de Braga<sup>29</sup>. Os compatriotas, muito possivelmente, atuaram em território mineiro como administradores das artes, rematando obras e executando-as com a colaboração de seus discípulos, seus escravos<sup>30</sup> e em parceria com outros artífices.

O conjunto de obras que será analisado corresponde à ornamentação de cinco forros que simulam uma arquitetura circular centralizada, as quais intitulamos Cúpulas Imaginárias<sup>31</sup>. As pinturas foram produzidas na segunda metade do século XVIII, entre 1760 e 1787, e estão distribuídas em quatro cidades situadas nas antigas comarcas de Vila Rica, do Rio das Mortes e do Serro Frio [Fig.1]. São elas: as decorações das capelas-mores da Sé catedral de Mariana,

---

<sup>27</sup>LEVY, 1944, p. 152.

<sup>28</sup> A obra do artista português está encoberta por outra, realizada no século XIX por Honório Esteves (1860-1933), pintor mineiro natural de Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto. Na última restauração da matriz de Nossa Senhora de Nazaré, finalizada em 2014, foram abertas várias janelas de prospecção no forro, revelando partes da ornamentação original de Antônio Rodrigues Belo, mas, ainda assim, é impossível vislumbrar a sua composição e realizar qualquer estudo. Os responsáveis pelo processo de restauração optaram por manter a decoração do século XIX, permanecendo oculta aquela que pode ter sido uma das primeiras pinturas de perspectiva de Minas Gerais.

<sup>29</sup> Sobre Manoel Rebelo de Souza, a informação de que ele é natural da freguesia de São Victor, da cidade de Braga, consta no Livro de óbitos da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, fls. 93, publicado no *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de Judith Martins. No que diz respeito ao pintor José Soares de Araújo, trata-se da certidão de batismo presente no livro de Batismo da igreja de São Victor, localizado no Arquivo Distrital de Braga e publicado por Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani em sua tese de doutorado, em 2013. Os registros que atestam os primeiros trabalhos desses artistas na capitania mineira sugerem que eles tenham chegado em momentos diferentes: Manoel Rebelo de Souza, em 1752 (trabalhando em Santa Bárbara) e José Soares de Araújo, em 1759 (patente de irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina).

<sup>30</sup> O termo escravo, do latim *Sclavus*, significa ‘a pessoa que é propriedade de outra’. Nos documentos do século XVIII, a expressão é utilizada para definir as pessoas escravizadas. Estamos cientes e concordamos com a forma empregada na atualidade, pois consideramos que escravizado é a palavra mais adequada para se referir às pessoas que foram alvo da escravidão, tanto no passado como no presente. Desse modo, conforme o contexto, empregaremos os dois vocábulos no decorrer do texto.

<sup>31</sup> Para este estudo, denominamos Cúpulas Imaginárias um conjunto de cinco obras, localizadas em Minas Gerais e produzidas no século XVIII, as quais correspondem à pintura de falsas arquiteturas que evocam uma cúpula. Trata-se da representação de estruturas arquitetônicas circulares concebidas em perspectiva centralizada, com ou sem aberturas para o céu.

arrematadas por Manoel Rebelo de Souza, em 1760<sup>32</sup>; da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, contratada pelo mesmo pintor, por volta de 1765; da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, produzida entre 1760 e 1775, cuja autoria é desconhecida; da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, executada entre 1760 e 1775, por um artista desconhecido, e da igreja matriz de Santana de Inhaí, distrito de Diamantina, atribuída a José Soares de Araújo e Caetano Luiz de Miranda<sup>33</sup>, concebida antes de 1787<sup>34</sup>. Os responsáveis pela arrematação e execução dessas obras pertenceram ao grupo de artífices que integraram a segunda geração de pintores de perspectiva atuantes na capitania de Minas Gerais; composta pelos mestres portugueses, por seus discípulos, seus escravos, os oficiais nascidos e formados na região mineradora.

Consideramos que a pintura ilusionista da capitania mineira passou por diversas fases de execução, as quais estavam vinculadas a grupos de artistas atuantes na região que compartilhavam determinadas características estilístico-formais no que tange à organização do espaço. Até onde pudemos averiguar, existiu pelo menos uma geração de pintores de perspectiva anterior a esta que estamos pesquisando, atuante entre os anos de 1740 e 1760, cujas obras se caracterizam pela representação de arquiteturas extremamente fechadas, dispostas longitudinalmente na superfície pictórica e com pequenas aberturas para o céu. Só para exemplificar: os autores das ornamentações da capela-mor da igreja do Padre Faria (1740-1755)<sup>35</sup>; da capela-mor e da nave da igreja do Bom Jesus das Flores do Taquaral (construída por volta de 1748)<sup>36</sup>, em Ouro Preto; da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro, recentemente descoberta; as decorações das capelas-mores da igreja do Rosário de Catas Altas e da igreja de Santana de Cocais, distrito de Barão de Cocais, atribuídas a Gonçalo Francisco Xavier<sup>37</sup> (ativo entre 1734 e 1756, conforme o dicionário de Judith Martins, ou de 1742 a 1756 conforme Hudson Martins). Apesar de desconhecido, acreditamos que o teto pintado na capela-mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo esteja inserido neste conjunto, trabalho documentado e executado por Antônio Rodrigues Belo em 1755<sup>38</sup>.

---

<sup>32</sup> APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075 fl. 121v.

<sup>33</sup> ARAÚJO JUNIOR, 2017, p. 201.

<sup>34</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 87.

<sup>35</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 451-454.

<sup>36</sup> OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 106.

<sup>37</sup> BARROSO NETO, 2009.

<sup>38</sup> Em breve teremos a oportunidade de conhecer melhor este pintor, estudado por Tiago da Cunha Rosa no curso de pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (mestrado) sob a orientação do Prof. Dr. Magno Moraes Mello.

Do conjunto selecionado para esta investigação, buscamos privilegiar o estudo da decoração da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, localizada em Tiradentes<sup>39</sup>, pela seguinte razão: a obra é a única que reproduz o céu em perspectiva atmosférica, repleto de nuvens e anjos, os quais estabelecem uma comunicação direta com o observador, anunciando um momento de transição das pinturas ilusionistas de Minas Gerais, que culminará com as composições de grandes espaços celestiais, no período rococó. É bem verdade que, desde as primeiras quadraturas do Setecentos, os artífices pintaram elementos arquitetônicos que indicam a existência de outros ambientes: arcos, tribunas, varandas, lanternas com janelas laterais, janelas envidraçadas e abertas para o exterior. Entretanto, essas frestas normalmente eram reduzidas e, por vezes, destituídas da cor azul do céu, sobretudo, do azul atmosférico, o que contribuiu inevitavelmente para o predomínio visual dos objetos de arquitetura e ornamentação, bem como das narrativas hagiográficas e religiosas. Nesse universo, o artista que trabalhou na capela do Rosário de Tiradentes pode ter sido um dos precursores da representação celestial na capitania mineira, que seguirá existindo nas produções subsequentes, especialmente nos tetos pintados pelas oficinas dos mestres pintores Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), Joaquim José da Natividade (1771-1841) e Manoel Victor de Jesus (c. 1760 a 1828), nascidos e formados em Minas. Além disso, a singularidade dessa pintura, sem precedentes na região mineradora, nos permitiu trilhar um caminho, no tempo e no espaço, capaz de vislumbrar o extraordinário processo de deslocamento cultural das tradições clássicas.

Das obras que estamos investigando, a primeira quadratura corresponde às cúpulas gêmeas pintadas na antiga matriz de Nossa Senhora da Conceição da Vila do Ribeirão do Carmo, que foi reformada para se tornar Sé catedral da nova diocese: templo principal do episcopado cristão<sup>40</sup>. A pintura foi encomendada pelo primeiro bispo da cidade de Mariana, D. Frei Manuel da Cruz (1690-1764)<sup>41</sup>, em 1760, e caracteriza-se pela composição de uma arquitetura circular

---

<sup>39</sup> O estudo dessa pintura teve início no curso de pós-graduação (mestrado) realizado pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), em 2015. Naquela ocasião, realizamos uma análise iconológica das pinturas de forro da igreja do Rosário de Tiradentes (MG): os tetos da capela-mor e da nave. Foi a partir dessa pesquisa que demos início ao estudo das quadraturas localizadas na capitania mineira e tomamos conhecimento das outras quatro pinturas em perspectiva centralizada que estamos investigando, a partir da dissertação de Mestrado de Mateus Alves Silva, defendida em 2012 pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e intitulada *O Tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*.

<sup>40</sup> O nome catedral tem sua origem na localização da cadeira onde o bispo ou arcebispo se sentam nas celebrações religiosas: a cátedra do Bispo. O auge desse tipo de construção se deu na Europa do século XII, quando o centro da vida religiosa foi deslocado dos grandes mosteiros para as cidades.

<sup>41</sup> Dom Frei Manuel da Cruz foi monge cisterciense da Ordem de São Bernardo. Tornou-se doutor em Teologia pela Universidade de Coimbra. Em 1738, foi escolhido por Dom João V para governar a Sé do Maranhão, onde permaneceu até a sua partida para Minas Gerais, em 1747, para assumir o cargo de primeiro Bispo da diocese de Mariana.

e centralizada. É possível que as composições das quatro cúpulas imaginárias supracitadas sejam um desdobramento da decoração desse forro, indicando a existência de uma matriz, um modelo compositivo<sup>42</sup> que coincidiu com a criação do Bispado de Mariana. Essa concepção centralizada distingue-se consideravelmente das ornamentações que a precederam. Até onde pudemos verificar, as quadraturas produzidas antes de 1760, em Minas Gerais, apresentam uma estrutura bastante distinta. Os pintores da geração anterior simularam a falsa arquitetura em torno de uma abertura central que emoldura o quadro recolocado<sup>43</sup>: as narrativas hagiográficas ou religiosas. Como enunciamos, esses espaços eram geralmente concebidos a partir de linhas visuais traçadas no sentido longitudinal e transversal, totalmente preenchidos e ornamentados, com pequenas aberturas que deixam entrever um fragmento do céu<sup>44</sup>. Nesses forros, as linhas de desenho das colunas e pilastras não convergem para um ponto de fuga central. Normalmente, elas acompanham a curvatura do suporte, permanecendo paralelas entre si. Em alguns exemplares, percebe-se a confluência das linhas do desenho das colunas; elas, porém, apresentam-se diluídas em múltiplos pontos de fuga, os quais sugerem diversos locais de observação da imagem<sup>45</sup>.

Nesse ambiente cultural e religioso, supomos que a concepção da arquitetura em perspectiva centralizada tenha relação com os propósitos que envolveram a criação do Bispado de Mariana e o comportamento do primeiro bispo D. Frei Manuel da Cruz, que procurou direcionar a diocese a uma disciplina espiritual fundamentada nas diretrizes do Concílio de Trento e nos

---

<sup>42</sup> Quando falamos em modelo compositivo, nos referimos à organização e disposição dos objetos no espaço pictórico: a composição circular em perspectiva centralizada que evoca uma falsa cúpula. É importante ressaltar que cada uma dessas pinturas apresenta características específicas conforme os conhecimentos teóricos e práticos das oficinas que as produziram, como se verá na análise formal e comparativa das respectivas obras.

<sup>43</sup> Quadro recolocado é a tradução portuguesa para a expressão italiana *quadro riportato*, termo aplicado, na Itália, para designar as imagens que simulam uma pintura de cavalete transposta para o teto, as quais são representadas em perspectiva frontal em relação ao observador e, geralmente, são associadas à pintura de elementos arquitetônicos. O termo quadro recolocado foi proposto por Magno Moraes Mello para se referir, especialmente, às pinturas de teto luso-brasileiras. O autor ampliou o seu significado ao incluir todas as representações figurativas que não promovem o “arrombamento celestial” no centro do suporte pictórico, sejam elas representadas em perspectiva frontal ou dispostas obliquamente em relação ao observador.

<sup>44</sup> É importante ressaltar que, apesar desta estrutura ter predominado nas pinturas de perspectiva anteriores a 1760, composições semelhantes continuaram sendo produzidas até o final do século, como se pode verificar no conjunto de pinturas realizadas pela oficina de José Soares de Araújo na cidade e nos distritos de Diamantina. Entretanto, apesar das semelhanças quanto à disposição dos elementos arquitetônicos, dos objetos e dos grupos figurativos, a pintura do guarda-mor apresenta uma decoração que está vinculada ao repertório ornamental do Rococó, diferindo das pinturas executadas entre 1740 e 1760. No decorrer da tese de doutorado, procuraremos definir estilisticamente as obras de arte pesquisadas, situando-as no denominado “Ciclo Barroco” da pintura de perspectiva de Minas Gerais.

<sup>45</sup> Essas pinturas serão analisadas adiante quando tratarmos dos aspectos estilístico-formais das obras que compõem o “Ciclo Barroco” das pinturas de perspectiva de Minas Gerais.

preceitos da Companhia de Jesus: os Exercícios Espirituais, a Oração Mental<sup>46</sup> e as meditações sobre os sacrifícios de Cristo<sup>47</sup>. Entre as deliberações do novo episcopado, destacam-se as cartas e visitas pastorais que pretendiam corrigir os costumes desviantes da sociedade mineradora, promover a confissão e o perdão dos pecados, a conversão e a ‘reconciliação com Deus’ e a Igreja, tendo em vista que, neste rebanho, estava incluído o próprio cabido: a corporação de cônegos da catedral<sup>48</sup>. Nesse contexto, é possível que o pontífice tenha determinado a pintura de uma cúpula centralizada como símbolo da reconexão com o sagrado por meio da proposta de uma prática religiosa baseada na vida dos santos, da Virgem Maria e de Jesus Cristo, como recomendavam as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, redigidas por D. Sebastião Monteiro da Vide, em 1707<sup>49</sup>.

Como dissemos, as cúpulas pintadas evocam a necessidade de construção de um espaço centralizado composto a partir de um ponto central, que determina o local a ser ocupado pelo observador: exatamente abaixo e no centro da pintura<sup>50</sup>. Logo no princípio de nossa pesquisa, observamos que os artífices que trabalharam em Minas Gerais no decorrer do século XVIII (e a maioria dos pintores que atuaram nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes) não criaram ambientes, abertos para o céu, que rompem com a materialidade do teto das referidas igrejas, prolongando a arquitetura real, conduzindo o olhar do espectador ao infinito e desencadeando o sentimento de deslumbramento e êxtase religioso. Além disso, é possível perceber, sem dificuldade, que as obras que analisaremos no decorrer da tese de doutorado apresentam uma composição que prioriza a reprodução dos grupos figurativos: as narrativas hagiográficas e religiosas. Portanto, defendemos a proposição de que os artistas, atendendo aos propósitos dos comitentes, pintaram as cúpulas imaginárias com o intuito de expressar uma concepção religiosa. O domo representa a reconciliação entre Deus e os homens e os personagens indicam o caminho que o fiel deve seguir para evoluir espiritualmente e alcançar a Glória de Deus. No conjunto pictórico estudado, a quadratura deve ser compreendida em sua dimensão simbólica. Partindo deste ponto de vista, consideramos que a pintura de perspectiva é mais representativa e emblemática do que propriamente ilusionista.

---

<sup>46</sup> ÁVILA, 1967, p. 356-357.

<sup>47</sup> SANTOS, 2008, p. 4.

<sup>48</sup> Idem, 2009, p. 1-10.

<sup>49</sup> As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, baseadas nas Constituições de Lisboa, Braga e Porto e outras localidades portuguesas, correspondem à adaptação das normas eclesiásticas redigidas no Concílio de Trento para a Bahia. Elas foram redigidas pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, promulgadas em 1707, e são válidas para todo o Brasil, e também para Angola e São Tomé.

<sup>50</sup> SILVA, 2012, p. 104-106.

Porém, antes de iniciarmos o estudo do significado da obra de arte e sua relação com o universo cultural e religioso da capitania mineira e com o intuito de vislumbrar os processos de deslocamento, assimilação e reinterpretação da quadratura, pretendemos averiguar a interlocução existente entre as decorações de teto localizadas em Minas Gerais e nas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Para tanto, realizaremos a análise comparativa das obras, investigaremos o ensino e o aprendizado do ofício da pintura, as relações estabelecidas entre mestres e discípulos, o intercâmbio cultural desenvolvido nos canteiros de obras, a produção artística e a organização do trabalho relativo às ornamentações dos templos; bem como a circulação das formas e do conhecimento das artes por meio das gravuras, dos tratados, dos desenhos produzidos pelos artífices, dos objetos artísticos e dos próprios artistas, que transportavam consigo uma cultura e uma memória visual adquiridas ao longo de sua formação.

Portanto, neste primeiro momento da tese de doutoramento, seguiremos as seguintes etapas de investigação: (1) situaremos cada obra historicamente, identificando sua localização geográfica e temporal, o tema e a autoria<sup>51</sup>. (2) Em seguida, realizaremos a análise da obra de arte procurando reconhecer seus aspectos estilístico-formais. Com esse objetivo, sugerimos o estudo comparativo, tendo em vista os métodos utilizados na construção da arquitetura imaginária como a composição, o desenho, a luz, o uso da cor e a perspectiva. (3) Na expectativa de vislumbrar os possíveis métodos utilizados pelos pintores no momento de elaborar o desenho preparatório e realizar a sua transposição para o suporte, analisaremos os projetos para a decoração dos tetos subsistentes e o exame dos materiais e das técnicas empregados na produção artística do período colonial em Minas Gerais. (4) Com o propósito de definir e situar estilisticamente as obras pesquisadas no conjunto pictórico que compõe o “ciclo barroco” da pintura de perspectiva da capitania de Minas Gerais, dissertaremos sobre a diversidade estilística presente neste conjunto, com destaque para a coexistência e a justaposição dos estilos barroco e rococó presentes em dois dos exemplares: as ornamentações das capelas-mores da matriz de Santana de Inhaí (antes de 1787), em Diamantina, e da igreja do Rosário (1760-1775), em Tiradentes. Neste ponto, procuraremos sinalizar as possíveis interlocuções estabelecidas entre as quadraturas produzidas em Minas Gerais e nas antigas províncias históricas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. (5) Para finalizar, apresentaremos o estudo pormenorizado

---

<sup>51</sup> Ao apresentar as obras contratadas e produzidas pelos pintores portugueses, Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo, levantaremos algumas questões que julgamos pertinentes para o estudo das pinturas do período colonial, em Minas Gerais. Em decorrência disso, estenderemos as reflexões procurando estabelecer um diálogo com os pesquisadores que estudaram e escreveram sobre essas obras e as questões que envolvem a sua contratação e produção artística.

da pintura da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes com o propósito de identificar as principais referências artísticas do pintor que nomeamos Mestre do Rosário.

**II****As cúpulas imaginárias  
as obras, os artistas e as relações de trabalho**

Neste momento, pretendemos apresentar o conjunto pictórico selecionado para esta investigação: as cinco ornamentações que representam uma cúpula em perspectiva centralizada. Nas duas primeiras igrejas em que atuou o artista português Manoel Rebelo de Souza<sup>52</sup> (a Sé catedral de Mariana e a igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto), realizamos um estudo pormenorizado sobre os processos de contratação de obras de arte, o aprendizado da pintura, as relações estabelecidas entre mestres e discípulos e as atividades empreendidas pelos artífices na capitania de Minas Gerais e nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Essa análise foi possível graças à documentação encontrada: o contrato de rematação das decorações da Sé catedral de Mariana e o processo judicial envolvendo o mestre Manoel Rebelo de Souza e seu discípulo João Batista de Figueiredo. A produção artística de José Soares de Araújo, localizada na região de Diamantina, é bastante conhecida da historiografia da arte do período colonial e foi amplamente estudada por Maria Claudia Magnani<sup>53</sup>, entre outros historiadores. Desse modo, aproveitamos a oportunidade para ampliar as reflexões acerca da formação dos pintores e da organização do trabalho, no âmbito da prática quadraturista, estabelecendo um diálogo com os diversos autores que abordaram o tema. Os tetos pintados na matriz de Santo Antônio de Ouro Branco e na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes não possuem documentação alguma e, infelizmente, nenhuma pesquisa foi realizada até o presente momento. Por essa razão, procuramos apenas apresentá-los e fazer algumas considerações.

**Sé catedral de Mariana**

Dedicada inicialmente a Nossa Senhora da Conceição, a catedral Sé de Mariana é fruto de uma reforma da antiga matriz da cidade com o propósito de atender às atribuições da nova diocese

---

<sup>52</sup> O nome de Manoel Rebelo de Souza aparece escrito de diversas formas na documentação. Para este estudo, adotamos a grafia registrada no Libelo cível movido por João Batista de Figueiredo.

<sup>53</sup> MAGNANI, 2013A.

instituída com a chegada do primeiro bispo D. Frei Manuel da Cruz, em 1748<sup>54</sup>. Tempos depois, sua padroeira passou a ser Nossa Senhora da Assunção<sup>55</sup>. Entre as transformações realizadas no templo, destaca-se a ampliação da capela-mor que deveria receber a cátedra do Bispo e um cadeiral para os cônegos, resultando na duplicação das abóbadas [Fig.2, Fig.3, Fig.4].

Finalizada a reforma, a ornamentação foi rematada por Manoel Rebelo de Souza em 8 de março de 1760 pelo valor de 1950\$000 (um conto, novecentos e cinquenta mil réis)<sup>56</sup>. Conforme Hudson Martins, existiram formas distintas de contratação de obras de arte na capitania de Minas Gerais, entre elas, a arrematação pública, o convite feito pelo comitente ao mestre pintor e a proposta apresentada pelo próprio artista à mesa administrativa das associações leigas. No caso da decoração do forro da Sé de Mariana, a pintura foi contratada por meio de concurso público: um edital de concorrência contendo as condições de execução foi publicado para que os mestres pudessem apresentar um projeto. Para competir, o candidato deveria ser qualificado e vencia aquele que apresentasse o menor valor<sup>57</sup>, como se pode verificar no Auto de Rematação:

E entre vários lanços que houvesse [?] na dita obra fosse **o menor de um conto novecentos e cinquenta mil réis que lançou Manoel Rebello de Souza** com o qual lanço andou o dito porteiro pela praça desta vila de cima para baixo e de baixo e para cima e de uma para outra parte e casa dos contos dizendo um conto novecentos e cinquenta mil réis pedem para fazer a obra da pintura da Sé da cidade Mariana na forma de suas condições há quem por menos o faça chegou-se a mim receberei seu lanço **que se há de arrematar a quem por menos o fizer e por não haver quem por menos o fizesse mandou o dito Doutor Procurador ao dito porteiro que afrontasse e arrematasse e logo este afrontou dizendo um conto novecentos e cinquenta mil réis pedem para fazer a obra da pintura da Sé da Cidade Mariana na forma de suas condições** há quem por menos o faça chegasse a mim receberei seu lanço que se há de arrematar a quem por menos o fizer afronta faço que mal não achasse mais achara mais tomara deu-lhe uma deu-lhe duas deu-lhe três e outra mais pequenina e **por não haver quem por menos o fizesse chegou para o lançador e lhe meteu um ramo verde na mão dizendo faça-lhe muito bom proveito em sinal de lhe haver feito a dita rematação no referido lanço. E logo o dito rematante ofereceu por seus fiadores a José da Mota Araújo e o Capitão Anastácio de Azevedo Corrêa Barros que sendo presentes por eles foi dito que por suas pessoas e bens se obrigavam cada um per si a fazerem a dita obra na falta do**

<sup>54</sup> A diocese de Mariana foi criada em 1745 e Dom Frei Manuel da Cruz foi nomeado o Primeiro Bispo pelo rei D. João V, porém, chegou à cidade sede do novo bispado apenas em outubro de 1748, após uma longa e conturbada viagem que teve início em agosto de 1747, quando partiu do Maranhão em direção à Minas Gerais. (Sobre a história do Bispado de Mariana, veja-se VASCONCELOS, 2014).

<sup>55</sup> Conforme Diogo de Vasconcelos, em 6 de dezembro de 1745, o Papa Bento XIV expediu a bula *Candor lucis aeternae* (Esplendor da luz eterna) que instituiu as dioceses de São Paulo e Mariana (bem como a prelazia de Goiás), ambas sob a devoção de Nossa Senhora da Assunção, a mesma invocação do referido Papa. (Veja-se VASCONCELOS, 2014, p. 56).

<sup>56</sup> APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075 – fl. 121v.

<sup>57</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 54-55.

**arrematante.** E a tudo mandou o dito Doutor Procurador fazer este auto em que assina o dito ilustríssimo Governador tesoureiro arrematante fiadores porteiro e testemunhas Amaro José de Araújo Manuel Ribeiro Pinto Saldanha João Pinto Pereira Ozório escrivão da Fazenda Real o escrevi e assinei<sup>58</sup> (grifo nosso).

Como se disse, para concorrer publicamente, o artífice deveria ser qualificado para o ofício, portanto, teria que comprovar de alguma forma sua perícia na arte da pintura, bem como apresentar “bens que fiariam suas arrematações” ou indicar fiadores que se comprometessem com a conclusão da obra na falta do contratante<sup>59</sup>. Na arrematação pública transcrita acima, observa-se que o mestre pintor apresentou como um de seus fiadores o senhor Anastácio de Azevedo Corrêa Barros, sócio na oficina de Manoel Rebelo de Souza, que se comprometeu com a fatura, por sua pessoa e bens, na ausência do arrematante<sup>60</sup>. Depois de contratada, o comitente, com o auxílio do artista, estabelecia os termos contratuais denominados de “condições”, nos quais constavam as cláusulas que determinavam a realização do trabalho, como o tema, a composição, os materiais, as etapas de execução, o prazo de entrega e as formas de pagamento. Por fim, no momento da entrega, a produção artística era submetida à avaliação de uma comissão de artífices convocados pelas duas partes envolvidas, o pintor e o comitente. Nesse processo, conhecido como louvação, os peritos julgavam a obra conforme os artigos do contrato<sup>61</sup>. Não conhecemos os acordos que foram estipulados, mas sabemos por meio da “rematação do acréscimo da pintura” que alguns ajustes foram propostos pelo cabido da Sé de Mariana, como veremos a seguir.

Por determinação do reverendo cabido da catedral da Sé da cidade de Mariana e “para mais perfeição da mesma obra”, alguns complementos deveriam ser feitos, o que desencadeou um novo processo de contratação. Em 8 de outubro de 1760, foi rematado pelo mesmo artista o acréscimo da pintura no valor de 260\$000 (duzentos e sessenta mil réis)<sup>62</sup>, observando as seguintes orientações:

Dizem o Reverendo Cabido da Catedral da Santa Sé da Cidade Mariana que por ordem de Sua Majestade se rematou por esta provedoria a pintura da mesma catedral e com essas nas condições com que o rematante arrematou a dita pintura lhe faltou **para mais perfeição da mesma obra uma grande forja no meio da mesma Sé que servem [?] de ornato ao retrato ao retrato da ig digo da imagem de Nossa Senhora da Conceição padroeira da mesma Sé e como fica com grande**

<sup>58</sup> APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075 – fls. 121v. e 122.

<sup>59</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 54.

<sup>60</sup> Discorreremos sobre o tema da sociedade entre os referidos mestres mais adiante, quando apresentarmos a pintura da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.

<sup>61</sup> BOSCHI, 1988, p. 48-49. / MARTINS, 2017, Tomo I, p. 54.

<sup>62</sup> APM. Códice 1075 – fl. 131v.

**imperfeição [?] a pintura sem levar a dita forja e assim mais a pintura de oito cônegos santos para ornato dos dois barretes da capela**

Menezes [rubrica]

da capela-mor [?] (está manchado) e como este acréscimo é necessário [?] (está manchado) **requerem os suplicantes seja servido mandar examinar a carência do dito acréscimo** e achando ser útil como dizem mandar proceder na nova arrematação e fazer novas condições e feita esta diligência se remate a quem por menos o fizesse. Pede a Vossa Mercê seja servido mandar que o escrivão desta provedoria depois de passar os dias da Lei se proceda na arrematação e receberá mercê – Como pede – Teixeira – Condições – por [ou que] donde se há de rematar o acréscimo da obra e pintura da Catedral da Cidade Mariana – Será obrigado o **rematante a fazer uma traga no meio do dito corpo da igreja com um painel de Nossa Senhora da Conceição no meio dela e assim mais nos quatro cantos do mesmo teto da capela-mor se meterá quatro retratos em cada teto de algum santo cônego a eleição do mesmo cabido**. Serão os pagamentos da nova rematação feitos na forma da primeira rematação. Vila Rica cinco de outubro de mil e setecentos e sessenta anos – o tesoureiro – Feliciano José da Câmara – E não continha mais em a dita petição despacho e condições que aqui fiz registrar do próprio a que me reporto Vila Rica aos 8 de outubro [data rasurada] de 1760. Francisco Antônio Rabello escrivão da Fazenda Real que o escrevi e assinei.

*Francisco Antônio Rabello* [assinatura]<sup>63</sup>  
(grifo nosso)

O documento acima transcrito traz informações preciosas a respeito das obras da Sé de Mariana. Diante da demanda do reverendo cabido solicitando a realização do retrato de Nossa Senhora da Conceição na cobertura do corpo da igreja, presume-se que a mudança de invocação não tenha ocorrido imediatamente após a instituição do Bispado de Mariana, como consta no inventário da catedral realizado pelo SPHAN em 1947<sup>64</sup>. Além disso, o contrato faz transparecer que a atual pintura do forro da nave representando Nossa Senhora da Assunção, muito provavelmente, oculta a ornamentação original, que pode ter sido realizada por Manoel Rebelo de Souza em 1760<sup>65</sup>.

É importante destacar ainda a presença de dois termos nas condições de acréscimo da pintura: “retrato” e “perfeição”. Ao mencionar a produção da imagem dos cônegos, o reverendo certamente não se referia à reprodução das feições, da atitude e da expressão do modelo, mas à representação da sua biografia plástica: a narrativa hagiográfica com ênfase nos atributos que

<sup>63</sup> APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075 – fl. 132v. e 133.

<sup>64</sup> IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, RJ. Série Inventário. Mariana, MG, igreja da Sé. Notação: IMG-218.01 – Histórico de Descrição do Bem 01<sup>a</sup> – 73 folhas. SPHAN, 1947. CAIXA MG056/3/01.

<sup>65</sup> A catedral encontra-se fechada para restauração dos bens artísticos e janelas de prospecção foram abertas na pintura do forro da nave pelos restauradores, que confirmaram a existência de uma outra pintura abaixo desta. Porém, ainda não decidiram por sua remoção.

caracterizam a pessoa retratada. Dessa forma, no âmbito da arte sacra, supomos que “retrato” fosse o nome dado, naquele período, para a figuração dos santos da Igreja. No que diz respeito ao conceito de perfeição, possivelmente, tratava-se do estado da obra de arte, do seu acabamento<sup>66</sup> e do cumprimento das cláusulas do contrato. Rodrigo Almeida Bastos nos diz:

A *perfeição* é uma excelência ou primor de execução, mas também a condição acabada, totalmente feita, da obra, em suas partes. Este sentido, extremamente presente na documentação referente à fatura das artes, ativa à interpretação do étimo latino (*perfectus*) de que derivou o termo vulgar, e que quer dizer exatamente isso: ‘Acabado, terminado, concluído, consumado, completo’. [...]. Levar ‘até a última perfeição’, portanto, expressão muito comum na documentação coeva, queria dizer fazer bem feito e com todas as partes previamente acordadas nas **condições ou escrituras de arrematação de obras**<sup>67</sup> (grifo nosso).

Bastos nos conta que “a perfeição” é um termo muito comum na documentação do Setecentos e esteve associada a um preceito fundamental para a fábrica da arquitetura e da arte religiosa do século XVIII, a saber: o ‘decoro’, a orientação dada ao artista quanto ao que é considerado ‘apropriado e conveniente’.

Apesar das diversas compreensões de que foi objeto na história, o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é **adequado e conveniente**, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), **quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários**<sup>68</sup> (grifo nosso).

De forma equivalente à perfeição, o decoro também esteve associado a outro preceito de fundamental importância para a produção de arte sacra do período colonial: a decência. Na realidade, esses três princípios encontravam-se entrelaçados. Conforme as deliberações do Concílio de Trento, adaptadas por meio das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, o termo está relacionado com o que é apropriado à devoção e glorificação de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos. Ou seja, essa concepção tinha o propósito de evitar tudo aquilo que aparentemente fosse inconveniente ao espaço sagrado e ao rito divino. Nesse contexto, as igrejas deveriam ser construídas em sítios arejados, se possível, livres de umidade e distantes de lugares impuros. As capelas ou ermidas, como casas de oração e devoção, deveriam ser

---

<sup>66</sup> No século XVI, Georgio Vasari (1511-1574), em sua obra *Vidas dos Artistas* (...), já empregava o termo “perfeição” para se referir à qualidade de acabamento da obra de arte, distinguindo-a, portanto, das características decorrentes do esboço e do improviso.

<sup>67</sup> BASTOS, 2009, p. 111, nota 19.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

erguidas e ornamentadas apropriadamente e limpas por uma pessoa devota. Nesse âmbito, adequado, conveniente e decente, relacionavam-se tanto à mensagem transmitida ao fiel, quanto ao acabamento da obra. Quer dizer, as imagens, pintadas ou esculpidas, tinham de ser produzidas em conformidade com os mistérios e a vida dos santos que elas representavam; a arquitetura dos templos e os ornatos precisavam ser bem-apresentados, asseados e reparados sempre que estivessem avariados ou envelhecidos, e aqueles que não fossem passíveis de recuperação deveriam ser destruídos<sup>69</sup>. Nessa perspectiva, decência não possui exatamente uma conotação moral. O seu sentido, como o da perfeição e do decoro, é de ‘adequação e conveniência’ em referência ao ambiente e ao culto religioso. Qualquer defeito ou irregularidade poderia conduzir o fiel ao pecado e à profanação, tanto uma obra imperfeita, incompleta, como um tema representado incorretamente.

Para que nas imagens sagradas se evitem totalmente as superstições, abusos, profanidades e indecências que já houverem e se podem introduzir, encarregamos muito a nossos visitantes e mais ministros que, com particular cuidado nas igrejas, ermidas, capelas e lugares pios de nosso arcebispado que visitarem, façam exame se nas sagradas imagens, assim pintadas como de vulto, **há algumas indecências, erros e abusos contra a verdade dos mistérios divinos, ou nos vestidos e composição exterior coisa contra a forma de direito e nossas Constituições**. E as que acharem **mal e indecentemente pintadas ou envelhecidas, as façam tirar dos tais lugares**, e as mandarão enterrar nas igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defuntos. E os retábulos das pintadas, sendo primeiro desfeitos em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com água na pia batismal ou se enterrarão como das ditas imagens fica dito. E o mesmo se observará com as cruces de pau<sup>70</sup> (grifo nosso).

O reverendo cabido da Sé percebeu que “lhe faltou para mais perfeição da mesma obra” justamente a reprodução dos cônegos. A pintura pareceu-lhe inconclusa, imperfeita e, muito possivelmente, inadequada ao seu objetivo. Como mencionado, desconhecemos as condições da primeira rematação, com data de 8 de março de 1760, para comparar o que fora acordado naquele período e o que foi realizado até a segunda contratação, em que o reverendo exige o retrato dos referidos eclesiásticos. Entretanto, considerando que a decoração do forro representava uma estrutura arquitetônica destituída de figuras, o comitente estava diante de uma cenografia sem personagens, de um cenário vazio, sem espetáculo [Fig.5]. Dessa forma, o *Theatrum Sacrum* encontrava-se incompleto, privado de sentido e sem possibilidades de estabelecer uma comunicação com o espectador. Consequentemente, a ausência dos santos virtuosos da Igreja católica e das respectivas narrativas hagiográficas não colocava em cena os

---

<sup>69</sup> VIDE, 2010, p. 396-400.

<sup>70</sup> Ibid., p. 400.

preceitos da doutrina cristã, impossibilitando a transmissão da mensagem aos receptores. É importante destacar o fato de que a “perfeição” se tratava de um princípio que abarcava as duas esferas, a material e a espiritual, ou seja, referia-se simultaneamente à excelência da produção artística e à conduta de vida cristã dos devotos<sup>71</sup>. Portanto, a documentação não deixa dúvidas quanto à importância da figuração na decoração dos tetos em perspectiva e sua relação com os propósitos da obra de arte. Ao analisar os contratos de rematação da arquitetura dos edifícios e dos retábulos das igrejas dos séculos XVIII ao XIX, em Minas Gerais, Bastos percebeu que “reparos” e “emendas” são comuns nos documentos, visando a correção e o decoro.

Se, na ética, a imitação dos santos deveria expurgar os pecados e defeitos como emenda de conduta, aperfeiçoamento e assimilação das virtudes cristãs, na arquitetura, a imitação da arte deveria, além de emular os modelos consagrados do gênero, expurgar – são termos documentais citados – os ‘defeitos’, ‘incômodos’ e ‘fraquezas’ do edifício, aperfeiçoando-o, assimilando e resguardando, obviamente, os preceitos e virtudes da arquitetura. Ambas imitações deveriam culminar em perfeição, que não pode ser vista na arte desse tempo como qualidade absoluta e ideal, mas sim como uma excelência relativa ao acabamento final da obra, completude do corpo adequado ao seu caráter. [...] **A constante educação das almas, movidas e agradadas pela promessa de um paraíso tornado representação maravilhosa na arquitetura e na ornamentação de igrejas e capelas, oferecia simpaticamente um caminho reto e virtuoso para a salvação. [...] a perfeição do templo era obviamente uma finalidade da arte, a ser garantida pela conveniência e pela correção dos riscos, condições e fábricas, mas também uma causa, ou meio, para que os fiéis fossem, eles também, ‘edificados’ na virtude e aprimorassem o decoro e a perfeição ética de atos, composturas e exercícios espirituais**<sup>72</sup> (grifo nosso).

Conforme a concepção dos jesuítas, no século XVI, o teatro religioso – o *Theatrum Sacrum* – corresponde à encenação dos fundamentos e princípios do catolicismo por meio de várias manifestações artísticas: os sermões, as pinturas, as esculturas, a poesia, a arquitetura religiosa, a música, a talha, a imaginária, as festas e celebrações, as procissões, os aparatos efêmeros, entre outros. Narrar os acontecimentos sacros por meio das representações visuais coloca em cena a vida das pessoas santas e, com elas, os principais dogmas da Igreja católica, constituindo um importante instrumento de persuasão, de instrução e difusão dos valores cristãos. Nas pregações, o orador é o protagonista do teatro e o púlpito das igrejas o palco que evoca o espetáculo. Partindo dessa perspectiva, acreditamos que, nas ornamentações dos tetos dos templos, os personagens das sagradas escrituras são os protagonistas da história; a falsa arquitetura é o cenário para a exibição do episódio; e o fiel, o espectador<sup>73</sup>. Desse modo, é bem provável que a narrativa hagiográfica tenha sido considerada pelo comitente imprescindível ao

<sup>71</sup> BASTOS, 2009, p. 241.

<sup>72</sup> Ibid., p. 293-295.

<sup>73</sup> Sobre o assunto, consulte-se: BASTOS, 2009, p. 107 / OLIVEIRA, 2014 / CARVALHO; OLIVEIRA, 2019.

propósito da obra de arte, ou melhor, substancial para a eficácia na transmissão da mensagem ao receptor (os cônegos que ocupavam o cadeiral no interior da capela-mor), sinalizando o vínculo entre a pintura, o observador e a finalidade da obra. Destacamos, portanto, a relevância dispensada à reprodução do conjunto figurativo, inserido no interior da falsa arquitetura, para a comunicação do discurso.

Como resultado desse processo de contratação, Manoel Rebelo de Souza pintou duas arquiteturas idênticas com oito arcos abertos para um espaço interno, onde se encontram os cônegos, de Espanha e Portugal, representados com seus respectivos atributos e seus nomes e cargos inscritos numa placa fictícia pregada na falsa parede. São eles: São Torcato, arcebispo em Toledo; São Martinho, cônego em Coimbra; São Félix, arcebispo em Braga; São Lourenço, arcebispo em Saragoça; São Evancio, arcebispo em Toledo; São Félix, arcebispo em Toledo; São Pedro de Arbues, cônego em Saragoça; São Gudilho, arcebispo em Toledo. Embora não conste nas “Condições com que se faz a obra”, o artista reproduziu, na cúpula que se localiza acima do retábulo, o retrato de São Julião, bispo de Cuenca, com as vestes e atributos pertinentes ao cargo.

### **Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto**

A construção da atual capela de Santa Efigênia de Ouro Preto, conhecida também como igreja do Rosário do Alto da Cruz, começou em 1733, por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, chegando ao fim apenas em 1785, conforme data inscrita na cruz que arremata o seu frontão<sup>74</sup>. A pintura da capela-mor representa uma cúpula imaginária, com arcos abertos para um espaço interno, semelhante a uma galeria com tribunas. Por trás dos púlpitos, o artista pintou quatro eclesiásticos que se dirigem ao observador: dois bispos, um cardeal e um Papa [Fig.6, Fig.7, Fig.8].

Há controvérsias quanto à autoria e à data dessa pintura. Célio Macedo Alves deduziu que a obra foi contratada por Manoel Rebelo de Souza (autor da ornamentação da Sé catedral de Mariana) e que nela teriam trabalhado como aprendizes João Batista de Figueiredo e Manuel

---

<sup>74</sup> OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, v. 2, p. 19.

Antônio da Fonseca, por volta de 1765<sup>75</sup>. Myriam Ribeiro considera a possibilidade de João Batista de Figueiredo ser o seu autor e sugere que a decoração desse forro tenha sido produzida em fins do século XVIII, no período rococó<sup>76</sup>. Hudson Martins acredita que as obras atribuídas ao artista bracarense Manoel Rebelo de Souza devem ser reconsideradas, pois o suposto mestre foi acusado e sentenciado por não ser pintor, mas dourador e administrador<sup>77</sup>. Não conhecemos o contrato de rematação, mas o libelo cível envolvendo João Batista de Figueiredo e Manoel Rebelo de Souza, analisado inicialmente por Alves e, posteriormente, por Martins, traz informações importantes sobre a participação de cada um dos artistas acima mencionados<sup>78</sup>.

No processo movido contra Manoel Rebelo de Souza, uma declaração de seu procurador confirmou que o artífice contratou a pintura de forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia e levou seus aprendizes, João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca, para compor a equipe de trabalho, após a conclusão das obras da Sé catedral de Mariana. Dessa forma, a ornamentação da capela-mor da igreja de Ouro Preto foi realizada, muito provavelmente, entre 1761 e 1765, antes que iniciassem a decoração da sua nave, confirmando a atribuição de Célio Macedo Alves<sup>79</sup>. O documento ratifica, em certa medida, a proposta de Myriam Ribeiro, que indica João Batista de Figueiredo como autor, porém este teria atuado como aprendiz e não como oficial responsável. No que diz respeito às conclusões de Hudson Martins, percebemos que o debate em torno das atividades do artista português como professor, dourador e administrador das artes só pode ser compreendido efetivamente a partir de um estudo cuidadoso do processo envolvendo o mestre e seu discípulo: o Libelo Cível movido por João Batista de Figueiredo contra Manoel Rebelo de Souza em 1770<sup>80</sup>. Esse precioso registro merece que nos detenhamos sobre ele por um momento, tamanha a sua importância para a História da Arte do período colonial em Minas Gerais. Desse modo, abriremos um longo parêntese para analisar a referida ação judicial.

---

<sup>75</sup> ALVES, 2000, p. 39. Neste artigo, Célio Macedo Alves analisa a ação de libelo movida pelo pintor João Batista de Figueiredo contra Manoel Rebelo de Souza. Trata-se de um documento importantíssimo para o conhecimento das relações de aprendizado e de trabalho desenvolvidas no âmbito da pintura do período colonial, em Minas Gerais. Alves foi o primeiro historiador a analisar e publicar extratos desse documento.

<sup>76</sup> OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, v. 2, p. 25.

<sup>77</sup> MARTINS, H., 2013, p. 60. / Idem, 2017, p. 219.

<sup>78</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício.

<sup>79</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fls. 43 e 62.

<sup>80</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício.

Neste litígio, o discípulo reivindicou um pagamento no valor de trinta e seis oitavas de ouro por dois trabalhos ajustados com o seu instrutor. Na denúncia, o Autor acusou Manoel Rebelo de Souza de não ser mestre pintor e declarou que o Réu costumava arrematar obras e contratar artífices para sua execução, pois não entendia nada da arte de pintar<sup>81</sup>. Em sua defesa, Rebelo declarou que foi professor de João Batista de Figueiredo, que o recebeu em sua casa, o ensinou a pintar e emprestou materiais da sua oficina para que o aprendiz pudesse trabalhar por conta própria, como tintas, ouro e prata, reforçando a sua integridade como preceptor<sup>82</sup>. Prosseguiu afirmando que a cobrança era indevida, pois se Figueiredo foi seu aluno no período em que essas produções foram executadas, como ele poderia contratá-lo como oficial de pintura e pagar pelos serviços prestados? Como prova de suas alegações, anexou ao processo uma “obrigação” acordada entre ele e o pai de João, Antônio Lopes de Figueiredo. O documento comprovou que João Batista de Figueiredo iniciara sua formação com Manoel Rebelo de Souza em 1760<sup>83</sup>, provavelmente, com idade entre 14 e 16 anos<sup>84</sup>.

Transcrevemos a referida “obrigação dos seis anos”<sup>85</sup> por considerarmos de extrema importância para o estudo da produção artística da capitania de Minas Gerais, pois, até o presente momento, é o único registro conhecido que diz respeito ao ensino da pintura e às relações estabelecidas entre mestres e discípulos no período colonial<sup>86</sup>.

Digo eu abaixo assinado que é verdade me ajustei com o **Senhor Manoel Rebelo Souza** e o **Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros** como artífice da arte de pintar ensinar-me um filho meu a dita arte por nome João por tempo de **seis anos** sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais para ele se precisar pois **só da parte dos mestres está ensiná-lo doutriná-lo e sustentá-lo;** e mais [?] o caso que alegar [?] falte por malícia sua fugindo ou induzindo [?] serei obrigado a buscá-lo entregá-lo **aos ditos mestres** até completar os ditos seis anos e aí serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar seis tostões cada dia as faço por minha livre vontade a contento de todos principalmente do mesmo rapaz o que a tudo me obrigo a satisfazer e cumprir e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal hoje. **Mariana 12 de setembro de 1760.**

**Antônio Lopez de Figueiredo** [assinatura] <sup>87</sup> (grifo nosso).

<sup>81</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fls. 4 e 4v.

<sup>82</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 6v.

<sup>83</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fls. 20v e 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.

<sup>84</sup> ALVES, 2000, p. 31.

<sup>85</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fl. 42v.

<sup>86</sup> Como se disse, não se trata de uma novidade nas pesquisas do período colonial em Minas Gerais. Célio Macedo Alves foi o primeiro a mencionar e realizar um estudo sobre o documento, em artigo publicado no ano 2000, e Hudson Martins publicou esse contrato em sua dissertação de Mestrado defendida pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 2013. No decorrer da análise, procuramos estabelecer um diálogo com os referidos autores sobre as possíveis interpretações desse processo.

<sup>87</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fl. 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.

Logo nas primeiras linhas dessa “obrigação” de aprendizado assinada pelo responsável por João Batista de Figueiredo, percebe-se que Manoel Rebelo de Souza não foi o único professor do autor do processo, pois o seu pai estabeleceu um acordo também com o “Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros”. O artífice foi registrado no Dicionário de Judith Martins arrematando a pintura de duas imagens para a Câmara de Mariana em 29 de novembro de 1760<sup>88</sup>, pouco tempo depois da assinatura do referido contrato. Vale lembrar que, quando João Batista de Figueiredo entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e o seu provável sócio, a ornamentação da capela-mor da Sé de Mariana estava em andamento. Portanto, o discípulo iniciou sua aprendizagem no canteiro de obras da catedral<sup>89</sup>, na qual o sócio de Rebelo também pode ter trabalhado como instrutor. Em referência à mencionada sociedade entre os dois artistas, ela foi confirmada pela declaração de uma testemunha que depôs no processo dizendo que o Réu era “sócio” do capitão Anastácio de Azevedo Corrêa Barros e “[...] este era mestre da dita arte de pintar”<sup>90</sup>. É fundamental destacar essa parceria, pois a associação entre dois mestres pintores ainda não foi devidamente estudada pelos historiadores da arte do período colonial, pelo menos até onde investigamos<sup>91</sup>.

Sabemos que o ensino da pintura no período colonial, em Minas Gerais, desenvolveu-se sobretudo nos canteiros de obras, mas não apenas nesses locais. Os aprendizes, normalmente, moravam na casa do mestre, onde supostamente poderiam realizar trabalhos de pequena escala. No caso das decorações dos templos, os alunos costumavam aprender o ofício *in loco*, compartilhando o espaço com outros discípulos e escravos<sup>92</sup>. Não se têm notícias de que Manoel Rebelo de Souza possuiu pessoas cativas, mas, sim, “fâmulos”, indicando a presença de vários alunos, como confirma o processo judicial<sup>93</sup>. Apesar da natureza prática do aprendizado, percebe-se que, na “obrigação” descrita acima, o rapaz é entregue pelo pai aos cuidados dos professores, que devem sustentá-lo, ensiná-lo e doutriná-lo. O discípulo passa então a morar na

---

<sup>88</sup> MARTINS, J, 1974, p. 100.

<sup>89</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl. 43.

<sup>90</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fl. 74.

<sup>91</sup> Hudson Martins menciona a existência de um sócio, mas não aprofunda o assunto, concentrando-se mais nas relações entre o mestre e seus aprendizes.

<sup>92</sup> MARTINS, H., 2013, p. 38-39.

<sup>93</sup> AHMI, Auto 2535, 1º ofício, fls. 21v. e 61v. No Dicionário do Padre Bluteau (1713), Famulo ou Fámulo é um “Termo de Colegios” que significa criado: “serve de huma; & outra cousa, & estuda nos Geraes. / No Dicionário Moraes e Silva (uma revisão do Dicionário do padre Bluteau, publicado em 1789), Famulo também está relacionado a Colégio (casas dos Bispos, e nos Colégios): “moços, estudantes que servem a meza, e acompanhão, e fazem outros serviços”. Ao que tudo indica, “fâmulos” é um aprendiz que trabalha também como criado do mestre, semelhante ao “servo” que trabalha como criado e é educado na casa de alguém.

residência do preceptor, com quem estabelecerá relações de obediência. Essa circunstância nos remete aos conhecidos vínculos existentes entre mestres e discípulos no atelier dos oficiais das artes, onde o jovem aprendiz começava triturando o material para a fabricação das cores, colaborando na preparação dos painéis de madeira ou telas, ampliando os possíveis cartões destinados à transferência do desenho para o suporte, e, aos poucos, assumindo outras tarefas como a reprodução de um pormenor ou personagens secundários de uma cena<sup>94</sup>. Essas atividades configuram o que conhecemos como as escolas de pintura do século XV na Europa<sup>95</sup>, no entanto, elas eram herdeiras da tradição medieval, à semelhança das oficinas do século XVIII em Minas Gerais, como demonstra a ‘obrigação’ supracitada. Essa herança pode ser verificada na obra intitulada *O Artífice*, em que Richard Sennett disserta sobre as guildas medievais.

**A oficina é a casa do artífice.** Na antiga tradição, era o que literalmente acontecia. Na Idade Média, os artífices dormiam, comiam e criavam os filhos nos locais de trabalho. A oficina, além de residência das famílias, era pequena, abrigando no máximo algumas dezenas de pessoas; [...]<sup>96</sup> (grifo nosso).

Uma definição mais satisfatória de oficina é a seguinte: um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com as questões de autoridade. Essa austera definição não procura saber apenas quem manda e quem obedece no trabalho, mas também está atenta às **capacitações como fonte de legitimidade do comando ou dignidade da obediência**. Numa oficina, **as habilidades do mestre podem valer-lhe o direito de mandar, e a possibilidade de absorver essas habilidades e aprender com elas pode dignificar a obediência do aprendiz ou do jornaleiro**. Em princípio<sup>97</sup> (grifo nosso).

Na **guilda medieval**, a autoridade masculina encarnava nos três níveis da hierarquia de mestres, jornaleiros e aprendizes. **Os contratos especificavam a duração do aprendizado, geralmente sete anos, e o custo, em geral assumido pelos pais do jovem**. As etapas do progresso na guilda eram assinaladas inicialmente pela apresentação, ao cabo desses sete anos, do *chef d'oeuvre*, um trabalho que demonstrava as habilidades fundamentais absorvidas pelo aprendiz. Obtendo êxito, o artífice, já agora um jornaleiro, trabalharia por mais cinco e dez anos até ser capaz de demonstrar, num *chef d'oeuvre élevé*, que estava em condições de tomar o lugar do mestre<sup>98</sup> (grifo nosso).

No século XV, os pintores ainda ocupavam a posição de oficiais mecânicos, artesãos que trabalhavam utilizando as mãos, apesar de terem consciência da dignidade de seu ofício. Com o movimento humanista do Renascimento, a pintura conquistará o status de arte liberal, reconhecido institucionalmente apenas no século XVI, dado que a Academia do Desenho de

<sup>94</sup> GOMBRICH, 1993, p. 185. / HAUSER, 1998, p. 323.

<sup>95</sup> “Diz-se do grupo de artistas discípulos diretos ou indiretos de um mesmo autor, ou porque hajam formado na sua oficina ou porque tenham beneficiado do seu exemplo”. [...]. “Em sentido ainda mais amplo: conjunto de artistas e particularmente de pintores nascidos ou fixados num país, numa cidade, numa região”. (Veja-se: CALADO; SILVA, 2005, p. 143).

<sup>96</sup> SENNETT, 2020, p. 66.

<sup>97</sup> Ibid., p. 68.

<sup>98</sup> Ibid., p. 72.

Florença foi fundada em 1563. Em 1593, foi instituída a Academia de São Lucas de Roma; em 1598, a Academia *degli Incaminati*, em Bolonha; e, somente em 1648, a França inaugurou a Academia de Pintura e Escultura<sup>99</sup>. Nesse cenário, a pintura corresponderá a uma atividade intelectual, erudita, que tem o desenho como o seu principal argumento, uma vez que ele precede a operação manual<sup>100</sup>. Os artistas não serão formados nos ateliês, mas em uma academia, onde estudarão as obras dos grandes mestres, cuja referência principal é a cultura artística da Antiguidade Clássica. No entanto, em meados do século XVI, essa realidade ainda é muito específica do ambiente florentino.

Em Portugal, os pintores foram reconhecidos como oficiais mecânicos até o século XVII, num ambiente em que a pintura era considerada como uma arte manual, em oposição à atividade mental. Essa realidade começou a apresentar sinais de mudança no transcurso do Seiscentos, mas ainda assim, os artífices mantiveram-se integrados às ocupações artesanais até o século XVIII. Conforme Vítor Serrão, no final do século XVI, os artistas portugueses tomaram consciência e passaram a reconhecer a nobreza da sua profissão. Em outubro de 1602, em Lisboa, um grupo de trabalhadores fundou a Irmandade de São Lucas com o objetivo de reivindicar a “individualização” dos artistas que pretendiam romper os laços com a regulamentação do labor artesanal, vinculado à Bandeira de São Jorge, numa tentativa de enobrecer os empreendimentos relacionados ao “Desenho”. Nesse sentido, a organização, que contemplava a participação dos pintores a óleo e a têmpera, arquitetos, escultores, iluminadores e todos os outros que se dedicassem ao desenho, significou, no início da sua fundação, bem mais do que uma mera corporação de ofícios com objetivos assistencialistas, resultando num importante espaço de discussão a respeito das práticas artísticas. Porém, apesar dos princípios que nortearam sua criação, a emancipação dos oficiais das artes foi conquistada por um número restrito de pintores lisboetas e o ensino permaneceu vinculado aos “contratos de aprendiz”, herdeiros das guildas medievais e fundamentados nas relações entre mestres e discípulos<sup>101</sup>. Lisboa só vai conhecer uma Academia de Belas Artes em 1836.

No que concerne às relações de trabalho, sabe-se que em Portugal, até o século XVIII, os pintores foram considerados artífices e estiveram submetidos a um conjunto de normas que regulamentavam a atividade artesanal. Essas regras, também herdeiras das corporações

---

<sup>99</sup> BAZIN, 1989, p. 22-23.

<sup>100</sup> ARGAN, [1968] 2003, p. 143. / BAZIN, 1989, p. 3-9.

<sup>101</sup> SERRÃO, 1992, p. 140-143. / SERRÃO, 2016, p. 42-43.

medievais, foram compiladas no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* de 1572<sup>102</sup>, elaborado por Duarte Nunes Leão, e estiveram em vigor nas câmaras de Portugal e suas colônias até o século XVIII. De acordo com Angela Brandão, as profissões elencadas nos *Regimentos* estavam relacionadas com as “criações artísticas, concebidas como fazeres artesanais”<sup>103</sup>, entre as quais, encontravam-se as ocupações de pintor e dourador. No que toca ao ensino da pintura, depois de concluído o tempo de aprendizado, os alunos eram submetidos aos exames perante os “juízes de ofício” e, após sua aprovação, retiravam sua “carta de exame” junto às Câmaras Municipais. Realizado esse processo, tornar-se-iam oficiais habilitados e capazes de abrir a própria oficina, nas quais poderiam aceitar encomendas artísticas, contratar profissionais e, quiçá, atuar como mestres<sup>104</sup>.

Essas “oficinas” eram na realidade a residência dos pintores, isso é possível apreender dos **contratos de servidão**, onde o acordado entre as partes – mestre e família do aprendiz – seria um pagamento ao mestre que, em troca, deveria fornecer ao jovem aluno: moradia, alimentação, vestiário e, o principal, os misteres da profissão. Muitos mestres não tinham um local específico somente para executar seus trabalhos<sup>105</sup> (grifo nosso).

No tocante ao “contrato de servidão” acima mencionado, Danielle Manoel dos Santos Pereira, citando Serrão, apresenta-nos a seguinte definição:

Acordos estabelecidos entre o pai/tutor do candidato a aprendiz e o mestre da oficina. Com duração entre **três ou nove anos**, ao mestre cabia oferecer ao aprendiz: pensão e ensinar-lhe os fundamentos e a prática do ofício, em alguns casos ensinar também a ler e a escrever. **O discípulo por sua vez devia-lhe obediência, preparava-lhe o material e realizava tarefas de índole servil**. Ao pai/tutor cabia o pagamento ao mestre do acordado no contrato. A duração dos contratos variava conforme a idade em que o aprendiz era admitido na oficina e **não era usual a identificação ou definição da categoria de pintura que seria ensinada ao jovem**. Findo o tempo de servidão o aprendiz era examinado<sup>106</sup> (grifo nosso).

Comparando o “contrato de servidão” com a “obrigação” anexada ao processo em análise, percebemos que o modelo que vigorava em Portugal, muito possivelmente, foi adaptado às condições da capitania de Minas Gerais. Observamos que o trato foi estabelecido entre o pai do aprendiz e dois mestres, provavelmente, sócios em um empreendimento, a oficina de pintura. O tempo acordado entre Manoel Rebelo de Souza (e seu sócio) com o pai de João Batista de

<sup>102</sup> Não se pode esquecer que o *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* (1572) passou por constantes mudanças, sofrendo algumas modificações e acréscimos de normas durante o processo histórico.

<sup>103</sup> BRANDÃO, 2016, p. 9.

<sup>104</sup> PEREIRA, D., 2012, p. 74.

<sup>105</sup> Ibid., p. 74.

<sup>106</sup> Ibid., p. 75.

Figueiredo foi de seis anos, equivalente ao período previsto nos “contratos de servidão”, bem como nas guildas medievais descritas por Sennett. As atribuições dos professores que trabalharam em Minas também se assemelhavam, dado que o comprometimento de doutrinar o discípulo pode estar relacionado ao ensino da leitura e da escrita, apesar de não terem sido especificadas<sup>107</sup>. Cabia ao preceptor sustentar o discípulo, mas não consta no referido documento o pagamento pelo seu aprendizado. Em contrapartida, o compromisso nos diz que competia ao pai vesti-lo e calçá-lo, entre outros deveres não definidos. No caso de fuga do aluno, ele se responsabilizaria pelo seu retorno à oficina e, aí sim, pagaria um valor pelos dias ausentes, ainda que por vontade própria. Conforme Vítor Serrão e Danielle Manoel dos Santos, a categoria de pintura que seria ensinada ao jovem não costumava ser mencionada. Na “obrigação”, o tipo de atividade também não foi especificado. Nesse sentido, é importante recordar que o jovem fora entregue aos cuidados de dois oficiais peritos e, se Manoel Rebelo de Souza não fosse pintor, apenas dourador, como seu discípulo afirmara no processo, o sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros poderia ensinar o ofício ao discípulo, tornando a acusação de imperícia de Manoel Rebelo de Souza, como justificativa para mover a ação e anular a dita “obrigação”, totalmente irrelevante<sup>108</sup>. Conforme Marcia Bonett:

Tudo começava quando o aprendiz era admitido pelo mestre: estabelecia-se um contrato entre as partes em que constavam todos os direitos e deveres de um e de outro. **Ao Mestre cabia dar moradia, comida, roupas e sapatos, bem como ensinar seu ofício**, sem esconder coisa alguma do aprendiz, de forma que ele pudesse mais tarde sobreviver daquela arte. **Ao aprendiz cabia obedecer ao mestre incondicionalmente, não se ausentar da oficina e da casa do Mestre sem autorização prévia** e, em alguns casos, realizar pequenos serviços para o mesmo<sup>109</sup> (grifo nosso).

No que se refere à obediência devida ao mestre e ao caráter servil da relação, o processo não deixa dúvidas quanto à sujeição, que pode ter se agravado após a morte do progenitor, cabendo ao professor a responsabilidade total pelo ensino profissional e moral do seu pupilo, como bem registrado no processo. João Batista de Figueiredo cometeu alguns deslizes durante a sua estadia

---

<sup>107</sup> No Dicionário Moraes e Silva (uma revisão do Dicionário de Padre Bluteau, publicado em 1789), “Doutrina” significa ciência, saber, erudição. Ensino; o preceito moral. “Doutrinar” significa ensinar para formar o entendimento ou a moral; doutrinar na fé e na religião cristã; o pai que doutrina os filhos, isto é, que ensina e castiga os erros.

<sup>108</sup> Conforme declarações do Réu e de algumas testemunhas, o valor reivindicado referia-se a obras produzidas no período em que o Autor ainda era aprendiz e, por isso, não deveria ser remunerado pelos trabalhos realizados. Em contrapartida, o Autor e algumas testemunhas declararam que, no momento em que realizou esses trabalhos, ele já não era mais aprendiz de Manoel Rebelo, pois quando descobriu que este não era pintor, saiu de sua casa e foi aprender o ofício com Antônio Martins da Silveira. (AHMI - Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl. 26v., 38, 61v.).

<sup>109</sup> BONNET, 2009, p. 57.

na casa do preceptor e foi duramente repreendido: amarrado, açoitado, acusado de roubo, falsificação e, por fim, preso<sup>110</sup>. Conforme Hudson Martins, “o açoitamento, inclusive, poderia atuar como uma forma de depreciação moral e social do indivíduo castigado, pois tal punição era infligida, principalmente, aos escravos, apesar de esse caso ser consequência de uma relação assimétrica entre livres”<sup>111</sup>. Nesse período, corrigir os erros fazia parte da doutrinação do indivíduo. De acordo com Richard Sennett, segundo a tradição medieval, ao firmar um contrato de aprendizado, o pai do discípulo transferia para o instrutor o direito de punir, inclusive, fisicamente.

Todas as guildas medievais baseavam-se na hierarquia da família, mas não se tratava necessariamente de laços de sangue. O mestre artífice estava legalmente em posição de *loco parentis* frente aos jornaleiros e aprendizes que dele dependiam, ainda que não fossem seus parentes. **O pai confiava seus filhos ao mestre artífice, como o seu substituto, especialmente transferindo o direito de punir o mau comportamento com violência física**<sup>112</sup> (grifo nosso).

Conforme a ação de litígio, João Batista de Figueiredo teria sido amarrado e açoitado com correias<sup>113</sup>, o que sugere uma simulação dos castigos sofridos pelos escravos, mas não apenas por eles: em determinadas localidades, como no pelourinho do Rio de Janeiro, durante o vice-reinado de conde da Cunha (1763-1767), homens livres também costumavam ser castigados. “Eram isentos dos açoites no pelourinho o clero e os homens de sangue azul, bem como altos funcionários, oficiais da tropa, escudeiros e pajens de fidalgos”<sup>114</sup>. Por outro lado, apesar da legitimidade da correção, quando refletimos sobre o contexto histórico da Colônia, é possível que exista uma sobreposição de relações de dominação, ou seja, acrescenta-se, à condição servil do discípulo e ao direito de punição por parte do mestre, uma desigualdade vinculada à sua origem. Para compreender essa intersecção, é imprescindível destacar uma declaração de Manoel Rebelo de Souza afirmando que as testemunhas só poderão confirmar as acusações proferidas contra ele caso sejam induzidas pelo Autor do processo, referindo-se à origem dos depoentes: os pardos e seus semelhantes.

Porque nestes termos o petítório é doloso por meio do qual quer o Autor usurpar ao Réu aquela quantia, sem este lhe dever coisa alguma, e ainda não há ano e meio que o mesmo Autor confessou que o Réu lhe não devia coisa alguma, e que lhe fora muito

<sup>110</sup> AHMI, (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl. 21, 43, 67, 68 verso, 74, 76 verso.

<sup>111</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 218.

<sup>112</sup> SENNETT, 2020, p. 77.

<sup>113</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 21.

<sup>114</sup> SCOREL, 2000, p. 81-82.

bem na sua companhia, e assim não é possível dever-lhe das obras que se fez há seis anos coisa alguma, **nem o contrário jurarão as testemunhas** só se forem **falsas induzidas por ele de pardos e outros de sua semelhança** (grifo nosso).

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]<sup>115</sup>.

Pardo é uma qualidade: categoria de distinção empregada para designar a origem de uma pessoa nascida de pais africanos e europeus<sup>116</sup>. Não conhecemos a proveniência familiar do aprendiz de pintura, mas é bem possível que ele também fosse pardo, como muitos pintores da sua geração, nascidos, criados e educados na capitania de Minas Gerais<sup>117</sup>. O documento deixa transparecer que os declarantes poderiam ser induzidos pelo agente do processo a prestar falso testemunho, sugerindo uma relação entre iguais: entre João Batista de Figueiredo e os depoentes. Portanto, “outros de sua semelhança” provavelmente se refere ao Autor, como descendente de africano. Percebe-se que os açoitamentos reforçam ainda mais a relação de subordinação entre o discípulo e o seu preceptor. No caso de o artífice ser mestiçado, o mestre simulou uma punição comumente dirigida aos escravos para corrigir o seu aluno, configurando, portanto, uma ação depreciativa, apesar de este ser homem livre, pois João Batista de Figueiredo não era escravo de Manoel Rebelo de Souza, tendo sido entregue por seu pai aos seus cuidados, para aprender um ofício.

Conhecemos pelas declarações de João Batista de Figueiredo e pelas testemunhas arroladas, que, depois de vencido o tempo da “obrigação de seis anos”, o pintor continuou trabalhando para o mestre, o que sugere a permanência da relação de interdependência entre Manoel Rebelo e seu discípulo após a conclusão do ensino. Neste ponto, é interessante destacar a forma com a qual o pagamento costumava ser realizado: o artífice recebeu parte de suas remunerações em tecidos e sapatos<sup>118</sup>. Em seu depoimento, Manoel Teixeira Souto<sup>119</sup>, um comerciante de fazendas e morador do Alto da Cruz, confirmou que o Réu, Manoel Rebelo de Souza, o autorizou a dar a João Batista de Figueiredo o valor de 50 mil réis em “fazenda” pela ornamentação da cobertura da nave da igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, que foi executada em colaboração com Manoel Antônio da Fonseca<sup>120</sup>. O vendedor acrescentou ainda

<sup>115</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl. 22v.

<sup>116</sup> KARASCH, 2000, p. 38. Sobre “qualidades”, veja-se: PAIVA, 2015.

<sup>117</sup> MARTINS, H., 2013, p. 23-24.

<sup>118</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fls. 64, 69v, 72v, 73, 74v, 76v.

<sup>119</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 61.

<sup>120</sup> É interessante destacar que Manoel Teixeira Souto foi fiador de Manoel Rebelo de Souza para a pintura da igreja matriz de Antônio Dias, provavelmente, comprometendo-se financeiramente com a conclusão da obra, uma vez que ele não era pintor, mas mercador. Desse modo, mesmo que Manoel Teixeira não tenha sido fiador na obra

que Manoel Rebelo agiu de forma semelhante com João de Avelar, autorizando-o a fazer “sapatos” para João Batista de Figueiredo como remuneração pelo referido trabalho, cujo valor equivalia a 20 mil réis<sup>121</sup>. Nesse período, os oficiais de pintura, provavelmente, tinham acabado de cumprir o seu contrato de aprendizado com Manoel Rebelo de Souza e ajustaram a decoração desse forro com o preceptor, talvez o único vínculo profissional existente naquele momento.

No tocante ao vestuário e ao seu valor no contexto histórico da sociedade colonial, ao examinar os inventários de diversos artífices que trabalharam no Rio de Janeiro no século XVII, Bonnet chama nossa atenção para os bens arrolados do pintor e escultor Bonifácio da Trindade. Dos oficiais das artes analisados, este parecia ser um dos mais pobres, pois não acumulou muitos bens, morava em casa de aluguel, não possuía escravos e deixou apenas duas ferramentas de trabalho de pouco valor. Em contrapartida, Bonifácio investira boa parte do seu dinheiro em roupas e acessórios, o seu guarda-roupa era o mais “sortido e sofisticado” de todos, indicando não apenas uma preocupação com as suas vestimentas, mas com a sua posição social. “Ao que parece, Bonifácio nutria uma grande preocupação com sua aparência pessoal, usando roupas que indicavam um nível econômico e social que ele, ao que tudo indica, não possuía<sup>122</sup>.”

Partindo dessa perspectiva, pressupõe-se que as remunerações efetuadas a João Batista de Figueiredo indicavam a valorização do ofício da pintura, uma vez que o vestuário possuía grande valor na sociedade colonial: marcador de distinção social e moeda de troca no mercado de escravos. Algumas testemunhas declararam que João Batista de Figueiredo costumava adquirir fazendas de Manoel Teixeira Souto e sapatos de João Avelar Moreira<sup>123</sup>. Em muitas dessas ocasiões, o pagamento por esses artigos valiosos ficava a cargo de Manoel Rebelo, provavelmente, como troca pelas atividades executadas. Como já se disse, o discípulo continuou trabalhando com o mestre após finalizado o seu aprendizado, realizando obras pelas quais recebeu um valor que não deve ser desprezado, devido ao prestígio que poderia ser alcançado, por meio do traje, entre os grupos de pessoas com os quais estabelecia relações. De acordo com Marco Aurélio Drumond, em Minas Gerais, “a maioria das pessoas que possuíam

---

da igreja do Rosário do Alto da Cruz, é possível que pagamentos feitos na forma de tecidos e calçados fossem um meio de assegurar o cumprimento dos deveres do mestre com os oficiais de pintura contratados para suas empreitadas.

<sup>121</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fls. 74v.

<sup>122</sup> BONNET, 2009, p. 99.

<sup>123</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fls. 69, 72v. e 76v.

algum sapato tinha cabedal considerável ou tiveram altas despesas com a indumentária”<sup>124</sup>. Nesse âmbito, o calçado era praticamente um símbolo de ascensão econômica. O pintor nascido e formado em Minas Gerais, muito provavelmente descendente de africanos, destacava-se dos “seus semelhantes” por meio da vestimenta, como era o costume daquele período.

Os estudiosos do tema já observaram que a linguagem dos trajes tornava visível, exibindo aos sentidos, a hierarquia social. Num mundo em que a maior parte das pessoas era analfabeta, ver era experiência das mais importantes: **o poder e o prestígio deviam saltar aos olhos; a condição social inscrita no vestuário constituía uma linguagem que não permitia dúvidas, dada a força das alegorias**<sup>125</sup> (grifo nosso).

Para além da distinção social, uma questão deve ser levantada: é possível considerar o fato de que fazendas e calçados desempenharam papel de ‘moeda de troca’ no ambiente da produção de arte sacra de Minas Gerais, de forma equivalente ao que foi verificado por diversos historiadores em outros setores da sociedade? “Desde o século XV, os portugueses já utilizavam os tecidos das Índias orientais para o comércio com a África. Tendo sido muito apreciado pelos africanos, os tecidos do Oriente e também de outros mercados serviram de importante moeda de troca no mercado de escravos”<sup>126</sup>. Sabe-se que, no Rio de Janeiro do século XVIII, compravam-se pessoas cativas por dez ou doze fardos de tecido<sup>127</sup>. Ou seja, esses artigos eram peças de alto valor que permitiam o acesso a determinados lugares da sociedade, bem como a compra de bens valiosos. Na ausência de outros indícios, levantamos essa hipótese com o objetivo de fomentar o interesse de futuros investigadores.

Em referência à “carta de exame”, é importante destacar que, em Minas Gerais, no século XVIII, os oficiais de pintura, entalhadores e escultores ocupavam uma posição diferenciada, semelhante aos profissionais liberais. Nesse ambiente, os pintores não eram obrigados a realizar as provas de habilitação, bem como retirar a licença nas Câmaras Municipais<sup>128</sup>.

Na análise de toda a documentação consultada sobre os pintores em atuação na Capitania de Minas Gerais, encontramos apenas dois oficiais de pintura que teriam prestado exames nas câmaras. [...] A presença de apenas dois registros de exames de pintores, e ainda mais se tratando de oficiais sem obras documentadas, é representativo para que possamos reconhecer que a pintura mantinha privilégios de isenção fiscal e de emissão de licenças, típicos das atividades liberais. Sabe-se que a consequência direta da pintura ser considerada uma arte liberal era que **os pintores**

<sup>124</sup> DRUMOND, 2008, p. 114.

<sup>125</sup> SILVA, M.B., 2000, p. 180.

<sup>126</sup> DRUMOND, 2008, p. 30.

<sup>127</sup> ESCOREL, 2000, p. 86.

<sup>128</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 175-177.

**não precisariam retirar as cartas de exame nas câmaras das vilas, para atuarem na localidade.** [...]. Esse fator propiciou uma maior circularidade dos mestres dentro das Comarcas das Minas, que, como veremos, foi uma característica marcante para esses homens, pois **ganhavam a vida de maneira itinerante. Não prestar exames representava também um privilégio social, de não ter que se sujeitar à câmara e aos estatutos dos ofícios registrados e fiscalizados pelos funcionários das câmaras**<sup>129</sup> (grifo nosso).

No Rio de Janeiro, os pintores e entalhadores foram isentos da licença para o ofício de suas artes. À semelhança de Minas Gerais, esses artífices não costumavam ser examinados e tiveram suas atividades equiparadas à dos profissionais liberais, dispensados de determinadas obrigações. Noronha Santos publicou uma “correição” do Ouvidor do Rio de Janeiro com data de 1741, na qual essa concepção fica evidente.

Em relação aos **pintores e escultores**, comumente chamados entalhadores, dez anos depois, a correição do Ouvidor João Alves Simões, de 31 de agosto de 1741, resolveu acerca desses ofícios e isentou-os do pagamento de alvará de licença nos seguintes termos:

‘Por constar que o Senado obriga os **pintores e escultores** a tirar licença para o exercício de suas artes – o que é contrário ao direito, por **liberais de sua natureza** e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta – **mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças**’<sup>130</sup> (grifo nosso).

Danielle Pereira confirma que, no processo de deslocamento do modelo de aprendizado de Portugal para o Brasil, os exames de habilitação foram praticamente extintos e o professor passou a preparar o aprendiz diretamente para o ofício<sup>131</sup>. Nesse cenário, a prática de capacitar o discípulo diretamente para o exercício das atividades corrobora nossa percepção quanto à possível permanência da relação de interdependência entre o novo oficial e o seu instrutor, que passa a ter o mestre e seus colegas de profissão como os principais contatos, como sinalizado anteriormente. Ou seja, ao concluir o tempo de formação, os novos oficiais não perdiam, pelo menos de imediato, o vínculo com a oficina do preceptor, que, por sua vez, passava a contar com o seu serviço para executar as obras contratadas. Percebemos, inclusive, a existência de determinada hierarquia entre os pintores. Quer dizer, os aprendizes iniciavam a sua formação na oficina, tornavam-se artífices e passavam a oferecer seu labor, recebendo o pagamento por jornada de trabalho. Só depois de adquirida experiência, poderiam aceitar encomendas e rematar obras de arte. Essa realidade equivale àquela verificada por Richard Sennett nas oficinas medievais citadas anteriormente, em que o pupilo, após demonstrar suas habilidades,

<sup>129</sup> MARTINS, H., 2017, p. 106-107.

<sup>130</sup> NORONHA SANTOS, 1942, p. 304 (Grafia atualizada).

<sup>131</sup> PEREIRA, D., 2012, p. 82.

tornava-se jornaleiro<sup>132</sup> e, só depois de um determinado período, entre cinco e dez anos, ele comprovaria sua capacidade para atuar como mestre de uma oficina<sup>133</sup>.

Note-se que o modelo de “contrato de servidão” que se desenvolveu em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, é muito semelhante à “obrigação” de aprendizado que apresentamos, confirmando o deslocamento do modo de produção mediante a atuação dos artistas portugueses que chegaram na capitania de Minas Gerais. Por outro lado, percebe-se que o ensino e a prática artística foram assimilados e adaptados à realidade do território mineiro, conforme suas especificidades: a inexistência dos exames e das cartas de habilitação, a livre circulação dos artífices e a atividade itinerante, os contratos realizados diretamente com os comitentes, o intercâmbio cultural estabelecido entre os diversos artesãos, a sociedade e a administração das artes por parte dos pintores, o labor compulsório e as complexas relações existentes entre o mestre, seus aprendizes – escravos, familiares e fâmulos – e os oficiais contratados. No âmbito da pintura mineira, a organização do trabalho é resultado da associação entre a estrutura hierárquica das corporações de ofícios e alguns privilégios conquistados que são inerentes às artes liberais, como a insubordinação à fiscalização das câmaras municipais<sup>134</sup>.

Como mencionado anteriormente, os artistas minhotos, muito possivelmente, viajaram para a região mineradora após o seu aprendizado concluído em Portugal e tiveram a oportunidade de exercer a sua profissão numa sociedade embrionária. É bem possível que alguns pintores chegaram em Minas Gerais, realizaram alguns trabalhos e, em seguida, se viram diante da possibilidade de investir no ofício, associando-se a outros artífices e gerenciando empreitadas artísticas. Testemunhas arroladas na referida Ação de Libelo confirmaram a afirmação de João Batista de Figueiredo ao declararem em seus depoimentos que Manoel Rebelo de Souza foi um administrador das artes: o pintor português arrematava as ornamentações dos templos, coordenava as produções como mestre dourador e contratava oficiais peritos para concluir os programas decorativos<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> Neste contexto, jornaleiro era o artífice que trabalhava por jornal, ou seja, recebia o pagamento pela jornada de trabalho, o dia de trabalho.

<sup>133</sup> SENNETT, 2020, p. 72.

<sup>134</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 84.

<sup>135</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl. 65, 75 e 77.

No decurso desse processo judicial, o mestre deixou registrada a presença de outro discípulo, Manuel Antônio da Fonseca, com o qual teria ajustado a colaboração para a pintura da nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz. Fonseca teria sugerido a participação de João Batista de Figueiredo que acabou sendo contratado, trabalho pelo qual ambos foram remunerados. Como vimos anteriormente, os artífices receberam o valor de cem mil réis em forma de tecidos e sapatos<sup>136</sup>. De fato, a decoração da igreja de Santa Efigênia é documentada. No Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos consta um pagamento pela ornamentação do ‘corpo da capela’ em nome de Manoel Rebelo de Souza com data de 15 de fevereiro de 1768<sup>137</sup>. Conforme o depoimento de uma testemunha, essa obra teria sido produzida entre 1765 e 1767 e o pagamento citado, possivelmente, se refere a uma parcela paga posteriormente<sup>138</sup>. Em tese, a obrigação de aprendizado já teria vencido em 1766, marcando um período de transição na trajetória do aprendiz, que, ao tornar-se pintor, continuou prestando serviços para seu preceptor, como já referimos.

Manoel Antônio da Fonseca declarou em seu depoimento que, quando João Batista entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e começou a trabalhar, descobriu que ele não era mestre pintor, mas dourador. Logo, tomou como seu professor o falecido Antônio Martins da Silveira<sup>139</sup>. O nome do referido artista encontra-se registrado no livro de Judith Martins. Ele atuou em Vila Rica desde 1760, ano em que o Autor do processo começou o seu aprendizado na oficina de Manoel Rebelo como auxiliar na ornamentação da Sé catedral de Mariana. No dicionário, consta um pagamento feito em seu nome no ano de 1782 pela decoração do teto da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, uma pintura de perspectiva ilusionista<sup>140</sup>. No entanto, se Silveira já tinha falecido em 1771, como afirma o depoente, como ele poderia ter realizado essa obra? O Autor e a testemunha estariam mentindo para incriminar o Réu? Não acreditamos nessa possibilidade, pois, se o artífice estivesse vivo naquele período, certamente teria sido chamado para depor.

---

<sup>136</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185, Auto 2535, 1º ofício, fls. 43, 73 e 74v.

<sup>137</sup> MARTINS, J., 1974, p. 273-274.

<sup>138</sup> Os pagamentos normalmente eram feitos em parcelas, dependendo da grandeza do empreendimento, do tempo determinado para a sua execução e ainda dos possíveis ajustes que ocorriam no decorrer da sua produção. Desse modo, as remunerações poderiam ser divididas em duas partes (no início e na conclusão da obra); em três (no início, no meio e no fim da empreitada), ou ainda, divididos em meses ou anos. Em determinadas circunstâncias, poderiam durar décadas para serem cumpridos.

<sup>139</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 64.

<sup>140</sup> MARTINS, J., 1974, p. 247.

Célio Macedo Alves acredita que a obra de Antônio Martins da Silveira pode ter sido mal documentada, um provável engano na transcrição do registro original, que aponta o pintor como autor da decoração da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, em 1782. Levanta ainda a hipótese de que o seu autor possa ser justamente João Batista de Figueiredo, que poderia ter herdado do preceptor desenhos e estampas, dando continuidade ao trabalho daquele que o ensinou<sup>141</sup>. Seria possível confundir dois nomes tão distintos no momento de transcrever um documento? Ou seja, confundir João Batista de Figueiredo, o discípulo, com Antônio Martins da Silveira, o mestre falecido? A confusão é tamanha e não se encerra tão facilmente. Hudson Martins também compartilha da ideia de que Antônio Martins da Silveira possa ter sido o professor de João Batista de Figueiredo, com o argumento de que este teria conhecido o seu futuro instrutor no canteiro de obras da Sé catedral de Mariana em 1760, quando Martins da Silveira foi juiz da pintura do forro da nave<sup>142</sup>. Em 1760, foi registrado um processo de pagamento das pinturas arrematadas por Manoel Rebelo de Souza na Sé, no qual o nome de “Antônio Martins da Silva” (e não Antônio Martins da Silveira) apareceu inscrito entre os louvados. Nesse caso, sim, consideramos a possibilidade de erro na escrita, pois os nomes são muito parecidos.

1760 – Processo de pagamento das obras de pintura da Sé da cidade de Mariana, arrematadas por Manoel Rebelo de Souza. Louvados: **Antônio Martins da Silva**, Inácio Caetano e Vicente Ferreira, “todos peritos na arte de pintor”. Anexos: juramento dos louvados, auto de arrematação, provisão geral e despacho do Governador da capitania (Herculano Gomes Matias, *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto* – documentos avulsos – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 1966, p. 78)<sup>143</sup>.

Posto isto, ou Antônio Martins da Silveira foi perito nas obras da Sé de Mariana e teve o seu nome redigido de outra forma (como Antônio Martins da Silva), ou o pintor citado no libelo cível por Manoel Antônio da Fonseca referia-se a Antônio Martins da Silva, finado em 1771, e não o responsável pela ornamentação do Seminário Menor de Mariana (1782), Antônio Martins da Silveira, como indica o documento publicado por Judith Martins<sup>144</sup>. Percebe-se que, no intuito de compreender a possível troca de mestres, Célio Macedo considerou a possibilidade de erro na transcrição do registro original, um possível equívoco entre nomeações completamente distintas, e Hudson Martins considerou que denominações diferentes se

<sup>141</sup> ALVES, 2000, p. 37-40.

<sup>142</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 221.

<sup>143</sup> MARTINS, J., 1974, p 273. Observação: Procuramos esse documento no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. O Arquivo Nacional confirmou que o acervo possui a documentação solicitada, porém, ela encontra-se interdita. Portanto, não pudemos verificá-la, até o presente momento.

<sup>144</sup> Ibid., p. 247.

referiam à mesma pessoa. Nenhum dos dois pensou na grande possibilidade de estar diante de um homônimo ou ainda diante de sobrenomes muito semelhantes, sujeitos à confusão ortográfica. Nessa circunstância, Antônio Martins da Silveira, citado no processo e falecido em 1771, não seria o conhecido autor da decoração do Seminário, mas outro artista que, porventura, teria trabalhado na Vila Rica naquele período, talvez o denominado Antônio Martins da Silva, louvado nas pinturas da catedral.

Seja como for, as ‘normas’ que regiam as relações entre mestres e discípulos em Portugal e na colônia lusitana da América não permitiam essa troca de oficina. Ao analisar o sistema de trabalho artesanal (as atividades artísticas) nas cidades portuguesas e nas vilas da Colônia, Brandão nos diz que os preceptores exerciam um determinado domínio sobre seus aprendizes. Nesse universo, um oficial não seria tão ousado a ponto de acolher em sua casa um discípulo que estivesse sob os cuidados de outro artífice, ou seja, enquanto o tempo de obrigação ajustado entre eles ainda não tivesse concluído. Partindo desse pressuposto, ainda que o controle dos trabalhos fosse mais flexível na capitania de Minas Gerais, não nos parece possível que João Batista de Figueiredo pudesse ter saído da oficina de Manoel Rebelo para aprender o ofício na casa de outro professor<sup>145</sup>. Vale lembrar que Rebelo tinha um sócio, Anastácio de Azevedo Corrêa Barros, que foi referenciado como ‘mestre pintor’ e, portanto, poderia ter se encarregado do ensino da arte de pintar, enquanto aquele se ocupava do ensino da arte de dourar. Inclusive, Barros foi fiador da pintura da capela-mor da Sé de Mariana, o que comprova a sua habilidade, visto que teria assumido a empreitada diante de alguma eventualidade que obrigasse Manoel Rebelo de Souza a afastar-se das atividades. Somente um estudo estilístico-formal amparado em uma análise comparativa entre as obras rematadas por Manoel Rebelo de Souza que contaram com a participação de João Batista de Figueiredo, e as demais ornamentações de sua autoria, com a decoração atribuída a Antônio Martins da Silveira poderia nos ajudar a elucidar esse caso complexo entre os referidos instrutores e o aprendiz.

O processo cível movido contra Manoel Rebelo de Souza deixou claro que o artífice bracarense rematou a ornamentação da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e contratou os referidos aprendizes para o trabalho, evidenciando sua atuação como empreiteiro, um dos prováveis legados dos oficiais portugueses para a geração que se formou na capitania de Minas Gerais. Como dissemos, no que diz respeito às acusações proferidas contra Manoel Rebelo,

---

<sup>145</sup> BRANDÃO, 2016, p. 10.

Hudson Martins concluiu que o suposto mestre não foi pintor, mas dourador e arrematador de obras de arte<sup>146</sup>. De fato, se compararmos os dois tetos pintados, Santa Efigênia de Ouro Preto e Sé catedral de Mariana (pintura documentada), percebemos que as duas decorações não podem ter sido produzidas pelo mesmo artista, devido às evidentes diferenças estilístico-formais, corroborando a sua atuação como administrador [Fig.9a, Fig.9b]. Martins admite que o limite entre os dois ofícios era tênue e que não existiu mão de obra especializada na região mineradora, mas, ainda assim, deduziu que os pintores de forro podiam dourar, mas o inverso não seria possível<sup>147</sup>.

No que concerne às duas atividades, algumas testemunhas disseram que Manoel Rebelo de Souza não era pintor, mas dourador. Apenas um depoente afirmou que ele era perito nos dois ofícios, outros não souberam dizer. A maioria dos declarantes confirmou que o mestre foi um administrador, rematando obras e entregando-as aos cuidados de seus aprendizes e de outros oficiais versados na arte de pintar<sup>148</sup>. É preciso recordar que a ornamentação do forro da Sé catedral de Mariana é documentada, transcrevemos o “auto de arrematação” assinado por Manoel Rebelo de Souza quando nos referimos a ela. Para contratar uma pintura em leilão, o “candidato que concorresse na rematação deveria ter condições técnicas comprovadas para executar a obra proposta”<sup>149</sup>. Mesmo que ele tivesse delegado a sua fatura a outros artífices (o seu sócio, por exemplo), teria que ter comprovado a sua perícia como pintor. Por fim, depois que todos os atestantes realizaram seus depoimentos, o procurador do acusado não apresentou as conclusões dos autos, pois o Réu encontrava-se ausente da cidade onde morava (Catas Altas) e não pagou pelo procuratório<sup>150</sup>. Manoel Rebelo de Souza tentou recorrer apelando para o Supremo Tribunal da Relação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, mas o prazo expirou<sup>151</sup>. Por conseguinte, em 8 de maio de 1773, a dita apelação foi considerada deserta e o artista foi condenado a pagar a dívida requerida por João Batista de Figueiredo<sup>152</sup>. O oficial de pintura faleceu dois anos depois de concluída a ação judicial, em 1 de outubro de 1775, em Vila Rica, Minas Gerais<sup>153</sup>.

---

<sup>146</sup> MARTINS, H., 2013, p. 60.

<sup>147</sup> Ibid., p. 69.

<sup>148</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fls. 61-77.

<sup>149</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 54.

<sup>150</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 84v.

<sup>151</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 88.

<sup>152</sup> AHMI. Auto 2535, 1º ofício, fl. 92v.

<sup>153</sup> MARTINS, J., 1974, p. 274.

É interessante destacar que, tanto em Portugal como na América portuguesa, esses processos envolvendo profissionais que desempenhavam atividades afins, como os pintores e douradores, quase sempre eram desencadeados por motivações pessoais e não necessariamente por problemas relacionados ao campo profissional<sup>154</sup>. Manoel Teixeira Souto, testemunha na ação judicial, afirmou que Manoel Rebelo de Souza arrematou a pintura da igreja matriz de Antônio Dias e não contratou João Batista de Figueiredo para trabalhar na referida obra, razão pela qual movera o pleito contra o seu antigo mestre<sup>155</sup>. Nesse âmbito, é importante recordar o litígio entre marceneiros e entalhadores do Rio de Janeiro analisado por Noronha Santos (um dos primeiros autores a discutir os conflitos que envolviam os oficiais das artes que desempenhavam tarefas similares, bem como a questão social do artista), em que o autor apresenta o depoimento de várias testemunhas afirmando o motivo da ação ter sido uma desavença pessoal<sup>156</sup>. Inclusive, vários depoentes confirmaram ser habitual, naquele período e no espaço luso-brasileiro, marceneiros realizarem trabalho de talha e entalhadores, de marcenaria.

Não cabe a nós o julgamento dos artistas envolvidos nesse imbróglio, diga-se de passagem, repleto de intrigas e contradições. O que nos interessa, efetivamente, são as questões que envolvem as relações estabelecidas entre mestres, discípulos e oficiais de pintura, bem como o modo de produção artística. Portanto, diante da polêmica, consideramos necessário refletir sobre o que é ser ‘mestre pintor’ e ‘mestre dourador’ no período colonial. Marcia Bonnet estudou os artífices do Setecentos no Rio de Janeiro e esclareceu que essas duas atividades, de fato, nunca estiveram desvinculadas. Ainda que o ofício de dourador apareça desmembrado da ocupação de pintor a partir de 1751, na prática, o vínculo continuou a existir.

Durante todo o período estudado pude observar a existência de limites muito tênues entre ofícios afins. Um Mestre Pintor, por exemplo, poderia ser contratado para dourar uma peça, o que, a rigor, constituiria tarefa para um Mestre Dourador. O inverso também poderia acontecer: um dourador ser contratado para executar um painel pictórico. No caso dos entalhadores, escultores, imaginários e santeiros os limites entre um ofício e outro parecem quase inexistir. Assim, julguei mais prudente agrupar nas categorias de pintor e entalhador, as outras atividades afins<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> ARAÚJO, 2013, p. 93 e 184.

<sup>155</sup> AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício, fl.75 v.

<sup>156</sup> NORONHA SANTOS, 1942, p. 301.

<sup>157</sup> BONNET, 2009, p. 34.

Ora, sabe-se bem que a versatilidade foi uma característica dos artistas portugueses que atuaram na colônia, particularidade sobrevivente na trajetória artística das próximas gerações de pintores formados na capitania de Minas Gerais. É bem verdade que, na prática, a divisão do trabalho não constituiu uma realidade, pois as atividades estiveram extremamente interligadas. Nesse universo, o serviço de douramento, normalmente, era exercido pelos oficiais da pintura, sendo muito comum, inclusive, um mestre encarregar-se de tarefas de menor amplitude. Só para exemplificar:

Mesmo um pintor conhecido como ‘mestre da arte da pintura’, como foi o caso de Manoel da Costa Ataíde, além de fazer pinturas ornamentais nos forros de igrejas, pratear ou dourar as respectivas talhas e ‘encarnar’ imagens esculpidas em madeira, também se encarregavam de policromar objetos menos nobres, como os destinados aos cerimoniais da câmara municipal de Mariana. Paralelamente à pintura dos elaborados forros das naves das igrejas, esses artistas podiam ser contratados para pintar, dourar ou pratear mastros para pálios e bandeiras processionais das irmandades, varas dos juizes e almotacés, como também cadeiras e demais objetos que exigiam menor apuro técnico, trabalhos estes que, pelo entendimento atual, seriam atribuições que deveriam ser desempenhadas por artesãos<sup>158</sup>.

O *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal* (2008)<sup>159</sup> nos permitiu conhecer o quanto essas ocupações estiveram entrelaçadas e quais as obras realizadas pelos oficiais da pintura<sup>160</sup>. Dos mestres arrolados como “Mestre Pintor”; “Mestre Pintor/Dourador” e “Mestre Dourador/Pintor”, todos atuaram como douradores e, muito provavelmente, ensinaram os dois ofícios aos seus discípulos. Dos artífices registrados como “Pintor/Oficial de Pintura” que tiveram suas atividades identificadas, mais da metade trabalhou com douramento de artefatos diversos, sobretudo na decoração de retábulos, inclusive, os ornamentistas de teto e os construtores de aparatos efêmeros para cerimônias públicas. Notamos que, no âmbito da produção de arte sacra, a profissão de pintor era muito diversificada: eles decoravam diferentes tipos de suportes e objetos, produziam obras de grande e pequeno formato, operando como pintor, dourador, encarnador e estofador.

Prosseguindo com os artífices arrolados no dicionário, verificamos que entre os oficiais registrados como “Pintor/Dourador” encontram-se vários pintores de teto, dos quais dois foram reconhecidos como autores de pinturas em perspectiva ilusionista: Manuel Caetano Fortuna (at. 1733-1766), responsável pela execução de várias quadraturas na antiga província de Trás-os-

<sup>158</sup> ARAÚJO, 2013, p. 30.

<sup>159</sup> FERREIRA-ALVES, 2008.

<sup>160</sup> Para este estudo, pesquisamos os artistas e artífices que trabalharam entre os séculos XVII e XVIII no espaço luso-brasileiro, com o intuito de conhecer as atividades executadas pelos oficiais da pintura.

Montes e Alto Douro, e José Soares de Araújo, na região de Diamantina. Os dois artistas citados são considerados pela historiografia como mestres, apesar de não terem sido nomeados como tal nesse glossário. Supomos que seja essa a categoria que deve ser atribuída a Manoel Rebelo de Souza: “Pintor/Dourador”, que atuou como professor na capitania de Minas Gerais e aproveitou a oportunidade para contratar e administrar obras de arte. Os profissionais elencados como “Douradores”, a bem da verdade, foram registrados trabalhando, maioritariamente, com douramento, e quase sempre estiveram atrelados à produção de retábulos. Entretanto, alguns foram identificados exercendo a atividade de pintura: decoração de objetos de madeira entalhada e móveis, carnação e estofamento de esculturas. Desse modo, concluímos que dourar constituiu uma das tarefas dos pintores, assim como estofar e encarnar imagens. Como se disse, esses artistas operavam em diferentes ‘modalidades do ofício’ e em diversos ‘tipos de decoração’<sup>161</sup>, o que caracteriza sua polivalência.

Em Minas Gerais, as tarefas dos pintores se assemelhavam às dos artífices do Norte de Portugal. Como já foi dito várias vezes, os artistas que atuaram na capitania mineira na primeira metade do século XVIII eram, em grande parte, portugueses originários das províncias históricas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, e os oficiais mineiros foram formados por esses mestres nortenhos. No *Dicionário de Artistas e Artífices do século XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974)<sup>162</sup> organizado por Judith Martins, todos os ‘mestres pintores’ inventariados trabalharam com pintura e douramento de artefatos diversos. Só para exemplificar: decoração de retábulos, de oratórios e maquiuetas, de imagens, de móveis, de talha diversa, portas e janelas de capelas, arcos cruzeiros e os mais variados objetos litúrgicos e processionais. Como observado na região setentrional de Portugal, os professores de pintura também produziram painéis e telas, tetos em caixotão e em perspectiva, encarnação e estofamento de esculturas. No que tange aos oficiais identificados como “Pintores” ou “Pintores/Douradores”, ambos foram registrados executando as duas atividades. Apenas um foi identificado como “Dourador”, o que demonstra claramente que os dois misteres também não estiveram desvinculados em território minerador<sup>163</sup>.

Para mais, o compromisso assumido pela ornamentação do forro da capela-mor de uma igreja recém-reformada para se tornar a sede do Bispado de Mariana (a Sé catedral) não parecia ser

---

<sup>161</sup> Por modalidade entendemos os diversos tipos de atividades associadas ao ofício do pintor, como a pintura, o douramento, o estofamento, a encarnação e o desenho. Por tipos de decoração, queremos dizer, as pinturas de teto em perspectiva, as narrativas religiosas e hagiográficas, os retratos, as figuras, os ornamentos, as paisagens etc.

<sup>162</sup> MARTINS, J., 1974.

<sup>163</sup> Ibid., 1974.

responsabilidade para um dileitante que não entendesse nada da arte de pintar, como consta no referido processo. Trata-se de uma empreitada que pressupõe a liderança de um mestre. Se o oficial perito não foi Manoel Rebelo de Souza, quem teria sido? O sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros? Duas hipóteses nos ajudam a pensar a autoria dessa obra: (1) Manoel Rebelo contratou a pintura de teto, conforme o auto de rematação, e delegou a sua fatura ao seu parceiro, que a executou com a colaboração de seus aprendizes. Hipótese muito provável diante da informação que obtivemos na documentação: Anastácio de Azevedo Corrêa Barros assinou o “Auto de Rematação” como fiador da decoração da Sé de Mariana, assumindo a sua conclusão na ausência do contratante, ou seja, ele era perfeitamente capaz de executá-la. (2) Manoel Rebelo rematou as obras da Sé e a realizou com o auxílio do seu sócio e dos seus discípulos, trabalhando como mestre pintor. Depois disso, se viu diante da possibilidade de investir na atividade de administrador, como o seu conterrâneo José Soares de Araújo, em Diamantina<sup>164</sup>. Não se pode esquecer que a “obrigação” de aprendizado, anexada ao litígio, comprovou a sua atuação como professor, ainda que tenha trabalhado também como dourador e empreendedor. Por ora, defendemos a segunda proposição, pois acreditamos que Manoel Rebelo de Souza seja pintor como os demais autores de pinturas de perspectiva ilusionista que atuaram no Norte de Portugal e em Minas Gerais, os quais têm como principal característica a polivalência.

No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu observância rígida destes limites. A categoria pintor podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras, ou outros objetos, como também podia nomear os *peritos na arte da pintura* especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas<sup>165</sup>.

Em relação à atividade de administrador, sabe-se que essa foi uma prática comum entre os artífices da capitania de Minas Gerais. Nesse âmbito, é interessante distinguir a empreitada da subempreitada. O artista que contratava uma pintura admitia o trabalho de seus escravos, aprendizes, familiares e ainda o de outros auxiliares ou oficiais, todos operando sob a orientação de um mestre. Nessa circunstância, o responsável administrava e participava da sua execução. A subempreitada consistia na arrematação de uma obra e na transferência de sua produção, total ou parcial, a outros artífices mediante um acordo particular, uma espécie de terceirização. Neste caso, o arrematante poderia ou não entender do ofício e, normalmente, era o encarregado por um grande número de contratos que eram estabelecidos simultaneamente<sup>166</sup>. Como dissemos

---

<sup>164</sup> MAGNANI, 2014, p. 15.

<sup>165</sup> ARAÚJO, 2007, p. 50-51.

<sup>166</sup> BOSCHI, 1988, p. 47.

acima, acreditamos que o pintor tenha sido o mestre da oficina que executou a ornamentação do forro da Sé de Mariana e que, em seguida, se viu diante da oportunidade de se tornar um gestor: Rebelo passou a rematar pinturas diretamente com os comitentes e empregava pintores para a sua realização. No caso da decoração que estamos apresentando, o forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, trata-se, muito provavelmente, de uma subempreitada: Manoel Rebelo tratou a obra e levou seus aprendizes, Manoel Antônio da Fonseca e João Batista de Figueiredo, para atuar sob a supervisão de um artista mais experiente.

O documento deixou transparecer, inclusive, que o pintor arrematava muitas obras na antiga comarca de Vila Rica, entre as quais, três são pinturas de teto em perspectiva ilusionista conhecidas (a capela-mor da Sé de Mariana e a capela-mor e a nave da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto). Essas ornamentações não possuem uma coesão estilística, indicando que os projetos foram elaborados e executados por artistas distintos, apesar de apresentar alguns traços semelhantes sugerindo a participação dos dois discípulos supracitados, como foi comprovado na ação judicial. O processo analisado traz informações preciosas para a compreensão da produção artística da capitania de Minas Gerais, sobretudo, no que diz respeito à rematação e administração das pinturas de teto, o nosso objeto de estudo. Ao revelar a sociedade entre dois mestres pintores, a ‘obrigação de aprendizado’ direciona o nosso olhar para a formação de uma equipe de trabalho, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, escravos e oficiais admitidos para a execução de inúmeras empreitadas. Em referência às autorias e aos contratos, o litígio esclarece, de uma vez por todas, que quem arremata obras de arte nem sempre é o seu autor.

Para encerrar, referendamos a atribuição de Célio Macedo Alves: a pintura foi arrematada por Manoel Rebelo de Souza e entregue a seus discípulos João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca, por volta de 1765. Nesse âmbito, acreditamos inclusive que a decoração da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto tenha sido supervisionada por um oficial perito contratado por Manoel Rebelo de Souza, o que a caracteriza como uma obra executada por inúmeras mãos. Não podemos deixar de considerar também a proposta de Myriam Ribeiro que reconheceu João Batista de Figueiredo como o autor dessa ornamentação. Desconhecemos os critérios que a levaram a atribuir ao artista a fatura dessa pintura, mas o processo analisado comprova a sua participação. Hudson Martins também está certo ao afirmar que Manoel Rebelo não é o pintor responsável. Na verdade, todos os pesquisadores estão parcialmente corretos, o que demonstra que o documento também está sujeito a interpretações

diversas. Para os estudos de História da Arte, acreditamos que devemos sempre partir do objeto artístico e, quando possível, correlacionar a análise da obra de arte com a documentação.

### **Matriz de Santana de Inhaí, Diamantina**

O pequeno distrito de Inhaí, situado nas margens do rio Caeté Mirim, onde presumivelmente foram encontrados os primeiros diamantes da região, já contava, no século XVIII, com uma matriz dedicada à Santana. Por infelicidade, não existe documentação alguma sobre a igreja, seja a respeito de sua construção ou da presença de uma irmandade religiosa no antigo arraial, seja sobre a sua ornamentação [Fig.10]<sup>167</sup>. A capela e as pinturas que a decoram são praticamente desconhecidas devido à distância do pequeno povoado em relação à cidade de Diamantina e à dificuldade de acesso. Para chegar ao local, percorremos aproximadamente sessenta quilômetros de estrada de terra.

Com relação à autoria da ornamentação do forro da capela-mor, Carlos Del Negro atribuiu ao guarda-mor José Soares de Araújo<sup>168</sup>, entretanto, pesquisas recentes indicam a colaboração de Caetano Luiz de Miranda<sup>169</sup>. O pintor reproduziu uma cúpula imaginária e inseriu, no centro da quadratura, o quadro recolocado com a representação dos *Esponsais da Virgem*: o casamento de Maria e José na presença de Santana e São Joaquim [Fig.11]. Del Negro inferiu que a obra fora produzida antes de 1787 por comparação estilística com a pintura de forro da igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras, executada por um discípulo de José Soares de Araújo, cuja data de 1787 está registrada na referida capela. Diz o autor:

Esta pintura afasta-se, mais do que a de S. Antônio do Norte, do espírito minucioso que presidiu às decorações de J. Soares de Araújo; no entanto, está datada de 1787, quando ainda vivia o grande artista de Diamantina. **Por ela, conclui-se que a decoração de Inhaí e a de Couto de Magalhães foram realizadas antes de 1787**<sup>170</sup> (grifo nosso).

Como o seu conterrâneo, Manoel Rebelo de Souza, a formação de José Soares de Araújo, possivelmente, transcorreu em Portugal, pois o primeiro registro de sua presença em Minas Gerais data de 1759, quando o artista se tornou irmão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do

---

<sup>167</sup> MAGNANI, 2013A, p. 201.

<sup>168</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 87.

<sup>169</sup> ARAÚJO JUNIOR, 2017, p. 201.

<sup>170</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 171.

Carmo de Diamantina, aos trinta e seis anos de idade<sup>171</sup>. Pouco tempo depois, em 1766, o artífice contratou a ornamentação do forro da capela-mor da igreja do Carmo, construída pela referida congregação<sup>172</sup>. Certificamos que o seu nome foi inscrito no *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*<sup>173</sup> como dourador e pintor: “Seu trabalho se estendeu, além da pintura de forros, à policromia e ao douramento da talha de retábulos, púlpitos, arcos cruzeiros e tarjas, compondo interiores de grande unidade estilística”<sup>174</sup>. Nota-se, portanto, que a dupla face de José Soares de Araújo aqui sublinhada vem reforçar a inexistência de uma separação das referidas atividades em Minas Gerais e no Norte de Portugal, o que corrobora a existência de uma sobreposição<sup>175</sup> de tarefas, como mencionamos na análise do Libelo Cível envolvendo o mestre e seu discípulo.

Maria Claudia Magnani buscou em Braga as referências para a sua produção pictórica, mais especificamente, na obra de Manuel Furtado de Mendonça, pintor de perspectiva atuante nessa cidade na primeira metade do século XVIII. No entanto, a autora não percebeu semelhança estilístico-formal entre as pinturas dos dois artistas e dirigiu o seu olhar para outras áreas da cultura artística, como as gravuras, a arquitetura e a talha.

Deve-se notar ainda que em Braga no século XVIII havia uma rica expressão do meio artístico em geral. A talha, a arquitetura, o azulejo se destacam neste universo. Assim, quando interrogamos o que José Soares de Araújo teria visto em sua terra natal este horizonte deve ser ampliado para outras **linguagens artísticas que não a da pintura**. É preciso pensar também na circulação de **gravuras, estampas e dos tratados de pintura e arquitetura**<sup>176</sup> (grifo nosso).

Nesse contexto, para além das diversas “linguagens artísticas”, das estampas e dos tratados de arte, não se pode deixar de acrescentar a possibilidade de uma interlocução estabelecida entre os pintores minhotos que migraram para Minas Gerais com a obra de outros artistas que trabalharam para a arquidiocese de Braga, as ornamentações dos templos situados nos distritos das antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Para conhecer as origens das pinturas de perspectiva produzidas na capitania mineira, é imprescindível a realização de

---

<sup>171</sup> Os aprendizes tornavam-se oficiais de pintura depois de cumprido o contrato de aprendizado na oficina de um mestre. Conforme o estudo de caso que analisamos anteriormente, os pintores, possivelmente, iniciavam o seu aprendizado entre os 14 e 16 anos e o concluíam entre os 20 e 25 anos. Dessa forma, é bem possível que o pintor tenha chegado em Diamantina já formado e habilitado para contratar obras como mestre pintor.

<sup>172</sup> MARTINS, J., 1974, p. 52-53.

<sup>173</sup> FERREIRA-ALVES, 2008, p. 36.

<sup>174</sup> MIRANDA, 2009, p. 101.

<sup>175</sup> Sobre o tema da sobreposição de tarefas, veja-se: ARAÚJO, J., 2007. / BRANDÃO, 2013.

<sup>176</sup> MAGNANI, 2013A, p. 118.

uma pesquisa das quadraturas localizadas nos rincões mais profundos do Norte de Portugal, mais especificamente, nas vilas e aldeias dos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Viseu, Vila Real e Bragança. Pesquisamos os tetos pintados das igrejas das principais cidades dessa região e encontramos uma possível referência para a obra de José Soares de Araújo: as decorações da nave da Sé catedral de Lamego produzidas pelo pintor italiano Nicolau Nasoni. Logo retomaremos esse assunto, quando realizarmos a análise estilístico-formal das cúpulas imaginárias.

No que tange à sua produção artística, sabe-se que o guarda-mor foi o responsável pela execução da maior parte das pinturas de teto em Diamantina no século XVIII. Como já se disse, a primeira obra produzida pelo artista bracarense foi a decoração da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (1766), a mais erudita de todas, segundo Maria Claudia Magnani<sup>177</sup>. Posteriormente, pintou o forro da nave do templo supracitado (1778), as capelas-mores das igrejas do Rosário (1779) e de São Francisco de Assis (1782). Decorou a capela de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães e a matriz de Santana de Inhaí (antes de 1787), localizadas nos arredores do referido município. De acordo com Magnani, existem outros exemplares no antigo arraial do Tijuco e em alguns distritos que podem ter sido influenciados pelo estilo de José Soares<sup>178</sup>.

Percebe-se que o mestre bracarense formou uma escola autônoma de pintura na região de Diamantina e estabeleceu vínculos profissionais com outros artistas, entre os quais se encontra o já citado Caetano Luiz de Miranda. Nesse âmbito, é preciso compreender que essa suposta escola regional não se desenvolveu de forma isolada do restante da capitania mineira, nem mesmo do espaço luso-brasileiro. Como mencionamos, o conjunto pictórico de José Soares apresenta características estilístico-formais semelhantes às ornamentações de Nicolau Nasoni desenvolvidas na região Norte de Portugal. Portanto, trata-se de uma pintura que está conectada com a produção artística vigente no espaço luso-brasileiro, a qual tem suas origens na quadratura bolonhesa do século XVIII, como pretendemos demonstrar no decorrer desta investigação. Em referência às relações de sociabilidade, percebemos que José Soares participou ativamente de diversas associações religiosas. Hudson Martins constatou a presença de artífices em várias confrarias e concluiu que esse envolvimento constituiu uma estratégia para a arrematação de obras de arte, pois as irmandades poderiam favorecer os pintores

---

<sup>177</sup> MAGNANI, 2014, p. 17.

<sup>178</sup> Ibid., p. 17.

associados nos processos de contratação<sup>179</sup>. Além disso, uma vez membro de uma congregação, o oficial teria a oportunidade de sugerir a execução de um determinado projeto decorativo, como veremos a seguir.

Na Ordem Terceira do Carmo, José Soares de Araújo ocupou o cargo de subprior, por meio do qual propôs a realização da ornamentação do forro da nave, votada em 1778. Nessa ocasião, o guarda-mor foi, ao mesmo tempo, o comitente, o arrematante, o autor, o pagador e o receptor do emolumento, configurando a sua habilidade como empreendedor<sup>180</sup>. Dos vinte e dois cativos de José Soares, dois eram oficiais de pintura: “João Cabundongo com princípio de pintor” e “Manoel Banguela Vidal mulato pintor e dourador”<sup>181</sup>. Como muitos senhores de escravos, o artista foi membro da Irmandade do Rosário e, durante alguns anos, exerceu o ofício de tesoureiro, no qual apareceu realizando o pagamento pelo serviço de diversos pintores, inclusive, pagando a si mesmo pela decoração do retábulo da igreja<sup>182</sup>. Nesse ambiente de sociabilidade e negociações, acredita-se na possibilidade de o artífice português ter sido um empresário das artes em Diamantina, arrematando obras e entregando-as aos cuidados de seus discípulos e cativos, ou realizando-as em parceria com outros colaboradores<sup>183</sup>.

Há indícios também de que o guarda-mor tenha atuado como arquiteto, recebendo pela execução da planta da igreja de Nossa Senhora das Mercês<sup>184</sup>. No universo das pinturas de perspectiva ilusionista, é totalmente plausível que o artífice tenha experiência nessas duas atividades. Nicolau Nasoni trabalhou como cenógrafo e pintor de quadratura, na Itália. Quando chegou a Portugal, iniciou a sua trajetória artística como decorador de falsas arquiteturas e, posteriormente, seguiu sua jornada como arquiteto. Vítor Reis nos fala que a formação e a prática dos artistas quadraturistas portugueses era muito ampla. Muitos oficiais atuavam como arquitetos, a grande maioria como cenógrafos e frequentemente como pintores de ornatos, de figuras ou de história; refutando, portanto, a tendência à especialização definitiva em determinada categoria, assim como em um gênero de pintura específico. Reis acrescenta ainda

---

<sup>179</sup> MARTINS, H., 2017, p. 138.

<sup>180</sup> MAGNANI, 2013A, p. 149-151.

<sup>181</sup> O inventário encontra-se na Biblioteca Antônio Torres, Diamantina. Inventário de José Soares de Araújo, 1799. Cartório 1º Ofício, Maço: nº 36 / Letra: J, fl. 4 verso. Com o objetivo de auxiliar os pesquisadores que se interessem pelo tema, transcrevemos e publicamos o inventário nesta tese de doutorado. Esse documento foi mencionado nas seguintes publicações: MAGNANI, 2013A / OLIVEIRA; MAGNANI, 2016, p. 4. / MAGNANI, 2013B, p. 87.

<sup>182</sup> MAGNANI, 2013A, p. 175.

<sup>183</sup> Ibid., p. 123-124.

<sup>184</sup> Ibid., p. 129.

que muitos tetos pintados, fora dos grandes centros, podem ser obra de um único mestre, responsável por toda a empreitada<sup>185</sup>.

A maior importância dos pintores quadraturistas, comparativamente com os de outros gêneros considerados menores, advém também do facto da sua prática e, por vezes mesmo, **da sua formação ser consideravelmente mais híbrida** ou, por outras palavras, **alargada**. Frequentemente arquitectos ou realizando também trabalhos de arquitectura – como é o caso de Bibiena e Azzolini, Inácio de Oliveira Bernardes, Nicolau Nasoni, Lourenço da Cunha (1709-1760) e outros – eles desenvolvem ainda uma fértil e muito requisitada atividade como cenógrafos nos teatros – como é o caso, quase sem excepção de todos os pintores quadraturistas em Portugal no século XVIII – concebendo e realizando cenários e máquinas teatrais destinados a produzir, tal como nos tectos, eficazes efeitos de maravilha e ilusão. [...] Ao mesmo tempo, é frequente assistir em Portugal a pintores quadraturistas a realizarem genericamente pintura de ornatos, isto é, não exclusivamente de arquitectura, e muitos trabalharem com pinturas de história ou de figuras – contrariando, assim a tendência para a **especialização definitiva num certo tipo de motivos pictóricos**<sup>186</sup> (grifo nosso).

No que diz respeito às considerações de Vítor Reis, de fato, verificamos na obra de Cyrillo Volkmar Machado – *Coleção de Memórias relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes*<sup>187</sup> – a referência, muito frequente, aos pintores de quadratura como architetos decoradores. Conforme Machado, os artistas mais ilustres de Portugal trabalharam nos teatros públicos de Lisboa, considerados por ele a “grande escola dos ornatos, e perspectivas”<sup>188</sup>. Machado nos conta que Inácio de Oliveira Bernardes, um dos estudantes que D. João V enviara a Roma, empregou-se em Lisboa como “Architeto civil”, “Architeto decorador” e “Pintor”. Dirigiu o Teatro de Queluz e os Teatros Régios, o Teatro dos Congregados do Espírito Santo e o da rua dos Condes. Segundo o autor, Bernardes entendia de “Perspectiva”, de “Anatomia”, “Simetria” e compunha seus painéis com muita inteligência<sup>189</sup>.

Magnani acredita, inclusive, que o pintor José Soares de Araújo tenha produzido o risco da talha e do retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina<sup>190</sup>. Em pesquisa realizada no *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*<sup>191</sup> notamos a presença de alguns oficiais registrados como “Desenhador de Risco / Riscador”; “Entalhador / Riscador”; “Architeto / Desenhador de Risco”, todos fornecendo projetos para retábulos, sacrários, sepulcros, talha, móveis, coro, caixa e varandim de órgão, bem como desenhos para

<sup>185</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 103.

<sup>186</sup> Ibid., p. 102-103.

<sup>187</sup> MACHADO, 1823.

<sup>188</sup> Ibid., p. 226.

<sup>189</sup> Ibid., p. 93-95.

<sup>190</sup> MAGNANI, 2013B, p. 100.

<sup>191</sup> FERREIRA-ALVES, 2008.

casas de particulares. Localizamos um “Arquiteto/Pintor” que foi o autor do esboço da capela-mor da Sé de Lamego. Por fim, verificamos alguns casos de artífices atuando nas mais diversas atividades, o que confirma a versatilidade dos artistas que atuaram no Norte de Portugal. Só para exemplificar: Frei José de Santo António Ferreira Vilaça trabalhou como arquiteto, entalhador, escultor e riscador; Jacinto da Silva, como entalhador, escultor e riscador; Francisco Rebelo, como dourador, escultor e imaginário, João Correia Monteiro foi arquiteto, entalhador, escultor, imaginário e ‘mestre de geometria’.

Na capitania de Minas Gerais, essa função de desenhador, ou riscador, quase sempre esteve associada aos pintores. Hudson Martins incluiu o trabalho do desenhista como uma das atividades anexas à pintura e a definiu da seguinte maneira:

‘Desenhista’ era o oficial responsável por criar os ‘riscos’, ‘debuxos’ ou desenhos a serem executados por outros oficiais, não apenas na pintura, mas também na talha e na arquitetura. **Desenho era definido, no período, como ‘a ideia que o pintor forma, para representar alguma imagem’.** [...]. Os desenhistas eram responsáveis pela concepção de projetos, respeitando a tradição e o vocabulário ornamental em voga no momento. Poucos são os desenhos ou projetos feitos por esses oficiais que foram conservados até os dias atuais<sup>192</sup> (grifo nosso).

*O Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* organizado por Judith Martins nos informa que o mestre João Nepomuceno Correa e Castro desenhou o projeto dos altares colaterais para a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, em 1784<sup>193</sup>. Em artigo publicado recentemente, Letícia Martins de Andrade revela que o pintor de perspectiva Joaquim José da Natividade, discípulo de Nepomuceno, muito possivelmente, forneceu riscos arquitetônicos para um conjunto de retábulos produzidos na antiga comarca do Rio das Mortes, no primeiro quartel do século XIX, liderando uma oficina itinerante de artífices que atuou no Sul de Minas Gerais<sup>194</sup>.

Como muito já se falou sobre Manoel Rebelo de Souza em Mariana e Ouro Preto, José Soares também atuou como mestre pintor e administrador das artes, trabalhando com a colaboração de outros artistas e em diversas atividades, uma prática que pode ter sido instituída em Minas Gerais a partir da atuação dos artífices do Norte de Portugal, atestando a interlocução estabelecida entre as duas regiões. “Não era invulgar em Braga a presença de profissionais com

<sup>192</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 116.

<sup>193</sup> MARTINS, J., 1974, p. 171.

<sup>194</sup> ANDRADE, 2020A, p. 21-44.

muitas habilidades: pintores, entalhadores, douradores e arquitetos. É possível afirmar que José Soares de Araújo fosse um desses profissionais<sup>195</sup>. Pertinente é destacar a personalidade artística do bracarense: o artista-empresário, sua versatilidade e, principalmente, a sua capacidade de conservar a unidade estilística no conjunto de sua obra, mesmo que executada pelas mãos de diversos colaboradores. Essa é a principal diferença de seu conterrâneo, Manoel Rebelo de Souza, que não manteve uma coesão estilística nas pinturas que contratou. Constatase, portanto, que José Soares de Araújo pintou tetos em perspectiva ilusionista, ensinou o ofício aos seus aprendizes, gerenciou e liderou diversas empreitadas na região de Diamantina.

Deve-se recordar que Caetano Luiz de Miranda, possível coautor da ornamentação do forro da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí e autor da decoração de sua nave, foi discípulo e parceiro de José Soares de Araújo. Como o mestre de Diamantina, também experimentou diversas linguagens artísticas, realizando pintura, cartografia e gravura, só para ilustrar: pintou o teto da capela-mor da igreja do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, no Serro; produziu um oratório que encontra-se hoje no Museu do Diamante, uma obra completa que abarca arquitetura, escultura e pintura; desenhou a Carta Geográfica da capitania de Minas Gerais e a ilustrou com uma iluminura<sup>196</sup>.

Em referência à diversificação de tarefas, sabe-se que o pintor e dourador Caetano da Costa Coelho (séc. 17 – 18), um dos precursores da pintura de perspectiva ilusionista na Colônia, prestou serviços para a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro realizando vários tipos de trabalhos: pintou os papéis do sepulcro (1706); a enfermaria das mulheres (1708); dourou um túmulo e algumas jarras, pintou a porta e as grades da dispensa (1716); representou a visitação na boca da tribuna (1722); estofou uma imagem e policromou o órgão (1723); decorou Bandeiras de Procissão para a igreja de Bom Sucesso e o antigo Convento do Carmo. Entre 1723 e 1743, executou a ornamentação do forro da capela-mor e da nave da igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro – sua obra mais notável –, além de dourar e pintar painéis para o Mosteiro de São Bento da mesma cidade<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> MAGNANI, 2013A, p. 129.

<sup>196</sup> ARAÚJO JUNIOR, 2017, p. 199-209.

<sup>197</sup> AYRES, 2014, p. 280-281. Essa tese será publicada em livro, segundo a autora. Tivemos acesso ao manuscrito por intermédio do orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, a quem agradecemos.

Como já mencionamos, o modelo de organização do trabalho artístico e artesanal que foi deslocado para a capitania mineira tem suas raízes nas corporações de ofícios medievais portuguesas. Porém, as fronteiras que delimitavam essas ocupações eram muito tênues, porque as artes neste período encontravam-se completamente integradas. É bem possível que, tanto em Portugal como no Brasil, não tenha existido uma rigidez quanto à divisão dessas atribuições<sup>198</sup>. Na prática, os pintores atuavam de acordo com a demanda, transitando entre as diversas atividades artísticas, bem como entre os diversos gêneros de pintura. Mesmo trabalhando em equipe, possivelmente, não existiu uma divisão clara das tarefas. De fato, a especialização não se concretizou na colônia, sequer nas províncias lusitanas. Ao estudar a obra de Luís Gonçalves Sena (1713- ?), a decoração da abóbada da capela-mor do Colégio dos Jesuítas de Santarém, João Cabeleira nos conta que a formação no interior era limitada em relação à capital Lisboa, e que o artista atuou como pintor de flores, figuras, retratos e perspectivas.

Neste panorama, a sua aprendizagem resultará de um espírito autodidacta que o orienta numa multiplicidade de gêneros, *'hum perfeito Florista, hum peregrino Paizista, hum magnifico Figurista, hum excellente Retratista, e sábio Perspectivo'*, conforme Benedicto, cumprindo a regra dos artistas de província desarredados dos círculos especializados da capital<sup>199</sup>.

Cyrillo Machado faz referência à multifuncionalidade dos pintores, ainda que tenha reconhecido a aptidão e a dedicação de vários artistas a determinados gêneros de pintura. Em suas *Memórias*, relata que Pedro Alexandrino (1730-1810) pintou a óleo, a têmpera, a fresco, obras de pequeno e grande formato. Decorou carruagens, panos de ornar casas, estátuas, painéis e quadros para anfiteatros. Henrique José da Silva (1722-?) decorou teatros, fez vários tetos, paredes com figuras e ornatos, painéis para oratório, igrejas, quadros a óleo e retratos<sup>200</sup>. Antonio Lobo (?-1719), discípulo de Bacherelli (1672-1745) e autor da ornamentação do forro da nave da igreja da Pena de Lisboa, antes do terremoto de 1755, foi mestre de Braz de Oliveira e António Simões, considerados por ele como “Gigantes na Arte da Architectura Pintada”, mas também em outros ramos, como as figuras pintadas a têmpera<sup>201</sup>. Sobre João Nunes de Abreu (?-1738), diz o seguinte: “Era pintor quase universal, mas o seu forte foi a perspectiva, e ornatos: pintou o tecto do Menino Deos, o da Portaria da Graça, e outros. No da Graça fez também as figuras, e José Bernardes, e o Serra fizerão as flores”<sup>202</sup>. Note-se, na narrativa de Volkmar

<sup>198</sup> BRANDÃO, 2013, p. 399.

<sup>199</sup> CABELEIRA, 2016, p. 122.

<sup>200</sup> MACHADO, 1823, p. 120-122.

<sup>201</sup> Ibid., p. 182-183.

<sup>202</sup> Ibid., p. 183.

Machado, a constatação da polivalência dos oficiais das artes, a perícia em determinada categoria e, ainda, a distribuição do trabalho no âmbito das pinturas de teto. Vejamos como essa organização se deu na produção das quadraturas em Portugal e em Minas Gerais.

Magno Moraes Mello menciona a existência de uma divisão do trabalho nas ornamentações dos tetos portugueses e lança luz sobre a possibilidade da especialização ao analisar a decoração da nave da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa. Conforme o autor, esse templo passou por duas campanhas decorativas: a primeira em 1718, documentada em nome de Antônio Lobo, e a segunda após o terremoto de Lisboa. Em 1781, a pintura do forro da nave foi contratada por Luís Baptista (1725-1785) após a aprovação do risco, o desenho preparatório fornecido pelo referido pintor.

Essa pintura, segundo precisas informações de Cyrilo, contou com a participação de várias empreitadas numa nítida subdivisão do trabalho que mais uma vez reafirma a existência dessas especializações em Portugal, no caso da pintura de falsas arquiteturas, ornatos decorativos e pintores figuristas. [...]. Na execução de toda a pintura da nave da Pena foram empregados vários artistas em diversas especialidades, além do próprio Luís Batista, responsável pela conclusão da obra atuando como espécie de empreiteiro. Na divisão dos trabalhos, Luís Batista, ajudado por José Tomás Gomes e Jerônimo de Andrade (1715-1801), executaram as represas, isto é, as mísulas que sustentam o pedestal e as colunas (fuste, capitel e base) para o efeito de verticalidade, além de terem sido (provavelmente) os responsáveis pela projeção das arquiteturas pintadas no intradorso da abóbada, condicionando-a a um ponto de vista único e central<sup>203</sup>.

Compartilhamos o pensamento de Magno Moraes Mello de que houve uma divisão do trabalho nas decorações dos tetos produzidos em Portugal. Esta distribuição possivelmente se ampara nas aptidões individuais dos artistas contratados. Entretanto, gostaríamos de fazer uma ressalva: mesmo que tenha existido um aperfeiçoamento em determinadas áreas da pintura a ponto de os pintores serem reconhecidos como quadraturistas, figuristas ou ornamentistas; na prática, os artífices continuaram atuando em diversos gêneros<sup>204</sup>. Essa especialização, possivelmente, só se concretizou durante as produções que eram executadas em diversas etapas, ou empreitadas artísticas, como sugere o autor: a realização do desenho preparatório, a montagem dos andaimes, a transposição do risco para o suporte, a representação da estrutura arquitetônica, a

---

<sup>203</sup> MELLO, 2013, p. 180-181.

<sup>204</sup> Gênero de pintura é a classificação de uma pintura conforme o seu conteúdo ou o tema principal, por exemplo: natureza-morta; paisagem; retrato; pintura de história; pintura de gênero, entre outros. Nesta investigação, adotamos a quadratura, denominada de pintura de perspectiva em Minas Gerais, como um gênero de pintura.

inserção das figuras e dos ornatos e a reprodução da narrativa visual no centro da arquitetura pintada<sup>205</sup>.

Desse modo, o pintor de quadratura de uma determinada obra poderia trabalhar como ornamentista ou figurista em outras campanhas decorativas. A título de exemplo: Jerônimo de Andrade (1715-1801), o artista responsável pela feitura das represas<sup>206</sup> da igreja da Pena, foi o autor da pintura de perspectiva da nave da igreja de São Paulo em Lisboa e pintou ornatos no Palácio da Ajuda<sup>207</sup>. São inúmeras as circunstâncias que sinalizam a polivalência dos pintores de falsa arquitetura em Portugal. Tudo indica que a especialização e a diversificação de tarefas caminharam juntas e estavam, muito possivelmente, relacionadas com a oferta de trabalho e a possibilidade de sustentação dos próprios artífices. Só para exemplificar: Cyrillo Machado nos conta que Gregório Madeira iniciou a sua trajetória artística como pintor de história, porém, não conseguindo se sustentar com esse gênero, dedicou-se à arquitetura e ao ornamento. José Antônio Narciso (1731-?) começou a desenhar perspectiva e adornos, depois atuou na decoração das embarcações do Rei e, mais tarde, foi contratado para repintar o teto da igreja do Cabo que se encontrava danificado, obra executada por Lourenço da Cunha<sup>208</sup>.

Em Minas Gerais, a execução das pinturas de teto em perspectiva também contava com a participação de um grupo de artífices liderados por um ou mais pintores peritos. Esse plantel, geralmente, era formado pelo mestre, seus aprendizes, os possíveis escravos e outros oficiais, os artistas colaboradores. Nesse cenário, a distribuição das atividades não se fundamentava exatamente na especialização do pintor, como se verificou em Lisboa e algumas regiões de Portugal, ainda que as aptidões individuais pudessem ser levadas em conta no momento da formação de uma equipe de trabalho. De todo modo, acreditamos que a organização das tarefas estava diretamente vinculada à hierarquização do ofício e ao processo de aprendizado, que se desenvolvia principalmente no canteiro de obras: as oficinas de caráter itinerante. Conforme Hudson Martins:

Em suas oficinas de pintura, que eram itinerantes, os mestres foram assistidos por outros oficiais menos prestigiados, oficiais e obreiros contratados a jornal, alguns aprendizes e escravos. Esses outros indivíduos que auxiliavam os mestres, muitas vezes, eram responsáveis por partes secundárias das obras ou pela preparação das tintas e utensílios utilizados no decorrer do trabalho. [...]. Se alguns oficiais ou

---

<sup>205</sup> MELLO, 2013, p. 177-190.

<sup>206</sup> Represa é uma espécie de mísula ou peanha, onde assenta estátua, busto, bacia de púlpito, etc.

<sup>207</sup> MELLO, 2013, p. 182.

<sup>208</sup> MACHADO, 1823, p. 219-220.

aprendizes mais destacados poderiam executar partes inteiras de um painel ou forro, geralmente, a maioria desses auxiliares deveria se dedicar a atividades mais elementares do ofício da pintura, como a obtenção e a mistura de tintas, a preparação dos instrumentos de trabalho e a montagem dos andaimes<sup>209</sup>.

O autor refere-se, sobretudo, à decoração dos forros de grandes dimensões (ou complexidade) produzidos nas regiões de Diamantina, Ouro Preto e Congonhas do Campo. Entretanto, para conhecermos o *modus operandi* do conjunto de tetos pintados em perspectiva que estamos analisando e sua interlocução com as quadraturas existentes nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, temos que considerar as ornamentações de superfícies reduzidas que estão presentes nas capelas localizadas nos recantos da capitania mineira e das igrejas subsistentes nos rincões mais profundos do Norte de Portugal. Nesses locais, algumas obras podem ter sido realizadas por um único mestre pintor, em uma única empreitada e liderando uma reduzida equipe de trabalho, como assinalou Vítor Reis nas obras empreendidas fora dos grandes centros. É preciso reforçar que os artistas responsáveis pelo desenvolvimento desse gênero de pintura em Minas Gerais vieram, justamente, da região norte do país, distante da capital Lisboa e do ambiente dos teatros régios da corte portuguesa citados nas *Memórias* de Cyrillo Volkmar Machado.

Portanto, como mencionamos várias vezes, defendemos a hipótese de que a produção das quadraturas que se desenvolveu na região aurífera e diamantífera está diretamente conectada com a arte realizada nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Pelo que nos foi dado a considerar, endossamos a concepção de que a formação dos pintores de perspectiva ilusionista da capitania mineira ocorreu nos canteiros de obras, tendo em vista não apenas as relações estabelecidas entre mestres e discípulos, mas, sobretudo, ao intenso intercâmbio cultural vigente nesses espaços, por onde circulavam diversos artífices de distintas áreas do conhecimento. Apesar das evidentes heranças portuguesas, verificamos que sua organização apresenta algumas características específicas, como a hierarquização do trabalho, a mão de obra escrava e a flexibilidade das atividades, particularidades que, muito possivelmente, permanecerão em Minas Gerais durante todo o século XVIII e nas três primeiras décadas do XIX, caracterizando o ambiente artístico do período colonial mineiro.

---

<sup>209</sup> MARTINS, H., 2017, Tomo I, p. 114 e 180.

## **Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco**

Construída no princípio do século XVIII, por iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a matriz de Santo Antônio de Ouro Branco pertenceu a uma das primeiras paróquias criadas em Minas Gerais por Dom Frei Francisco de São Jerônimo, bispo do Rio de Janeiro no período de 1702 a 1720. A igreja foi legalmente constituída pelo Rei de Portugal, em 1724, como vigaria colativa, contando com a presença permanente de um pároco. Sua construção teve início por volta de 1717, provavelmente, com a capela-mor, depois, foi ampliada ao longo do século XVIII e concluída no final dele<sup>210</sup>.

Como testemunhamos nas outras pinturas aqui analisadas, não existe documentação alguma sobre a ornamentação do forro da capela-mor e, até o momento, nenhum estudo foi realizado sobre ela. Myriam Ribeiro sugere que a obra tenha algum parentesco em termos de estrutura de composição com a decoração da Sé catedral de Mariana. Diante disso, lança a hipótese de que a sua fatura descenda do teto pintado por Manoel Rebelo de Souza em 1760<sup>211</sup>.

Como podemos observar na imagem, o artista anônimo representou uma cúpula com um óculo aberto ao céu, onde se pode ver um ostensório flutuando entre as nuvens, símbolo do Santíssimo Sacramento. Os nichos, concebidos nos ângulos da estrutura arquitetônica, guardam os quatro evangelistas e seus animais simbólicos – o tetramorfo [Fig.12, Fig.13, Fig.14].

## **Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes**

A capela foi construída por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em homenagem à Virgem do Rosário e localiza-se no centro histórico da atual cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. Sua edificação começou no princípio do século XVIII, prosseguindo paulatinamente, com a obra e a ornamentação, no decorrer do Setecentos e início do Oitocentos. Instituída inicialmente na matriz de Santo Antônio, a confraria foi a primeira a construir templo próprio na antiga vila de São José. A sua forma primitiva constituiu-se apenas pela capela-mor e sacristia, e já se encontrava pronta em 1727, quando serviu de matriz da vila,

---

<sup>210</sup> Ficha de Tombamento do SPHAN, 1946. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Belo Horizonte.

<sup>211</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 455.

no tempo em que a igreja de Santo Antônio estava em reforma<sup>212</sup>. Posteriormente, acrescentaram a nave, o púlpito, o consistório, a sineira e outros anexos<sup>213</sup> [Fig.15, Fig.16, Fig.17].

O pequeno templo guarda um dos poucos<sup>214</sup> exemplares da pintura de perspectiva ilusionista do século XVIII remanescente na antiga comarca do Rio das Mortes. A ornamentação do forro da capela-mor simula uma cúpula imaginária com inúmeros espaços abertos para o céu. O pintor inseriu, no centro da quadratura, o quadro recolocado com a representação de Nossa Senhora do Rosário com o menino Jesus e os Santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis. Não existe documentação alguma sobre a obra, o autor é desconhecido e, a partir de uma análise estilística, acreditamos que ela foi produzida na segunda metade do século XVIII, entre 1760 e 1775<sup>215</sup>. No entanto, Olinto Rodrigues dos Santos Filho e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira consideram que sua fatura seja contemporânea do retábulo-mor, c. 1760, momento em que aparecem os primeiros elementos do rococó na talha mineira<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> SANTOS FILHO, 2015, p. 52.

<sup>213</sup> Boletim Sphan /Pró Memória. Memórias de Restauração 4 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes, MG, s/d.

<sup>214</sup> Pesquisamos todas as pinturas de teto em perspectiva ilusionista subsistentes na comarca do Rio das Mortes e, até onde pudemos investigar, supomos que existam apenas duas obras produzidas no século XVIII: a pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes, MG, e a pintura de forro da nave da igreja da Glória de Ressaca. Infelizmente, esta ornamentação encontra-se em péssimo estado de conservação, dificultando sua investigação.

<sup>215</sup> O estudo dessa pintura teve início em nossa pesquisa de mestrado defendida em 2017 pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Durante a investigação, realizamos um estudo estilístico-formal com o intuito de propor uma data mais precisa para a sua execução. Na época, concluímos que ela pode ter sido produzida por volta de 1775, pela coexistência de elementos dos estilos barroco e rococó, configurando um momento de transição das pinturas de teto em perspectiva ilusionista.

<sup>216</sup> OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 119.

### III

#### **Construindo espaços imaginários: uma análise formal e comparativa**

Deste ponto em diante, pretendemos traçar um paralelo entre as pinturas apresentadas, considerando os métodos utilizados na construção da falsa arquitetura, como a composição, o desenho, a perspectiva, o emprego da luz e o uso da cor. Com base nesses recursos de análise formal empregados pelos historiadores da arte, almejamos compreender a obra e conhecer suas principais referências estilístico-formais, bem como identificar as distintas soluções encontradas pelos artistas no momento de configurar o espaço imaginário. Desse modo, o foco da investigação é o estudo comparativo dos tetos pintados, objetivando essencialmente o conhecimento do processo de produção artística relativo à quadratura.

Como já se disse, o conjunto selecionado para esta investigação – as cinco ornamentações de teto localizadas na capitania de Minas Gerais – possui características semelhantes com relação à concepção estrutural da falsa arquitetura: a constituição de uma cúpula<sup>217</sup> em perspectiva centralizada. Para conhecer as formas de construção do espaço imaginário, acreditamos que o estudo comparativo das obras de arte contribua para a elucidação do objeto, pois, quando se compara, surgem informações que não seriam alcançadas sem esse procedimento: a análise de uma pintura sempre ilumina a outra. Para tanto, realizaremos uma descrição dos elementos constituintes das quadraturas, na seguinte ordem: a composição, a perspectiva, a projeção da arquitetura e sua iluminação, o entablamento, a integração dos ambientes real e imaginário, as cores, a representação do tempo, o grupo figurativo e os ornamentos.

---

<sup>217</sup> Na arquitetura real, a cúpula constitui uma forma circular que cobre uma superfície redonda, quadrada, poligonal ou elíptica. A sua estrutura apresenta uma tendência à centralização. Nas pinturas estudadas, acreditamos que os artistas representaram cúpulas em perspectiva centralizada, com ou sem óculo aberto para o céu, por meio da reprodução de elementos da arquitetura real, como mísulas, pedestais, colunas, paredes, muros, nichos, arcos, lanternas, janelas, entablamentos etc. As cúpulas aqui analisadas correspondem a uma pintura que cria um espaço imaginário nos forros dos tetos das referidas capelas-mores. Ao analisar a obra de arte, falaremos todo o tempo de pintura, de arquitetura pintada, de espaço imaginário. Quando nos referirmos aos elementos presentes na arquitetura real da igreja ou dos retábulos, os identificaremos como arquitetura real, do templo ou retabular.

## A composição das cúpulas

O estudo inicia-se com o projeto de construção do espaço imaginário – a composição. As cúpulas pintadas foram concebidas em forros de abóbada de barrete de clérigo<sup>218</sup>, de berço<sup>219</sup> e de aresta<sup>220</sup>, de formatos quadrangular e retangular. Para organizar o ambiente a ser ‘construído’, os artistas pintaram elementos arquitetônicos e ornamentais nos quatro ângulos do teto, talvez com a intenção de diluir as extremidades, dinamizar o ambiente e possibilitar a transição da superfície quadrada da cobertura para o circular e côncavo da falsa arquitetura.

Nas cúpulas gêmeas<sup>221</sup> que ornamentam a cobertura da capela-mor da catedral Sé de Mariana, o pintor inseriu, nos espaços triangulares que ficam entre os arcos, mísulas em volutas como elemento de sustentação de uma ‘parede’ poligonal e fictícia que circunda o teto, provavelmente, uma evocação do tambor sobre o qual se apoiam as abóbadas hemisféricas [Fig.18, Fig.19]. O forro da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, encontra-se envolvido por quatro arcos: o cruzeiro, o que coroa o retábulo-mor e os dois que rematam a talha das ilhargas. Nos pendentes, o autor reproduziu quatro atlantes monocromáticos retratados de corpo inteiro, envolvidos por um tecido esvoaçante e sustentando, com os ombros, os pedestais e as pilastras que dão forma à arquitetura [Fig.20]. É interessante destacar a postura do atlante que se localiza entre o arco cruzeiro e a parede lateral da capela-mor: superdimensionado, representado em primeiríssimo plano e pintado sobre um fundo escuro e profundo [Fig.21]. Para suportar o peso de um dos pilares, a figura parece deslocar-se da superfície pictórica, aproximando-se do observador ao apoiar um de seus pés sobre a ilharga existente, como se possível fosse transpor o limite que separa as esferas real e imaginária. Ao insinuar esse deslocamento que envolve os dois ambientes, o artista instiga o fiel a tomar o falso pelo verdadeiro, recurso persuasivo próprio das pinturas ilusionistas que pretendem confundir o espectador e atrair seu olhar para a representação visual.

---

<sup>218</sup> A abóbada de barrete de clérigo é formada pela intersecção de duas abóbadas que fazem ângulo onde os topos são suprimidos com arestas reentrantes e elementos triangulares curvos. É também chamada de abóbada claustral por se usar nos claustros que possuem abóbadas de canhão que, ao se cruzarem nos cantos, a definem.

<sup>219</sup> A abóbada de berço é uma cobertura de teto arqueada em forma de uma semicircunferência, ou seja, o arco é igual à metade da circunferência.

<sup>220</sup> A abóbada de aresta é uma cobertura de teto que resulta do cruzamento perpendicular de duas abóbadas de berço.

<sup>221</sup> Com a reforma da antiga matriz de Nossa Senhora da Conceição, a capela-mor da atual Sé catedral de Mariana foi ampliada, resultando em duas abóbadas apoiadas pelos quatro lados em arcos plenos, onde o pintor representou duas cúpulas idênticas.

Na pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, os objetos posicionados nas arestas da cobertura do teto foram representados como um elemento curvilíneo em forma de “S” imitando a talha dourada [Fig.22]. Estes artefatos ornamentais desempenham a função de sustentação dos tronos que abrigam os quatro evangelistas, cujas bases apresentam um desenho sinuoso: um conjunto de linhas côncavas e convexas que dissimulam, ainda que discretamente, os ângulos do forro, revelando a intenção do artista de diluir a arquitetura propriamente dita [Fig.23].

No forro da matriz de Santana, em Inhaí, distrito de Diamantina, José Soares de Araújo reproduziu duas cimalthas nas extremidades, acima do arco cruzeiro e do retábulo-mor, delimitando o comprimento do espaço destinado à construção da cúpula imaginária [Fig.24]. Em seguida, pintou nos ângulos onde as duas cornijas, a verdadeira e a falsa, se encontram, quatro consoles envolvidos por um ornamento curvilíneo em forma de “C”, sobre os quais encontram-se sentados dois meninos desnudos, com os braços entrelaçados e os olhos voltados para baixo, provavelmente para o centro da capela-mor, onde se encontram os observadores, atraindo a atenção do fiel e inserindo-o dentro da superfície pictórica [Fig.25, Fig.26]. Uma grande concha imitando a talha em madeira envolve os *putti*, os quais seguram com uma das mãos as pontas das guirlandas que deslizam pela estrutura arquitetônica. O ornato é coroado por um feixe de plumas pintadas em *grisaille*<sup>222</sup>, que conferem ao artefato tridimensional grande plasticidade. Este conjunto, formado pelo console, os *putti*, o concheado e o penacho em relevo, prepara o local para a elevação da arquitetura e conduz o olhar do espectador, atraído pelas duplas de meninos, para o centro do domo pintado. Diferentemente das outras obras analisadas acima, a elaboração deste objeto complexo não tem a função de sustentar a arquitetura fictícia, é puramente decorativo e já indica o estilo do pintor, de caráter ornamental, fascinante e persuasivo [Fig.26].

Na igreja do Rosário de Tiradentes, quatro mísulas finalizadas com volutas foram representadas bem no centro dos ângulos da cobertura [Fig.27]. Sua forma convexa lança o ornato para a frente da superfície pictórica e revela a intenção do pintor de diluir as arestas e criar a profundidade, servindo-se do ritmo promovido pelas saliências e reentrâncias. Perceba-se a existência de outros suportes ao lado do principal, insinuando que toda a estrutura é sustentada por um conjunto. A sugestão desses componentes de arquitetura sinaliza a erudição do artista

---

<sup>222</sup> Termo de origem francesa que designa uma técnica de pintura monocromática utilizada para representar objetos em relevo, normalmente, produzida em tons cinzentos ou castanhos.

que, logo nas primeiras peças reproduzidas, utiliza recursos persuasivos, atraindo o olhar do espectador e conduzindo-o a completar o restante da imagem, pois os objetos que aparecem parcialmente incitam sua imaginação. Apesar da maioria dessas pinturas sugerir que os elementos ornamentais ou arquitetônicos sustentam a falsa cúpula, percebemos que eles são mais decorativos do que basilares e acabam desempenhando o papel de dinamizar o espaço, dissolver os cantos do forro e despertar a atenção do observador.

Sobre o grupo das referidas mísulas, o Mestre do Rosário desenhou uma cornija em frisos formando semicírculos nos ângulos da abóbada [Fig.27, Fig.28]. Essa composição sugere a criação de uma grande circunferência que extrapola os limites do suporte (sinalizada em verde) e nos desperta imediatamente para a existência de outra forma circular (sinalizada em amarelo), que delimita as bases das colunas e o espaço destinado à construção da falsa cúpula, reiterando seu formato orbicular e côncavo. Perante o exposto, pressupomos que o artista tenha projetado a arquitetura por meio de um conjunto de círculos concêntricos que definem a disposição dos elementos estruturais do domo imaginário, como as mísulas, os pedestais, as colunas, o entablamento e o óculo [Fig.28]. Traçando um quadrado (sinalizado em vermelho) circunscrito ao círculo que toca as extremidades do forro, percebemos que suas linhas diagonais e seus eixos de simetria determinam o local reservado às aberturas celestiais, os arcos e as janelas descerrados para o céu, ainda que alguns desvios sejam notados por um olhar mais atento.

É interessante enfatizar que o pintor de Tiradentes conservou o equilíbrio da estrutura arquitetônica na disposição das figuras, que evoca a composição piramidal renascentista [Fig.29]. O eixo de simetria do triângulo que envolve a narrativa religiosa (a Virgem com o Menino e os santos Domingos e Francisco) coincide com a linha vertical que passa pelo centro de todas as formas geométricas visualizadas na organização da cúpula pintada, o quadrado e os círculos, inclusive, o que demarca a zona de fuga. Além disso, o polígono de três lados está inserido exatamente no interior de um desses discos, aquele que circunscribe o entablamento polilobado. Essa concepção simétrica comprova a precisão do artista ao organizar o conjunto figurativo em total harmonia com a quadratura, o que reforça ainda mais a sua erudição. Gostaríamos ainda de chamar a atenção para as arestas desse forro, onde a policromia encontra-se com a cimalha real do edifício e o retábulo-mor [Fig.30]. Observe-se a perfeita união entre a pintura, a escultura, a talha e a arquitetura que suaviza a junção entre a parede e o teto. Essa

unificação entre as diversas linguagens artísticas contribui para a ilusão e traz à memória a aplicação do conceito de *bel composto*<sup>223</sup>.

Comparando as formas de composição da representação visual da igreja do Rosário de Tiradentes com as demais arquiteturas pintadas, percebemos que, muito possivelmente, todas elas foram estruturadas a partir de um conjunto de círculos concêntricos, denotando a circulação de um conhecimento comum entre os oficiais, oriundo, provavelmente, da difusão dos tratados, da relação estabelecida entre os mestres, seus discípulos e escravos, e da possível troca de saberes realizada entre os diversos artífices que frequentavam os canteiros de obras. Não se pode afirmar que os pintores tenham de fato utilizado a geometria para projetar suas cúpulas imaginárias, trata-se de uma hipótese que se levanta a partir do estudo das imagens. Infelizmente, os poucos documentos existentes não nos informam como os artistas produziam os desenhos preparatórios. O que o historiador da arte tem de concreto é a pintura e é dela que partimos para empreender esta investigação. O grupo de figuras geométricas (visuais e ocultas) foi encontrado a partir da análise da configuração das falsas cúpulas e será confrontado com os impressos europeus que circularam em Portugal e Minas Gerais no decorrer do século XVIII. Falaremos disso mais adiante.

No que concerne aos círculos concêntricos, note-se que o movimento circular do par de cúpulas pintadas na catedral Sé de Mariana inicia-se, provavelmente, na concepção dos pedestais que servem de apoio para as colunas, formando um anel em torno da cobertura (inscrito por meio de uma circunferência azul) [Fig.31]. Perceba-se a relação entre o círculo e o quadrado (sinalizado em vermelho), o qual corresponde ao desenho poligonal da parede fictícia que sustenta a arquitetura<sup>224</sup>. As diagonais do quadrilátero determinam a posição dos santos cônegos, enquanto os eixos de simetria definem o lugar em que se colocam os vasos de flores. Deve-se observar ainda que, na pintura localizada acima do retábulo-mor, o pintor reproduziu o retrato de um bispo, detalhe fundamental para a compreensão do significado da obra de arte e sua relação com a criação do Bispado de Mariana. Uma vez identificada essa forma geométrica orbicular, percebemos que o artista, muito possivelmente, serviu-se de um conjunto de círculos concêntricos para simular o domo, os quais coincidem com alguns elementos

<sup>223</sup> A aplicação do conceito de *bel composto* esteve materializada na obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). De acordo com Filippo Baldinucci, na obra intitulada *Vita del cav. Gio Lorenzo Bernini*, que foi publicada em 1682, Bernini teria sido o primeiro artista que tentou promover a união entre arquitetura, escultura e pintura de tal forma que as três linguagens artísticas em perfeita harmonia criam um espaço unificado – um *bel composto*.

<sup>224</sup> O círculo está inscrito dentro de um quadrado, ou seja, o diâmetro da circunferência é igual ao lado do quadrado.

estruturais: a disposição das mísulas, das colunas, dos arcos, do entablamento e do zimbório pintado (torre lanterna), de formato circular e com quatro janelas envidraçadas, as quais sugerem uma abertura para o exterior. É importante destacar que a composição é totalmente simétrica e espelhada: um lado da quadratura corresponde ao outro. Se dividirmos o referido quadro (sinalizado em vermelho) em quatro partes iguais, perceberemos que a representação visual de uma porção corresponde às demais. Somente os personagens diferem, conforme a iconografia. Esse modo de compor o espaço é uma característica das obras investigadas, que será analisada mais adiante, no momento em que tratarmos dos possíveis métodos de transposição do projeto para o suporte – o forro de tabuado corrido.

Na igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, a forma circular e côncava da falsa arquitetura é anunciada pela balaustrada elíptica representada ao redor do forro da capela-mor [Fig.32]. Para cobrir um espaço retangular, o artista projetou uma cúpula ovalada composta por meio de elipses concêntricas (sinalizadas em vermelho e amarelo), as quais definem a posição de alguns elementos estruturais da abóbada pintada, como os plintos e os balcões onde se encontram os oradores. Observe-se que o pintor reproduziu os atlantes, os pedestais e as pilastras exatamente sobre as linhas diagonais do retângulo e, para complementar o equilíbrio da composição, dispôs os personagens bem nos eixos de simetria horizontal e vertical.

Na matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, a composição da cúpula foi concebida de forma equivalente à das pinturas do Rosário de Tiradentes e da Sé catedral de Mariana, por meio de um conjunto de círculos concêntricos [Fig.33]. Essas figuras geométricas tangenciam alguns elementos estruturais da falsa arquitetura. Só para exemplificar: os pedestais que apoiam as colunas, os arranques dos arcos, a parte externa e interna do entablamento que define o óculo aberto para o céu e o espaço destinado ao ostensório, reproduzido no centro do suporte (sinalizado em vermelho)<sup>225</sup>. Como nas outras representações, as diagonais delimitam a disposição dos tronos e os eixos de simetria indicam a colocação dos balcões circulares e dos vasos de flores.

Semelhante à composição das demais cúpulas, na matriz de Santana de Inhaí, círculos concêntricos determinam a estrutura arquitetônica e o extenso entablamento que envolve a

---

<sup>225</sup> Os círculos não tangenciam de forma perfeita todos os elementos estruturais da arquitetura, pequenos desvios foram observados. No entanto, não acreditamos que eles comprometam o nosso entendimento a respeito da composição do espaço pictórico a partir de um conjunto de círculos concêntricos.

narrativa religiosa [Fig.34]. Desta vez, a forma circular imediatamente identificada é aquela que delimita os dois espaços, a quadratura e o quadro recolocado (marcado em preto). Como verificamos nas outras pinturas, as figuras geométricas definem a disposição das pilastras, das varandas e das cartelas. Nos eixos de simetria, o artista reproduziu quatro balcões curvilíneos que se projetam para a frente das cornijas pintadas acima do arco cruzeiro e do retábulo do altar-mor, bem como das cimalthas reais localizadas nas laterais do forro<sup>226</sup>. Nas diagonais, o pintor inseriu os consoles e os quatro pilares que sustentam a arquitetura imaginária.

Os círculos concêntricos (elipses) visualizados nas representações das cúpulas imaginárias prenunciam um conhecimento que circulou entre os pintores: a relação entre formas perfeitas que permitem aos artistas a construção de um espaço simétrico e harmônico. Tal conteúdo está presente nos tratados de arquitetura dos italianos Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Andrea Pozzo (1642-1709), Jean Dubreuil (1602-1670) e Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos (1676-1747), de ampla circulação em Portugal, no século XVIII, e nos territórios sob o seu domínio. O círculo e o quadrado correspondem às duas figuras fundamentais do universo geométrico; a simetria, a harmonia e o equilíbrio permaneceram nas composições de obras de arte do Barroco.

O Barroco respeita sempre afinal a lei geral da simetria relativamente ao eixo de conjunto de suas composições. **Todo seu sistema, Arquitetura, e Escultura, repousa sobre um equilíbrio de compensação.** Raras são as obras verdadeiramente dissimétricas e elas se justificam elas mesmas em relação a sistemas em que a balança final se restabelece<sup>227</sup> (grifo nosso).

No que diz respeito aos referidos tratados, o artista bolonhês Ferdinando Galli Bibiena, arquiteto, preparador de cenas e especialista em quadratura, escreveu um ensaio de arquitetura e geometria prática, *L'Architettura Civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive, Considerazioni Pratiche*<sup>228</sup>, que foi publicado por Paolo Monti, em Parma, em 1711. Por volta de 1731, o livro foi amplamente utilizado por estudantes da Academia Clementina de Bolonha, o que conduziu Bibiena a produzir outro exemplar, publicado em 1734 e intitulado *Direzioni*

<sup>226</sup> Infelizmente, a fotografia não mostra os balcões laterais por completo, só conseguimos ver uma pequena parte deles. As fotografias de pinturas de teto são difíceis de realizar e esta imagem foi a melhor que conseguimos, devido aos limitados recursos técnicos.

<sup>227</sup> FRANCASTEL, 1973, p. 187.

<sup>228</sup> BIBIENA, MCDCCXI [1711].

*A' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile*<sup>229</sup> [Fig.35, Fig.36]<sup>230</sup>. O primeiro foi organizado em cinco partes e a primeira delas foi dedicada exclusivamente à geometria euclidiana, conteúdo substancial para os outros assuntos que seriam abordados posteriormente: a arquitetura, a perspectiva, a pintura e a cenografia. No segundo, o autor retomou as principais questões discutidas na obra precedente, como os *Elementos de Euclides* e os problemas teóricos referentes à geometria, com o intuito de propor atividades práticas e demonstrar como o conhecimento pode ser utilizado pelos arquitetos<sup>231</sup>.

No início do primeiro tratado – *Della geometria prattica* –, o autor discorre sobre as configurações elementares da geometria, combinando textos e imagens que ilustram a prática de cada tópico descrito [Fig.37, Fig.38]. De modo sequencial, ensina como construir as figuras em um plano e projetá-las no espaço. Dentre as orientações expressas no livro, o bolonhês explica como criar desenhos a partir do círculo, dentro e fora dele, como o triângulo, o quadrado, o pentágono, o hexágono e o octógono. Só para exemplificar: *Istruzione Decimaottava: Per formare il triangolo nel circolo*; *Istruzione Decimanona: Per formare il quadro nel circolo*; *Istruzione Vigesima: Per formare il quadro fuori del circolo*; *Istruzione XXIX: Per formar l'ottagono nel circolo*, etc<sup>232</sup>. Ora, não é exatamente esse conteúdo, a relação entre formas geométricas perfeitas, que verificamos na concepção estrutural das cúpulas imaginárias? É bem provável que os artistas tenham empregado os conhecimentos da geometria euclidiana (geometria plana) para projetar suas arquiteturas, com destaque absoluto para a disposição dos círculos, os quais reforçam a centralidade da composição.

É preciso ressaltar que esse conteúdo – as noções elementares da geometria – está presente em outros ensaios de arquitetura, como o livro *La Perspective Pratique* do Pe. jesuíta Jean Dubreuil, publicado em Paris em 1651<sup>233</sup>. No *Tratado I – Traite I. Principes nécessaires a la Perspective* –, o autor ensina os princípios essenciais da perspectiva [Fig.39]. Entre eles, como conceber o quadrado, o paralelogramo, o triângulo equilátero, o quadrado dentro do círculo, o pentágono, o hexágono, o septágono, o octógono e assim por diante. Como Bibiena, Jean Dubreuil propõe mais de um modo de construir a forma oval. Note-se que praticamente todas

<sup>229</sup> BIBIENA, 1764.

<sup>230</sup> A Fig. 37 refere-se à edição de 1764, publicada em Bolonha, porém, a primeira edição da obra foi editada em 1734.

<sup>231</sup> MENDES, 2016, p. 3-5.

<sup>232</sup> BIBIENA, MDCCXI [1711], p. 9 -11.

<sup>233</sup> DUBREUIL, 1651.

as figuras são criadas a partir do círculo e, quase sempre, com o auxílio do compasso. Andrea Pozzo (1642-1709), em seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, editado em 1693, apresenta as duas configurações fundamentais da geometria – o quadrado e o círculo – cruciais à construção dos elementos arquitetônicos [Fig.40, Fig.41]. Essas figuras aparecem frequentemente nas plantas dos objetos que constituem as ordens arquitetônicas, como as bases das colunas e dos capitéis, e a relação entre as duas formas perfeitas está presente nas plantas arquitetônicas dos edifícios<sup>234</sup> quadrados e circulares, como se verá.

Em virtude do que foi dito a respeito da geometria propagada pelo tratadista bolonhês, pode-se dizer que os autores das obras estudadas tiveram em mãos o tratado de Bibiena? Não se pode afirmar, mas é possível levantar essa hipótese devido à presença do seu conteúdo nas arquiteturas pintadas. Em um ambiente marcado pela circulação de artistas e de tratados de arte, acreditamos que esta ciência pode ter sido adquirida pelos pintores no convívio com outros artífices, nas trocas advindas desses encontros e na transmissão do conhecimento por meio da prática de aprendizado estabelecida entre mestres e discípulos, bem como entre os diversos oficiais que conviviam nos canteiros de obras: pintores, entalhadores, carpinteiros, carapinas, mestres de obras, entre outros. Nesse universo, é importante recordar que Nicolau Nasoni (1691-1773) aprendeu a quadratura em Bolonha e é considerado um dos precursores desse gênero de pintura no Norte de Portugal com a decoração da Sé catedral do Porto, em 1725, onde adotou o modo “bibienesco” de representação – *Visione ad angolo*<sup>235</sup>. Teria ele contribuído para a difusão dos livros de Ferdinando Galli Bibiena no Minho, possibilitando sua propagação, para a capitania de Minas Gerais, pelos oficiais portugueses que aportaram na região mineradora? Vale relembrar que os artistas bracarenses Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo, responsáveis pelas ornamentações da Sé catedral de Mariana e da matriz de Santana de Inhaí, muito possivelmente, formaram-se na antiga província de Entre-Douro-e-Minho antes de partirem para Minas Gerais.

---

<sup>234</sup> O *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura* define planta da seguinte forma: “Planta: Desenho arquitetônico que representa um edifício, ou parte dele, em seção horizontal. Projeção em superfície horizontal de um edifício, tirada ao nível do solo: é o que os antigos, como Vitruvius, exprimiam pelo termo iconografia (que designa literalmente marca deixada no solo pela p. do pé). A p. de um edifício era por ele assimilada à marca do pé humano” (Veja-se: CALADO; SILVA, 2005, p. 292). No *Dicionário Visual de Arquitetura*, planta corresponde à representação gráfica de um sistema de projeção – o esboço de um edifício. Quer dizer, “a representação gráfica de uma ideia geral do espaço de um edifício em relação com o espaço em que assenta. Por extensão, aplica-se igualmente à projeção horizontal de um detalhe arquitetônico” (Consulte-se: ESCUDERO, 2014, p. 469-474).

<sup>235</sup> TEDESCO, 2011, p. 188.

Sabe-se que os Bibiena inauguraram uma nova fase na decoração quadraturista e cenográfica em Bolonha<sup>236</sup> e, no século XVIII, a família tornou-se uma das grandes referências para as representações em perspectiva na Europa<sup>237</sup>. É interessante assinalar ainda que Nicolau Nasoni chegou em Bolonha, em 1718, para trabalhar na *bottega* do mestre emiliano Stefano Orlandi (1681-1760), que se formou na mesma escola de Ferdinando Galli Bibiena – a escola de Pompeo Adrovandini<sup>238</sup>. Dessa forma, parece-nos haver uma correlação entre a escola bolonhesa de quadratura com uma das linguagens pictóricas que se desenvolveu no Norte de Portugal durante o Setecentos, a qual pode ter sido transmitida, assimilada e reinterpretada pelos artistas que trabalharam na capitania de Minas Gerais.

Retomando os tratados, é difícil afirmar com certeza a fonte de referência utilizada pelos pintores para a projeção das cúpulas em perspectiva centralizada. No entanto, além do conhecimento presente nos livros de geometria do cenógrafo bolonhês, a obra de Andrea Pozzo também pode ter servido de modelo referencial para a construção desses espaços. No primeiro volume do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*<sup>239</sup>, publicado em 1693, o irmão jesuíta apresenta-nos a *Figura 63: Planta de um edificio quadrado*<sup>240</sup>, constituída pelo quadrilátero e vários círculos concêntricos [Fig.42]. Observe-se, nos quatro ângulos da planta, a base dos pedestais que sustentam os pilares e vejam-se as linhas visuais das diagonais confluindo para o centro, de forma equivalente à composição de duas arquiteturas imaginárias que pertencem ao conjunto pictórico estudado, as quais foram estruturadas por meio de quatro pilastras: as pinturas da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e da matriz de Santana de Inhaí, distrito de Diamantina [Fig.43a, Fig.43b].

As ornamentações da Sé catedral de Mariana, da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, e da igreja do Rosário de Tiradentes distinguem-se das outras duas por conceberem a cúpula a partir de oito colunas [Fig.44, Fig.45, Fig.46]. Ao traçar um octógono, inscrito no quadrado presente na concepção dessas arquiteturas imaginárias, percebemos que ele coincide com a projeção das suas colunas. Para essas pinturas, é bem possível que os autores tenham tido como

<sup>236</sup> TEDESCO, 2011, p. 188.

<sup>237</sup> MELLO, 1998, p. 243.

<sup>238</sup> TEDESCO, 2011, p. 194.

<sup>239</sup> POZZO, MDCXCIII [1693].

<sup>240</sup> “Figura sexagésima terceira. Planta de um edificio quadrado. A planta geométrica **A** deste edificio tem em **B** a sua perspectiva. A diferença entre os pilares **C** e **D** nascem de terem sido feitas em **C** as plantas dos pedestais, enquanto em **D** foram feitas as plantas dos entablamentos” (Traduzido e publicado por Mateus Alves Silva). Veja-se: SILVA, M.A., 2020, p. 333.

fonte de referência a *Figura 65* do tratado de Andrea Pozzo publicada em 1693: *Planta de uma construção circular em perspectiva*<sup>241</sup> [Fig.47]. O desenho constitui-se de formas geométricas elementares e planas, o círculo e as configurações dele derivadas – um quadrado, um octógono e um conjunto de circunferências concêntricas –, cujo método consiste em reduzir os círculos em perspectiva. Essa circularidade produz o efeito de profundidade e desperta, em nossos olhos, a sensação de movimento. Constatamos ainda a existência de linhas visuais que partem das arestas da figura octogonal e dirigem-se ao centro da representação. Essa proposta é muito semelhante à composição das quadraturas pintadas nas capelas-mores dos templos supracitados, como já mencionamos. Janaína Ayres, em sua tese de doutorado, percebeu e sugeriu a correspondência entre a *Figura 65* do Tratado de Pozzo com a decoração da Sé de Mariana<sup>242</sup>.

Ao comentar as figuras 65 e 66, Mateus Alves Silva nos diz que “para se construir o edifício circular Pozzo se vale dos ensinamentos da **disposição dos círculos em perspectiva**, não sem propor que o método que utiliza mais comumente seria mais eficaz para essa prática, remetendo o leitor ao segundo volume”<sup>243</sup>. Pozzo finaliza a instrução da *Figura 65* com as seguintes palavras: “[...] Contudo, por ter tido alguma dificuldade nestas coisas redondas, comecei já há muito tempo a servir-me de outra regra, a qual, como já disse, reservo para uma outra Obra” (Tradução de Mateus Alves Silva)<sup>244</sup>. Como sinalizado por Silva, a “Obra” a que Pozzo se refere corresponde ao segundo volume do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*<sup>245</sup>, editado em 1700. Nas primeiras páginas do livro, o autor se dirige ao leitor manifestando a sua satisfação em cumprir com a promessa de publicar a segunda parte da perspectiva, destacando a sua importância por conter “a mais fácil e simples regra de que se possa dar nesta Arte da Perspectiva” (Tradução de Mateus Alves Silva)<sup>246</sup>. Neste tomo, Andrea Pozzo apresenta o desenho de seis cúpulas, entre as quais localizamos a *Figura 49: Instruções para se fazer a Cúpula de baixo para cima* [Fig.48].

---

<sup>241</sup> “Figura sexagésima quinta. Planta de uma construção circular em perspectiva. Aquele que não tiver praticado muito em reduzir os círculos em perspectiva e não conseguir desenhar com prática e pouca fadiga, em vão pretenderá traçar em perspectiva as plantas das coisas redondas. Para fugir à confusão convém assinalar na planta em primeiro lugar as linhas ocultas dos membros principais; e transpostas as elevações, acrescentar as demais, sucessivamente. De tal modo fiz na presente figura. Contudo, por ter tido alguma dificuldade nestas coisas redondas, comecei já há muito tempo a servir-me de outra regra, a qual, como já disse, reservo para uma outra Obra” (Tradução de Mateus Alves Silva). Veja-se SILVA, M.A., 2020, p. 337.

<sup>242</sup> AYRES, 2014. (A tese foi defendida, mas ainda não foi publicada porque, segundo a autora, será transformada em livro. Tivemos acesso ao manuscrito pelo orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello, a quem agradecemos).

<sup>243</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 680.

<sup>244</sup> Ibid., p. 337.

<sup>245</sup> POZZO, MDCC [1700].

<sup>246</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 429.

Se, de um lado, as Arquiteturas redondas em perspectiva e vistas de frente, são difíceis de serem bem feitas por ser preciso fazer ponto a ponto para lhes traçar as linhas curvas que são impossíveis de fazer com o compasso; de outro **são fáceis as Arquiteturas redondas vistas de baixo para cima, porque ainda que os círculos se reduzam, serão sempre perfeitos quando feitos com o compasso.** Só há dificuldade em encontrar tantos centros para a redução quanto forem os círculos; e **serão tantos centros e círculos quanto forem os elementos da Arquitetura,** sobretudo quando o ponto do olho estiver fora do meio, como na cúpula A e D. [...] **A cúpula H, por ter o olho no meio, é muito mais fácil, pois uma ponta do compasso está sempre colocada no meio, alargando-se a outra ponta até a seção das pilastras**<sup>247</sup> (Tradução de Mateus Alves Silva / grifo nosso).

Nessa figura, Pozzo apresenta duas propostas: a cúpula **A**, construída a partir de um ponto de fuga descentralizado, e a cúpula **H**, concebida a partir de um ponto de fuga centralizado. No texto que acompanha o desenho, Pozzo traz informações preciosas para o nosso estudo. Primeiramente, o autor diz que as arquiteturas redondas vistas de baixo para cima são fáceis de serem construídas “porque ainda que os círculos se reduzam, serão sempre perfeitos quando feitos com o compasso”<sup>248</sup>. Pozzo ensina ao leitor um modo prático de representar as cúpulas de baixo para cima (*di sotto in su*): o ‘método de reduzir os círculos em perspectiva’ a partir de um ponto de fuga e com a ajuda do compasso, instrumento utilizado para tomar medidas e traçar circunferências. Se observarmos a ilustração da cúpula **H** presente na *Figura Quadragésima nona* do segundo volume do tratado de Pozzo [Fig.49], veremos que ela é composta por oito pilastras (indicadas pela letra **P**) e um conjunto de círculos que se voltam para o centro, onde se encontra o ponto do olho (ponto da perspectiva ou ponto de fuga), semelhante às concepções das cúpulas pintadas que estamos analisando.

Na sequência, Pozzo diz que “**serão tantos centros e círculos quanto forem os elementos da Arquitetura**”<sup>249</sup>. Subentende-se que a quantidade de círculos que serão traçados com o compasso depende dos elementos arquitetônicos que serão representados, ou seja, as circunferências delimitam a disposição dos objetos da arquitetura, assim como nós verificamos nas cúpulas imaginárias que estamos pesquisando. Essa correlação entre a planta simplificada das pinturas analisadas [Fig.43 à Fig.46], a cúpula **H** da *Figura 49* [Fig.49] e a instrução que a acompanha sugere que os pintores responsáveis por essas ornamentações conheciam não apenas as imagens impressas no livro, mas também o seu conteúdo: as instruções para se fazer uma cúpula de baixo para cima por meio do método de ‘reduzir os círculos em perspectiva’, mesmo que estas orientações tenham sido assimiladas por meio da prática e não da teoria, ou seja, pelo

<sup>247</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 526.

<sup>248</sup> Ibid., p. 526.

<sup>249</sup> Ibid., p. 526.

exame minucioso das gravuras. Em síntese, acreditamos que a *Figura Quadragésima nona* publicada no segundo volume do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* não deixa dúvidas quanto à referência dominante da obra de Andrea Pozzo para os autores do conjunto pictórico investigado.

Por fim, Pozzo sinaliza que a dificuldade se encontra nas arquiteturas em que o ponto do olho está fora do meio e, logo em seguida, faz referência à cúpula **H**, afirmando que sua construção é mais fácil por ser o ponto do olho bem no centro, de forma que uma das pontas do compasso estará sempre colocada no meio [Fig.49]. Apesar de o autor privilegiar a concepção de cúpulas descentralizadas, apresenta, com este exemplo, uma proposta de representação centralizada. Posto isto, acreditamos que os autores das cinco pinturas de teto que estamos investigando serviram-se do método de dispor os círculos em perspectiva associado à composição de uma estrutura arquitetônica cujas colunas e pilares confluem para o centro. As instruções da *Figura 50*, presente no segundo livro de Andrea Pozzo, corrobora nossa hipótese [Fig.50]. Diz assim o autor:

A figura passada foi feita para esclarecer esta, pois sendo feita de Arquitetura, seria difícil explicá-la e entendê-la. **Porém, tentai fazê-la e, assim, entenderéis melhor com a prática do que com a teoria.** Fazei um círculo, distribuído em torno da planta de várias colunas com seus intervalos como exigem uma boa arquitetura. **Colocai também os relevos dos pedestais e entablamentos cujos ângulos, levados até o ponto O, darão a vós a sua redução em perspectiva [...]**<sup>250</sup> (Tradução de Mateus Alves Silva. Grifo nosso).

Como se disse, na *Figura quinquagésima – Cúpula pequena, de baixo para cima* – Andrea Pozzo ensina o método da ‘redução em perspectiva’ por meio do prolongamento das linhas visuais (os raios) que ligam os ângulos dos pedestais e entablamentos ao centro (ponto de fuga). Em síntese, as composições das pinturas que estamos analisando foram elaboradas a partir da construção de uma planta que associa diversas figuras, como o quadrado, o círculo e suas variantes: retângulo, oval e octógono. Para elevar a falsa arquitetura, os pintores recorreram à disposição dos círculos em perspectiva e do desenho das colunas e das pilastras traçados da superfície em direção ao ‘ponto do olho’. Como dissemos anteriormente, é difícil afirmar certamente quais foram os modelos referenciais para a projeção das cúpulas centralizadas, entretanto, podemos deduzir que os artistas assimilaram e interpretaram o conteúdo e as imagens presentes nos tratados artísticos em circulação, com destaque absoluto para o livro de

---

<sup>250</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 528.

Andrea Pozzo. Ainda que não tenham conquistado a verticalidade da representação arquitetônica, essas obras indicam um conhecimento primoroso no tocante à geometria euclidiana e à perspectiva *di sotto in su*.

O tratado do arquiteto e cenógrafo italiano Andrea Pozzo, elaborado em seu atelier no Colégio Romano, corresponde a um manual prático e didático sobre a perspectiva. Publicado em dois volumes (Roma, 1693 e 1700), os livros conquistaram extraordinária circulação pela Europa e seus domínios, contribuindo para a difusão dos métodos de representação e tornando-se referência fundamental para os pintores de falsa arquitetura, sobretudo aqueles que não dispuseram de uma escola oficial de Belas Artes, como foi o caso dos artífices luso-brasileiros. Produzido na fase madura do artista, uma das razões para seu sucesso se deve, provavelmente, à sua abordagem prática, combinando texto e imagens de altíssima qualidade, entre as quais o autor apresenta suas próprias criações, configurando em uma obra de arte *per se*, o resultado de uma longa jornada de trabalho<sup>251</sup>.

En cuanto a los contenidos de perspectiva, Pozzo quiso ser didáctico y difundir un modo de aplicar las reglas de la perspectiva a la pintura y la arquitectura, completamente operativo, un conocimiento amplio pero muy depurado. Para ello, desplegó un buen número de ejemplos de cómo trabajar el dibujo de cuerpos geométricos y composiciones arquitectónicas inventadas por él, presentándolos desde diferentes ángulos poco convencionales y difíciles, particularmente de sotto in su<sup>252</sup>.

O caráter prático do tratado de Pozzo constitui um dos grandes legados do autor. Entretanto, para além de sua aplicabilidade, e para o nosso estudo especificamente, a difusão das próprias criações, grande parte produzida para a Companhia de Jesus, é de extrema importância, pois os desenhos impressos trazem consigo um modo de conceber o espaço que é também uma forma de concepção religiosa vinculada aos preceitos dos jesuítas, que estão diretamente relacionados às diretrizes do Concílio de Trento (1545-1563), como discutiremos na análise iconográfica das cúpulas imaginárias. Em outras palavras, o livro reflete a doutrina cristã da Sociedade de Jesus e a propagação dessas representações arquitetônicas – embebidas de significados simbólicos – revela e difunde o seu conteúdo. Nessa perspectiva, gostaríamos de citar a tese recentemente publicada por Mateus Alves Silva que traz à luz uma nova razão para seu sucesso editorial. Silva defende a ideia de que a obra de Andrea Pozzo é simultaneamente método e memória.

---

<sup>251</sup> LÁZARO, 2016, p. 615-616.

<sup>252</sup> Ibid., p. 616.

Nessa abordagem surgiu a tese que aqui pretendemos discutir: o tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo apresenta um método específico de construção de desenho, integrando o processo de desenvolvimento da técnica de representação em perspectiva, e esse método é expresso por meio do texto que acompanha as imagens do tratado. Para além do método, a escolha do repertório de imagens que preenchem a publicação serve como representação da trajetória artística de Pozzo e de exposição dos feitos da Companhia de Jesus. Essa dupla via, de método e memória, explicaria o sucesso editorial que o tratado teve durante o século XVIII<sup>253</sup>.

Há fortes indícios da circulação desse livro na capitania de Minas Gerais em virtude da presença de elementos arquitetônicos propostos pelo irmão jesuíta nas ornamentações de teto da região. Ademais, no inventário *post-mortem* de Caetano Luiz de Miranda, colaborador de José Soares de Araújo na pintura da matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina, consta um tratado anotado como “Perspectiva dos pintores in folio dois volumes (10\$000)”<sup>254</sup>, que pode ser o *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo<sup>255</sup>. No referido levantamento constam ainda 36 exemplares de desenhos para pintores, os quais podem ser de sua própria autoria ou obras de outros artistas que o oficial colecionava, como um conjunto de referências artísticas. Lamentavelmente, desconhecemos o tipo de imagem registrado nesses espécimes, se correspondiam ou não aos estudos de perspectiva. No entanto, de acordo com a referida listagem de bens, o artífice dispunha ainda de 62 estampas e 55 quadros, ou seja, era detentor de uma considerável coleção de objetos de arte que, muito possivelmente, foram utilizados como modelos para suas composições.

Apesar de ter instalado oficina no Rio de Janeiro, com loja e residência, Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-1813), conhecido como Mestre Valentim (entalhador, escultor, construtor e urbanista), é natural da Freguesia de Santo Antônio do Arraial do Gouveia, fronteira da comarca do Serro Frio, Minas Gerais. No inventário *post-mortem* de Valentim, encontram-se registrados 18 estampas e dois livros de extrema importância para os historiadores da arte: “A Perspectiva de Pozzo No 1 e 2” e o “Livro de Arquitetura de Vinhola”<sup>256</sup>. As listagens de bens dos referidos artífices corroboram o que temos percebido no decorrer desta investigação: a análise formal das pinturas indica que os pintores de perspectiva, assim como os diversos profissionais do período colonial, possivelmente, possuíam um conhecimento bastante refinado quanto aos preceitos veiculados por meio dos tratados. Vale recordar que esses artistas realizavam as empreitadas com a ajuda de uma equipe de trabalho e a existência de um único manual nesse ambiente era

<sup>253</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 15.

<sup>254</sup> SANTIAGO, 2009, p. 129-131 / ARAUJO JUNIOR, 2015, p. 86.

<sup>255</sup> MAGNANI, 2013A, p. 118.

<sup>256</sup> BONNET, 2009, p. 100-101.

o suficiente para a difusão do seu conteúdo entre os integrantes dessas oficinas constituídas pelos mestres, os escravos, os aprendizes e outros oficiais eventualmente contratados para a execução das obras de arte, como é o caso de Caetano Luiz de Miranda, discípulo e colaborador de José Soares de Araújo na ornamentação da matriz de Santana de Inhaí. Conforme Marcia Bonnet:

A existência desses tratados na listagem de bens de Valentim da Fonseca e Silva demonstra que as hipóteses, amplamente divulgadas por historiadores da arte aludindo ao baixo nível de informação destes artífices, provavelmente estavam longe de fazer justiça a pelo menos uma parcela desses profissionais<sup>257</sup>.

De acordo com Aziz Pedrosa, a produção artística de José Coelho de Noronha sugere o uso do tratado do irmão jesuíta como fonte de referência. Tal indício é reforçado pelo registro, em seu inventário, de “Dois livros de Arquitetura primeira e segunda partes que ambos foram vistos e avaliados pelos ditos avaliadores em mil e oitocentos reis”<sup>258</sup>. Pedrosa acredita na possibilidade de que esses manuscritos sejam os dois exemplares de Andrea Pozzo<sup>259</sup>. Nesse âmbito, é interessante assinalar que o entalhador lisboeta liderou uma oficina na Sé catedral de Mariana entre os anos de 1747 a 1750 aproximadamente<sup>260</sup>. Além disso, foi atribuída a Noronha a fatura das figuras antropomórficas do coroamento do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto<sup>261</sup>. As pinturas de forro das capelas-mores desses templos foram executadas pela equipe do mestre pintor Manoel Rebelo de Souza, entre 1760 e 1765. Mesmo que a passagem de Noronha por esses locais não coincida com a data de execução das quadraturas que estamos pesquisando, é importante destacar a probabilidade de circulação da obra de Pozzo por esses espaços; e, por conseguinte, a veiculação do seu conteúdo entre pintores e entalhadores que trabalharam para o programa decorativo de uma mesma igreja e para os mesmos comitentes. Posto isto, consideramos que os membros das irmandades religiosas ou da diocese, que determinavam o programa iconográfico das decorações dos templos, poderiam ter acesso aos temas presentes no manual de Pozzo, seja por cópias, anotações em cadernos ou estampas avulsas. Essa suposição vale especialmente para o Bispo D. Frei Manuel da Cruz, o comitente das ornamentações da Sé catedral de Mariana, devido à sua forte ligação com os preceitos da Companhia de Jesus, como demonstraremos mais adiante.

---

<sup>257</sup> BONNET, 2009, p. 103.

<sup>258</sup> PEDROSA, 2012, p. 269.

<sup>259</sup> Idem, 2016, p. 265.

<sup>260</sup> Idem, 2019, p. 232-236.

<sup>261</sup> Ibid., p. 267-268.

Conforme sinalizamos, apesar das poucas referências à circulação física dos dois volumes do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, é bem provável que o seu conhecimento tenha sido adquirido, em grande medida, por meio da relação estabelecida entre os artífices de diversas áreas – pintores, entalhadores e construtores –, assim como entre os mestres e seus discípulos<sup>262</sup>. Os oficiais de pintura que não tiveram contato direto com os livros podem ter trocado experiências com artistas que os conheciam e colocavam em prática o seu conteúdo, contribuindo para a transmissão e a assimilação das formas de concepção dos espaços. Deve-se considerar ainda a probabilidade da sua difusão por meio das gravuras avulsas, concebidas a partir de imagens coletadas do próprio manual, independentes do texto, permitindo a apreensão das propostas presentes no ensaio por meio da manipulação dessas reproduções, bem como sua interpretação e reinterpretação<sup>263</sup>. A esse respeito, Magno Moraes Mello nos conta que uma das traduções portuguesas da obra de Andrea Pozzo, um manuscrito com data de 1768, foi utilizada por Frei José de Santo António Ferreira Vilaça (1731-1809). Citando Robert Smith, o autor aventa a possibilidade de que o escultor tenha realizado desenhos a partir das estampas impressas no tratado.

Exactamente como as outras duas traduções, esta da BN também não contém as ilustrações que acompanhavam o original. Na verdade, as imagens não faziam tanta falta, pois o texto podia ser acompanhado diretamente com o original. Como salientou Smith **‘é possível que frei José de Santo António fizesse cópias a bico de pena das muitas esplêndidas gravuras de edifícios, retábulos e decorações pintadas, como também dos numerosos diagramas que enchem os dois volumes do livro de Pozzo.** Não havia necessidades delas em Tibães, está claro, porque a biblioteca possuía a edição de 1717 de *Perspectiva pictorum et architectorum* [...]’. Poderíamos pensar que frei José de Santo António ambicionasse preparar um manual prático para apoiar os artistas que procuravam o entendimento e o conhecimento teórico da perspectiva? Questões difíceis de serem respondidas de modo integral, mas que com certeza poderiam estar presentes no leque destas justificações<sup>264</sup> (grifo nosso).

Nesse âmbito, é imprescindível destacar que Frei José de Santo António Ferreira Vilaça é natural de Braga, batizado na Freguesia de São Vítor<sup>265</sup>. Em 1764, residia no Mosteiro de Tibães. Entre 1770 e 1792, morou no Mosteiro de Santa Maria do Pombeiro, em Felgueiras, distrito do Porto. O arquiteto, entalhador, escultor e riscador beneditino trabalhou em várias cidades do Norte de Portugal, entre elas, Porto, Felgueiras, Lamego, Canaveses, Amarante e Penafiel<sup>266</sup>. A presença do livro de Pozzo no Minho, a sua tradução e a possível produção de

<sup>262</sup> SILVA, M.A., 2012, p. 126.

<sup>263</sup> MELLO, 2002B, p. 398.

<sup>264</sup> Idem, 2002A, p. 394-395.

<sup>265</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 183.

<sup>266</sup> FERREIRA-ALVES, 2008, p. 342-343.

desenhos a partir das imagens impressas no tratado, caso tenham realmente existido, constituem contribuição determinante para a veiculação do seu conteúdo entre os artífices que atuaram e se formaram na antiga província de Entre-Douro-e-Minho, região que manteve um intenso intercâmbio cultural com a capitania de Minas Gerais ao longo do século XVIII.

Para ampliar a reflexão a respeito do conteúdo dos tratados de arte como fonte de referência para os pintores de quadratura que atuaram na capitania de Minas Gerais, destacamos o traçado de um domo proposto por Jean Dubreuil que está registrado na terceira e última parte *De la Perspective Pratique*<sup>267</sup> [Fig.51]. Veja-se como a planta baixa para a projeção do *Dôme* é composta: um ‘conjunto de círculos concêntricos’ e oito raios visuais que partem da superfície para o centro, que representam as pilastras ou as colunas sustentantes. Só para esclarecer: note-se a imagem da elevação da arquitetura e observem-se as linhas que demarcam os discos, indicadas pelas letras A, B, C, D e assim por diante. Cada fatia do domo corresponde a uma das circunferências existentes na ilustração abaixo da abóbada, corroborando nossa percepção de que as cúpulas, reais ou imaginárias, são compostas por um ‘conjunto de círculos concêntricos’<sup>268</sup>. A orientação de Dubreuil aproxima-se tanto das sugestões apresentadas no primeiro e no segundo volumes do livro de Andrea Pozzo [Fig.49, Fig.50], como do desenho simplificado das pinturas investigadas [Fig.43 a Fig.46]. Entre as proposições verificadas no ensaio de Pozzo, gostaríamos de destacar a *Fig. 49*, presente no segundo volume. Observe-se como os dois projetos são semelhantes: a cúpula **H** de Pozzo e o *Dôme* de Jean Dubreuil [Fig.51, Fig.52].

Diante das estampas publicadas nos tratados de perspectiva dos jesuítas Pozzo e Dubreuil, é possível conjecturar que os artífices que atuaram na capitania de Minas Gerais basearam-se em plantas baixas para compor suas cúpulas fictícias. Como já se disse, é improvável afirmar quais obras esses pintores conheceram de fato e quais gravuras fizeram parte do repertório desses artistas. No entanto, o estudo comparativo das imagens indica a grande viabilidade de circulação do conteúdo presente nesses ensaios entre os diversos oficiais das artes que trabalharam em Minas e, especialmente, da difusão desse conhecimento entre os mestres e seus discípulos; seja por meio dos manuscritos completos, seja pelas reproduções isoladas. Há que considerar a propagação dos saberes pela prática artística, pois o confronto entre as pinturas e

<sup>267</sup> DUBREUIL, MDCXLIX [1649].

<sup>268</sup> Vale lembrar que, na arquitetura real, a cúpula constitui uma abóbada gerada pela rotação de um arco que gira em torno de um eixo, de modo que tenha sempre seção horizontal circular.

os referidos livros não deixa dúvidas quanto à aplicabilidade da geometria euclidiana na construção das arquiteturas imaginárias, bem como à organização dos espaços destinados à colocação dos objetos arquitetônicos, ornamentais e dos grupos figurativos por intermédio das formas geométricas: o quadrado, o círculo, o triângulo e o octógono.

Posto isso, gostaríamos de mencionar um conjunto de gravuras de palácios e igrejas barrocas reunido por Domenico de Rossi (1647-1729) no livro intitulado *Studio D'Architettura Civile* (...) <sup>269</sup>, que foi publicado em três volumes, em 1702, 1711 e 1721. A Biblioteca Municipal do Porto possui os três exemplares em seu acervo e o *Livro III*, editado em 1721, contém algumas plantas de templos cristãos, entre as quais destacamos a *Planta della Chiesa Della Madonna de Miracoli Nella Piazza del Popolo*, de Carlo Fontana (1634-1714) [Fig.53], e a *Planta della Chiesa della Madonna di Loreto de Fornari Alla Colonna Traianna*, idealizada por Antonio da Sangallo, o Jovem (1483-1546) [Fig.54]. O projeto de Carlo Fontana é esférico e coberto por uma cúpula octangular. Sangallo planejou um edifício octogonal coberto por um domo. Note-se que os desenhos arquitetônicos dos respectivos edificios são semelhantes aos riscos apresentados nos tratados de Andrea Pozzo e Jean Dubreuil [Fig.51, Fig.52]: um traçado circular (ou octogonal) concebido em perspectiva e composto por oito pilastras (ou colunas). Se imaginarmos a ponta de um compasso colocada bem no centro desses esboços, podemos traçar visualmente os círculos que delimitam os espaços destinados aos objetos de arquitetura. Esse exercício de imaginação confirma a grande probabilidade da apropriação e da interpretação dos impressos por parte dos pintores, o que configura uma possível prática artística no universo das pinturas de quadratura. Não podemos afirmar a quem pertencia essa coleção de estampas, mas sabe-se que a maioria dos livros dos extintos conventos do Minho foi transferida para a Biblioteca Pública de Braga, a Biblioteca Municipal do Porto e a Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto <sup>270</sup>. Portanto, é totalmente plausível que a coletânea de Domenico de Rossi tenha circulado entre os artífices da região Norte de Portugal e, por consequência, as imagens impressas nessas compilações tenham sido difundidas em outros territórios através dos oficiais das artes que transitavam por diversas localidades.

Nesse ambiente de circulação de saberes, é imprescindível mencionar o tratado de Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos (1676-1747), *Artefactos Symmetriacos e Geométricos* (...) <sup>271</sup>,

<sup>269</sup> ROSSI, MDCCXXI [1711].

<sup>270</sup> OLIVEIRA, E., 2011, V. I, p. 57 e 260.

<sup>271</sup> VASCONCELLOS, P. MDCCXXXIII [1733].

publicado em Lisboa, em 1733 [Fig.55]. Cyrillo Volkmar Machado refere-se ao autor como escultor, responsável pela fatura de muitas estátuas de barro em tamanho natural, as quais também era capaz de fundir em metal<sup>272</sup>. Ignacio da Piedade nasceu em Santarém, foi cônego secular de São João Evangelista e pregador na mesma congregação. Logo no princípio, na dedicatória do *Artefactos* (...), Vasconcellos nos diz que o exemplar é o primeiro livro sobre o assunto a ser editado em língua portuguesa no Reino. Essa publicação nos importa especialmente pela intenção expressa do escritor: possibilitar aos artistas o acesso ao conteúdo das obras dos grandes mestres. Por exemplo: os Emblemas de Andrea Alciato (1492-1550), a Iconologia de Cesare Ripa (1555-1622), os ensaios de Vitruvius (séc. I a.C), Albrecht Dürer (1471-1528), Sebastiano Serlio (1475-1554), Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), Daniele Barbaro (1513-1570), Andrea Palladio (1508-1580), Pietro Cataneo (1510-1574), Vincenzo Scamozzi (1542-1616), entre outros. O manuscrito de Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos é uma espécie de tradução e simplificação de um tema erudito de difícil alcance que tinha como público alvo os oficiais das artes. “O autor alegava ter dedicado muito trabalho buscando e consultando livros estrangeiros nas universidades e procurava transmitir este conhecimento para aqueles artífices que não compreendiam outras línguas, de modo mais simples”<sup>273</sup>. Neste sentido, coloca-se como um intermediário entre os conhecimentos teórico e prático, bem como um interlocutor entre os grandes tratadistas e os artesãos<sup>274</sup>. No Prólogo, Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos dirige-se aos seus possíveis leitores:

Leitor curioso, quem quer que sejas, ou bem, ou mal intencionado, confesso-te, que nenhuma outra coisa me obrigou a sair com este Livro à pública luz do Mundo, mais que o amor da Pátria, para a comum utilidade da nação Portuguesa; porque sabendo, que todas as nações estrangeiras tem dado ao prelo volumes das principais matérias de que este trata, (ainda que não serão tantos, como os que há de outras) insinuando aqueles pelas regras mais conformes, que pertencem a semelhantes Artes, nelas sairão as doutrinas dos Mestres, que escreveram, admiráveis Artífices. E porque também vejo, que não sendo os nossos Portugueses na agudeza do engenho inferiores aos mais, para artificiares como toda a perfeição as obras, que se lhe oferecem, tendo livros na língua materna, por onde façam estudo da perfeita Symmetria dos corpos humanos, das medidas Geométricas, e das proporções mais bem ajustadas, me determinei, zeloso, a pôr por obra aquilo, a que outros estariam mais obrigados pelas suas públicas profissões; e como a força do meu gênio me arrastou sempre o gosto à inclinação dessas Artes, razão tivera eu para ser um dos mais queixosos contra os descuidos dos nossos naturais, pois não achava, para estudar estas matérias, livro algum Português, que delas tratasse com fundamento, e difusão. **Tratei de procurar (não com pouco trabalho) livros estrangeiros, e achei na universalidade deles o muito, que cá se ignora em semelhantes Artes, pelos Artífices, ou principiantes não entenderem**

---

<sup>272</sup> MACHADO, 1823, p. 253.

<sup>273</sup> BRANDÃO, 2020.

<sup>274</sup> Ibid.

**as outras línguas, que se tiveram destes livros no nosso idioma**, facilmente se poderiam aproveitar, adiantando-se com seus estudos<sup>275</sup> (grifo nosso).

A obra de Vasconcellos compõe-se de quatro tomos: o primeiro discorre sobre a simetria do corpo humano, incluindo os métodos para a produção de figuras de barro e pasta, a fundição em metal e as madeiras para entalhar; o segundo foi dedicado à iconografia, as representações das imagens dos Deuses fabulosos; o terceiro discorre sobre os métodos de construção das formas geométricas: triângulos, quadrados, círculos, pentágonos, hexágonos, octógonos etc. O quarto e último livro aborda as cinco ordens arquitetônicas: Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita; os templos e outros engenhos. Como os tratadistas anteriormente mencionados, Vasconcellos enfatiza a importância da geometria e sua relação com a arquitetura, a cenografia e a perspectiva. Conforme o autor, o principiante (ou curioso) deve respeitar a ordenação do aprendizado, estudando primeiramente os princípios básicos da geometria e da arquitetura, para depois se dedicar ao conhecimento da cenografia e da perspectiva.

Esta Arte Geométrica contém em si cinco ordens de edifícios, que são, Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita. A Cenografia também pertence a esta Arte, que é a medida das linhas radiais da vista, e da sombra, de onde se compreende as alturas, larguras, comprimentos e profundidades; ajuntando-se à Perspectiva, que é a verdadeira mestra de todas as coisas que com os olhos se podem compreender [...] <sup>276</sup>.

Ignacio da Piedade Vasconcellos conquistou um papel importante na literatura artística portuguesa, sobretudo quanto ao desenvolvimento da arquitetura. Ao compilar as lições dos grandes mestres, selecionando as informações mais relevantes e, por vezes, acrescentando suas próprias reflexões, Vasconcellos preenche uma lacuna na tratadística lusitana. Nesse âmbito, o tratado destaca-se por sua aplicabilidade, tendo em vista o aprendizado e o emprego do seu conteúdo por parte dos artífices. No princípio do Livro IV, o autor reforça a necessidade de suprir essa ausência, endossando a sua relevância para o ambiente cultural e artístico de Portugal.

Segue-se agora nos nossos Artefatos (para que seja coroa ao principal corpo deste volume) darmos princípios às regras mais principais da deleitosa, e dilatada fábrica da Arquitetura; que para mostrar aos curiosos com toda a individuação a excelência de que se compõem esta grandiosa Arte, [...]; **e porque muito pouco se acha escrito desta Arte no nosso idioma**, me exponho (curiosamente) a escrever este **Tratado com alguma aplicação, e desejo de que possa ser útil, não só àqueles, que intentam professar esta Arte, mas para todos os curiosos, que dela quiserem**

<sup>275</sup> VASCONCELLOS, P., MDCCXXXII [1733].

<sup>276</sup> Ibid., p. 306 (Grafia atualizada).

**entender, seguindo aos Mestres antigos, assim Gregos, como Romanos**, e aos mais de que temos notícias, valendo-me das suas lições. E neste Opúsculo farei muito por me explicar com clareza, e brevidade<sup>277</sup> (grifo nosso).

Em outro trecho deste mesmo Livro IV, ao apresentar a Ordem Toscana, Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos nos conta que os autores famosos costumam abordar o assunto com diversidade, porém, não diferem uns dos outros com relação às medidas e às regras de construção. De acordo com Vasconcellos, as informações descritas no manuscrito foram apreendidas a partir do exame minucioso das estampas, pois a leitura das explicações dos mestres, muitas vezes, é insuficiente, pelo fato de muitos conhecimentos serem omitidos, por economia de trabalho ou, simplesmente, por descuido. Nas palavras do próprio autor:

Temos visto nesta ordem Toscana as medidas, que estes famosos Autores mandam dar nas obras desta ordem, mostrando as colunas, e mais peças estampadas; e ainda que nelas falem com diversidade, pouco vem a diferir uns dos outros; e **o que eu deles aqui tenho escrito, é do exame, que com muita paciência fiz das estampas, mais que das suas explicações**, medindo-lhe tudo aquilo, que entendi estar mais bem acertado, e lhe fui compondo o especulativo a meu modo, com mais alguma individuação, que eles não quiseram dizer, ou por não quererem ter este trabalho, ou por descuido; porque quem em qualquer matéria sabe muito, parece-lhe que todos o entenderão com facilidade em poucas palavras. **E como para os que principiam a estudar esta Arte da Arquitetura, lhe seja conveniente um princípio fácil e claro**, [...] <sup>278</sup> (grifo nosso).

Essa passagem do opúsculo deixa clara a intenção do autor de facilitar o entendimento, por parte dos artífices, do conteúdo presente nos manuscritos, resumindo e traduzindo os temas que foram abordados por mais de um escritor. Ao relatar a sua própria experiência no processo de compreensão das informações disponíveis nos livros dos grandes mestres, Piedade de Vasconcelos compartilha com o público alvo uma lição fundamental: o exame minucioso dos desenhos como caminho para o aprendizado das formas de construção dos elementos de arquitetura. Esse processo prático de investigação das gravuras constitui uma grande contribuição do tratadista para os artistas luso-brasileiros, pois é exatamente essa atividade artística que percebemos quando confrontamos a composição das quadraturas com os tratados de arte: o estudo e a interpretação das estampas impressas. Nesse contexto, é preciso recordar e destacar que Andrea Pozzo também instigou os leitores a observar detalhadamente as imagens:

Antes de pegar o compasso e a régua para desenhar em perspectiva achei muito útil demonstrar-vos o que é a perspectiva, não com definições abstratas que são mais

<sup>277</sup> VASCONCELLOS, P., MDCCXXXII [1733], p. 333-334 (Grafia atualizada).

<sup>278</sup> Ibid., p. 346-347 (Grafia atualizada).

díficeis de entender, mas com um exemplo de quatro pilastras colocadas em perspectiva: por isso, **se não entenderdes alguma coisa na explicação, podereis recorrer à figura, essa intérprete muito fiel das palavras** (Traduzido e publicado por Mateus Silva. Grifo nosso)<sup>279</sup>.

Desconhecemos, até o momento, o registro desse tratado nos inventários dos artífices que atuaram na capitania de Minas Gerais, entretanto existe uma possibilidade de que ele tenha circulado em território brasileiro. John Bury levantou a hipótese de que os construtores do Brasil setecentista tenham conhecido o livro *Artefactos symmetriacos e geométrico (...)*<sup>280</sup>. Mateus Alves Silva sugere a sua presença na região mineradora. Citando Le Gac, Silva diz o seguinte:

Já para as figuras em pasta (também conhecidas como ‘de tela encolada’), Le Gac considera que foram apresentadas por Vasconcellos em dois métodos distintos e, apesar da ausência de peças confeccionadas segundo esses métodos em Portugal, puderam ser encontradas especificamente em Minas Gerais, o que demonstra uma circulação dessa técnica para além do âmbito da metrópole, onde é possível conjecturar o intermédio dos *Artefatos*<sup>281</sup>.

Seja como for, a simples existência dessa obra é indicativa da circulação cultural do saber erudito entre os artífices, conhecimento fundamental para a construção de um templo, de um retábulo e, por conseguinte, para a pintura de falsa arquitetura – a quadratura.

Para além dos tratados artísticos, há que considerar ainda outra possibilidade, mais prática e intuitiva do que propriamente científica, mas, não por isso, menos importante. É possível que os artistas tenham tido acesso a gravuras produzidas a partir da arquitetura real, uma vez que a composição das pinturas investigadas apresenta uma forma de conceber o espaço que é característico das cúpulas construídas. Repare-se como as fotos de algumas edificações, retratadas paralelas ao piso, capturam esse conjunto de círculos concêntricos e os raios visuais que partem da superfície em direção ao centro. Só para citar alguns exemplares: as cúpulas da Capela Chigi, obra de Rafael Sanzio, em 1515 [Fig.56], e da Basílica de São Lourenço, em Florença, executada por Filippo Brunelleschi, de 1418 a 1428 [Fig.57]; o domo atribuído a Donato Bramante, que se localiza na igreja de Santa Maria da Graça, em Milão, 1493 [Fig.58]; a cobertura da capela mortuária construída por Bartolomeo Berrecci para o Rei Sigismund I, em Cracóvia, 1517 a 1533 [Fig.59]; a abóbada de Pietro da Cortona, da igreja de Santa Martina

<sup>279</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 436.

<sup>280</sup> BURY, 2006, p. 185.

<sup>281</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 175.

e São Lucas, em Roma, 1635 a 1650 [Fig.60]; por fim, a cúpula de Bernini construída na igreja de Santa Maria Assunta, em Ariccia, 1662 a 1664 [Fig.61].

São inúmeros os exemplares produzidos ao longo do tempo, mas a estrutura visual dessas arquiteturas é muito semelhante às composições das obras que estamos estudando. Se considerarmos a probabilidade da confecção de estampas a partir de cúpulas reais, é muito plausível que os pintores tenham transposto essas imagens para os forros e feito as adequações necessárias conforme as condições impostas pelo suporte. Podem, inclusive, ter reinterpretado os impressos que porventura circularam entre os artistas e desenvolvido seus próprios desenhos preparatórios. Infelizmente não há como comprovar tal proposição, mas consideramos totalmente possível a existência de gravuras que reproduzem os domos construídos, o que poderia ter contribuído para a difusão de modelos para as pinturas<sup>282</sup>. No âmbito das quadraturas, destacamos a importância dos círculos concêntricos e dos raios visuais para a organização e a delimitação dos espaços a serem preenchidos por elementos arquitetônicos e ornamentais, bem como para a definição do lugar destinado à representação dos grupos figurativos.

Perante ao que foi exposto, citaremos uma vez mais a obra de Domenico de Rossi, o gravador italiano herdeiro da tipografia de Giovanni Giacomo de Rossi, uma das mais famosas editoras de Roma. O segundo volume da coleção de estampas de arquitetura, intitulado *Studio D'Architettura Civile (...)*<sup>283</sup>, publicado em 1711, traz inúmeras gravuras que retratam projetos de artistas renomados, como Antonio da Sangallo (1483-1546), Guglielmo della Porta (1505-1577), Pietro da Cortona (1596-1699), Lorenzo Bernini (1598-1680), Carlo Fontana (1634-1714), entre outros. Dos impressos verificados, destacamos a *Cuppola della Chiesa di S. Andrea del Noviziato dei Padri Gesuiti Sul' Monte Quirinale* [Fig.62] e da *Chiesa dedicata alla S.<sup>ma</sup> Vergine dell' Ariccia* [Fig.63], ambas de Bernini. As imagens corroboram a possibilidade de circulação de ilustrações produzidas a partir de cúpulas reais que, ao lado das plantas baixas dos edifícios, podem ter servido de modelo referencial para a interpretação e a confecção de desenhos preparatórios, uma das possíveis razões para a existência de uma enorme diversidade de pinturas de teto nas duas regiões: as províncias do Norte de Portugal e as

---

<sup>282</sup> Agradecemos imensamente à Profa. Dra. Leticia Martins de Andrade pela sugestão da Capela Chigi, de Rafael Sanzio, como uma possível referência para pensar a relação entre as cúpulas construídas e as cúpulas pintadas. Foi a partir dessa indicação que ampliamos nossas reflexões e chegamos ao conjunto de cúpulas construídas que apresentamos como possíveis fontes de referência para a pintura de falsa arquitetura.

<sup>283</sup> ROSSI, MDCCXI [1711].

comarcas de Minas Gerais. É bem verdade que não encontramos, neste livro, imagens reproduzidas paralelas ao piso como mostramos nas fotografias, porém, acreditamos na possibilidade da realização de desenhos observados de baixo para cima.

Conforme Robert Smith, pouquíssimas cúpulas foram construídas em Portugal. Essa cobertura circular tão significativa para a arquitetura barroca esteve presente em alguns monumentos religiosos, como o Convento de Mafra, a Igreja da Memória e a Basílica da Estrela, em Lisboa. Smith afirma que o Norte do país não conheceu domos edificadas no período do barroco e, por consequência, o *motif* permaneceu inexistente na extensão territorial de Minas Gerais. Os tetos dos templos cristãos dos dois territórios caracterizam-se pela presença dos forros de madeira que imitam as abóbadas esféricas<sup>284</sup>. Portanto, a possibilidade de que os pintores de perspectiva atuantes em Minas Gerais tenham conhecido uma cúpula real é muito pequena, o que reforça ainda mais a necessidade das gravuras impressas como fonte de referência para suas representações. Entretanto, é preciso frisar que as possíveis apropriações e interpretações das estampas em circulação não excluem o conhecimento dos preceitos veiculados por meio dos tratados de arte, uma vez que, para compor os seus desenhos preparatórios, os artistas precisavam dominar as regras da geometria euclidiana, as noções básicas que envolvem a construção de um domo, bem como as ordens arquitetônicas e os elementos que compõem essas estruturas.

Por fim, após ampliar ao máximo o leque de possibilidades quanto às fontes de referências para a concepção das referidas cúpulas pintadas e com o propósito de pensar a propagação de saberes para além das relações entre mestres e discípulos, acreditamos que a composição de uma equipe de trabalho durante a execução das pinturas de teto em perspectiva sugere a transmissão de determinadas instruções que contribuíram para a instituição de uma prática artística. Tal atividade é fruto da troca de experiências entre os oficiais das artes que conviviam nos canteiros de obras, os quais, muito provavelmente, conheciam o conteúdo dos tratados, direta ou indiretamente. Nesse ambiente de intercâmbio cultural, as gravuras e os manuscritos não constituíram os únicos meios de difusão da prática quadraturista. Como enunciamos, é preciso pensar na grande viabilidade da circulação de um repertório formal por meio do desenho. A diversidade de modelos de ornamentações, existentes em Portugal e Minas Gerais, indica a presença de uma multiplicidade de soluções formais apreendidas e interpretadas pelos artistas

---

<sup>284</sup> SMITH, 2012, p. 57.

itinerantes que trabalhavam em diferentes localidades e frequentavam mais de uma oficina em território mineiro e minhoto.

Reiteramos que, no ambiente cultural e religioso de Minas Gerais, o acesso ao conhecimento teórico e prático, provavelmente, não se restringiu às relações estabelecidas entre os mestres e seus discípulos. Esses saberes são consequência do convívio existente, naquele período, entre os diversos oficiais que compunham a produção artística dos templos. Por essa razão, ainda que não sejam conhecidos, consideramos a grande possibilidade da circulação de um repertório que contenha imagens colhidas durante o processo de aprendizado: esboços produzidos a partir do contato direto com os tratados, as gravuras, os objetos, as obras de arte e, até mesmo, pela memória visual desses artífices, o que eles viram e assimilaram pelos caminhos percorridos. Neste contexto, a análise da composição das cúpulas pintadas demonstra que as informações que circulavam entre esses artistas eram bastante refinadas, pois fica evidente o domínio das configurações geométricas que serviam de base para a construção de um domo real: o quadrado, o círculo e as formas dele derivadas. Entretanto, essa formação profissional não envolvia apenas o estudo da geometria euclidiana, mas também o exame minucioso das estampas impressas nos livros, a partir dos quais os pintores, ao que tudo indica, puderam elaborar os seus próprios desenhos preparatórios para a pintura de falsa arquitetura.

Desse modo, acreditamos que os pintores que trabalharam nessas empreitadas artísticas podem ter tido contato com fontes diversas de conhecimento. Entretanto, para o conjunto de obras que estamos analisando, gostaríamos de destacar a grande possibilidade de apropriação e interpretação das plantas arquitetônicas e dos desenhos dos domos registrados no tratado de Andrea Pozzo, com destaque absoluto para a *Figura 63* e a *Figura 65* do primeiro volume e a *Figura 49* do segundo volume. Consideramos esta última uma das mais importantes com relação à assimilação das formas de construção de uma cúpula, por duas razões: primeiro, porque o irmão jesuíta apresenta o método de produzir o desenho de arquiteturas circulares vistas de baixo para cima e correlaciona o traçado dos círculos com a disposição dos elementos arquitetônicos. Segundo, porque nesta figura ele apresenta a cúpula **H**, um projeto cujo ponto do olho encontra-se no centro, sobre o qual o artista deve colocar uma das pontas do compasso para traçar todas as circunferências que definirão a disposição dos componentes da edificação. Para complementar, a imagem é composta por oito pilastras, semelhante aos planos simplificados das pinturas que estamos investigando, salvo os dois exemplares constituídos por quatro pilares, como já mencionamos.

Neste ponto, no que diz respeito à disposição dos círculos em perspectiva centralizada, é imprescindível referenciar a obra prima de Andrea Mantegna (1431-1506), em Mântua, a primeira pintura ilusionista realizada após a Antiguidade Clássica, responsável pela criação de uma tradição decorativa que perdurou por pelo menos três séculos. Na decoração da *Camera degli Sposi* (1465-1474), o pintor construiu uma arquitetura circular aberta para o céu, cujas linhas do desenho convergem para um ponto de fuga central que corresponde ao centro de todos os círculos. Ao citar Mantegna, Oriol Trindade nos diz:

O muro cilíndrico, com personagens vizinhas, apresenta todas as ortogonais à superfície do teto, a convergirem para um **ponto de fuga** que, neste caso, **constitui o centro de todas as circunferências concêntricas**, pelo que o espectador deverá posicionar sobre o eixo óptico vertical ou o raio visual principal<sup>285</sup> (grifo nosso).

Em síntese, persistimos, essas composições indicam um conhecimento apurado por parte desses artífices relativamente à tratadística que circulava no ambiente luso-brasileiro no decurso do século XVIII. Os autores das intituladas cúpulas imaginárias, muito possivelmente, empregaram os princípios fundamentais da geometria euclidiana, examinaram minuciosamente as plantas baixas dos edifícios e aplicaram o método de ‘reduzir os círculos em perspectiva’ proposto por Andrea Pozzo, ainda que os pintores não tenham conquistado a verticalidade da arquitetura pintada. Neste sentido, perguntamos: porque as quadraturas não conquistaram a profundidade espacial, ainda que os elementos arquitetônicos e os ornamentos tenham sido reproduzidos em três dimensões? Ao analisarmos essas representações, percebemos que os únicos componentes cujas linhas do desenho confluem para um ponto de fuga são as colunas e as pilastras, apesar de se tratar de uma concepção estrutural centralizada. Nós verificamos que os objetos pintados acompanham a ‘redução dos círculos em perspectiva’, ou seja, eles vão diminuindo na medida em que se distanciam da superfície e caminham para o centro, porém, não chegam a ser concebidos a partir de um único ponto, formando “um só corpo unido de arquitetura e figuras”<sup>286</sup>, como nos diz Andrea Pozzo. Conforme o tratadista, para compor um espaço unificado e bem proporcionado é preciso que todos os traços da perspectiva – da arquitetura e das figuras –, confluem para um ponto. Discutiremos essas questões imediatamente.

---

<sup>285</sup> TRINDADE, A., 2008, p. 327-328.

<sup>286</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 409.

## Perspectiva linear ou composição radial?

Como demonstramos no estudo formal das cúpulas imaginárias, as composições são centralizadas conforme o método da redução dos círculos em perspectiva. Ao prolongarmos as linhas de desenho das colunas e das pilastras, percebemos que essa foi a intenção dos artistas, ainda que elas não se fechem em um único ponto, como foi observado na ornamentação do forro da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes [Fig.64]. O traçado das linhas de fuga constatou a presença de uma zona central, inscrita por meio de uma circunferência, que coincide com um dos círculos concêntricos<sup>287</sup>. Essa perspectiva multifocal, a substituição de um ponto por múltiplos pontos de fuga, permite ao espectador experimentar uma visão mais próxima da realidade<sup>288</sup>. Com relação à decoração da capela-mor do Rosário, no primeiro momento, pressupomos que o emprego de uma ‘zona de fuga’ tem o objetivo de evitar uma arquitetura demasiado fechada, abrindo o espaço para a representação da narrativa religiosa. Privilegiando-a, portanto.

Com o intuito de compreender a razão para o uso de uma zona de fuga, recorreremos à análise de outras obras que foram examinadas por pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Ao estudar a ornamentação da nave da igreja de Nossa Senhora da Palma de Salvador (1785), Luís Alberto Casimiro constatou que “[...] os pontos de fuga se localizam sobre duas linhas verticais, colocadas simetricamente em relação ao eixo central”<sup>289</sup> e concluiu que “esta opção do pintor permite ‘abrir’ o espaço pictórico sem que haja uma grande deformação da arquitetura presente, pela confluência demasiado fechada das referidas linhas de fuga”<sup>290</sup>. Na igreja do Menino Deus de Lisboa (c. 1738), Pedro Miguel Felipe dos Santos verificou que a perspectiva da pintura do teto da nave foi concebida a partir de quatro pontos de fuga<sup>291</sup>. Conforme o autor, essa prática artística tinha como objetivo diminuir as “distorções de natureza óptica”<sup>292</sup>. Magno Moraes Mello também percebeu o emprego de múltiplos pontos de fuga na decoração do corpo da igreja do Menino Deus de Lisboa e defendeu a proposição de que os pintores tinham a intenção de possibilitar a contemplação compartilhada da representação celestial. O autor nos fala:

---

<sup>287</sup> O traçado das linhas de fuga dessa pintura foi realizado com a colaboração do Prof. Dr. Luiz Alberto Esteves Casimiro.

<sup>288</sup> CUETO; RAGGI, 2013, p. 29.

<sup>289</sup> CASIMIRO, [2017 ?].

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> SANTOS, 2014, p. 69.

<sup>292</sup> Ibid., p. 70.

Numa tentativa de entender a construção perspéctica desta pintura, deixando de lado os elementos figurativos que foram agora vistos, **este teto organiza-se numa composição com quatro pontos de fuga**. Uma escolha deliberada, sem o rigor da tratadística e da geometria, mas de acordo com a organização do espaço interno do ambiente. **Era a necessidade de mostrar toda a cena não apenas para um único espectador. Na verdade, a intenção dos artistas era permitir que um número maior de fruidores integrassem uma ilusória participação no plano divino**, mesmo que isso significasse uma visão menos correta geometricamente: não se pode esquecer que o centro figurativo optou por uma visão frontal e sem o compromisso com figuras escorçadas<sup>293</sup> (grifo nosso).

Vítor Manuel Guerra dos Reis nos diz que, em Portugal, as pinturas de falsa arquitetura concebidas em tetos longitudinais costumam se organizar a partir de múltiplos pontos de fuga, ampliando os pontos de vista e diminuindo as distorções. De acordo com Reis, esse recurso, normalmente, é empregado em forros de grandes dimensões, mas pode ser notado em ambientes menores<sup>294</sup>. O autor acrescenta ainda o carácter persuasivo da perspectiva e a necessidade dos pintores de estruturar o espaço de forma a direcionar o olhar do observador para determinados locais da imagem.

Frequente é também o uso mais sugestivo do que perspectivamente rigoroso da estrutura arquitetônica, comum a tantas máquinas celestiais um pouco por todo o país. Nestes casos, **a perspectiva é usada mais como sistema organizador da composição e condutor do olhar do observador do que como sistema plenamente ilusionista [...]**<sup>295</sup> (grifo nosso).

Nesse universo, em referência à ornamentação da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes, acreditamos que a intenção do artista foi a de promover a abertura do espaço pictórico, não exatamente para evitar as distorções; mas, principalmente, para ampliar o local destinado à representação do conjunto figurativo, permitindo a contemplação compartilhada da visão celestial e aproximando os fiéis da comunidade sagrada – o cerne da imagem. No entanto, é preciso reforçar que a zona de fuga não compromete a centralidade da composição. Como pudemos verificar na análise das cúpulas imaginárias, o Mestre do Rosário, assim como os autores das outras quatro pinturas que estamos investigando, muito possivelmente, concebeu a arquitetura a partir da disposição dos círculos em perspectiva, conforme o método proposto por Andrea Pozzo. Nessas obras, o ‘ponto do olho’ encontra-se no centro do suporte. Mesmo que o pintor tenha criado uma ‘zona de fuga’, a concepção centralizada da quadratura permaneceu intacta.

---

<sup>293</sup> MELLO, 2008, p. 256.

<sup>294</sup> REIS, 2006, p. 515-516.

<sup>295</sup> Ibid., p. 517.

Comparando a ornamentação do forro da capela-mor do Rosário de Tiradentes com a decoração da matriz de Santo Antônio, verificamos que o pintor que trabalhou em Ouro Branco, ao conceber a cúpula imaginária em um único ponto de fuga, elevou a estrutura arquitetônica e restringiu sobremaneira o óculo, onde flutua o objeto litúrgico – o ostensório [Fig.65]. O estudo dessa obra corrobora a nossa percepção quanto à necessidade do Mestre do Rosário de criar uma zona de fuga para ampliar o ambiente destinado à representação figurativa. Na Sé catedral de Mariana, ao prolongar as linhas de desenho das colunas, percebemos que elas não se fecham completamente em um ponto localizado no centro do suporte. Porém, a área é tão modesta que podemos considerá-la como um ponto de fuga [Fig.66]. Em Ouro Preto e Diamantina, os artífices organizaram a pintura a partir de um ponto central. A configuração das pilastras coincide com as diagonais do quadrado e do retângulo que delimitam o espaço pictórico. Note-se que as linhas transversais passam exatamente pelo eixo das pilastras, com um desvio ínfimo em Santa Efigênia (aquela que liga a pilastra superior esquerda à inferior direita) [Fig.67] e um pouco mais acentuado na matriz de Santana (aquela que passa pelo pilar inferior esquerdo) [Fig.68]. Descaminho provavelmente inevitável no momento de ajustar a composição às condições irregulares da cobertura. É preciso ressaltar que essas adequações são totalmente toleradas nas quadraturas e não comprometem a intenção do artista em promover a centralidade da arquitetura.

No que se refere à perspectiva linear<sup>296</sup>, sistematizada pelos humanistas do século XV<sup>297</sup>, trata-se de um conjunto de normas, fundamentadas no conhecimento científico e geométrico, que foram amplamente empregadas pelos artistas na composição de espaços fictícios, sugerindo a continuidade do ambiente real no ilusório. Resumidamente, a perspectiva constitui uma técnica de representação artística que possibilita a concepção de realidades aparentes por meio da simulação da realidade física, verossímil e convincente; ou seja, reproduz objetos tridimensionais, em superfícies bidimensionais, capazes de produzir um mundo virtual e paralelo ao verdadeiro. Esse recurso permite ao pintor projetar os objetos a partir de um ponto de fuga (PF) que se localiza sobre uma linha imaginária, a linha do horizonte (LH), correspondendo ao nível dos olhos do observador. Esse ponto é o local para onde convergem

---

<sup>296</sup> A perspectiva linear diz respeito à projeção dos corpos no espaço, à definição dos contornos e às variações de tamanho na medida em que se afastam ou se aproximam do observador, está diretamente relacionada ao desenho e é fundamentada na geometria projetiva.

<sup>297</sup> Ao longo do século XV, artistas como Leon Battista Alberti (*Da pintura*, 1436), Piero della Francesca (*De Prospectiva Pingendi*, ant. 1492) e Leonardo da Vinci (“Trattato della pittura”, 1490) desenvolveram as regras da perspectiva e as publicaram em seus tratados de arte. Piero della Francesca (c.1412-1492) foi o primeiro tratadista a apresentar uma obra dedicada à perspectiva em seu manuscrito.

as linhas do desenho (linhas de fuga), permitindo a criação da profundidade espacial em uma área plana. O método contribuiu para a transformação da pintura e da sua relação com o contemplador, determinando o local que deve ocupar diante da imagem e inserindo-o dentro do espaço pictórico. Nesse universo artístico e cultural, o espectador torna-se testemunha ocular dos acontecimentos imaginados.

Geralmente, nas composições espaciais em perspectiva, o observador deve-se colocar em um ponto estabelecido pelo artífice para que tenha uma visão unificada do conjunto e, portanto, uma percepção convincente da terceira dimensão [Fig.69]. No caso específico das pinturas de teto analisadas, recomenda-se que o espectador se posicione no lado oposto ao ponto de fuga (ou zona de fuga), a uma determinada distância e bem no centro do espaço físico da capela-mor, enquanto dirige seu olhar para o meio da superfície pictórica, onde se localiza o ponto a partir do qual o pintor projetou a imagem. É preciso destacar que este momento é notável pelo encontro entre o olhar do contemplador e o do artista, permitindo que a testemunha tenha uma experiência similar à do autor no instante em que concebeu o ambiente imaginário<sup>298</sup>.

Posto isto, presume-se que a técnica da perspectiva linear possibilita ao artista a representação de um espaço unificado, quer dizer, tanto os objetos como as figuras podem ser pintados na mesma escala e a partir do mesmo ponto de vista. No entanto, retomamos a questão levantada anteriormente: as pinturas investigadas compreendem uma unidade visual? Como sinalizamos na análise compositiva das obras de arte, os pintores não criaram um ambiente único, porque as colunas e as pilastras das falsas cúpulas foram elaboradas a partir de um ponto de fuga centralizado, mas as linhas de desenho dos demais elementos que a compõem não seguiram exatamente a mesma regra, ainda que tenham acompanhado a redução dos círculos em perspectiva. Além disso, as narrativas religiosas e hagiográficas foram concebidas a partir de um ponto de vista frontal em relação ao observador, conformando duas percepções distintas da imagem. Para produzir um ambiente unificado, os artífices teriam de reproduzir os elementos arquitetônicos, os ornamentos, os artefatos simbólicos e o grupo figurativo em perspectiva linear centralizada. Dito de outra forma, para construir um espaço único e indivisível eles teriam de desenhar cada parte constituinte da composição a partir de um mesmo ponto de vista, ou seja, somente por meio da coincidência dos pontos de fuga de todos os componentes, seria possível conquistar a unidade visual e a ilusão de profundidade espacial<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup>REIS, 2006, p. 360-361.

<sup>299</sup>No que diz respeito à conquista da unidade espacial, veja-se: DUNNING, 1991.

Portanto, acreditamos que os autores dessas obras não empregaram exatamente o método de representação conhecido como perspectiva linear, mas conceberam o espaço por meio da disposição dos círculos em perspectiva – a composição radial. O procedimento é prático e os instrumentos essenciais para a realização do desenho preparatório, muito possivelmente, são o papel, a régua e o compasso. Por conjectura, consideramos que os artistas procederam da seguinte forma: partindo dos conhecimentos básicos da geometria euclidiana, os pintores, provavelmente, construíram o círculo e o quadrado. Na sequência, tendo o centro como o ponto de origem, riscaram outras circunferências que definiram a distribuição dos elementos arquitetônicos e ornamentais. Dos ângulos do quadrilátero, traçaram as diagonais que determinaram a posição das pilastras. Para as plantas octangulares, produziram um octógono e, a partir de suas arestas, riscaram as oito colunas da arquitetura. Esses objetos estruturais, ao que tudo indica, seguiram os raios visuais, e o traçado dos outros componentes constituintes da cúpula imaginária acompanhou a redução dos círculos, configurando um ambiente centralizado.

Partindo dessas reflexões, perguntamos: se os artistas não criaram uma unidade visual, se empregaram perspectivas diferentes para os elementos arquitetônicos e o conjunto figurativo, que lugar o observador deve ocupar no interior da capela-mor? Como dissemos, o ponto do olho da arquitetura imaginária encontra-se no meio da superfície pictórica, determinando o local do espectador. Por outro lado, as narrativas religiosas produzidas em perspectiva frontal indicam seu posicionamento frente a frente com a imagem [Fig.70, Fig.71, Fig.72]. Percebe-se então que, partindo sempre do centro do espaço físico, o fiel deve girar o corpo, colocando-se diante dos grupos figurativos e dirigindo seu olhar para diversos lugares do suporte: (1) para os ângulos do forro, (2) para as laterais do teto e (3) para o centro da cobertura. Desta forma, são as próprias imagens que recomendam a posição do contemplador no templo, permitindo, portanto, sua movimentação no interior da capela-mor. Essas pinturas não foram concebidas para serem observadas a partir de um único ponto, apesar de sua estrutura compositiva ser centralizada. Na verdade, o que se tem é uma liberdade de fruição. Essa mobilidade, possivelmente, permitirá que o fruidor contemple a obra com vagar, em busca de seu significado, o que contribuirá para a assimilação do discurso cristão e da mensagem ali codificada. Reiteramos, a representação não é dominada por um único ponto de vista e o devoto deve percorrer cada etapa do discurso para compreender a prédica em sua totalidade. Nesses espaços, a narrativa religiosa é dominante em relação ao ilusionismo espacial e a perspectiva é mais simbólica do que científica. Nas palavras de Andrea Pozzo:

[...] se, por exemplo, em uma abóboda onde quiserdes pintar um só corpo unido de arquitetura e figuras vós puserdes mais pontos de vista, não tereis algum lugar onde podereis ver a obra como um todo, **mas tereis que percorrê-la por todas as partes e observá-la pouco a pouco.** [...] <sup>300</sup> (Tradução de Mateus Alves Silva. Grifo nosso).

Nesse âmbito, observe-se que, nas pinturas da Sé de Mariana e da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, o fiel verá o zimbório e o ostensório ao se situar no centro da capela e olhar para cima [Fig.73, Fig.74]. Ao dirigir os olhos para os ângulos da cobertura, o observador estará na presença dos cônegos e dos apóstolos e, nos flancos do forro, verá o Bispo, os vasos de flores e as varandas semicirculares abertas para o céu, respectivamente. Em Santa Efigênia, fruirá da narrativa hagiográfica ao se posicionar diante dos púlpitos pintados nas laterais da superfície pictórica, acima do arco cruzeiro, do retábulo-mor e das ilhargas [Fig.75]. Em Diamantina, o artista inseriu o quadro recolocado no interior da quadratura [Fig.76]. O observador testemunhará o episódio sacro ao se colocar no centro da capela-mor com os olhos voltados para o alto. Nas laterais, contemplará os balcões representados de baixo para cima e, nas arestas, as duplas de meninos olhando de cima para baixo.

Das obras estudadas, a composição mais complexa parece ser a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes [Fig.77]. Como em Santana de Inhaí, o pintor também conjugou a quadratura com o quadro recolocado, porém, com um grande óculo aberto para o céu, reproduzido em perspectivas distintas. No centro da falsa arquitetura, foi pintado de frente para o observador, indicando proximidade; nos arcos e janelas, em perspectiva atmosférica, sugerindo distanciamento<sup>301</sup>. Percebe-se claramente que não existe uma unidade visual entre as duas abóbodas celestes representadas, configurando uma dupla visualidade. O espectador que se coloca no centro da capela-mor e olha para cima contempla a narrativa religiosa, ao girar o corpo e dirigir seu olhar para as aberturas laterais, contemplará os anjos esmaecidos flutuando sobre as nuvens no firmamento. Note-se, inclusive, que o grupo figurativo foi concebido em dois espaços divididos pela linha do horizonte: o terreno, onde se encontram os santos, e o celestial, onde se pode ver a Virgem com o Menino. Portanto, não corresponde a uma visão celestial propriamente dita. Trata-se de um quadro de altar deslocado para o teto.

<sup>300</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 409.

<sup>301</sup> A perspectiva atmosférica diz respeito às variações de cor e nitidez dos corpos quando se distanciam ou se aproximam do observador, fundamenta-se nas leis da percepção e está relacionada à atmosfera que se coloca entre o olho e os objetos vistos por ele.

Em síntese e por conjectura, acreditamos que essas formas de composição se devem à complexa relação existente entre o propósito da obra de arte e as soluções encontradas pelos artistas para atingir sua finalidade<sup>302</sup>. Gombrich nos fala sobre a interação entre os meios e os fins:

Reconhecidamente, nenhuma ação humana e nenhuma criação humana tende a servir apenas a um fim: frequentemente, encontramos uma hierarquia inteira de fins e de meios. Mas podemos também notar um **propósito dominante** sem o qual o evento não poderia ter acontecido de modo algum<sup>303</sup> (grifo nosso).

No universo cultural e religioso em que essas obras foram engendradas, pode-se dizer que as cúpulas fictícias correspondem à construção de um cenário para a manifestação do acontecimento sagrado – o sermão, o episódio sacro ou a representação hagiográfica – proporcionando a reconciliação do fiel com Deus. E a técnica da perspectiva, possivelmente, foi empregada mais para organizar a composição e direcionar o olhar do devoto para os pontos essenciais da imagem – os grupos figurativos –, do que para promover a ilusão da realidade. Esta, normalmente, é mais sugerida que de fato alcançada, em virtude da planimetria das arquiteturas imaginárias, como já mencionamos. Deste modo, as quadraturas analisadas são mais narrativas do que ilusionísticas, mas nem por isso menos persuasivas. São inúmeros os artifícios utilizados pelos pintores na concepção dos espaços, desafiando a percepção do observador por meio de uma reprodução verossímil – que aparenta ser verdadeira.

Neste cenário, observamos que a elevação das cúpulas pintadas ocorre a partir de elementos estruturais da arquitetura real reproduzidos nos seus mínimos detalhes e em três dimensões. Só para exemplificar: os pedestais, as pilastras, os fustes, os capitéis, os entablamentos, os arcos com impostas e chaves de fecho, as janelas. Para criar um espaço verossímil, os artistas simularam a matéria: a cantaria, o mármore, a madeira, a talha dourada, os tecidos bordados, o relevo, o metal, entre outras. Nas construções de ambientes imaginários, a interpretação das formas concretas intensifica seus efeitos ilusionistas, acentuando a experiência imediata do observador, que é convidado a testemunhar o acontecimento sacro. Percebemos que os pintores aqui analisados procuraram criar a ilusão da realidade com uma representação pormenorizada dos objetos arquitetônicos e ornamentais.

---

<sup>302</sup> GOMBRICH, 2012, p. 40-41.

<sup>303</sup> Ibid., p. 14.

## A projeção da arquitetura e sua iluminação

Nas ornamentações da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes e da Sé catedral de Mariana, os pintores alçaram as falsas cúpulas a partir de oito pares de colunas que dão forma a quatro arcos nos ângulos do forro [Fig.78, Fig.79]. Por trás da arcada pintada na igreja de Tiradentes, visualiza-se o céu azul repleto de anjos e nuvens, que, junto com as janelas laterais, compõem uma atmosfera de grande abertura celestial. De modo diverso, na Sé, os arcos se abrem para uma parede branca que fecha o ambiente, representando um espaço interno, possivelmente, uma galeria onde situam-se os eclesiásticos.

As colunas pintadas na igreja do Rosário, em Tiradentes, localizam-se na frente de pilastras [Fig.80]. Elas assentam-se sobre pedestais cúbicos concebidos em posições distintas, que favorecem o formato côncavo da cúpula e definem a curvatura da arquitetura. De modo equivalente, o pintor da Sé catedral de Mariana apoiou seus pares de colunas em suportes cúbicos [Fig.81]. O intervalo existente entre as bases e a parede de fundo indica um movimento para trás que afasta a estrutura arquitetônica no espaço. No entanto, apesar da sugestão de distanciamento, as colunas, do tipo geminado, estão dispostas no mesmo plano, flanqueando os retratos dos cônegos reproduzidos nos ângulos do forro. Nas pinturas ilusionistas, a representação de objetos que avançam e recuam funciona como indicador de profundidade, contribuindo para a ilusão da terceira dimensão.

Na ornamentação da Sé de Mariana, Manoel Rebelo empregou a luz para modelar os elementos arquitetônicos, mas não criou projeções de sombras, o modelado acontece no interior das figuras e dos objetos. No Rosário, a iluminação da quadratura flui das aberturas celestiais e evoca a luz natural [Fig.82], que entra pelos arcos e janelas, reflete a estrutura e projeta as sombras das peças constituintes da falsa arquitetura. Observe-se que o artífice utilizou o castanho escuro para produzir os sombreamentos e, em contraste, empregou o branco para a claridade, que se desdobra em pontos distintos no teto, fazendo vibrar a estrutura<sup>304</sup>. “A presença de fontes de luz, reais ou ilusionísticas, e o correto cálculo das sombras projetadas pelas arquiteturas pintadas reforçam a tridimensionalidade, tornando “habitável” o espaço

---

<sup>304</sup> Luz natural quer dizer a luz real que ilumina o interior do templo através das portas e janelas abertas para o exterior. A luz artificial é a luz pintada, que ilumina a cúpula fictícia. Na pintura do Rosário, a luz artificial evoca a natural ao simular a origem da iluminação, a luz que entra pelos arcos e janelas abertos para o céu. Além disso, a direção da luz que o artista pintou coincide com a luz natural que ilumina o templo: da nave em direção ao altar-mor.

criado”<sup>305</sup>. O artista não se contentou em simular a luz do céu imaginário. O olhar mais acurado logo perceberá que o pintor procurou coincidir a luz artificial com a natural, reforçando a ilusão e integrando os dois espaços, o real e o virtual. Vejamos como isso foi possível. Na capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes não existem aberturas para o exterior, a claridade tem origem pela porta de entrada do templo, pelas quatro janelas da nave e por outras duas localizadas na frente da igreja, bem como pelo óculo posicionado na fachada do edifício. Essa iluminação coincide com a luz representada, porque sua direção é compatível com a que foi reproduzida na cúpula imaginária. Quer dizer, a luz real que entra pela nave rumo à capela-mor correlaciona-se com a orientação da luz da pintura, a saber: do arco-cruzeiro em direção ao retábulo-mor, criando dois caminhos em curva, para a direita e para a esquerda [Fig.83]. Conforme David García, “a entrada de luz pintada coordenada com a das aberturas reais é um elemento fundamental para a construção coerente da ilusão espacial”<sup>306</sup>.

Seguindo o modelo de composição dos forros acima mencionados, o pintor da matriz de Ouro Branco ergueu a estrutura arquitetônica a partir de oito colunas, que formam quatro nichos nos cantos do teto e quatro arcos nos eixos de simetria, onde um pedaço do céu é entrevisto acima dos vasos de flores que se colocam sobre a varanda semicircular [Fig.84]. Semelhante aos elementos de sustentação da arquitetura pintada em Tiradentes, o autor da obra de Ouro Branco também concebeu as colunas na frente de pilastras, sugerindo a organização em planos. Os fustes apoiam-se em dois pedestais cúbicos, sustentados por uma mísula com cabeça de anjo imitando a talha dourada. No que diz respeito à iluminação, percebe-se uma projeção de sombra marcada pela ausência de nuances na passagem de luz e subordinada à força da linha: o traçado do desenho define as fronteiras entre luzes e sombras. Veja-se a precisão na demarcação do sombreamento produzido pela disposição dos balcões curvilíneos que se projetam para a frente das paredes imaginárias [Fig.85]. Como na capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, a luz artificial flui das aberturas celestiais, evocando a claridade natural.

Comparando as três ornamentações, percebe-se que o tratamento dado aos elementos arquitetônicos da igreja de N.S. do Rosário é bem mais natural do que aquele observado na Sé de Mariana e na matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco. O pintor de Tiradentes dilui as linhas do desenho e cria objetos de grande plasticidade. É bem verdade que esta conquista não significa a superioridade desta obra em relação às outras, trata-se de um modo específico de

---

<sup>305</sup> CUETO; RAGGI, 2013, p. 43-44.

<sup>306</sup> Ibid., p. 43.

conceber o mundo visível, uma das diversas possibilidades, o que caracteriza sua tendência à representação naturalista, particularidade provavelmente vinculada às suas referências artísticas. No que diz respeito à arquitetura pintada na Sé catedral de Mariana, percebe-se, de modo geral, que o traçado é rigoroso e o tratamento pictórico muito linear<sup>307</sup>, semelhante ao desenho colorido. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira afirma que a reprodução da estrutura arquitetônica e do grupo figurativo da catedral de Mariana resulta em efeito de estilização e rigidez<sup>308</sup>. Concordamos com a autora no que se refere à simplificação das formas, no entanto, não acreditamos que o resultado obtido por Manoel Rebelo relacione-se a uma “insuficiência técnica”<sup>309</sup>. Trata-se de uma característica particular do artista, uma pintura marcada pela linha do desenho, que define nitidamente os objetos. Ao analisarmos a decoração desse forro, percebemos que a relação entre as colunas e as figuras é desproporcional, talvez porque os comitentes tivessem o propósito de valorizar o retrato dos santos cônegos, exemplo de conduta para os sacerdotes que ocupavam o cadeiral real da capela-mor [Fig.81]. É preciso recordar que, ao observador comum, pelo menos durante as cerimônias religiosas, não era permitida a entrada neste local do templo, o que o impossibilitava de contemplar a composição em perspectiva a partir do centro de projeção. O espaço separado da nave por grades é reservado ao cabido e torna indiscutível o destinatário da obra de arte: o clero da nova diocese. O artífice que trabalhou na matriz de Ouro Branco também apresenta um desenho marcado pelas linhas de contorno que isolam os objetos fisicamente. Oliveira acredita que a pintura aproxima-se dos padrões da arte popular, justamente, pela “ingenuidade do desenho e pobreza do colorido”<sup>310</sup>. O que percebemos de fato é uma interpretação genuína dos componentes da quadratura como um todo, resultando numa imagem simples e espontânea, que evoca os modelos europeus presentes nas gravuras e nos tratados artísticos.

Nas igrejas de Santa Efigênia, em Ouro Preto, e de Santana, em Inhaí, distrito de Diamantina, as cúpulas imaginárias foram erguidas a partir de quatro pilastras. O pintor que trabalhou em Ouro Preto aproveitou as nervuras das arestas da abóbada para projetá-las, criando quatro arcos abertos para um fundo claro que representa o interior da arquitetura [Fig.86]<sup>311</sup>. José Soares de

<sup>307</sup> O conceito de linear que empregamos nesta análise corresponde à ideia da predominância da linha do desenho na composição das figuras e dos objetos.

<sup>308</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 454.

<sup>309</sup> Ibid., p. 454.

<sup>310</sup> Ibid., p. 455.

<sup>311</sup> Esse aproveitamento da estrutura real do forro, no momento de conceber a cúpula imaginária, não acontece com as outras quatro pinturas. Na igreja do Rosário de Tiradentes e nas matrizes de Ouro Branco e Inhaí as coberturas correspondem à abóbada de berço. Na Sé catedral de Mariana, as duas abóbadas são de barrete de clérigo.

Araújo construiu os pilares por trás dos consoles e, entre eles, quatro balcões de desenho curvilíneo profusamente decorados com medalhões, cartelas, guirlandas e vasos de flores [Fig.87]. Deixou duas pequenas aberturas para o céu, entrevisto através de janelas envidraçadas. Observe-se os caixilhos guarnecendo os vidros. Carlos Del Negro menciona que a aplicação dessas guarnições criavam ambientes íntimos e elegantes, que refletiam “o espírito dos estilos europeus da primeira metade do século XVIII”<sup>312</sup>. No entanto, percebe-se que a concepção dos elementos arquitetônicos em marmorizado cinza, aberto para um fundo azul acinzentado, não possibilitou uma divisão clara dos espaços interno e externo.

Na obra de Santa Efigênia, a arquitetura parece dominante em relação à ornamentação, reduzida a quatro vasos de flores, algumas guirlandas e arranjos florais que decoram os arcos e as pilastras. Por outro lado, a balaustrada azul cria um movimento ondulatório por toda a superfície pictórica, uma sequência encadeada de curvas e contracurvas que dinamiza e suaviza a superfície pictórica. Sabe-se que no Barroco e no Rococó a estrutura nunca será absoluta, pois tudo está interligado; a arquitetura, seja ela falsa ou verdadeira, é simultaneamente estrutura e ornamentação<sup>313</sup>. No entanto, observando com cuidado, percebemos que na maioria dos tetos pintados, localizados na capitania de Minas Gerais, é notória a predominância dos ornatos e do grupo figurativo com relação aos efeitos ilusionistas da pintura de perspectiva, provavelmente, uma herança das quadraturas que se desenvolveu no Norte de Portugal.

Na matriz de Inhaí, em Diamantina, a composição é cerrada, com pouquíssimas áreas vazias e composta por objetos sobrepostos, concebidos em linhas das mais variadas formas: contínuas, retas, sinuosas e cruzadas, configurando o predomínio da decoração. Percebemos, inclusive, que o excesso e a superposição das peças ornamentais chegam a encobrir a arquitetura. Por outro lado, o tratamento dado às formas é mais natural, tanto os elementos arquitetônicos como os decorativos são modelados pelo suave jogo de luz e sombra, fazendo-os precipitar e retrair no espaço, o que confere um aspecto de gracioso movimento à cúpula imaginária. Carlos Del Negro nos diz:

O guarda-mor J. Soares de Araújo pintou perspectivas arquitetônicas maciças, pomposas, ricas, minuciosamente desenhadas cujos interiores principescos contrastavam com a nudez das paredes das igrejas diamantinas. Trazia à cena consoles, ricas ordens arquitetônicas, abundância de ornamentos superpostos, vãos

---

<sup>312</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 87.

<sup>313</sup> PEVSNER, 2015, p. 253.

encerrados por caixilhos de vidro, ambientes paramentados festivamente, com profusão de festões de flores naturais”<sup>314</sup>.

No tocante à iluminação dessas duas ornamentações – a igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e a matriz de Santana de Inhaí –, as projeções de sombras são praticamente ausentes na capela-mor de Santa Efigênia, onde a luz difusa ilumina igualmente toda a cúpula imaginária, inclusive, seus personagens. A arquitetura de José Soares foi concebida em *grisaille*, uma pintura monocromática que imita a escultura e cria a ilusão da terceira dimensão, sinalizando o domínio técnico do pintor na criação da tridimensionalidade dos objetos. Nas referidas obras, os artistas serviram-se das luzes e sombras quase que exclusivamente para modelar os elementos arquitetônicos e decorativos.

## O entablamento

Com relação à concepção do espaço, percebe-se que as pinturas localizadas em Tiradentes e Diamantina apresentam a quadratura conjugada com o quadro recolocado, delimitado por um entablamento polilobado: oito segmentos côncavos na igreja de Nossa Senhora do Rosário e quatro na matriz de Santana [Fig.88, Fig.89]. Essa semelhança indica que os dois artistas, além de manterem a tradição portuguesa de representação da narrativa religiosa inserida no centro da arquitetura fingida<sup>315</sup>, muito possivelmente, tiveram como fonte de referência o tratado de Andrea Pozzo<sup>316</sup>, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, mais precisamente o modelo equivalente à proposta verificada no segundo volume: a *Figura 54: Cúpula de forma diferente*<sup>317</sup> [Fig.90]. Nota-se inclusive a sugestão de ornamentação, idêntica aos pendões de flores que decoram as pilastras pintadas no forro de Inhaí [Fig.91a, Fig.91b]. Ao estudar a obra de José Soares de Araújo, Maria Claudia Magnani levanta a hipótese de uma aproximação compositiva entre a cúpula criada pelo guarda-mor e a gravura impressa no livro, corroborando nossa percepção: “Esta falsa cúpula, de deformação perspéctica muito pequena por ser a capela pequena e o teto relativamente baixo, nos remete à figura de Andrea Pozzo para cúpulas de diferentes formas”<sup>318</sup>.

<sup>314</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 87.

<sup>315</sup> MELLO, 2015, p. 308.

<sup>316</sup> Maria Claudia Magnani já havia associado a pintura de forro da capela-mor da Matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina, com a *Figura 54* do Tratado de Andrea Pozzo.

<sup>317</sup> POZZO, MDCC [1700].

<sup>318</sup> MAGNANI, M.A., 2013, p. 206.

A correlação da *Figura 54* com as duas obras nos faz pensar que os pintores não só assimilaram as propostas de construção das cúpulas presentes no tratado de Pozzo, como se apropriaram dessas estampas e as interpretaram. Como já mencionamos, a composição das quadraturas é simétrica e espelhada. Considerando que a reprodução refletida seja um método empregado para a concepção desses espaços, aventamos a possibilidade de que os autores dessas obras tenham recortado a parte visível do entablamento proposto por Pozzo (os três lóbulos desenhados em primeiríssimo plano) e a tenha replicado para obter os respectivos elementos arquitetônicos polilobados. Desse modo, José Soares de Araújo teria duplicado os referidos segmentos côncavos [Fig.92a, Fig.92b] e o Mestre do Rosário os teria quadruplicado, redesenhando-os até elaborar os oito lóbulos que conformam o seu próprio entablamento [Fig.93a, Fig.93b]. Trata-se apenas de uma hipótese que nos permite pensar o comportamento desses artífices diante dos modelos: a atitude de produzir os seus próprios esboços a partir da referência, interpretando-a. Dito de outro modo, eles, muito possivelmente, estudavam as gravuras, apreendiam e criavam novas representações. Essas imagens demonstram que os artistas possuíam um conhecimento primoroso dos preceitos veiculados nos tratados de arte. O método de compor as arquiteturas por meio do espelhamento do desenho foi apresentado no tratado do irmão jesuíta: a *Figura 89 – Arquitetura em perspectiva em uma superfície quadrada* – do primeiro volume, publicado em 1693<sup>319</sup>. Falaremos detalhadamente sobre esse procedimento técnico quando abordarmos as questões que envolvem a transposição do desenho preparatório para o suporte: a superfície abobadada.

É importante frisar que, ainda que tenham como referência a mesma estampa e, talvez, o mesmo método de execução dos desenhos preparatórios, os artífices obtiveram soluções formais totalmente diferentes de acordo com seus referenciais teóricos e práticos. A diversidade quanto ao resultado da pintura indica a existência de uma linguagem visual específica que está presente na obra do mestre bracarense José Soares de Araújo e seus discípulos e outra, de características distintas, na obra do Mestre do Rosário. Em Diamantina, o guarda-mor, muito provavelmente, associou as propostas do tratado de Pozzo com o repertório ornamental do rococó francês difundido por meio das coleções de gravuras. Neste ambiente, marcado pela circulação dos impressos europeus, acredita-se que os pintores de perspectiva que trabalharam na capitania de Minas Gerais, muito possivelmente, seguiram o mesmo processo de produção artística observado na composição das narrativas religiosas do período, em que os artistas serviam-se de

---

<sup>319</sup> POZZO, MDCXCIII [1693].

duas ou mais imagens gravadas para compor o episódio sacro, o que indica a existência de uma prática comum entre os decoradores de teto<sup>320</sup>.

Quanto aos entablamentos presentes nas outras pinturas em análise, Manoel Rebelo de Souza representou o elemento arquitetônico na forma de um círculo em frisos, arrematado por uma cornija denticulada, acima da qual encontra-se o zimbório com janelas envidraçadas sugerindo uma abertura para o exterior. Entretanto, o autor não reproduziu o espaço físico do céu: azul e com nuvens. Em Santa Efigênia, o pintor finalizou a arquitetura com um acabamento de formato retangular imitando o marmorizado azul, ornamentado com flores e um florão em talha dourada. Na matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, o espaço entre os arcos e o óculo encontra-se circunscrito por uma estrutura circular simplificada que demarca os dois ambientes: o interno da cúpula e o externo do céu [Fig.94].

### **A integração dos espaços real e imaginário**

No conjunto pictórico selecionado para este estudo, percebemos a existência de uma conexão entre os componentes das cúpulas fingidas com as obras de arquitetura e talha retabular. Essa interlocução entre as duas esferas, a real e a imaginária, nos remete imediatamente à definição da quadratura: tipo de representação ilusionista que simula espaços arquitetônicos concebidos em perspectiva, os quais produzem uma impressão de continuidade da edificação real em um ambiente imaginado. No entanto, a maioria dos tetos pintados na capitania de Minas Gerais não constitui exatamente um prolongamento da arquitetura real do templo<sup>321</sup>. O que se percebe de fato é o interesse em promover a integração entre as diversas manifestações artísticas que compõem a ornamentação dos templos, claramente perceptível nas decorações das capelas-mores, onde a pintura, a arquitetura e a talha se unem em perfeita harmonia. Em alguns exemplares, essa unificação corresponde à continuidade da estrutura dos retábulos ou na reprodução dos objetos esculpidos em madeira na pintura de perspectiva. Vejamos alguns exemplos.

Na decoração da igreja do Rosário de Tiradentes, é possível perceber a intenção do artista em promover a integração das duas esferas, a real e a imaginária, por meio do alinhamento das duas pilastras do retábulo-mor que flanqueiam o camarim com as duas colunas principais da cúpula

---

<sup>320</sup> SOBRAL, 1996, p. 134.

<sup>321</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 242.

[Fig.95]. Posicionando-se no centro da capela-mor, do lado oposto à zona de fuga da composição, percebe-se claramente uma linha visual que envolve os dois ambientes, o falso e o verdadeiro. Observe-se também como a cimalha real do edifício se confunde com a pintada, unindo, uma vez mais, os dois ambientes [Fig.96]. Neste exemplo, a correlação entre os elementos da arquitetura edificada e imaginada se deve à tridimensionalidade dos objetos criados, à representação da cornija em frisos e ao uso da cor que unifica as duas superfícies. Desconhecemos a data de construção do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes. Entretanto, Myriam Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos acreditam que ele foi produzido por volta de 1760 quando ocorreram as primeiras manifestações do rococó na talha mineira. Os autores acreditam, inclusive, que a ornamentação do forro dessa capela seja contemporânea do retábulo, justamente por apresentar alguns elementos decorativos do rococó<sup>322</sup>. Do conjunto de bens integrados presente em um templo religioso, normalmente, o retábulo-mor era a primeira obra a ser confeccionada para a realização das celebrações litúrgicas. Logo após a sua edificação, os artífices eram contratados para realizar o douramento e/ou a policromia e, na sequência, a pintura de teto era encomendada. Partindo desse ponto de vista, é possível que a decoração da cobertura tenha sido produzida após a construção do retábulo, provavelmente, entre 1760 e 1775, quando o repertório ornamental do rococó começa a ser assimilado pelos pintores de quadratura. Foi nessa época, inclusive, que os artistas começaram a compor grandes aberturas celestiais; entre eles se encontra o Mestre do Rosário, um dos possíveis precursores da representação do céu em perspectiva atmosférica em Minas Gerais.

Em 1958, numa publicação promovida pelo Iphan – *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira* – Carlos Del Negro percebeu a intenção do artista Antônio Martins da Silveira em promover a “ligação” entre a pintura de perspectiva e o altar-mor da capela de Nossa Senhora da Boa Morte do antigo Seminário Menor de Mariana, executada em 1782. O autor observou que alguns elementos arquitetônicos do retábulo serviram de apoio para os pedestais e os balcões representados na arquitetura imaginária. Del Negro nos fala:

**O altar-mor serve também de apoio a outros pedestais pintados na abóbada.** Nos vãos deixados pela arquitetura fingida notam-se balcões com parapeito perfurado, despovoados de figuras da Igreja, **aparentando pousar nos elementos reais da capela-mor: um sobre o altar-mor, outro sobre o arco-cruzeiro**, ambos com dois

---

<sup>322</sup> OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 119.

vasos de flores multicolores; sobre cada parede lateral um vaso de flores no eixo de simetria<sup>323</sup> (grifo nosso).

De fato, repare-se como os pedestais, o muro-parapeito e o balcão da falsa arquitetura acompanham a curvatura do arco que arremata o retábulo [Fig.97]. Note-se como as mísulas externas do coroamento que servem de suporte para a cornija correlacionam-se com os pedestais que sustentam os arcos laterais da pintura, como se o objeto arquitetônico real suportasse a arquitetura pintada. De forma semelhante, as mísulas internas do referido coroamento servem de apoio aos plintos que respaldam o balcão curvilíneo, situado exatamente no centro e entre os dois suportes do altar-mor. Veja-se como a sacada se projeta para a frente do retábulo e como a cartela esculpida que coroa o altar-mor encaixa-se perfeitamente à base da varanda pintada. A imagem não deixa dúvida quanto ao esforço do artífice em promover a integração e a continuidade entre os dois espaços: o verdadeiro e o imaginado, uma das possíveis soluções encontradas pelos pintores de perspectiva de viabilizar a interlocução entre os dois ambientes, que pode ter constituído uma prática artística na capitania de Minas Gerais.

Nesse âmbito, verificamos que a proposta de integração das diversas manifestações artísticas que ornamentam o templo permaneceu nas decorações inseridas na estética rococó [Fig.98]. Ao analisar as obras de talha e pintura de teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Lavras (1804/1805 e c.1824), produzida algumas décadas após as ornamentações da igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes (1760-1775) e da capela de N.S. da Boa Morte de Mariana (1782), Leticia Martins de Andrade identificou a correspondência entre as duas expressões artísticas. Neste estudo, inclusive, a autora levantou “a hipótese de uma mesma autoria projetual para o conjunto retabular e pintura”<sup>324</sup>.

O muro-parapeito contorna o ornamento superior do retábulo-mor. O arremate esculpido encaixa-se perfeitamente entre as duas pilastras centrais da composição pintada, de modo que as pilastras misuladas do frontão do coroamento do retábulo encontram **continuidade visual** nas pilastras fingidas. **Percebe-se, neste detalhe, o esforço de adequação da arquitetura do retábulo à arquitetura pintada.** Tal recurso – mais tarde definido pelo conceito de *bel composto* – fazia parte da estética barroca, que buscou a integração dos meios expressivos da arquitetura, escultura e pintura a fim de potencializar a retórica do discurso e maravilhar o espectador<sup>325</sup> (grifo nosso).

<sup>323</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 37.

<sup>324</sup> ANDRADE, 2020A, p. 40. Sobre esse assunto, consultar: ANDRADE, 2020C, p. 146.

<sup>325</sup> ANDRADE, 2020A, p. 39-40.

Certificamos que essa “continuidade visual”<sup>326</sup> pode se manifestar por meio da reprodução de alguns artefatos talhados dos retábulos na quadratura. Na decoração da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, o artista replicou uma peça da arquitetura retabular na cúpula imaginária: os objetos de madeira que envolvem o sacrário na predela [Fig.99a, Fig.99b]. Note-se a interpretação dos nichos pintados no teto. Eles foram concebidos a partir de um desenho côncavo e são compostos pelos seguintes elementos: dois ornamentos curvilíneos em forma de “S” flanqueando os evangelistas, uma peanha e um dossel [Fig.100]. Os objetos que envolvem os santos apóstolos assemelham-se aos que cercam o sacrário, distanciando-se deste apenas na cor e na ausência da cabecinha de anjo [Fig.101a, Fig.101b]. As reproduções da peanha e do dossel em forma de concha apresentam um desenho que nos remete novamente aos objetos do intercolúnio do retábulo [Fig.102a, Fig.102b]. O pedestal destinado a sustentar a imagem tem a base de formato circular apoiada sobre mísulas em volutas. A peanha pintada pode ser uma tradução da peanha talhada. De forma equivalente, o dossel representado no retábulo e na pintura foram concebidos em forma de concha – a vieira [Fig.103a, Fig.103b]. A composição desses tronos deixa evidente a intenção do pintor em replicar os componentes da arquitetura retabular no forro da capela-mor, interpretando as formas e promovendo a continuidade do espaço real no imaginário. Desconhecemos o autor do retábulo, construído, possivelmente, entre 1750 e 1754, data sugerida por Aziz Pedrosa a partir de um estudo comparativo entre as peças escultóricas e ornamentais da matriz de Ouro Branco com aqueles confeccionados na matriz de Santo Antônio de Tiradentes.

Em conformidade com as informações arroladas, a primeira hipótese que surge se refere à provável data em que foi confeccionado o retábulo-mor da Matriz de Ouro Branco, da qual nada se sabe, salvo pequeno relato de que, no ano de 1754, foi solicitada permissão para uso de recursos financeiros em prol do douramento da tribuna, quando, certamente, estavam concluídos demais serviços de execução da peça retabular. De posse dessa referência e, considerando-se que um mesmo oficial, ou até uma igual oficina, esteve em atividade na produção de ambas as obras, **sabendo-se também que os trabalhos na Matriz de Tiradentes foram finalizados por volta de 1750, é inteligível conjecturar que o retábulo-mor da Matriz de Ouro Branco pode ter sido erguido entre os anos de 1750-1754**<sup>327</sup> (grifo nosso).

Do mesmo modo, desconhecemos a data da decoração do forro da capela-mor, porém, seguindo o processo de ornamentação dos templos, a pintura de teto, provavelmente, foi produzida após a conclusão do douramento do retábulo. Como já mencionamos anteriormente, considerando que a cúpula pintada na matriz de Santo Antônio corresponde a um desdobramento da

<sup>326</sup> O termo “continuidade visual” foi empregado por Leticia Martins de Andrade no artigo acima referido.

<sup>327</sup> PEDROSA, 2019, p. 242.

composição da Sé catedral de Mariana, ela deve ter sido produzida a partir de 1760. Neste exemplar, não acreditamos na possibilidade de uma mesma autoria para os projetos de construção do retábulo e da arquitetura imaginária, pois não existe uma correlação direta entre as duas faturas artísticas. Trata-se de uma interpretação singular dos objetos talhados e escultóricos: o pintor, provavelmente, dirigiu o seu olhar para o repertório arquitetônico e ornamental do retábulo no momento de realizar o desenho preparatório para a pintura. Por conseguinte, presumimos que a arquitetura retabular constituiu a referência tridimensional para o pintor de quadratura.

Na igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, os pedestais angulares sustentados pelos atlantes amparam a balaustrada pintada que percorre todo o forro da capela-mor [Fig.104]. Percebe-se, inclusive, que as pilastras que surgem por trás dos referidos suportes também foram configuradas em quarenta e cinco graus, acentuando a concavidade da cúpula imaginária e permitindo ao observador a visualização da parte interna dos arcos em marmorizado azul, assim como das impostas imitando o mármore róseo. A composição desses elementos estruturais em ângulo é incomum nas quadraturas de Minas Gerais. Nesta obra, o artista, muito provavelmente, pretendeu promover a continuidade da arquitetura retabular na pintura de perspectiva [Fig.105]. Aziz Pedrosa assinala a originalidade da construção do corpo do retábulo, de planta côncava com tramos externos concebidos em ângulo de 45°. Destaca ainda seu caráter cenográfico<sup>328</sup>, teatralidade que se complementa com a pintura de quadratura. De acordo com o autor, o conjunto de talha que compõe o programa decorativo da capela-mor foi produzido entre os anos de 1747 e 1764, e o seu risco deve ser creditado a Francisco Branco de Barros Barrigua. Os mestres entalhadores responsáveis pela obra, na qual trabalhou uma equipe de artífices, foram Felipe Vieira e Jerônimo Félix Teixeira, ambos naturais de Braga. Pedrosa nos informa que foi registrado o pagamento a pintores pelo douramento da talha<sup>329</sup> e, ao que tudo indica, em 1764, a tarefa estava concluída e a ornamentação da capela-mor, possivelmente, foi iniciada em seguida, por volta de 1765, como demonstramos na análise da documentação. Não sabemos quem contratou o douramento, mas é preciso ressaltar que o pintor dourador Manoel Rebelo de Souza, natural de Braga, arrematou a decoração do teto e não é imprudente pensar na possibilidade de que a sua oficina tenha sido também a encarregada pela douração da madeira talhada. Essa produção sequencial das obras certamente contribuiu para a perfeita integração entre as diversas manifestações artísticas: arquitetura, escultura, talha e pintura.

---

<sup>328</sup> PEDROSA, 2019, p. 267.

<sup>329</sup> Ibid., p. 265.

Para além da integração promovida pela composição côncava da pintura e do retábulo, note-se que o artista simulou quatro púlpitos localizados nos eixos de simetria da cúpula imaginária, onde se encontram quatro figuras masculinas que se dirigem ao observador. Esses balcões complementam a teatralidade presente nas ilhargas, em que se podem ver as tribunas verdadeiras, compostas por balaústres e cortinado [Fig.106]. Para reforçar seus efeitos ilusionistas, o ambiente interno da capela-mor encontra-se banhado por uma luz que faz reluzir o ouro da talha em harmonia total com as cores da pintura. Imagine-se a comoção e o fascínio que as chamas das velas acesas, ou lamparinas, deveriam causar no passado, provocando o deslumbramento religioso e a sedução do devoto. Repare-se, ainda, que as tarjas nos coroamentos do retábulo e das ilhargas, colocam-se abaixo e bem no centro dos púlpitos, adequando perfeitamente os objetos pintados e esculpidos [Fig.104, Fig.106]. Ademais, os anjos que seguram as cartelas ultrapassam os limites entre os dois ambientes, interligando as duas arquiteturas, a falsa e a verdadeira, e reforçando a ilusão. Legítimo é supor que a capela-mor desta igreja constitua uma obra de arte total: a unificação entre a arquitetura, a talha, a escultura e a pintura.

Anjos, gênios e outras figuras do mesmo tipo, geralmente em cores realistas, são parte essencial da decoração barroca. Servem não apenas para camuflar os pontos de junção da estrutura e ocultar os dispositivos de ‘bastidores’, responsáveis por esses efeitos de ilusão, **como também atuam como intermediários entre o espaço real no qual nos movemos e o espaço criado pelo artista**. O Barroco não permite que a linha de limite entre o palco e a plateia seja visível. Esses termos emprestados do mundo do teatro – ou, melhor diríamos, do universo da ópera, invenção italiana do século XVII – nos vêm à mente com justa razão<sup>330</sup> (grifo nosso).

No que diz respeito à composição de José Soares de Araújo, na matriz de Santana de Inhaí, a associação entre a pintura de perspectiva e a arquitetura do retábulo não se faz presente. Porém, a quadratura é profusamente decorada por elementos que nos remetem à ornamentação dos conjuntos retabulares mineiros. As pilastras em marmorizado cinza são decoradas por botões de flores penduladas imitando a talha em madeira, elementos recorrentes nos retábulos produzidos na capitania de Minas Gerais do período colonial, fruto, provavelmente, da circulação de gravuras [Fig.107]. Flanqueando as pilastras, note-se a presença de modilhões em relevo, um ornato talhado em forma de “S” invertido, muito comum na decoração dos retábulos e presença constante no repertório iconográfico dos ornamentistas franceses do início do século XVIII, do Estilo Regência. Só para citar alguns exemplos: as gravuras de Bernand Toro (1672-1731), Claude Gillot (1672-1731), Oppenord (1672-1742), Jean Bérain (1640-1711).

---

<sup>330</sup> PEVSNER, 2015, p. 257.

Os ornatos do repertório iconográfico de Bérain apresentam uma proposta decorativa que se aproxima da pintura de José Soares na matriz de Inhaí, em Diamantina [Fig.108, Fig.109, Fig.110]. Confira alguns detalhes como as flores penduladas, os modilhões ou mísulas em forma de “S” invertido, as guirlandas de folhas e flores que animam a estrutura arquitetônica, a presença dinâmica dos *putti* rechonchudos, apoiando-se nos objetos, e o guilhochê. A propósito, merece distinção absoluta a composição dessa malha de quadrados decorados com delicadas florezinhas no centro imitando o relevo, uma ornamentação composta por linhas ou traços que se cruzam em simetria [Fig.110]. A iluminação dessas flores faz cintilar o vasto entablamento que circunda o episódio sacro. Parece que estamos diante de uma verdadeira joia de ourivesaria, motivo pelo qual alguns autores comparam sua obra com o requinte da arte do ourives<sup>331</sup>.

Com relação ao conjunto pictórico de José Soares de Araújo na região de Diamantina, Maria Claudia Magnani nos fala que, em sua primeira obra executada no Arraial do Tijuco – a decoração do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, em 1766 –, o artista bracarense promoveu a continuidade entre a pintura de perspectiva e a arquitetura retabular.

Pode-se, no entanto, pressupor que José Soares tenha sido o responsável pelo risco de outras igrejas no Tijuco. Por exemplo, **da Igreja do Carmo**, na qual participou ativamente desde o início da constituição da irmandade e que possui o campanário ao fundo como grande parte das igrejas bracarenses no século XVIII. **Neste templo, na pintura do teto da capela-mor, ele repete na arquitetura fingida, a estrutura real do retábulo. Provavelmente o risco deste retábulo e a talha tenham sido também de sua autoria.** Pode-se ainda estender a hipótese da autoria de outros templos no arraial<sup>332</sup> (grifo nosso).

Magnani acredita que José Soares de Araújo reproduziu, no forro da capela-mor, um retábulo fingido semelhante ao retábulo principal da igreja. Conclui também que o verdadeiro foi produzido antes do falso e que o pintor do teto, muito possivelmente, foi o responsável pelo seu risco. Neste sentido, o ofício do entalhador esteve, muito provavelmente, submetido à administração do guarda-mor, indicando a possibilidade de um trabalho coordenado entre os dois artífices. A autora nos informa, inclusive, que o bracarense foi contratado pela Ordem Terceira do Carmo para dourar o retábulo, participando, portanto, de praticamente todo o processo produtivo da decoração do templo e anunciando sua futura atuação como administrador das artes na região de Diamantina<sup>333</sup>.

<sup>331</sup> Veja-se OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 459, e DEL NEGRO, 1978, p. 15.

<sup>332</sup> MAGNANI, 2013A, p. 129.

<sup>333</sup> Ibid., p. 136.

**Os documentos confirmam a contratação desse pintor para o douramento do retábulo.** Não há nada nos mesmos que aponte para a contratação de qualquer outra pessoa para a execução do trabalho de edificação do retábulo. Há o pagamento de um entalhador, o Manoel Pinto que recebe por abrir a talha na tarja do arco cruzeiro e na Cruz da Ordem, em 1766, ano da contratação da pintura da capela-mor. Em 1778 Francisco Antônio Lisboa recebe por finalizar os altares colaterais a partir de uma contenda na justiça. **No entanto, o risco dos retábulos, do arco cruzeiro, dos altares colaterais e da Cruz da Ordem poderiam ter sido do guarda-mor e o trabalho do entalhador estaria então sob sua administração**<sup>334</sup> (grifo nosso).

É importante salientar uma particularidade na obra do artista: a aplicação de folhas de ouro em algumas figuras fitomórficas, prática comum nas decorações de teto do Norte de Portugal, mas rara na capitania de Minas Gerais. Esse detalhe é um indício importante de sua herança cultural e suas possíveis referências artísticas, as quais serão analisadas posteriormente. Veja-se como o pintor repetiu na quadratura os ornatos em ouro presentes no retábulo, conectando os espaços real e imaginário [Fig.111]. A concepção dos elementos estruturais das arquiteturas, a falsa e a verdadeira, são compatíveis; as colunas apresentam o mesmo tipo de capitel, ambos coríntios, diferenciando-se apenas no fuste, canelado na pintura e imitando o mármore branco no retábulo [Fig.112]. As mísulas que sustentam a arquitetura pintada são semelhantes às construídas, tanto na sua forma como na sua ornamentação. O que percebemos de fato é a duplicação dos elementos estruturais e decorativos do retábulo no espaço imaginário. Em síntese, essas correspondências formais entre as diversas manifestações artísticas possibilitam a conformação de um ambiente consolidado.

Como mencionado, essa integração não aconteceu no forro de Inhaí; no entanto, o artista reproduziu na pintura objetos presentes na ornamentação dos retábulos, com ênfase para aqueles elementos decorativos que apresentam estrutura semelhante às cartelas, plantas, pendões de flores e folhas imitando a talha em madeira. Essa prática pode ser verificada em quase todas as obras contratadas pelo artífice na região de Diamantina, ratificando seu caráter ornamental e, sobretudo, sua preocupação em conectar a arquitetura pintada à arquitetura retabular. Nesse âmbito, destacam-se, na igreja de São Francisco de Assis, as projeções de sombras aplicadas na decoração do retábulo e do teto, que fingem a talha dourada e a madeira talhada, respectivamente [Fig.113]. É preciso salientar ainda que Magnani<sup>335</sup> considera, uma vez mais, a possibilidade de José Soares de Araújo ter sido o autor do risco desse retábulo, bem como o responsável pelo seu douramento, corroborando a hipótese de um trabalho cuidadosamente organizado entre o pintor e o entalhador, anteriormente observado na igreja do

---

<sup>334</sup> MAGNANI, 2013A, p. 136.

<sup>335</sup> Ibid., p. 184.

Carmo, na mesma cidade. Não conhecemos a data de sua construção, no entanto, como era de costume, possivelmente, foi executada antes da pintura de forro da capela-mor, que foi realizada por volta de 1782, de acordo com Carlos del Negro<sup>336</sup>.

Nesse conjunto pictórico, verificamos que a decoração da capela-mor da Sé de Mariana não apresenta uma correlação direta entre a estrutura arquitetônica e ornamental do retábulo com a pintura de falsa arquitetura [Fig.114]. Mencionamos anteriormente que a catedral é fruto de uma reforma realizada na antiga matriz de Nossa Senhora da Conceição, com a instituição do novo Bispado de Mariana. A reestruturação do antigo templo iniciou por volta de 1747 e, no decorrer da obra, ficou decidido que o retábulo seria aproveitado e adaptado à nova capela-mor, que foi ampliada para incluir a cátedra do Bispo e um cadeiral para acolher os cônegos do novo cabido. Essa acomodação fica evidente quando observamos os acréscimos realizados logo acima do coroamento, na junção com o forro, para ajustá-lo ao espaço de fundo da capela<sup>337</sup>.

O retábulo, empurrado contra a parede do fundo, perdeu o camarim, ficando apenas com o pano de boca, como pode ser visto. O afastamento das colunas externas possibilitou, entretanto, a inclusão de nichos para as invocações secundárias do retábulo, completados visualmente por uma arcada suplementar no coroamento. Observe-se nessa arcada a presença de ornatos assimétricos sobre fundos brancos, já da fase inicial do rococó<sup>338</sup>.

Neste exemplar, diante das inúmeras reformas que resultaram na coexistência de estilos – o retábulo nacional português, a ornamentação rococó da arcada e a pintura de perspectiva inserida na estética barroca –, a solução encontrada pelo artista para conectar os espaços foi criar uma correspondência entre o colorido da arquitetura pintada e o douramento do retábulo [Fig.114]. Note-se o predomínio de cores quentes: os diversos tons de marrom, laranja e amarelo ouro, que estabelecem uma interlocução com os efeitos dourados da talha. Percebe-se ainda a parede branca por trás dos santos cônegos, o marmorizado das colunas e o vermelho das bases, que se comunicam diretamente com a pintura dos arcos, e o acréscimo acima do coroamento do retábulo, proporcionando um ambiente absolutamente harmônico.

Como dissemos, os exemplares investigados evidenciam a intenção dos artífices de proporcionar a interlocução dos espaços real e imaginário, promovendo a integração das arquiteturas pintada e retabular, bem como a composição de um ambiente consolidado. Diante

<sup>336</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 39.

<sup>337</sup> BOHRER, 2015, p. 50.

<sup>338</sup> OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 121.

dessa prática artística e com o intuito de compreender esses processos de produção, levantamos as seguintes hipóteses: em primeiro lugar, os pintores que decoraram as coberturas das referidas capelas-mores, localizadas na capitania de Minas Gerais, muito possivelmente, procuraram estabelecer a “continuidade visual” da arquitetura retabular na pintura de perspectiva. Como os pintores, normalmente, eram os últimos artistas a trabalharem na ornamentação de um templo, decorando os retábulos, os painéis, as paredes e os tetos dos edifícios, acreditamos que, de certo modo, coube a esses artífices a responsabilidade de promover a unidade entre os diversos objetos artísticos que ornamentam as igrejas. Neste contexto, acreditamos que a integração dos elementos decorativos pode ocorrer de três formas: (1) alinhando os elementos arquitetônicos dos retábulos com as estruturas arquitetônicas pintadas (colunas, pilastras, pedestais, mísulas, entre outros); (2) replicando os elementos arquitetônicos e ornamentais dos retábulos na pintura do forro e (3) integrando os dois ambientes por meio da policromia e, por vezes, da aplicação de ouro. Em segundo lugar, essas conexões sugerem uma interlocução do pintor de perspectiva com o entalhador, que pode se desenvolver da seguinte maneira: (1) o mestre encarregado pela decoração da abóbada pode ser o autor dos riscos dos retábulos<sup>339</sup>, (2) a oficina responsável pela pintura de teto pode ser a encarregada pela policromia e douramento dos retábulos e (3) o artista pode ter utilizado os objetos talhados dos retábulos, concebidos em três dimensões, como fonte de referência para a produção dos desenhos preparatórios – as quadraturas.

Como mencionamos, as estampas reproduzidas nos tratados artísticos e as gravuras avulsas, certamente, não foram os únicos modelos referenciais para os pintores de perspectiva. Com o intuito de ampliar nossas reflexões a esse respeito, levantamos a seguinte questão: quais seriam as referências tridimensionais para esses artistas, considerando que as estruturas arquitetônicas e ornamentais palpáveis, que poderiam servir de fonte de inspiração para os pintores de quadratura, estavam presentes na arquitetura dos retábulos e na talha que decorava os outros espaços desses edifícios religiosos: o púlpito, o arco cruzeiro, a caixa do órgão, as tribunas, entre outros artefatos? É bem possível que os artífices que trabalharam na ornamentação dos tetos tenham produzido desenhos não apenas a partir das imagens gravadas que circulavam na capitania (referências bidimensionais), mas também a partir da observação dos retábulos e dos

---

<sup>339</sup> É preciso recordar a atuação do guarda-mor José Soares de Araújo como pintor de perspectiva e fornecedor de riscos para edificações e retábulos na região de Diamantina (segunda metade do século XVIII), que foi verificado nas obras das igrejas de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis por Maria Claudia Magnani. Vale lembrar ainda o trabalho de Joaquim José da Natividade (início do século XIX) na antiga matriz de Santana das Lavras do Funil, atual igreja de Nossa Senhora do Rosário. Letícia Martins de Andrade demonstrou que o autor da pintura de forro da capela-mor, possivelmente, foi o responsável pelo risco do retábulo da referida capela.

objetos talhados em madeira que revestiam os templos (referências tridimensionais), constituindo um repertório formal produzido nos canteiros de obras e difundido entre os oficiais das artes itinerantes por todo o território da capitania de Minas Gerais.

Neste momento, gostaríamos de trazer de volta à memória os inventários de alguns artífices. Na listagem de objetos artísticos deixados por Caetano Luiz de Miranda (1837), entre as caixas com seus repartimentos e instrumentos de pintura – as tintas, o tinteiro de vidro com o seu prato, a pedra de mármore para moer tinta, a caixa de ferrinhos de escultor –, existiam seis exemplares de desenhos para pintores. Desconhecemos o conteúdo dessas imagens, mas acreditamos na possibilidade de que elas tenham sido produzidas pelo pintor<sup>340</sup>. No catálogo das propriedades avaliadas do entalhador José Coelho de Noronha (1765), consta “um livro de estampas que serve de Arquitetura” e “uma resma de papel limpo que foi visto e avaliado pelos ditos avaliadores em mil setecentos digo, novecentos reis”<sup>341</sup>. Ora, essa informação é preciosa, possível testemunho da produção de desenhos, ainda que estes tivessem como modelo as gravuras arroladas e outras referências artísticas. Semelhante aos entalhadores, os pintores também desenhavam e forneciam riscos não apenas para pintura, mas para a arquitetura de edifícios e retábulos. Vale lembrar que o pintor João Nepomuceno Correia Castro (?-1795) deixou todas as suas estampas, riscos<sup>342</sup> e debuxos<sup>343</sup> de herança para Francisco Xavier e Bernardo de Senas, seus aprendizes<sup>344</sup>. Esses esboços, muito possivelmente, foram elaborados pelo pintor e podem ter sido reproduzidos e reinterpretados pelos seus discípulos que fizeram circular pela capitania um vocabulário arquitetônico e ornamental específico. Em outras palavras, acreditamos que existiu um repertório formal e decorativo concebido pelos artistas que frequentavam os canteiros de obras, a partir das fontes de referência supracitadas: as imagens impressas nos tratados, as gravuras, as pinturas de teto em perspectiva, os retábulos e os diversos objetos de talha que decoravam os templos.

Nesse âmbito, para compreender como os pintores do período do barroco assimilavam as obras de arte, reproduziam e difundiam o que apreendiam, destacamos os desenhos produzidos, no

---

<sup>340</sup> Para consultar o inventário de Caetano Luiz de Miranda, veja-se: ARAUJO JUNIOR, 2015, p. 65-87.

<sup>341</sup> Para consultar o inventário de José Coelho de Noronha, veja-se PEDROSA, 2012, p. 242-303.

<sup>342</sup> Segundo o *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura*, risco é sinônimo de desenho ou projeto de um edifício (ou parte dele), estátua, retábulo, etc.

<sup>343</sup> Segundo o *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura*, debuxo é sinônimo de desenho e permite a representação do que existe e do que é produto da imaginação. É denominado também de esboço, delineamento, projeto, plano ou traça.

<sup>344</sup> MARTINS, H., 2013, p. 73.

início do século XVII, a partir da decoração do domo da Catedral de Parma de Correggio, executada entre 1526 e 1530, os quais contribuíram para a disseminação de um dos mais importantes protótipos das pinturas de teto ilusionistas do Barroco.

Lanfranco traz de Parma um *modello* em aquarela da cúpula da Catedral, protótipo e fonte de inspiração para as que pintará, e, daí em diante, inicia-se uma ‘peregrinação’ de pintores para as ver, estudar e reproduzir – como Caracci, Gaulli, Giordano e Mengs, entre outros tantos, incluindo até, no fim do século XVIII, o português Vieira Portuense<sup>345</sup>.

Vítor Manuel Guerra dos Reis considera, inclusive, que os pintores que viajaram a Parma e aqueles que não realizaram tal peregrinação testemunharam a obra de Correggio pelas gravuras e desenhos, bem como por meio das pinturas que estabeleciam uma interlocução com as composições do pintor emiliano. De fato, o livro *The Illustrated Bartsch* contém um grupo de imagens impressas por Giovanni Battista Vanni (1599-1660) e Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) a partir dos afrescos de Correggio em Parma: as cúpulas da catedral e da igreja de São João Evangelista, respectivamente [Fig.115a, Fig.115b]. Verificamos que as estampas executadas a partir dos tetos pintados, em geral, eram reproduzidas parcialmente. Todas as gravuras que foram localizadas na referida coleção, tanto aquelas feitas a partir de Correggio como de outros artistas – Raffaello Sanzio (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546), Anniballe Carracci (1560-1609), Guido Reni (1575-1642), Giovanni Lanfranco (1582-1647), Pietro da Cortona (1596-1669) –, apresentam sequências de desenhos relativos a determinada porção da pintura, mas não a composição em sua totalidade. Dessa forma, os pintores que tinham acesso a essas reproduções poderiam conhecer a série completa ou as estampas impressas individualmente, apropriando-se parcial e indiretamente das obras, reinterpretando-as e criando novos projetos a partir das suas referências. De acordo com Giuseppina Raggi, a principal fonte de transmissão da quadratura ocorre com a circulação dos artistas e do repertório formal transmitido pelo desenho:

Contrariamente ao que sucede com outras produções artísticas, o principal meio de transmissão deste gênero pictórico não é a circulação de gravuras ou de tratados de perspectiva, mas a itinerância de artistas talentosos nesta arte e o **repertório formal transmitido pelo desenho**. Enquanto a teoria é explicitada através dos tratados, principalmente o do *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo (vol. I, 1693; vol. II, 1700) e o da *Architettura civile* de Ferdinando Bibiena (1711; dividido em dois Manuais em 1724), a prática e a relação direta entre mestre e aluno dão origem ao ofício que torna possível a realização concreta da quadratura.

---

<sup>345</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 93.

**Nesta relação é fundamental o uso do desenho. De igual modo, a ligação aos grandes mestres, já então historicamente reconhecida, passa pela cópia dos seus desenhos ou pela cópia direta das suas obras a fresco. [...]. Enfim, importa ter em consideração o modo como a cópia de desenhos constitui um método de aprendizagem praticado durante um longo período de tempo** podendo, assim, encontrar-se temas próprios do repertório de Seiscentos retomados em pleno século XVIII, com mais frequência do que acontece com a pintura de figura<sup>346</sup> (grifo nosso).

Traçando um paralelo com a produção pictórica mineira, se os pintores de perspectiva que trabalharam na capitania de Minas Gerais desenvolviam os seus desenhos preparatórios a partir do estudo e da interpretação das gravuras impressas, porque não poderiam estudar e realizar esboços a partir dos objetos tridimensionais confeccionados em madeira talhada que estavam presentes nas igrejas que conheciam pelos caminhos percorridos? Do mesmo modo, é possível que esses artífices produzissem riscos a partir de pinturas existentes nos templos das vilas e cidades em que eles laboravam e visitavam. Desse modo, reiteramos: é plausível considerar que os artistas que atuaram em Minas Gerais observaram, memorizaram, reinterpretaram e reproduziram a obra de mestres pintores pela produção de desenhos e, por consequência desse aprendizado, desenvolveram um repertório formal específico, ainda que amparado nos modelos referenciais. Além disso, outros projetos podem ter sido criados a partir das diversas fontes de referências, como as coleções de desenhos e estampas, os tratados e os objetos de arte. Essa produção gráfica certamente desencadeou uma renovação do vocabulário arquitetônico e ornamental em circulação e, por conseguinte, favoreceu a produção de uma diversidade imensa de tetos pintados.

Por fim, devemos sinalizar que estamos nos referindo às decorações de teto das capelas-mores, não sabemos se essa conexão foi possível nas pinturas que ornamentam os forros das naves dos templos. É preciso verificar ainda se essa prática permanecerá nas obras que serão produzidas no final do século XVIII e nas três primeiras décadas do século XIX, as pinturas de estética rococó. Como mencionamos anteriormente, Leticia Martins de Andrade identificou a “continuidade visual” entre o retábulo e a pintura de forro da capela-mor da antiga matriz de Santana de Lavras, a atual igreja de Nossa Senhora do Rosário, pintada entre 1804/1805 e 1824 por Joaquim José da Natividade, sugerindo a sobrevivência da prática artística no Sul de Minas Gerais, a antiga comarca do Rio das Mortes.

---

<sup>346</sup> RAGGI, 2013, p. 61-62.

Para finalizar, gostaríamos de citar mais um exemplo. Natividade possibilitou a interlocução entre a arquitetura do retábulo e a pintura de perspectiva em outras obras, como se pode verificar na ornamentação do forro da capela-mor da igreja de São Tomé das Letras [Fig.116]. Veja-se como o pintor acomodou as mísulas que amparam os pedestais sobre as pilastras misuladas esculpidas do frontão, contribuindo para a adequação da arquitetura pintada à arquitetura do retábulo, como sinalizou Letícia Martins de Andrade na capela do Rosário, em Lavras. Repare-se como o objeto talhado do coroamento encaixa-se perfeitamente na base do balcão representado no teto, em azul. É digna de nota a disposição coerente dos elementos arquitetônicos e ornamentais que conformam o retábulo em relação aos componentes da quadratura, unificando os dois espaços perfeitamente proporcionados. Observe-se como o artista promoveu o prolongamento da arquitetura retabular no espaço imaginado por meio do alinhamento das pilastras que flanqueiam o camarim, passando pelas pilastras misuladas do frontão, os pedestais pintados e as colunas que sustentam o quadro recolocado, as “tramas de enrolamento”<sup>347</sup> reproduzidas no teto [Fig.117]. Essa continuidade cria uma linha visual imaginária e sinuosa que acompanha o movimento anunciado pelo desenho do retábulo, integrando e intensificando a verticalidade das duas arquiteturas, a real e imaginária. A obra de Joaquim José da Natividade, e essa decoração em particular, sugere a permanência de uma prática que fazia parte da estética barroca na produção subsequente: as pinturas inseridas na estética rococó que estão localizadas na capitania de Minas Gerais<sup>348</sup>.

## As cores

No tocante às cores, percebe-se um cromatismo dominante e recorrente nas paletas dos artistas: as diversas tonalidades existentes entre o ocre e o vermelho<sup>349</sup>. O laranja aparece simulando a

<sup>347</sup> O termo “tramas de enrolamento” foi cunhado por Carlos Del Negro. Veja-se: DEL NEGRO, 1958, p. 29.

<sup>348</sup> Durante esta investigação, verificamos que, em Minas Gerais, muitas características que envolvem a prática quadraturista de estilo barroco permaneceram na produção artística de estilo rococó. No entanto, para que este estudo seja realizado com a profundidade que ele merece, tendo em vista dois ambientes religiosos distintos – o Barroco e o Rococó –, é necessário primeiramente o conhecimento das quadraturas que foram produzidas na capitania de Minas Gerais no decorrer do século XVIII e sua interlocução com as pinturas localizadas nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, local de origem dos pintores portugueses que se instalaram na região mineradora e contribuíram para a formação dos pintores mineiros nascidos na capitania mineira. Para conhecer o panorama das pinturas de teto em perspectiva ilusionista de Minas Gerais e verificar as permanências e rupturas é necessário a realização de vários estudos, em profundidade, devido à extensão territorial da região mineradora e à abundância de tetos pintados existente.

<sup>349</sup> É preciso deixar claro as dificuldades enfrentadas pelo historiador da arte quanto ao estudo das cores de pinturas do passado. Elas não se encontram mais em seu estado original, devido às alterações provenientes do tempo e às possíveis intervenções dos restauradores. Além disso, as condições de iluminação quase nada têm a ver com o seu contexto de origem. Essa realidade nos orienta a trabalhar sempre no âmbito das conjecturas. Quanto à técnica de pintura, acredita-se que estas obras tenham sido pintadas em têmpera: técnica em que os pigmentos, a cor dissolvida na água, são misturados com um aglutinante, o ovo, que era usado inteiro ou, em alguns casos, somente

cantaria, a madeira e a talha dourada. No Rosário de Tiradentes, sob o efeito da luz, conquista o metálico – o bronze dourado –, conferindo nobreza ao lugar do sagrado e conduzindo o fiel ao encantamento e à adoração [Fig.118]. Nobre é também o amarelo em sua versão ouro [Fig.119a; Fig.119b]. Representa a ideia de riqueza e faz brilhar a superfície pictórica. É a cor dos capitéis, da talha dourada, dos bordados em fios de ouro que ornamentam as vestes dos clérigos, da decoração das mitras, dos báculos, da cruz processional e do entablamento da catedral da Sé, em Mariana<sup>350</sup>. Misturado com o branco, alcança um tom claro e suave – o bege –, pacificando o ambiente interno em Ouro Preto, um convite à oração e à meditação.

O amarelo é a cor mais iluminada e expansiva de todas [Fig.120a; Fig.120b]. Representa a luz que irradia do céu e conforta o coração dos fiéis. Ela surge por trás dos raios que fluem da Virgem com o Menino, no Rosário de Tiradentes; e do Espírito Santo, em Santana de Inhaí, aproximando o observador da narrativa religiosa e da revelação do mistério, o ponto mais importante da composição. É a cor que ilumina o pequenino céu da capela-mor de Ouro Branco, caracterizando a radiação divina proveniente do ostensório: o receptáculo de ouro que guarda o corpo simbólico de Cristo. Nas visões celestiais, a luz que emana dessa cor não é terrena, mas divina<sup>351</sup>, portanto emblemática: corresponde ao poder sobrenatural, miraculoso e eterno. É bem verdade que a pintura, a qual intitulamos de ilusionista, não cria exatamente a ilusão do mundo real, mas evoca uma existência imaginada utilizando recursos persuasivos que possam tornar crível o universo celestial. “Olhar para o paraíso é, em qualquer caso, uma experiência visionária, na qual metáforas ganham realidade, não como representações tangíveis, mas como a incorporação da mensagem divina”<sup>352</sup>. Note-se como as cores contribuem para o arrebatamento do devoto que, ao dirigir seu olhar para o topo da abóbada, é transformado em testemunha ocular do mistério, a mensagem que a Igreja deseja comunicar e propagar.

O vermelho, em suas diversas tonalidades e em suas versões rosadas, mais frias e calmas, alegria a arquitetura com os vasos e guirlandas de flores. Aparece também nas estruturas: em Santa Efigênia, as pilastras em primeiro plano imitam o mármore róseo; em Ouro Branco, ele se manifesta nos balaústres das varandas. Na catedral da Sé de Mariana, as bases das colunas são

---

a gema. Normalmente, a cor pura é utilizada para as sombras e o branco é utilizado para se obter os tons mais claros. Dessa forma, o artista modela as figuras a partir do jogo de luz e sombra. A tinta seca rapidamente e deve ser aplicada em camadas finas, pois tende a encolher e rachar.

<sup>350</sup> PASTOUREAU, 1997, p. 19.

<sup>351</sup> GOMBRICH, 2012, p. 43.

<sup>352</sup> Ibid., p. 42-43.

vermelhas e contornadas por um castanho escuro, contraste intensificado pela cor das paredes sugerindo a profundidade do espaço. Na igreja do Rosário de Tiradentes, ela se apresenta nas grandes rocalhas que decoram a base dos arcos [Fig.121]. O seu tom quente atrai o olhar do espectador e o conduz aos anjos vistos através das aberturas para o céu, os interlocutores entre as esferas real e imaginária.

Os negros e os castanhos são os tons predominantes dos traços que definem os objetos reproduzidos nos forros da Sé de Mariana, Ouro Preto e Ouro Branco. As obras que não apresentam linhas de contorno são as criações dos autores dos tetos de Santana de Inhaí, em Diamantina, e do Rosário, em Tiradentes, revelando a tendência desses pintores à representação naturalista, característica presente também na concepção de suas figuras. Os castanhos, quentes ou frios, são empregados nas estruturas arquitetônicas para representar as paredes, os pedestais e os vasos de flores.

Apesar das distintas tonalidades de amarelo e algumas notas em vermelho, o cinza e o azul predominam na matriz de Ouro Branco. Este último surge em uma versão esverdeada nas varandas e nas paredes representadas em segundo plano. O verde, um tanto raro nas pinturas da capitania mineira, é a cor das colunas marmorizadas da cúpula imaginária reproduzida na igreja do Rosário de Tiradentes. O seu tom de terra, misturado com o ocre, configura os campos verdejantes onde se encontram os santos Domingos e Francisco. Em Santana de Inhaí, a cor preeminente é o azul acinzentado e seus sutis jogos de luz e sombra que modelam os inúmeros objetos sobrepostos. O pintor contrapôs a frieza do cinza da estrutura arquitetônica com os tons quentes da ornamentação e da narrativa religiosa: vermelhos, amarelos e laranjas. As cores dispostas em pontos estratégicos do forro aquecem o ambiente e criam uma movimentação ondulante proporcionando uma atmosfera de grande festividade.

No que tange ao azul celestial percebe-se sua ausência completa nas ornamentações contratadas pela oficina de Manoel Rebelo de Souza. Na Sé de Mariana, a contraposição entre o preto e o branco produz um esquema cromático duro, uma paleta reduzida que elimina o azul. Em Diamantina, ele aparece muito discretamente através das janelas envidraçadas, misturado com o cinza, em repouso absoluto. Na matriz de Ouro Branco, o azul brilha com mais intensidade, mas é em Tiradentes, no forro da capela da igreja do Rosário, que ele transborda, inunda o ambiente de uma luminosidade serena e reveladora [Fig.122]. Ele transmite uma leveza e um frescor que contribuem profundamente para a sedução do observador que, atraído por ele, é

arrebatado para o universo sagrado. A cor traz à memória o céu de outono, vivo e silencioso. Ao contemplá-lo, percebe-se que só o momento presente importa. Desta forma, o fiel, transportado para o paraíso celeste, passa a ser testemunha do episódio sacro ao lado dos anjos. Esta atração corrobora o poder de persuasão da luz e das cores nas pinturas em perspectiva ilusionista.

O Mestre do Rosário foi o único artista, desse conjunto de obras analisadas, que representou o ambiente físico do céu: de cor azul, com nuvens e anjos em voo comunicando-se diretamente com o observador. Sabe-se muito bem que este céu não é natural, mas sobrenatural, pois as criaturas que nele habitam não são reais, são imaginadas. Os seres celestiais foram criados a partir dos textos sagrados, da iconografia cristã, das referências derivadas das obras de arte e da própria natureza, evocando-a, mas não reproduzindo-a de fato<sup>353</sup>. A pintura de perspectiva ilusionista caracteriza-se justamente pela verossimilhança; por ‘parecer ser’, e não por ‘ser’ efetivamente. Portanto, consideramos que sua forma de conceber o espaço celestial – em perspectiva atmosférica – o distingue dos outros pintores aqui estudados e, possivelmente, dos demais artífices que trabalharam na capitania de Minas Gerais no decorrer do século XVIII.

Normalmente, o azul é empregado para representar o infinito, no entanto, os artistas que atuaram na região mineradora não reproduziram o espaço imensurável do céu. Os pintores não promoveram o *sfondato*<sup>354</sup>: isto é, a abertura ilusionista no topo das coberturas dos templos, que rompe a superfície material e projeta o olhar do devoto para o firmamento. Ainda assim, repare-se que o Mestre do Rosário representou os seres celestiais à distância por meio da perspectiva atmosférica [Fig.122; Fig.123]. Flutuando em torno da cúpula, os anjos esmaecidos perdem a cor e a nitidez na medida em que se afastam no espaço, técnica ausente entre os demais, revelando a singularidade dessa pintura e a preocupação do artífice com a reprodução da atmosfera celeste. Quando se comparam os anjos por trás dos arcos com aqueles pintados no quadro recolocado, em primeiro plano, nota-se claramente o distanciamento das figuras [Fig.123]. De forma semelhante aos exemplares mineiros, nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, os pintores de teto também não conceberam o infinito. Do conjunto pictórico pesquisado na região Norte de Portugal, apenas duas oficinas representaram

---

<sup>353</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 189.

<sup>354</sup> *Sfondato* é um termo italiano utilizado para definir as aberturas ilusionistas que projetam o olhar do observador para o infinito a partir do espaço arquitetônico ampliado pela quadratura, isto é, o rompimento com o espaço material. Magno Moraes Melo refere-se às representações do espaço infinito do céu como “arrombamento celestial”, “arrombamento perspectico”, “rasgamento celestial” ou ainda “*trompe l’oeil* atmosférico”.

o céu azul em perspectiva atmosférica: Manuel Furtado de Mendonça, em Braga, e Manoel Caetano Fortuna, em Bragança.

Para compor sua imagem e atender aos propósitos da obra de arte, o pintor que trabalhou em Tiradentes recorreu aos diversos métodos de representação em perspectiva: centralizada, atmosférica e frontal. Explorou a natureza das cores para atrair o espectador e conceber os espaços. O vermelho, o laranja e o amarelo avançam em direção ao observador, enquanto os azuis retrocedem, levando seu olhar às distâncias. Note-se que os personagens e os objetos se distanciam ou se aproximam do contemplador de acordo com a intenção do artífice, em conformidade com a mensagem a ser transmitida. Neste sentido, as cores de destaque são o azul, simbolizando o infinito e a eternidade; e o amarelo fluído da Virgem e o Menino, que aterrissam do céu transportados em nuvens para encontrar os santos Domingos e Francisco. Este é, sem dúvida, o ponto alto da composição, onde situa-se o discurso que deve ser apreendido. A ilusão de proximidade rompe as fronteiras entre a terra e o céu, trazendo para perto do fiel um mundo profundamente distante e, ao mesmo tempo, permitindo a ele elevar-se até este universo que, em condições naturais, seria inatingível. Desta forma, a obra de arte pressupõe um receptor a quem ela se dedica com o objetivo de seduzir e comunicar. E o artista serve-se de um método de representação que possibilita ao devoto ver e sentir o que, na realidade, seria impossível<sup>355</sup>.

### **A representação do tempo**

Contribuindo ainda mais para a persuasão do observador, o Mestre do Rosário flagrou um anjo em voo por trás de um dos arcos, captando um instante do tempo. O espectador só pode ver parte do seu corpo, que foi reproduzido a partir de um determinado ponto de vista, tendo que recorrer à imaginação para completar o restante da imagem [Fig.124]. Veja-se o menino, com uma fita cor de pêssego entrelaçada em suas pernas, voando entre nuvens no céu azul. Como já foi referido, a representação de partes incompletas das figuras e dos objetos instiga a capacidade criativa do contemplador e o convida a participar da cena, reconstruindo-a<sup>356</sup>. O artista explorou esse recurso de indução em vários pontos da sua narrativa, registrando a ação no gerúndio. Note-se outro menino alado, apoiando-se na parede externa da arquitetura [Fig.124]. O pintor o retratou no momento exato em que ele parou, de joelhos sobre as nuvens e um pedaço de fita

---

<sup>355</sup> ARGAN, 2004.

<sup>356</sup> GOMBRICH, 1995, p. 123-155.

laranja nas mãos, cerrando os olhos e inclinando docemente a cabeça, para reverenciar a Senhora do Rosário representada no centro da cúpula imaginária. Repare-se como os cachos de seu cabelo ruivo pendem sobre o rosto. É interessante observar a interpretação do tempo nessas cenas: enquanto o primeiro anjo foi surpreendido ao passar pelo arco, brevemente, ao segundo foi permitido um intervalo mais longo para que ele pudesse agradecer a Virgem com o Menino, induzindo o fiel a fazer o mesmo, por meio da imitação.

Nuvens roliças transportam outro menino que, ao passar por um dos arcos, volta-se para trás e observa o interior do edifício [Fig.125]. Nessa cena, o artista insinuou a troca de olhares entre o anjo e o espectador que contempla a imagem a partir do espaço físico da capela-mor, promovendo a interligação entre os dois ambientes – o real e o imaginário. Na sequência, outro anjo interrompe o voo ao passar por uma das aberturas para o céu. Curioso, ele apoia uma das mãos na parede da cúpula e olha para dentro [Fig.125]. O autor usufruiu de todos os recursos persuasivos possíveis para reforçar a ilusão, tornar a cena verossímil e desafiar o intelecto do fiel que aprecia o episódio sacro. Toda a composição é arquitetada para promover a interlocução entre os seres celestiais e o devoto, com o propósito de conduzir seu olhar para o centro da arquitetura pintada, onde se encontra o momento mais importante da narrativa.

Veja-se a concepção do tempo nas janelas laterais, mais longo que aqueles observados nos arcos dos ângulos do forro [Fig.126]. Dois seres celestiais foram representados no centro de uma das aberturas, um em meio corpo e o outro em forma de cabecinha alada embalada por um par de asas azul-esverdeadas. O anjo da esquerda tem o corpo envolto numa fita laranja sedosa que cai levemente sobre o seu antebraço, os olhos entreabertos e voltados para a frente; o outro inclina levemente a cabeça para a direita, fechando os olhos. Neste ponto, o intervalo de tempo é prolongado, inerte e quieto: pura contemplação e meditação. Na frente desta abertura, foi reproduzido outro menino alado, deitado confortavelmente sobre um leito de nuvens redondas e macias. Ele olha para a frente, calmamente, e observa o interior da cúpula imerso num silêncio contemplativo. Uma fita azulada, no mesmo tom da asa, cinge sua cintura e recai sobre as nuvens. Nas outras duas janelas notam-se várias criaturinhas [Fig.127]. Acima do retábulo e por trás da coroa da Virgem do Rosário, quatro cabecinhas aladas, uma à esquerda e três à direita, foram pintadas sob o fundo azul do céu repleto de nuvens. Ao cerrarem os olhos, sugerem o recolhimento. Por fim, vejam-se, acima do arco cruzeiro, dois anjos trocando olhares; o da direita leva o dedo indicador na boca em sinal de silêncio e respeito à cena que ocorre no centro da arquitetura naquele exato momento.

Observando essas imagens com cuidado, percebemos que a perspectiva representa os objetos e as figuras no espaço e no tempo. Enquanto os anjos, presentes nos arcos, exprimem um momento breve, passageiro; os outros, que se colocam por trás das janelas da arquitetura, simbolizam um período mais dilatado e estável. Desse modo, o movimento sugerido pelos seres que passam pela arcada é intercalado pela pausa dos meninos alados que planam nas aberturas laterais. Essas cenas, provavelmente, foram organizadas de maneira a direcionar o olhar do observador para o centro da cúpula imaginária e sugerir a contemplação da narrativa, convocando-o ao silêncio e à meditação, como se verá na análise iconográfica da pintura.

O instante foi reproduzido também pelas mãos do pintor que trabalhou na igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto [Fig.128]. Os eclesiásticos, que ocupam os púlpitos da falsa cúpula, foram surpreendidos pelo artista no momento exato da ação: dirigindo-se ao observador, pegando a pena para escrever o livro sagrado ou erguendo os olhos para o céu em busca de inspiração. Observe-se, no balcão localizado acima da ilharga, o sacerdote segurando um livro de capa marrom apoiado sobre o peitoril. O artífice retratou o momento oportuno, em que o pontífice mira o objeto e estende a mão para pegar a pluma no tinteiro. Do outro lado do forro, flagrou o bispo dirigindo-se ao devoto que se coloca no centro da capela-mor, apresentando-lhe o livro sagrado de bordas vermelhas. Na galeria representada acima do arco cruzeiro, o cardeal com o opúsculo e a pena na mão olha para cima como se buscasse inspiração e, na tribuna logo acima do retábulo-mor, em lugar de destaque, o bispo apoia o braço esquerdo no peitoril segurando um manuscrito aberto de capa marrom e bordas douradas. O pintor interpretou um ponto definido no tempo: o personagem embebe a pluma no tinteiro, enquanto o anjo coloca-se atrás da caneta, com o olhar fixo na mão do homem e o dedo apontado para cima, indicando que a obra é divina, concepção reforçada pelas duas pombas que flanqueiam o protagonista da narrativa.

Não se pode deixar de destacar a capacidade de persuasão do artista ao gerar enorme expectativa no observador com a representação de uma mitra de cor vermelha equilibrando-se sobre um báculo dourado que se coloca acima da balaustrada [Fig.129a, Fig.129b]. Os objetos, reproduzidos de baixo para cima, estão vulneráveis e passíveis de uma queda a qualquer momento, intensificando a ilusão e contribuindo para a inserção do espectador no espaço pictórico. Impossível também é não relacionar esse detalhe da pintura com o projeto decorativo de Andrea Mantegna (1431-1506) na *Camera degli Sposi* (1471-1474), referência fundamental para os pintores de perspectiva ilusionista. O artífice, muito provavelmente, fez uma citação ao

mestre italiano que influenciou várias gerações com sua obra magistral no Palácio Ducal, em Mântua, relacionando a mitra que se apoia no báculo com o vaso equilibrado sobre uma bengala.

Como já se disse, a interpretação do tempo, passageiro ou prolongado, proporciona um maior naturalismo da figura humana, contrastando com a rigidez dos personagens retratados na Sé catedral de Mariana e na matriz de Ouro Branco, que reproduziram uma imagem mais icônica do que narrativa. Os eclesiásticos pintados na Sé de Mariana, os doutores da capela de Santa Efigênia e os quatro evangelistas da matriz de Ouro Branco correspondem à representação de hagiografias, todas contam a história dos santos, acompanhados de suas respectivas insígnias de poder e atributos. Entretanto, quando o pintor de Santa Efigênia representa o tempo, contribui fortemente para seu caráter narrativo, uma vez que ele expõe, ainda que discretamente, os fatos: o momento em que os clérigos buscam inspiração, escrevem o livro sagrado e o apresentam aos fiéis.

Na pintura da Sé de Mariana, o comitente, com o auxílio do artista, deixou clara a intenção educativa da imagem religiosa ao sugerir a história de vida dos santos cônegos como exemplo de conduta para o jovem cabido. No entanto, é preciso chamar a atenção para a presença dos atributos que simbolizam o martírio dos sacerdotes; representam, mas não expõem os fatos. Dessa forma, o retrato rígido e estático das figuras e os nomes e cargos inscritos numa tabuleta pregada na arquitetura pintada, reforçam seu caráter icônico, possivelmente, com o objetivo de promover a veneração e a meditação. O mesmo acontece com os evangelistas da matriz de Ouro Branco, praticamente inertes em seu trono e acompanhados dos seus emblemas, como uma imagem que se coloca sobre um pedestal para ser adorada. Iconicidade, a propósito, reforçada pela reprodução do ostensório no centro da quadratura, um objeto litúrgico destinado ao culto do Santíssimo Sacramento.

Comparando as três ornamentações, observamos que a devoção e a narração caminham juntas em todas elas, mas as pinturas da catedral de Mariana e da matriz de Ouro Branco são mais icônicas do que narrativas; e a de Ouro Preto, mais narrativa do que icônica, devido à ênfase dispensada à interpretação do tempo. Ao confrontar os retratos hagiográficos com a representação do episódio religioso da matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina, verifica-se que esta última apresenta o máximo de narratividade e um mínimo de iconicidade, porque a imagem corresponde à reprodução de um fato que ocorre em determinado tempo e espaço,

coincidindo com o espaço e o tempo do espectador, uma vez que a cena se desenrola na sua frente<sup>357</sup>. Essas composições anunciam o duplo propósito da obra de arte: promover o culto e a educação espiritual do devoto.

### **O grupo figurativo**

No que diz respeito ao tratamento dado ao grupo figurativo, note-se que Manoel Rebelo de Souza, autor das pinturas da Sé de Mariana, mantém a linearidade observada na arquitetura pintada [Fig.130a, Fig.131b]. O desenho de linhas precisas contribui para a nitidez dos personagens, clareza intensificada pelo contraste entre as vestes pretas e o fundo branco e liso. O modelado é vigoroso e o movimento é sugerido pelos gestos: a inclinação da cabeça, do corpo, a direção do olhar e, principalmente, a impositação das mãos. Comparando com os eclesiásticos retratados na igreja de Santa Efigênia, percebe-se a nítida diferença no tratamento pictórico [Fig.130b, Fig.131a]. O oficial contratado para a execução da obra da capela de Ouro Preto demonstra maior fluidez no desenho, os traços são insinuados e, muitas vezes, interrompidos por massas de tinta. Percebem-se as pinceladas largas no rosto do bispo concebendo luzes e sombras, bem como a pouca definição na decoração da capa vermelha, em que manchas de cor, brancas e amarelas, dão forma às flores. Em compensação, nos retratos dos cônegos produzidos por Rebelo, as linhas dos olhos, nariz, boca e os cabelos são bem marcadas, assim como a capa com seus botões vermelhos [Fig.130a, Fig.131b]. Veja-se, na pintura de Santa Efigênia, em Ouro Preto, como as mãos do personagem avançam para a frente da estrutura arquitetônica, bem como o livro que se encontra apoiado no peitoril do balcão [Fig.130b]. Esse jogo de avançar e recuar contribui para a ilusão de profundidade, a sugestão do movimento e a conformação de uma pessoa verossímil, que se comunica com o contemplador.

Da mesma forma que Manoel Rebelo de Souza, o pintor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco também manteve a linearidade da estrutura arquitetônica na representação do grupo figurativo, em que os contornos são muito precisos e o colorido aproxima-se da ilustração [Fig.132]<sup>358</sup>. No entanto, a volumetria é alcançada pelo desenho de linhas curvilíneas que criam

---

<sup>357</sup> Sobre iconicidade e narratividade, veja-se: ARGAN, 2003, p. 25.

<sup>358</sup> Esta pintura passou por uma restauração recente e não tivemos acesso ao registro anterior das intervenções, portanto, não se sabe o quanto esse colorido é resultado de uma possível repintura, ou corresponde, de fato, ao estilo do pintor. Por outro lado, Myriam Ribeiro de Oliveira analisou essa pintura, em 1977, e enfatizou a sua ingenuidade tanto no desenho como no colorido. Tal afirmação confirma nossa impressão. Veja-se: OLIVEIRA, M.A., 1997.

figuras sólidas, semelhante à concepção dos componentes da arquitetura. É possível perceber também que os tronos construídos para abrigar os evangelistas confinam os personagens, que não conseguiriam se deslocar se quisessem, devido à ausência de profundidade, o ar não circula entre os apóstolos e os nichos reproduzidos.

Nas pinturas da matriz de Santana de Inhaí e da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, os artistas representaram as cenas dos *Esponsais da Virgem* [Fig.133] e o momento em que a Madona e o Menino aparecem diante dos santos Domingos e Francisco, respectivamente [Fig.134]. O propósito dominante das narrativas religiosas e dos sermões plásticos consiste em transformar o espectador em testemunha ocular do acontecimento, denominado por Gombrich de “Evocação Dramática”, isto é, a reprodução de como a história aconteceu e de como o evento deve ter parecido àqueles que o testemunharam<sup>359</sup>. De que forma esses relatos foram interpretados pelos dois pintores analisados? Sabe-se que a tradição portuguesa de inserir o quadro recolocado no centro da quadratura pressupõe uma concepção em perspectiva frontal, finita e próxima ao observador. São raríssimas as composições luso-brasileiras em que os personagens são pintados em escorço, de baixo para cima. Além do mais, acreditamos que a forma de conceber o episódio sacro está diretamente relacionada à finalidade da obra de arte, de favorecer a legibilidade do tema, promover uma comunicação objetiva entre o devoto e o santo de sua devoção<sup>360</sup> e, como consequência, contribuir para a transmissão da mensagem e sua assimilação por parte do fiel.

Logo no primeiro olhar, percebe-se que as duas ornamentações se distinguem pela concepção do espaço. José Soares de Araújo representou a cena no interior de um templo e o Mestre do Rosário reproduziu os dois ambientes – o terreno e o celestial – sugerindo o encontro entre os seres das duas esferas, ao dispor a Virgem com o Menino no céu e os santos na terra. Nesta pintura, o artista registrou o momento exato em que a Senhora do Rosário desce da abóbada celeste, abraçada com Jesus em pé sobre um globo, para entregar o rosário a São Domingos. O manto esvoaçante denuncia o instante: ela acaba de chegar, transportada pelas nuvens e cercada por meninos alados. Enquanto a mãe dirige seu olhar e estende sua mão para o fundador da Ordem dos Dominicanos, o Filho fita o observador e apresenta-lhe o rosário, comunicando-se diretamente com o fiel que o contempla. Em Inhaí, o pintor também flagrou um momento determinado no tempo: no instante em que José vai colocar o anel nas mãos de Maria, o divino

---

<sup>359</sup> GOMBRICH, 2012, p. 29.

<sup>360</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 446.

Espírito Santo surge, envolto por raios de luz e banhado por um amarelo resplandecente, anunciando a sacralidade do episódio.

Como mencionado anteriormente, os dois pintores apresentam uma tendência à representação naturalista, o traço é vigoroso e bem definido, os personagens são modelados por um suave jogo de luzes e sombras e o colorido é vibrante, afinal, a cena se desenrola próxima ao observador. No entanto, cada um, à sua maneira, demonstra o cuidado com a transição das cores, a passagem de luz e a diluição das linhas do desenho. As figuras reproduzidas nas duas pinturas são bem proporcionadas e podem se movimentar livremente. Existe uma atmosfera envolvendo os integrantes do episódio, sinal de controle e domínio do espaço. Apesar da abertura no centro da quadratura ser menor na matriz de Santana de Inhaí do que na capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, percebe-se que o artífice organizou os grupos figurativos em planos, distribuindo-os de forma a criar uma profundidade de campo. Note-se que o casamento de Maria conta com a participação de oito pessoas; enquanto o sermão plástico se restringe a quatro seres e algumas cabecinhas aladas. Seja como for, os dois artistas ocuparam com segurança a superfície reservada para a narrativa, concorrendo para a harmonia e o equilíbrio da composição.

O autor da decoração do forro da capela-mor da igreja de Santana de Inhaí manteve, na narrativa religiosa, a riqueza de detalhes que já foi observada na representação da arquitetura. Veja-se os pormenores da ornamentação, da pintura do cortinado vermelho e dos aparatos litúrgicos (o turíbulo, o candelabro, a vela, o suporte para o Livro Sagrado, os paramentos do sacerdote e do acólito, as roupas dos outros personagens, a coroa de rosas vermelhas na cabeça da Virgem e o lírio na mão de José). O Mestre do Rosário, que trabalhou em Tiradentes, conservou a simplicidade da composição, com destaque absoluto para a estrutura piramidal que compõe o grupo figurativo, enfatizando seu equilíbrio e harmonia. É preciso salientar também o volume, o vigor, os gestos, os olhares e o naturalismo das figuras, bem como a profundidade do espaço celestial, que evidencia a preocupação simultânea do artista com a legibilidade, a verossimilhança e a persuasão do observador. São formas distintas de seduzir o fiel e transmitir a mensagem.

A paleta de José Soares de Araújo e Caetano Luiz de Miranda é composta por cores quentes. Observa-se a predominância da coloração terrosa, as inúmeras variações existentes entre o ocre e o vermelho. O pintor da capela-mor da igreja do Rosário é um pouco mais contido que o

artista português que atuou no Norte de Minas. Nota-se a recorrência de tons frios que variam entre o azul e o verde, aquecidos apenas por algumas notas em amarelo ocre. Em compensação, a luz que irradia da Virgem com o Menino confere grande luminosidade ao episódio, realçando a cor vermelha do manto de Maria, fazendo brilhar as cabecinhas ruivas dos anjos, do menino Jesus e modelando o conjunto de nuvens que os amparam. É preciso destacar a sombra da pintura da matriz de Santana, aquela que faz deslocar a guirlanda cinzenta que ornamenta a mesa do sacerdote, característica marcante da obra do guarda-mor e do seu colaborador.

Comparando a representação figurativa das pinturas em análise, é possível perceber claramente o perfil de cada pintor, confirmando o que já foi verificado na análise das quadraturas. Aliás, é importante ressaltar a coerência estilística presente tanto na arquitetura quanto nas figuras de todas ornamentações de teto. Ainda que exista a possibilidade de mais de um artífice trabalhando na fatura dessas obras, sejam eles colaboradores, aprendizes ou escravos, os autores mantiveram a coesão e a harmonia da composição [Fig.135].

Observe-se a permanência da linearidade, a austeridade e a dominância da tríade cromática, vermelho, preto e branco, na figura dos cônegos retratados na Sé de Mariana, características já verificadas na quadratura [Fig.135a]. O rosto é marcado pela saliência dos olhos de pálpebras igualmente proeminentes, pupilas negras e uma melancolia no olhar, típica dos santos mártires. Há, no entanto, um certo desconforto causado pela ossatura do crânio expandido em contraste com o queixo afinado e cingido pelo colarinho branco. A mesma correspondência entre arquitetura pintada e representação figurativa é notada na pintura da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, onde se percebe uma certa ingenuidade do desenho e do colorido, aproximando-se da ilustração [Fig.135b]. O artista manteve, na concepção de seus personagens, a presença de uma linha curvilínea e torneada, em completa harmonia com os elementos arquitetônicos e ornamentais.

Como se disse, o pintor que decorou a capela de Santa Efigênia, em Ouro Preto, apresenta um desenho mais fluido, distinção evidenciada pela comparação com as obras supracitadas [Fig.135c]. Observamos mais movimentação na pintura dos doutores da Igreja, resultado obtido justamente pelo seu caráter pictórico, marcado pela diluição dos contornos e a presença de massas de cor. Na ornamentação do forro do Rosário de Tiradentes, o desenho é delicado e bem definido [Fig.135d]. O artista demonstra um cuidado em suavizar as linhas, promovendo a transição das cores na passagem de luz, o que contribui para o tratamento mais natural da figura,

característica notada também na arquitetura. Perceba-se a leveza da barba de Domingos, quase permitindo ao observador entrever o céu por trás dos fios soltos e macios. Veja-se a diluição das linhas do canto dos olhos, da sobrancelha, do nariz, da boca, do queixo da Virgem, além do reflexo sutil da barba no pescoço do santo. É importante ressaltar a suavidade da coloração, os tons rosados que dão vida aos personagens, assim como a proporção exata das partes que as compõem. Em Inhaí, José Soares de Araújo e Caetano Luiz de Miranda mantiveram a delicadeza e a riqueza dos detalhes [Fig.135e]. Atente-se aos fios da barba e do supercílio do sacerdote, cuidadosamente delineados, aproximando-se do bordado presente no barrete. O desenho é incisivo, o traço define o formato e as dobras do manto da Virgem, os olhos, o nariz e o sobrecílio. O colorido facial também é gracioso, coerente com a concepção da estrutura arquitetônica.

### **Os ornamentos**

É interessante destacar ainda a importância dos ornamentos nas concepções dos espaços em perspectiva. Os vasos de flores que se colocam sobre os pedestais na pintura da igreja de Santa Efigênia, sobre os plintos pintados na catedral Sé de Mariana e sobre o peitoril das varandas representadas na matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, reproduzidos de baixo para cima, animam a estrutura e sugerem as distâncias entre os objetos que se projetam para a frente da arquitetura imaginada [Fig.136]. No forro da capela de Ouro Preto, as guirlandas de flores que decoram a arcada da cúpula flutuam entre as pilastras verticais, indicando a composição em planos distintos [Fig.137]. Na matriz de Santana, em Diamantina, o artista explorou com grande mestria este recurso: as inúmeras guirlandas espalham-se pela quadratura, escorregam entre um objeto e outro, promovendo uma movimentação ondular [Fig.137]. As delicadas flores trazem uma sensação de perfume, poesia e festividade, afinal, trata-se da celebração de um casamento. Para reforçar a ilusão, o pintor projetou as sombras desses arranjos florais na arquitetura fingida, deslocando-as da estrutura. Em torno do entablamento que delimita os limites da quadratura e do quadro recolocado, oito grinaldas foram dispostas em sentido contrário ao do seu remate. O autor criou uma composição de formas côncavas e convexas e conquistou o contraponto visual típico da arte deste período. De todas as obras, José Soares foi o único que inseriu anjos no interior da cúpula, colocando-os sobre os consoles, com os pezinhos à mostra. Os *putti* participam da decoração, segurando e posicionando os festões [Fig.138]. O Mestre do Rosário não se vale desses artifícios ornamentais, exceto pela reprodução das rocalhas vermelhas com

projeções de sombras que as deslocam do fundo. A ilusão de profundidade é sugerida principalmente pelos arcos e janelas abertos para o céu atmosférico com nuvens e anjos representados a distância [Fig.139].

O estudo comparativo das obras de arte nos possibilitou pensar as especificidades de cada pintor, melhor dizendo, as principais características estilístico-formais de cada uma das oficinas que executaram as pinturas em análise, ainda que todas elas estejam conectadas entre si quanto à concepção estrutural das cúpulas, à representação dos elementos arquitetônicos, às narrativas hagiográficas e religiosas e, sobretudo, aos recursos ilusionistas empregados pelos artistas para persuadir o observador, inseri-lo dentro do espaço pictórico e conduzi-lo a um estado meditativo. Adiante, procuraremos situar estilisticamente as ornamentações investigadas, inseridas no ciclo barroco das pinturas de perspectiva de Minas Gerais. Por ora, pretendemos apresentar as possíveis formas de composição dos desenhos preparatórios e vislumbrar os métodos de transposição dos esboços para o suporte. Para tanto, analisaremos alguns vestígios deixados pelos autores das quadraturas estudadas (e de outros projetos decorativos localizados na extensão territorial da capitania mineira) confrontando-as com as propostas presentes no primeiro volume do Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, publicado em 1693.

## IV

**A transposição do desenho preparatório para o suporte:  
a composição refletida e o desenho por setores, o *spolvero* e o traço**

No período colonial, a ornamentação de um teto iniciava-se com a encomenda. O comitente solicitava ao pintor a decoração de determinada cobertura da igreja: capela-mor, nave, coro, subcoro, batistério, sacristias, consistórios, entre outros aposentos do templo. O artista, possivelmente, apresentava um risco e discutia com a mesa administrativa da irmandade, ou os representantes de determinada ordem religiosa, os detalhes da obra a ser realizada. Por infelicidade, desconhecemos os desenhos preparatórios dos forros pintados remanescentes na capitania de Minas Gerais; no entanto, conhecemos, pela historiografia da arte, os processos que envolvem a comissão artística de um modo geral: a arquitetura dos edifícios e dos retábulos, a talha e a pintura.

**O projeto, como se disse, é um elemento que antecede a concretização da obra.** Quase nada será criado sem ele: um retábulo, um púlpito, a decoração de uma tribuna e do arco-cruzeiro, grades da nave e mesmo **uma pintura** não serão concebidos sem um esquema devidamente organizado. Sempre para cada tipo de obra se relaciona um projeto. No século XVIII não se denominava este ‘esquema devidamente organizado’ de projeto, como aqui se faz; na verdade, este se compunha de **disposições escritas e acompanhadas de um desenho** que, **dentro dos contratos ou ajustes das obras**, se convencionou a chamar de ‘**apontamentos ou condições**’, quando expressos por **palavras e riscos ou planta, quando representados por desenhos**. Mas, ressalte-se que **um é complementação do outro**, ou seja, aquilo que no risco não se encontrava indicado com clareza nas ‘condições’ se apresentava mais detalhado<sup>361</sup> (grifo nosso).

Nesse processo de contratação de obras de arte, é preciso sublinhar que o autor do risco nem sempre era o responsável pela sua execução. Muitas vezes, no momento da concretização do acordo, o comitente já tinha em mãos o desenho preliminar que fora produzido por outro artífice. Inclusive, esses esboços poderiam ser mantidos em sigilo pela mesa administrativa da irmandade (ou ordem religiosa)<sup>362</sup> e dependendo das circunstâncias permaneciam guardados à espera do momento oportuno para sua realização<sup>363</sup>. No âmbito das pinturas de teto, a maioria dos contratos subsistentes não menciona a presença do debuxo, apenas as condições para a

---

<sup>361</sup> ALVES, 1997, p. 118.

<sup>362</sup> Célio Macedo Alves nos conta que a Ordem Terceira de São Francisco de Assis guardou nos cofres da congregação por muito tempo os riscos para os retábulos colaterais, cuja autoria era de Aleijadinho. Tratava-se de um desenho original que fora encomendado e que aguardava a oportunidade para ser realizado. Sobre o assunto, consulte ALVES, 1997, p. 121.

<sup>363</sup> ALVES, 1997, p. 121.

prática do programa decorativo, que poderiam ser escritas de forma resumida ou detalhada. Entretanto, é importante salientar que a omissão não significa a sua inexistência. Desse modo, acreditamos que em certas situações os artistas poderiam elaborar os desenhos preparatórios a partir das cláusulas redigidas pelos clientes no momento da negociação, complementando as disposições escritas, como salientou Célio Macedo Alves. Por outro lado, em alguns contextos, a proposta para a decoração do templo poderia partir do próprio pintor mediante a apresentação de um projeto aos membros da associação religiosa, como se verá. Seja como for, os oficiais sempre trabalhavam sob encomenda e para um comitente específico, que determinava a iconografia e acompanhava o desenvolvimento da pintura até a sua conclusão.

Há um testemunho importante da existência desses desenhos para as ornamentações de teto. Trata-se de um documento referente à contratação da pintura de forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Amparo de Diamantina, com data de 1780, transcrito por Aires da Mata Machado Filho e Luís Jardim, e publicado por Carlos Del Negro no livro intitulado *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, editado em 1978. O registro revela que a proposta e as ‘condições’ estabelecidas para realização da obra foram feitas a partir de um risco fornecido pelo pintor.

Termo da Pintura do Forro da Capela

Aos dez dias do mês de Janeiro de 1780 nesta capela de Nossa Senhora do Amparo se assentou em mesa estando o Juiz, e mais oficiais e mesários e Irmãos abaixo assinados foi proposto **pelo nosso Procurador** que era necessário o pintarmos **o forro do corpo da igreja e se assentou fazer-se pelo risco que apresentou** uniformemente todos que é todo de branco com uma tarja grande no meio e nos cantos uma tarjinha também sendo a cimalha de pedra o melhor que puder fazer para constar fiz este termo como escrivão da Irmandade a Antonio da Rocha Barbosa e entre outros Silvestre de Almeida Lopes<sup>364</sup> (grifo nosso).

O autor do projeto, Silvestre de Almeida Lopes (at. 1764-1802), foi membro da irmandade de Nossa Senhora do Amparo. Ele tomou posse do cargo de procurador dois anos antes da apresentação do risco à mesa administrativa e foi justamente por meio deste ofício que o pintor propôs aos irmãos a ornamentação do forro da nave, o qual só foi efetivamente ajustado em 1790, devido aos problemas financeiros enfrentados pelos comitentes. Essa distância temporal existente entre a entrega do esboço e a realização da pintura sugere a conservação do desenho preparatório por um período de 10 anos, até que a confraria pudesse colocar em prática a

---

<sup>364</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 70 (Grafia atualizada).

proposta apresentada pelo seu procurador em 1780. Nesse caso, o artífice que elaborou o risco foi o responsável também pela execução da obra, o que certamente facilitou a sua preservação.

Apesar da parca documentação do Setecentos, temos notícia de outro registro, do início do Oitocentos, que expressa com clareza o que deve ser representado em uma pintura de teto em perspectiva ilusionista. Ainda que o documento seja de 1818 e esteja fora do recorte temporal desta pesquisa, ele está inserido no contexto da produção artística do período colonial de Minas Gerais, cujas principais características, relativas ao modo de contratação e execução das obras de arte, permanecerão até as três primeiras décadas do século XIX. Por isso, acreditamos que o referido contrato seja relevante para a compreensão dos meios de elaboração do desenho preliminar para as ornamentações dos templos da capitania mineira. Reapresentamos a transcrição publicada por Carlos Del Negro no livro *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira* (1958) em razão dos detalhes que os comitentes, provavelmente com o auxílio do artista, redigiram as condições de produção. Trata-se de um acordo firmado com Joaquim Gonçalves da Rocha (1755-?) para pintar e dourar o corpo da capela da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

Que de fato se ajustou pela quantia de um conto e setecentos mil réis, ficando ele pintor obrigado a fazer a mesma pintura e douramento dentro do prefixo tempo de dois anos e debaixo das seguintes condições: 1º - Que seria pintado todo o teto, levando um **banco de Arquitetura com quartelas de três faces nos seus pedestais**, em os quais se pintariam vários anjos com emblemas de Nossa Senhora nas mãos. 2º - Que no mesmo teto seriam pintados, ou os doze Apóstolos, ou os doze Santos desta mesma Ordem Terceira da Senhora do Carmo. 3º - Que no meio teria um Painel da Coroação da mesma Senhora, e a Trindade, em um globo de nuvens guarnecido de vários Coros de Anjos, e Querubins. 4º - Que levaria na frente por cima da cimalha um painel na figura da Santa Madre Igreja, que consta um Pontífice com a Custódia do Santíssimo Sacramento, e Nossa Senhora com a Cruz, e por baixo da mesma Custódia as Tábuas da Lei e debaixo desta o novo e velho Testamento. 5º - **Que seria pintada toda a cimalha real fingida de pedra de cambiantes, e o friso com o melhor gosto.** 6º - **Que seriam pintados todos os painéis a óleo e o mais a têmpera, por melhor acerto, e viveza das cores.** 7º - Que todo o arco seria de novo pintado a óleo, e alguns filetes dourados com o melhor cômodo, e a **eleição dele mesmo Pintor.** 8º - Que serão também dourados os dois Altares Colaterais com toda a sua talha, nos fundos de branco brunidos pela forma do Altar Mor, e **os seus Camarins pintados de sedas de campo pérola.** 9º - Que seriam dourados os dois púlpitos com seus campos branco, e as suas Imagens estofadas, e encarnadas, e portadas, e o assento dos mesmos pintado a óleo, com os seus filetes dourados pela forma do Arco, e as portas da entrada dos mesmos também com filetes de ouro, e **todas as portadas do Corpo da Igreja fingidas de pedra a óleo.** 10º - Que seria dourada toda a Talha do Coro, campos de branco também brunidos, e no Painel do Meio se pintariam a óleo a Fé, Esperança e Caridade, e os dois Atlantes seriam fingidos de bronze e douradas as roupas e as Colunas, e Pias com seus filetes de ouro a mordente. 11º - **Que nas paredes de todo o Corpo da Igreja se pintaria um azulejo** de altura competente com vários Painéis da Escritura, sendo tudo envernizado para a sua conservação. 12º - Finalmente que ele Pintor receberia a conta do seu pagamento a receita de tintas e ouro, que esta Ordem 3ª havia mandado vir do Rio, pelo mesmo preço em que estava

aqui posta, ficando a mesma Ordem obrigada a concorrer-lhe com o dinheiro preciso para o custeio da obra, conforme o seu adiantamento, e a dar-lhe durante o tempo da sobredita Obra as casas desta Ordem com os seus pertences, para guarda das tintas, e residência dos oficiais, mas ficando também ele Pintor obrigado aos reparos, que fizer nas mesmas Casas para seu uso, que serão todos a sua custa, sem que possa em tempo algum repetir essas despesas<sup>365</sup> (grifo nosso).

O documento supracitado traz informações preciosas para nosso estudo, sobretudo no que diz respeito à descrição detalhada do que precisaria ser representado e com quais materiais os pintores teriam de trabalhar para alcançar determinados efeitos. Só para enfatizar algumas dessas disposições, relatamos novamente alguns trechos do acordo firmado entre as partes. O contrato diz que o teto deveria ser decorado com um “[...] banco de Arquitetura com quartelas de três faces nos seus pedestais [...]”<sup>366</sup>. Ao observarmos a obra, constatamos que “banco de Arquitetura” era o nome dado, no Oitocentos, ao balcão pintado no forro logo acima da cimalha, que foi denominado por Carlos Del Negro de “muro-parapeito”<sup>367</sup>. O termo cunhado pelo autor foi acolhido pelos historiadores da arte que estudam o período colonial e é empregado até os dias de hoje [Fig.140]. O registro menciona, inclusive, a reprodução das quartelas de três faces, um elemento arquitetônico reproduzido exatamente como determinado nas condições. O ajuste indica que o comitente não escolhia apenas a iconografia religiosa, mas participava das decisões quanto aos detalhes da falsa arquitetura, demonstrando uma sensibilidade visual e um conhecimento dos tipos de decorações ilusionistas vigentes naquela época, mesmo que contasse com a colaboração do artífice. Por exemplo, a pintura imitando o mármore: “[...] Que seria pintada toda a cimalha real fingida de pedra de cambiantes [...]”<sup>368</sup>; e a pintura fingindo o tecido: “[...] e os seus Camarins pintados de sedas de campo pérola. [...]”<sup>369</sup>. O contrato recomenda ainda a matéria-prima necessária para a confecção de cada objeto, como se pode verificar no seguinte extrato do texto: “[...] Que seriam pintados todos os painéis a óleo e o mais a têmpera, por melhor acerto, e viveza das cores [...]”<sup>370</sup>. Nesses apontamentos, não foi mencionada a existência do desenho preparatório que, provavelmente, foi executado, pois, segundo Célio Macedo Alves, o risco é uma parte importante nesta etapa da contratação, tanto para as encomendas de talha como de pintura. Diz o autor:

<sup>365</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 119-121 (Grafia atualizada). Esse documento foi parcialmente reproduzido por Célio Macedo Alves e Hudson Martins. Veja-se: ALVES, 1997, p. 31-32, 87-88. / MARTINS, H., 2017, p. 40 e 58.

<sup>366</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 119-121.

<sup>367</sup> Sobre o termo, consultem-se: DEL NEGRO, 1958 / DEL NEGRO, 1978.

<sup>368</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 119-121.

<sup>369</sup> Ibid., p. 119-121.

<sup>370</sup> Ibid., p. 119-121.

Analisando os itens que comumente compõem o corpo textual do documento, se tem, inicialmente, **as condições ou apontamentos – às vezes acompanhada de um risco – com os quais se contrata a obra**. Trata-se de um item muito necessário, já que vai indicar a forma e dimensão da obra ou das peças que a constitui, a matéria-prima a ser utilizada (uma espécie de pigmento, uma qualidade de pedra ou de madeira, etc.), além dos aspectos estéticos e técnicos para a sua realização. Como os contratos geralmente se referem a obras cujo tipo de execução é bem dispare (um entalhe de uma pintura, por exemplo), a natureza destas *condições* será também bem diferenciada. Alguns contratos se primam pela forma minuciosa em que estes *apontamentos* são apresentados<sup>371</sup> (grifo nosso).

Como mencionamos, o pintor certamente apresentou à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará um desenho preliminar contendo a proposta de composição da falsa arquitetura, a reprodução dos grupos figurativos e da ornamentação de acordo com as especificações verificadas no contrato. Ao confrontarmos o documento com a pintura, percebemos que as condições ajustadas sofreram alterações no decorrer do processo de execução. Só para exemplificar: a visão celestial não corresponde à representação da *Coroação de Nossa Senhora do Carmo e da Santíssima Trindade*. A obra que conhecemos hoje retrata *São Elias em carro de fogo entregando o manto a São Eliseu*. Os anjos pintados no “banco de Arquitetura” são músicos e não portam os referidos emblemas de Nossa Senhora nas mãos. Há também indícios de repintura, posterior ao trabalho realizado por Joaquim Gonçalves da Rocha<sup>372</sup>, o que talvez explique as modificações percebidas.

Observamos por meio desse precioso registro que, apesar da participação dos membros da ordem religiosa no momento de firmar o contrato, o artífice desempenhava um papel significativo, pois, para dar forma ao tema escolhido para a representação visual da arquitetura e da narrativa hagiográfica e satisfazer todos os detalhes exigidos nos apontamentos, os comitentes contavam com as habilidades artísticas do pintor, manifestas na elaboração do desenho preparatório e na posterior realização da obra. Nesse contexto, percebe-se uma preocupação tanto com a qualidade dos materiais empregados quanto com a competência dos oficiais contratados: sua capacidade e aptidão. Posto isto, é importante destacar o documento que se refere à decoração da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina transcrito e publicado por Maria Claudia Magnani em sua tese de doutorado. O contrato revela que os irmãos carmelitas mandaram chamar José Soares de Araújo para decorar o interior do templo referindo-se a ele como “[...] o mais perito na dita Arte, que há neste continente [...]”<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> ALVES, 1997, p. 31.

<sup>372</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 119-121.

<sup>373</sup> MAGNANI, 2013A, p. 138.

Conhecemos pela historiografia do período colonial que, no momento da contratação da obra de arte, o artista deveria apresentar um ou mais fiadores, os quais garantiriam a conclusão da pintura diante de um possível descumprimento do contrato. Em alguns casos, como no acordo firmado para a decoração do forro da capela-mor da Sé catedral de Mariana, um dos dois avalistas apresentados era mestre pintor (sócio do artífice que rematou a ornamentação, o bracarense Manoel Rebelo de Souza) que, possivelmente, assumiria a execução da pintura diante de alguma eventualidade. Para garantir a realização do que foi ajustado, era necessário que o comitente preservasse as condições preestabelecidas e, muito possivelmente, o desenho preparatório. Sabemos também que, após a conclusão dos trabalhos, ocorria um processo denominado ‘louvação’, pelo qual a obra seria avaliada por outros oficiais peritos representando as duas partes envolvidas na transação. Esse processo tinha como objetivo primordial verificar se os pintores cumpriram as cláusulas previamente definidas com os comitentes.

[...] A *louvação*, como ficou denominada esta prática, foi um instrumento muito acionado e bem necessário às agremiações no momento em que se findava o ajuste, pois a garantia que tudo estava sendo entregue de maneira perfeita e seguindo de perto as condições impostas inicialmente. Este processo final, consistia na exigência, de ambas as partes, de se apresentar um artífice, perito no tipo de ofício referente ao serviço que estava sendo vistoriado, para realizar um exame na obra verificando se a mesma tinha sido concluída dentro do que foi contratado [...] <sup>374</sup>.

Nesse cenário, acreditamos que o desenho preparatório, assim como o contrato, deveria existir como testemunho do que fora acordado inicialmente para que os louvadores pudessem avaliar o que foi mantido e o que foi alterado em relação ao projeto original, bem como para as partes envolvidas no acordo se defenderem de possíveis acusações. Como já se disse, percebe-se claramente que o risco tem um papel fundamental nas várias etapas que compreendem o processo de produção artística, a saber: a contratação, a execução e a louvação. No entanto, desconhecemos até o presente momento qual foi o destino desses debuxos após a conclusão e a entrega da obra. Não se sabe se os esboços ficavam sob os cuidados dos comitentes para futuros empreendimentos, ou se eram mantidos com os pintores após a sua realização, compondo o repertório formal e iconográfico de sua oficina.

Comparando os dois exemplos de contratação citados, verificamos que, no primeiro acordo firmado em 1780, o próprio pintor propôs à irmandade religiosa, da qual era irmão e procurador, a decoração do forro da nave mediante a apresentação de um risco – o desenho preparatório.

---

<sup>374</sup> ALVES, 1997, p. 34.

No segundo, registrado em 1818, a menção ao debuxo não foi feita, porém, a descrição detalhada da pintura a ser realizada na cobertura da nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará pressupõe a produção de um esboço a partir das exigências determinadas pelo comitente, complementando as ‘condições’ de arrematação da obra de arte. Como se pode ver nestes dois exemplares e em outros anteriormente referidos, como as ornamentações da Sé catedral de Mariana que foram rematadas em praça pública, não existe um modelo único para a contratação de pinturas de perspectiva no período colonial, em Minas Gerais. Percebe-se que, nesse processo, a pessoa que encomenda a obra é a grande protagonista da negociação; mas, em alguns casos, o inverso também poderia acontecer e o artista detinha um papel ativo no momento de estabelecer as condições, apresentando propostas e, muito possivelmente, soluções práticas para a concepção do projeto inicial e a sua execução, conforme seu prestígio e suas habilidades.

Por fim, reiteramos o fato de que toda decoração de teto concebida em perspectiva ilusionista pressupõe a existência de um desenho preparatório, o qual será transportado para a cobertura do edifício no início da execução da pintura. E é dos possíveis métodos de composição e transposição do projeto para a superfície pictórica que pretendemos tratar neste momento. Como desconhecemos os riscos das ornamentações que estamos analisando, partiremos novamente da obra de arte com o propósito de vislumbrar o seu processo de produção: a concepção do desenho, a preparação do suporte e a transferência do esboço para os forros de madeira. Partindo desse ponto de vista, durante a análise formal das cúpulas imaginárias, verificamos que a organização da estrutura arquitetônica é espelhada: os eixos de simetria vertical e horizontal dividem a arquitetura imaginária em quatro partes iguais, que se repetem de forma precisa [Fig.141]. Essa forma de conceber o espaço constitui uma prática artística que tem como princípio a simetria, como mencionamos anteriormente. Em referência à constituição da quadratura por meio da imagem refletida, Mateus Alves Silva nos diz:

Se a pintura de perspectiva tem como base os elementos da arquitetura, eles devem ser conduzidos segundo as referências da própria arte, em que os aspectos simétricos são fundamentais. Nas figuras de Andrea Pozzo, no tratado, sempre são demonstrados exemplos que podem ser desdobrados na pintura por sua simetria. Deste modo, as imagens são mais facilmente reproduzidas quando se tem as quatro partes idênticas, sendo que a composição segue o mesmo padrão. Em tetos alongados, como nas naves da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, ou na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, **é evidente o espelhamento das partes, em que parece ter sido elaborado apenas um dos quartos da pintura.** A estratégia de composição em

quatro quadrantes sugere a forma exposta por Andrea Pozzo nas figuras para elaboração de grandes tetos<sup>375</sup> (grifo nosso).

Nesse âmbito, a divisão simétrica da composição das cúpulas pintadas em porções (1/2 ou 1/4) sugere a existência de um método que visa a transposição do desenho preparatório para o suporte: a cobertura do edifício a ser decorada. Dito de outra forma, se a configuração da quadratura é espelhada, a elaboração de metade ou um quarto de desenho é o suficiente para compor toda a estrutura arquitetônica, uma vez que ele será replicado nos eixos de simetria vertical ou horizontal e nos quatro ângulos do forro [Fig.142, Fig.143]. Para compreender esse processo que envolve a elaboração do esboço e sua transferência para a superfície pictórica, pesquisamos os projetos para a decoração de tetos subsistentes nos acervos dos museus, os quais foram elaborados por artistas europeus entre os séculos XVI e XVIII. Apresentaremos também alguns riscos destinados à construção de retábulos de igrejas localizadas na capitania de Minas Gerais que seguem o mesmo princípio compositivo: o espelhamento da imagem.

Dos exemplares pesquisados, notamos a existência de pelo menos três tipos de projetos: a proposta completa da imagem, a elaboração de uma metade da obra e a composição de um quarto de desenho. Desse conjunto, encontramos também a sugestão de um oitavo do risco e algumas reproduções parciais. Percebemos ainda que alguns debuxos contêm apenas a representação dos elementos arquitetônicos e ornamentais, outros apresentam os grupos figurativos e a recomendação cromática: os marmorizados e o céu em perspectiva atmosférica. Esses esboços nos permitiram, inclusive, observar os métodos utilizados pelos pintores para a criação da arquitetura pintada, cuja característica principal é o uso do compasso e a criação das figuras geométricas: o círculo, o quadrado e as figuras deles derivadas. Desse modo, procuramos correlacionar essas formas de concepção do espaço com a organização estrutural das pinturas que estamos investigando na capitania de Minas Gerais: as cúpulas imaginárias. Vejamos alguns modelos.

Dos desenhos para a decoração de tetos que apresentam a proposta completa da obra, destacamos o projeto para um espaço retangular com a representação colorida dos elementos arquitetônicos, decorativos e figurativos, inclusive, aqueles que compõem o ambiente celestial [Fig.144]. O autor é Daniel Marot, o Velho (1661-1752), filho de Jean Marot (1619-1679) e parte de uma família de artistas franceses de origem holandesa. Daniel foi arquiteto, desenhista

---

<sup>375</sup> SILVA. M.A., 2012, p. 122.

e gravador. Antes de partir para a Holanda, Marot foi um gravurista reconhecido em Paris, onde trabalhou para decoradores franceses como Jean Le Pautre (1618-1682) e Jean Bérain (1640-1711)<sup>376</sup>. Marot foi responsável por uma série de estampas que configuram a ornamentação de coberturas integrais: estrutura, ornatos e figuras, todos gravados e editados em Amsterdã no ano de 1712<sup>377</sup>. Esse esboço que estamos apresentando é extremamente significativo pela riqueza dos detalhes: peanhas, ornatos que imitam volutas e folhas de acanto esculpidas, florões em relevo decorando os arcos, mísulas e capitéis, vasos de flores, tecidos diversos etc. Daniel Marot inseriu os objetos, os personagens e os animais na estrutura arquitetônica, sugeriu as cores, as luzes e sombras, simulou o céu em perspectiva atmosférica com alguns seres dispostos entre as nuvens e outros desvanecendo-se no ar. Se traçarmos uma linha visual nos eixos de simetria, vertical e horizontal, dividindo a composição em quatro porções, notaremos que os componentes da arquitetura são idênticos nos cantos do forro, apenas os personagens diferem uns dos outros conforme a iconografia.

No século XVIII, um artista bolonhês cujo nome desconhecemos elaborou o desenho para uma pintura de teto em que a representação celestial está envolvida por uma moldura oval e cercada por elementos arquitetônicos pintados em perspectiva [Fig.145]. Esse projeto é digno de nota porque apresenta quatro sugestões diferentes para a concepção de falsa arquitetura e da ornamentação, apenas a abertura para o céu com a reprodução do grupo figurativo permanece. Observe-se que em cada quarto do papel existe uma proposta distinta. Ao escolher um dos modelos, resta ao pintor replicar o risco nos cantos do forro para obter toda a composição, semelhante ao que visualizamos na quadratura da igreja do Rosário, em Tiradentes [Fig.141]. Esse mesmo raciocínio foi aplicado nas outras quatro cúpulas que estamos estudando e, muito possivelmente, constitui uma prática artística relativa à decoração das coberturas dos edifícios em território europeu que foi difundida internacionalmente alcançando regiões distantes como a capitania de Minas Gerais.

No âmbito da composição do desenho completo para a decoração de um teto, é fundamental apresentar o projeto para um suporte quadrado, com a representação dos quatro evangelistas, que foi produzido no século XVIII por um artista desconhecido [Fig.146]. O risco foi realizado em *grisaille* (diversos tons de cinza e castanho) e corresponde à construção de uma arquitetura concebida em perspectiva centralizada. A proposta do desenhista bolonhês é de extrema

---

<sup>376</sup> WEB GALLERY, 2021.

<sup>377</sup> Consultar Daniël Marot (I) em Museu Nacional holandês (Rijksmuseum): <https://bit.ly/3TUlq0P>.

importância para o nosso estudo, pois trata-se da concepção estrutural do espaço a partir das formas geométricas elementares: o quadrado, o octógono e o círculo, semelhante às configurações das cúpulas imaginárias que estamos investigando. Além disso, o seu autor reproduziu um óculo com a figura de um anjo entre as nuvens, representado de frente para o observador, prática recorrente nas quadraturas luso-brasileiras. Conforme as informações obtidas no *The Metropolitan Museum of Art*, o esboço foi executado com o auxílio de régua e compasso. De fato, é possível visualizar o traçado das linhas que definem a disposição dos elementos arquitetônicos e ornamentais, com destaque absoluto para aquelas que delimitam os eixos de simetria horizontal e vertical visíveis no centro da quadratura, onde se encontra o menino alado. Repare-se que o artista, muito possivelmente, colocou uma das pontas do compasso neste centro e traçou diversos círculos que determinam a disposição do óculo, do entablamento, das paredes e do balcão octogonal. Os apóstolos ocupam os medalhões ovais distribuídos nos ângulos do forro, uma organização iconográfica contumaz nas pinturas de teto da capitania de Minas Gerais, inclusive, em uma das obras que estamos analisando: a ornamentação do forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. No exemplar mineiro, Mateus, Marcos, Lucas e João foram pintados no interior de falsos nichos, posicionados nos quatro cantos do forro. Como os desenhos apresentados anteriormente, a composição é totalmente simétrica e espelhada.

O conjunto de projetos para a decoração de tetos que corresponde à concepção da metade de um desenho é bastante significativo. Selecionamos três exemplares que julgamos fundamentais para a compreensão dos modos de produção dessas composições. O primeiro é atribuído ao artista bolonhês Flaminio Innocenzo Minozzi (1735-1817) e executado entre 1750-1760 [Fig.147]. Trata-se da metade exata de uma quadratura, composta por colunas e pilastras que sustentam um entablamento oval e um terraço aberto para o céu azul, cercado por uma balaustrada decorada com um vaso de flores representado de baixo para cima: ornato presente em quatro pinturas do conjunto investigado nesta pesquisa de doutoramento. O esboço é colorido e extremamente detalhado. Observem-se as guirlandas, os pedestais que sustentam uma águia, figuras imitando a escultura, anjos em voo descortinando uma cena reproduzida no medalhão central, o marmorizado das colunas de fuste canelado, entre outros pormenores. Para que essa proposta se torne completa, basta que o pintor replique o desenho na outra porção do forro [Fig.148].

Nos projetos concebidos em um meio, os autores também podem sugerir duas soluções distintas para os ângulos do forro, como se pode verificar no esboço elaborado pelo pintor Charles de La Fosse (1636-1716). O discípulo de Charles Le Brun (1619-1690) decorou tetos para templos, palácios e residências, inclusive, o Palácio de Versalhes. Parte de seu aprendizado foi realizado em Veneza, onde estudou as obras de Paolo Veronese e Ticiano. Uma de suas principais ornamentações conhecidas é a cúpula da igreja dos Inválidos de Paris, 1692. Neste desenho que apresentamos, o artista propõe a representação de uma pequena estrutura arquitetônica que envolve uma grande abertura para o céu, onde se encontram esboçadas criaturas sobre as nuvens [Fig.149]. Não se sabe para qual comissão esse risco foi produzido, nem mesmo se uma pintura foi executada a partir dele. Os traços das figuras, dos componentes da arquitetura e dos ornatos são bem soltos, mas, ainda assim, é possível observar um conjunto de linhas diagonais, verticais e horizontais que organizam a composição, assim como o traçado que define o óculo oval. Como enunciamos, ao observarmos com vagar os dois lados do desenho, notamos que há duas propostas que podem ser replicadas para compor um todo único e harmônico.

É interessante observar que até mesmo nos projetos com características mais decorativas do que ilusionistas, os autores produziam o esboço a partir das diagonais e dos eixos de simetria, constituindo uma composição perfeitamente simétrica e espelhada [Fig.150]. Repare-se como o artista concebeu a decoração para uma cobertura a partir de um ponto central para onde confluem as linhas verticais, horizontais e diagonais, sugerindo que o debuxo foi realizado com o auxílio de régua e compasso. Veja-se como o artista distribuiu os elementos ornamentais a partir dessas orientações traçadas no papel. Neste exemplar, o autor preocupou-se apenas com os ornatos, deixando outros espaços em branco, possivelmente, tendo em vista a representação celestial e narrativa, conforme a iconografia preestabelecida pelo comitente. Note-se que, apesar de se tratar de uma proposta predominantemente decorativa, as linhas do desenho guiam os olhos do observador para o centro, onde provavelmente será reproduzida a cena e o conjunto figurativo principal, responsável pela transmissão de uma determinada mensagem ao contemplador.

Nessa mesma perspectiva, Lucas Rodrigues apresentou o estudo realizado sobre os oratórios domésticos de confecção luso-brasileira e verificou que, para além dos seus efeitos decorativos, a disposição da ornamentação no corpo da peça tem o propósito de sinalizar a centralidade da

composição e conduzir o fiel para o objeto devocional – a imaginária – sob o preceito da “orientação para o centro”<sup>378</sup>.

Podemos observar que os elementos florais e vegetalistas da ornamentação pictórica possuem um movimento de convergência para o centro, onde se localiza um ponto central. O efeito de movimento de convergência para um ponto fixo ocorre a partir da duplicação da pintura, **onde um lado espelha fidedignamente o que está representado no outro**, formando uma espécie de ‘papel de parede’ padronizado. Além disso, **o vértice imaginário que une a duplicação se encontra no centro da peça**, onde normalmente será localizada a escultura devocional ao qual o oratório é dedicado<sup>379</sup> (grifo nosso).

No universo da ornamentação religiosa, é preciso destacar ainda os projetos elaborados para a construção de retábulos, os quais seguem o mesmo princípio da simetria e da imagem refletida. Conhecemos poucos desenhos produzidos para as igrejas de Minas Gerais. No entanto, dois exemplares merecem destaque, um executado em papel e o outro riscado na parede de um templo. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira nos fala de um risco para o retábulo da matriz de Itaverava, em Minas Gerais, que está presente no Arquivo Histórico Colonial de Lisboa, cuja primeira arrematação ocorreu em 1769<sup>380</sup> [Fig.151a]. O esboço foi concebido em *grisaille* a partir do método de espelhamento das formas: a confecção de uma das partes do mobiliário que será replicada no momento de sua produção, alcançando a sua unidade compositiva. Veja-se o resultado do espelhamento e a união das duas porções do desenho preparatório que configura o retábulo em sua totalidade, tal qual estamos acostumados a visualizar no interior das capelas da capitania mineira [Fig.151b]. Observe-se ainda a riqueza de detalhe com a qual ele foi criado: as estruturas arquitetônicas, os ornamentos aplicados na arquitetura, o coroamento com os anjos esculpidos e o escudo entalhado, o dossel com suas franjas e borlas, os nichos e o trono, o sacrário e a mesa de altar. A representação pormenorizada desse debuxo é semelhante aos esboços realizados para as pinturas de teto apresentados anteriormente e indica a possível correspondência do projeto com as condições expressas pelos comitentes no momento da contratação da obra, semelhante aos apontamentos que tivemos a oportunidade de conhecer no início deste texto: as cláusulas definidas pela Ordem Terceira do Carmo de Sabará para a pintura de teto da nave do seu templo arrematada pelo pintor Joaquim Gonçalves da Rocha.

<sup>378</sup> RODRIGUES, 2020A, p. 352.

<sup>379</sup> Ibid., p. 358.

<sup>380</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 254-255.

Na capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, existe um “risco debuxado” em uma das paredes do consistório, executado por João Nepomuceno Correia Castro<sup>381</sup>, que foi aprovado pela mesa administrativa da Ordem Terceira do Carmo, em 1779, e descoberto durante uma reforma promovida pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1942<sup>382</sup> [Fig.152]. Trata-se de um esboço, um possível modelo para a construção dos retábulos da nave da referida capela. Conforme Rodrigo Gutierrez, em 1789, “foi deliberado e registrado em ata que a talha dos altares do corpo da capela deveria ser feita seguindo o novo *risco debuxado* na parede do consistório”<sup>383</sup>. Repare-se o eixo de simetria vertical passando pelo trono e o sacrário, que demarca com exatidão o centro do traçado da arquitetura retabular. O autor nos conta que o desenho apresenta alguns traços realizados com instrumentos de maior precisão e outros à mão livre, provavelmente delineados a carvão<sup>384</sup>. Esse projeto difere dos outros analisados por não apresentar a representação completa de uma das parcelas do retábulo. Observe-se que algumas partes estão incompletas, mas, de modo geral, é possível perceber que os detalhes da ornamentação, ainda que inconclusos e de pouca definição, encontram-se em apenas uma das porções. Na outra metade, o artífice apenas indicou os espaços dos objetos que deveriam ser construídos por meio de linhas estruturantes verticais e horizontais, sugerindo, uma vez mais, o espelhamento da imagem. A composição refletida fica evidente na concepção do trono que foi delineado no registro intermediário do retábulo [Fig.153a, Fig.153b]. Gutierrez nos diz:

As linhas que se prolongam para as laterais após atravessarem o desenho, ajudam a dar a impressão de um desenho incompleto, de algo que se anuncia a partir do já traçado, deixando um pressuposto de continuidade. Inclusive é possível determinar um eixo central. Esses elementos centrais, que aparentam formas bem completas, parecem revelar uma possibilidade de simetria.

[...] o risco na parede representa uma parte de um retábulo, e não a totalidade, tanto na altura, quanto na largura. No topo há uma sequência de linhas horizontais, o que parece ser uma indicação do *entablamento retabular*, cujo limite superior é o forro. **Lateralmente, o que vemos é uma representação de metade de um retábulo, que permite, a partir de um rebatimento espelhado, termos o objeto inteiro.** Isso se dá provavelmente, por se tratar de um objeto simétrico: **adota-se a representação de uma das metades, deixando a outra subentendida**<sup>385</sup> (grifo nosso).

<sup>381</sup> Vale lembrar que o autor do risco do consistório da capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto foi João Nepomuceno Correia Castro, o reconhecido mestre pintor e autor da pintura da nave do Santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas do Campo (1777-1787).

<sup>382</sup> GUTIERREZ, 2016, p. 6.

<sup>383</sup> Ibid., p. 13.

<sup>384</sup> Ibid., p. 44-45.

<sup>385</sup> Ibid., p. 61-62 e 66.

A concepção espelhada desses riscos é semelhante aos projetos realizados para as quadraturas, para as pinturas de forro puramente decorativas, para a ornamentação do corpo dos oratórios domésticos e certamente para outros elementos que compõem o conjunto da arte sacra: a confecção dos oratórios, dos escudos e das tarjas que coroam os retábulos e os arcos cruzeiros, a edificação dos púlpitos policromados ou adornados com talha, das portadas dos edifícios e dos templos de um modo geral. Como já dissemos, as configurações visuais do Barroco, marcadas por linhas sinuosas e ondulantes – as curvas e contracurvas –, assim como as conformações orgânicas e assimétricas do Rococó, sempre buscam reconstituir a simetria por meio do método da composição refletida ou da disposição dos elementos arquitetônicos e ornamentais em pares, o que indica a existência de uma prática predominante nas diversas manifestações artísticas do período colonial. Pierre Francastel nos conta que a harmonia do universo é alcançada por meio da regularidade e do equilíbrio, e o Barroco respeita sempre a lei geral da harmonia no conjunto de suas composições: “Em última instância, tudo se torna simetria: círculo, quadrado, triângulo, figura regular. A simetria manifesta, pois, o conhecimento supremo, a unidade dos contraditórios no plano visual assim como no plano sonoro”<sup>386</sup>. Nesse ambiente, as formas aparentemente dissonantes do Barroco, bem como os ornatos dessimétricos do Rococó, correspondem a elementos que se contrapõem, mas se complementam, reconquistando sempre a estabilidade.

No decorrer desta investigação, verificamos que os mestres responsáveis pelas pinturas de teto em perspectiva ilusionista, muitas vezes forneceram riscos para a arquitetura dos retábulos; muitos deles atuaram como douradores e pintores dessas produções artísticas e decoraram obras de dimensões mais modestas. Essa sobreposição de tarefas reforça ainda mais a nossa percepção de que houve um método em comum empregado pelos artífices encarregados das ornamentações dos objetos de arte sacra e dos edifícios religiosos localizados na capitania de Minas Gerais: o espelhamento das formas e a centralidade das composições que se organizam a partir das configurações geométricas, das diagonais e dos eixos de simetria horizontal e vertical. Nesse âmbito, é importante destacar que é no centro que acontece a conexão do devoto com o sagrado, onde se encontram o ponto alto das quadraturas (a representação dos sermões visuais, das narrativas hagiográficas e dos episódios sacros), dos retábulos (a colocação do sacrário e a exposição do santo de devoção), dos oratórios domésticos (a apresentação da imagem devocional) e, inclusive, do próprio templo que sempre direciona o fiel para a nave, a

---

<sup>386</sup> FRANCASTEL, 1973, p. 182-183.

linha imaginária central que atravessa o corpo da igreja e guia o olhar do cristão para a capela-mor, onde transcorre a celebração mais importante do rito divino: a cerimônia da morte e ressurreição de Cristo – o dogma da transubstanciação.

Posto isto, apresentaremos o último tipo de projeto para a decoração de tetos pertencente ao conjunto de obras pesquisado: a concepção em um quarto de desenho. A predominância da composição por setores indica a existência de um método e uma prática artística recorrente no universo das pinturas de falsa arquitetura. Todos os autores desses riscos são italianos, a maioria proveniente da região Norte da Itália. Dos artistas que executaram os esboços selecionados para este estudo, grande parte é de bolonheses, com destaque absoluto para os exemplares produzidos por Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) e a oficina de Angelo Michele Colonna (1604-1687), conhecido também por Michelangelo Colonna, parceiro e colaborador de Agostini Mitelli (1609-1660) com quem trabalhou por aproximadamente vinte e cinco anos. Os dois pintores se destacaram no ambiente da quadratura bolonhesa seiscentista, foram responsáveis pela constituição do ‘estilo bolonhês’, cuja principal contribuição reside na aplicação do ponto de vista multifocal, que atenua os escorços e permite uma experiência visual mais aproximada da representação<sup>387</sup>.

O desenho atribuído a Ferdinando Galli Bibiena apresenta a simulação de uma arquitetura organizada em três andares, constituída por mísulas sustentando colunas, janelas envidraçadas, varandas com balaustradas, arcos, pilastras, frontões interrompidos, vasos de flores, tarjas e algumas figuras inseridas entre os elementos arquitetônicos [Fig.154]. No canto superior esquerdo, notamos um ambiente vazio que, muito possivelmente, fora destinado à representação celestial. Existe outro projeto, elaborado por um desenhista desconhecido, cujas mísulas sustentam uma balaustrada disposta na frente de uma arquitetura composta por colunas, pilastras, arcos e um terraço na parte superior aberto para um espaço que, como no risco atribuído a Bibiena, indica o lugar para a reprodução da abertura para o céu [Fig.155]. O esboço concebido em *grisaille* realça com perfeição os dois planos da quadratura: a varanda que se localiza logo acima da cimalha, próxima ao observador, e o segundo plano que se ergue por trás e acima deste elemento arquitetônico, distanciando-se de quem o observa. Neste debuxo é interessante notar o balcão construído no vértice do retângulo que se lança para a frente. Essa composição de galerias nos ângulos do forro e um conjunto de balaústres envolvendo o primeiro

---

<sup>387</sup> Veja-se: CUETO; RAGGI, 2013. / MELLO, 2008. / SANTOS, P.M., 2014.

plano da imagem, logo acima da cornija, foi difundida internacionalmente. Em Minas Gerais, temos um exemplar que se aproxima dessa proposta: a pintura de teto da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto. Na matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, o pintor também reproduziu quatro sacadas apoiadas por balaústres. Porém, nestes dois exemplares mineiros, os balcões e púlpitos encontram-se dispostos nos eixos de simetria vertical e horizontal e não nos cantos da cobertura como no projeto do artista piemontês.

O atelier de Michelangelo Colonna apresenta uma proposta em que a balaustrada constitui a estrutura arquitetônica primordial [Fig.156]. O projeto monocromático contrasta com a cor azul do céu entrevisto através dos balaústres que circundam o óculo. O desenho da oficina bolonhesa é profusamente decorado com florões, guirlandas de folhas, tarjas e vasos de flores dispostos nos eixos de simetria vertical e horizontal. Note-se a figura alada que se funde aos ornatos, semelhante às criaturas híbridas representadas por Nicolau Nasoni na Sé catedral de Lamego, as quais se transformam literalmente em ornamentação vegetal, sugerindo a continuidade de alguns elementos da tradição decorativa bolonhesa do século XVII na produção artística do século XVIII [Fig.157a, Fig.157b]. Esses motivos, muito possivelmente, são interpretações do repertório grotesco clássico, amplamente difundido a partir do século XVI e incorporado nas decorações de teto em perspectiva ilusionista. O cenógrafo toscano aprendeu a quadratura em Bolonha, onde certamente conheceu e estudou a obra dos pintores Agostini Mitelli e Angelo Michele Colonna. Nasoni foi um dos artistas responsáveis pela difusão desse gênero de pintura na região Norte de Portugal. Sua obra pode ter contribuído para a propagação do ‘estilo bolonhês’ na antiga Província de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes e, por consequência, na antiga capitania de Minas Gerais como enunciamos na análise do conjunto pictórico de José Soares de Araújo em Diamantina e pretendemos demonstrar no próximo capítulo. Se replicarmos o risco criado por Colonna, obteremos os quatro quadrantes e teremos a noção exata de como os artistas elaboraram o projeto [Fig.158]. Traçando um paralelo com a arquitetura pintada na capela do Rosário de Tiradentes e todas as outras quatro cúpulas imaginárias que estamos estudando [Fig.141], é possível conjecturar que os artistas tenham utilizado o método de um quarto de desenho [Fig.143] no momento de executar o seu esboço para a cobertura das capelas-mores, bem como para realizar a sua transferência para o forro, como se verá logo adiante.

Antes de dissertarmos sobre os processos de transposição do desenho preparatório, gostaríamos de apresentar mais dois exemplares. É importante destacar o projeto de um artista piemontês,

que reproduz um dos ângulos de uma arquitetura circular que se ergue a partir dos pendentes situados entre os arcos de uma cobertura abobadada [Fig.159]. Este risco é de extrema importância porque nos permite visualizar com clareza os círculos concêntricos traçados com a ajuda de um compasso, bem como os raios visuais da circunferência. A organização desses elementos é semelhante à composição das cúpulas imaginárias que estamos investigando: a disposição dos círculos em perspectiva traçados a partir de um ponto localizado no centro do suporte. Essas figuras geométricas definem o lugar onde se devem representar os objetos arquitetônicos, como as mísulas, as colunas e as cornijas. Percebe-se ainda que o esboço do artista italiano sugere a existência de um óculo aberto para o céu, logo acima das cornijas. Para finalizar, apresentamos o projeto de um domo que se eleva a partir dos pendentes da abóbada, elaborado pelo bolonhês Faustino Trebbi (1761-1836) [Fig.160]. Este risco é contemporâneo das ornamentações de teto produzidas no período colonial, em Minas Gerais, e corrobora a nossa percepção de que pode ter existido uma produção de desenhos de cúpulas que circularam no contexto da decoração de tetos na Europa e nos países sob o seu domínio. Esses esboços, provavelmente, foram estudados, reproduzidos, interpretados e reinterpretados por diversos artistas no decurso do tempo, o que possivelmente permitiu a criação de outros modelos que podem ter circulado em diferentes territórios, contribuindo para a difusão de um repertório formal para a produção artística do gênero de pintura denominado quadratura, bem como para a existência de uma enorme diversidade de modelos.

Uma vez examinados os desenhos produzidos na Europa entre os séculos XVI ao XVIII, passamos à análise dos possíveis métodos utilizados pelos pintores no momento da execução da obra, como o aparelhamento do suporte e a transposição do risco para a superfície pictórica, tendo sempre em mente a compreensão do processo operativo dos artífices que atuaram na capitania de Minas Gerais, mais especificamente, os autores das cinco cúpulas imaginárias que estamos investigando. Depois de apresentado o esboço aos comitentes, feitos os ajustes necessários conforme as suas exigências e firmado o contrato, acreditamos que os mestres encarregados pela ornamentação reuniam a sua equipe de trabalho e davam início à produção artística. Neste contexto, supomos que a próxima etapa da empreitada fosse a preparação do forro e, na sequência, a transferência do projeto para a cobertura do templo.

Magno Moraes Mello nos fala da importância de conhecer o suporte para analisar a diversidade de modelos existentes nas ornamentações das coberturas dos edifícios, tanto as pinturas de perspectiva ilusionistas como as obras de caráter essencialmente decorativo. Conforme o autor,

é possível pensar em pelo menos seis variantes na tipologia dos tetos pintados subsistentes em Portugal<sup>388</sup>, a saber:

1. O forro de caixotão, em que a talha dourada constitui o único motivo decorativo;
2. O forro compartimentado em caixotões contendo a representação hagiográfica emoldurada pela madeira entalhada;
3. Os tetos de madeira ou reboco decorados com Brutesco arcaico (as *ferroneries* flamengas), compartimentados ou não, com ou sem a representação figurativa;
4. As coberturas de madeira ou reboco decoradas com Brutesco Nacional, divididos ou não em caixotões e contendo ou não a representação figurativa;
5. O forro abobadado com a reprodução de arquiteturas pintadas em azulejo;
6. Os tetos decorados com a pintura de quadratura. Nesta última variação tipológica, Magno Moraes Mello nos informa que, nas coberturas rebocadas, a ornamentação é realizada com pinturas a têmpera, estuque ou azulejaria, e, nos forros de madeira, as ripas, geralmente, são revestidas por tecidos pintados a óleo ou a têmpera<sup>389</sup>.

Em Minas Gerais, a tipologia dos tetos pintados no período colonial – o século XVIII e as três primeiras décadas do século XIX – segue parcialmente os modelos portugueses, uma vez que não conhecemos, por exemplo, os revestimentos de reboco decorado com a pintura de azulejos e as coberturas de madeira encobertas por tecidos. Os forros, normalmente, são de dois tipos: de madeira compartimentada no formato de caixotão, gamela, bombé e artesoadado; e as coberturas de tábua corrida que podem ser planas, abobadadas ou de gamela. As coberturas dos templos mineiros foram ornamentadas de diversos modos:

1. A pintura de Brutesco, envolvendo ou não os símbolos eucarísticos, marianos e cristológicos<sup>390</sup>;
2. A representação dos motivos ornamentais do Rococó, envolvendo ou não os símbolos cristológicos, as letanias marianas e as narrativas hagiográficas e religiosas;
3. Os forros artesoadados, em que as divisões aparecem decoradas por madeira entalhada e dourada, podendo, inclusive, apresentar os espaços entre essas molduras decorados com a talha dourada, acompanhada ou não de ornamentação policromada;

---

<sup>388</sup> MELLO, 1998, p. 31-33.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 31-33.

<sup>390</sup> SANTOS FILHO, 2010, p. 97-101.

4. Os forros de tabuado corrido planos, geralmente reproduzindo as narrativas hagiográficas e religiosas, emolduradas por ornatos de diversos tipos, como tarjas, flores e rocalhas, ou cobertos de pinturas essencialmente decorativas;
5. Os forros de tabuado corrido, abobadado ou de gamela, decorados com a pintura de perspectiva ilusionista.

No que diz respeito às coberturas abobadadas, elas geralmente apresentam a pintura de quadratura contendo a representação figurativa no centro do suporte ou nos espaços abertos entre os nichos, os arcos e as pilastras pintadas. No entanto, há exemplares em que a narrativa religiosa não esteve associada à pintura de perspectiva e se encontra envolvida por um determinado tipo de ornamentação, conforme o gosto dos comitentes e o período em que a obra foi contratada. Apesar da fabricação dos forros compartimentados dominarem as três primeiras décadas do século XVIII, eles continuaram sendo executados até as três primeiras décadas do século XIX, coexistindo, portanto, com os revestimentos de tábua corrida. Nesse âmbito, é importante reforçar a relação de interdependência existente entre os tipos de coberturas e os programas decorativos realizados. Na região mineradora, ao que tudo indica, a quadratura se desenvolveu a partir do momento em que os forros de tabuado começaram a ser utilizados<sup>391</sup>, ainda que os outros modelos não deixassem de existir. Na maior parte dos casos e até onde pudemos verificar, as pinturas remanescentes em Minas Gerais foram produzidas a têmpera sobre madeira.

Com relação aos preparativos do suporte, em Portugal, grande parte das quadraturas foi executada em tecidos que revestiam as coberturas de tabuado. A madeira era coberta por uma tela, na qual os artistas pintavam a óleo ou a têmpera. De acordo com Pedro Miguel Filipe dos Santos, na pintura de teto da nave da igreja do Menino Deus, em Lisboa, o revestimento é composto por sete camadas, conforme a ordem subsequente: cola, tecido, cola, preparação branca, imprimação, camada pictórica e verniz [Fig.161]. Sobre as tábuas, os pintores aplicaram a cola para fixar o pano e, para reforçar, adicionaram pregos dispostos de forma desordenada, com o propósito de evitar o alinhamento e a consequente interferência nas linhas do desenho da arquitetura pintada. O zoom da máquina fotográfica nos permitiu registrar esse elemento de fixação do estofa [Fig.162]. Reparem-se os inúmeros pontinhos pretos salpicados sobre a superfície: são os pregos utilizados para alicerçar a tela. Depois, os artífices passaram uma

---

<sup>391</sup> ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979.

demão de cola sobre o pano, um preparado branco e, em seguida, uma camada de cor denominada imprimação. Por cima desse aparelhamento, os artistas executaram a pintura e, para finalizar, aplicaram um determinado tipo de verniz. O autor acredita que este método pode ter sido utilizado em outras obras produzidas no mesmo período<sup>392</sup>.

Ao analisar os materiais empregados na pintura portuguesa do século XVIII, conforme a obra de Rafael Bluteau, António João Cruz nos conta que os artistas revestiam o tecido com cola e depois uma porção de preparação branca, normalmente composta pelo gesso: “A encolagem e a preparação constituíam o que de acordo com a terminologia da época era designado por aparelho”<sup>393</sup>. Na sequência, os artífices raspavam a superfície com a pedra pomes deixando-a lisa e pronta para receber as primeiras camadas de cor, a imprimadura, sobre a qual serão pintados as figuras e os demais elementos da composição, a obra propriamente dita. Por fim, passavam o verniz para dar lustro. A técnica descrita por João António Cruz é compatível com o estudo de Pedro Miguel Filipe dos Santos a respeito da ornamentação do forro da nave da igreja do Menino Deus em Lisboa. Os oficiais realizaram o aparelhamento do suporte, aplicaram a primeira demão de tinta e executaram a pintura a óleo. Resta saber se esse método foi adotado pelos pintores que trabalharam na capitania mineira e quais as adaptações foram efetuadas diante das condições impostas pela cobertura, dado que a policromia foi aplicada diretamente sobre a madeira.

Como já se disse, em Minas Gerais, até onde investigamos, não existe nenhum forro revestido com tecido. Na maioria das obras executadas sobre madeira, tanto os retábulos como os painéis parietais e as ornamentações de teto, os pintores empregaram a técnica da pintura à têmpera. Nas coberturas de tabuado corrido, as tábuas apresentam tamanhos variados e são fixadas com cravos de ferro produzidos artesanalmente<sup>394</sup>. Quanto ao preparo do suporte, salvo a inexistência da tela, o processo é semelhante ao exemplo português que acabamos de citar, com pequenas adaptações. Na decoração da capela-mor da matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, os restauradores verificaram o uso da imprimatura. No processo de remoção das duas pinturas do século XIX aplicadas sobre a original, que foi produzida no século XVIII, os profissionais encontraram uma camada uniforme, leve e transparente, de pigmentos de cores terrosas e claras que se confundiam com o tom da madeira, entre os quais foram identificados

---

<sup>392</sup> SANTOS, P.M., 2014, p. 143-145.

<sup>393</sup> CRUZ, 2009, p. 397.

<sup>394</sup> MORESI, 2007, p. 121.

“o óxido de ferro e o branco de chumbo misturados a um adesivo”<sup>395</sup>. Segundo os responsáveis pelo restauro, a imprimadura não deve ser confundida com a realização da pintura, trata-se de um acabamento do suporte<sup>396</sup>. De fato, a imprimação é uma das etapas do aparelhamento da superfície pictórica. Trata-se da primeira porção de cor aplicada antes de receber a policromia: a representação das figuras e os outros elementos que compõem o projeto, como nos informou António João Cruz. Pela descrição dos restauradores, o método é semelhante àquele aplicado na igreja do Menino Deus, distinguindo-se deste apenas quanto ao revestimento de pano. Na ilustração publicada por Pedro Miguel Filipe dos Santos, essas camadas são muito bem definidas e estão de acordo com o estudo efetuado por João Cruz. Sobre a obra de Conceição do Mato Dentro, em artigo publicado, Dulce Senra, Lucia Passarini e Rosângela Domingues relatam:

Uma das características distintas observada na pintura original é a existência de imprimatura como base de preparação em todo o forro. Imprimatura, imprimatura, imprimadura ou **imprimação é a preparação do suporte para receber uma pintura**. O termo vem do italiano e significa primeira camada. Não deve ser confundida com esboço ou velatura, que são fases de execução da pintura; **a imprimatura é um acabamento do suporte. Esta preparação é muito importante, por ter a função de isolar o suporte da pintura e de proporcionar unidade tonal, auxiliando o pintor a estabelecer relações adequadas entre luz e sombra**<sup>397</sup> (grifo nosso).

António João Cruz nos diz que a utilização de cores terrosas (os ocres amarelos, vermelhos e castanhos) era chamada de preparação corada.

A camada de preparação é a camada de tinta, aplicada sobre o suporte, que proporciona uma superfície com textura uniforme e cor homogênea sobre a qual é executada a pintura. A cor da camada de preparação pode influir na tonalidade da pintura e condiciona a técnica de execução; sobre uma preparação branca a pintura é executada da luz para a sombra, ou seja, é feita por escurecimento do branco da preparação, enquanto numa preparação corada, geralmente de cor acastanhada, é executada da sombra para a luz, isto é, deixando para o final as zonas de luz<sup>398</sup>.

Não conhecemos o pintor responsável pela ornamentação da capela-mor da igreja de Conceição do Mato Dentro, mas, pelas suas características estilísticas, ela foi produzida na primeira metade do século XVIII e o seu autor pode ser um artista português ou um oficial nascido em Minas Gerais que aprendeu a arte de pintar na oficina de um mestre proveniente de Portugal, quem teria ensinado a técnica da imprimação aos seus discípulos. Entretanto, é importante ressaltar

<sup>395</sup> SENRA; PASSARINI; DOMINGUES, 2014, p. 4.

<sup>396</sup> Ibid, p. 4.

<sup>397</sup> Ibid., p. 4.

<sup>398</sup> CRUZ, 2006, nota 24, p. 457.

que essas relações (mestres e discípulos) não foram as únicas fontes de aprendizado dos artífices que atuaram na capitania mineira. Como já mencionamos, além dos conhecimentos práticos apreendidos pelo convívio com outros artífices nos canteiros de obras, os pintores, muito provavelmente, tiveram acesso aos tratados artísticos e aos diversos manuais de pintura que circularam nesses locais.

Quando iniciamos a pesquisa de doutoramento, com o intuito de conhecer os métodos de produção artística relativos às quadraturas produzidas na extensão territorial da capitania de Minas Gerais, procuramos realizar um estudo técnico-científico da pintura de forro da igreja do Rosário junto ao Departamento de Química da UFMG, como a realização do corte estratigráfico, fotografias com infravermelho, raio X e análise de pigmentos. O escritório do IPHAN de Tiradentes autorizou a retirada de uma amostra do forro e os exames tiveram início em 2019, mas, por infelicidade nossa, foram interrompidos diante das dificuldades impostas pela pandemia da Covid-19. Ao verificar a cor azul do céu, os pesquisadores conseguiram realizar o corte estratigráfico que revelou a presença da aparelhagem do suporte, onde se pode ver a encolagem, o preparado branco, e duas camadas pictóricas: o pigmento que foi identificado como azul da Prússia e o branco que não chegou a ser averiguado<sup>399</sup> [Fig.163, Fig.164]. Neste caso, a preparação corresponde à aplicação da cola, normalmente, de origem animal<sup>400</sup>: uma película proteica que penetra na madeira porosa, impermeabilizando-a; e o preparado branco que tem o objetivo de nivelar a superfície. Ao que tudo indica, a encolagem desta pintura foi realizada junto com a pigmentação branca, cujas partículas podem ser visualizadas na fotografia microscópica<sup>401</sup>. Entretanto, para comprovar essa proposição, deveríamos ter o laudo do profissional responsável pela investigação técnico-científica. Essa base adicionada à cola, geralmente, era composta por gesso, como nos informou António João Cruz nos estudos realizados em Portugal. Claudina Moresi nos fala sobre o aparelho da superfície pictórica e as bases brancas que eram empregadas pelos artistas em Minas Gerais:

---

<sup>399</sup> O corte estratigráfico e a análise do pigmento foram realizadas pela Profa. Isolda Maria de Castro Mendes do Departamento de Química da UFMG. O pigmento azul da Prússia foi confirmado por espectroscopia de espalhamento de luz Raman. Infelizmente, as análises foram interrompidas em decorrência da pandemia e os relatórios oficiais sobre os estudos não foram emitidos. Desse modo, o pigmento branco detectado na camada pictórica não foi analisado.

<sup>400</sup> A cola, normalmente, era produzida a partir do couro de boi, pele de gato, de coelho ou de lebre.

<sup>401</sup> Agradecemos a Saul Ferdinando de Oliveira Carvalho, mestre em artes visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e especialista em restauração e conservação de documentos pela Universidade Complutense de Madrid. Saul é restaurador no Laboratório de Conservação e Pesquisa Documental (Labdoc) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e nos ajudou a analisar a fotografia microscópica.

Eles preparavam o suporte, seja ele o tecido ou a madeira, e suas próprias tintas, misturando pigmentos e aglutinantes, materiais importados da Europa, vendidos em ‘boticas’ no Rio de Janeiro. A tela estirada em chassi e a **madeira lixada**, geralmente, **recebiam camada de cola, denominada encolagem**, responsável pela proteção e impermeabilização do suporte e sua maior adesão à camada de fundo. [...]. A **preparação de fundo**, camada de espessura variada, uniforme e, geralmente, lisa, **além de nivelar as irregularidades do suporte**, proporciona luminosidade à pintura<sup>402</sup> (grifo nosso).

O gesso, de origem natural, foi material bastante usado nas preparações de pinturas na Itália e Espanha. O carbonato de cálcio foi comumente empregado no norte da Europa, particularmente na Inglaterra, França e nos Países-Baixos. Estas bases brancas foram muito comuns para preparar painéis e outras pinturas sobre madeira, com cola animal, durante um longo período da história da pintura<sup>403</sup>.

Nesta amostra que começamos a analisar, não percebemos a utilização da imprimatura como observamos nos estudos referidos anteriormente: a igreja do Menino Deus, em Lisboa, e a ornamentação da matriz de Conceição do Mato Dentro, em Minas Gerais. No entanto, a ausência verificada neste extrato da cobertura não significa que o artista não a tenha adotado em outros locais do suporte. Conforme Claudina Moresi, os pintores poderiam aplicar uma porção de tinta transparente em determinadas partes para conseguir “uma impressão cromática localizada”. Por outro lado, para conquistar uma tonalidade específica e geral em toda a obra, os oficiais aplicavam a imprimatura em toda a superfície<sup>404</sup>. Ainda que existam pouquíssimos estudos a esse respeito, as pesquisas indicam a permanência do método de aparelhamento pelos artistas das gerações subseqüentes: os artífices que atuaram na região mineradora nas últimas décadas do século XVIII e nas três primeiras do século XIX. Moresi nos conta que Manoel da Costa Ataíde empregou a técnica a têmpera e fundo branco na maioria de suas obras executadas em madeira: os forros, os painéis e os retábulos. Em algumas pinturas de teto analisadas, a pesquisadora não encontrou a encolagem, pois o pintor aplicou o preparado branco diretamente sobre o tabuado.

De acordo com Claudina Moresi, na ornamentação do forro da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Ataíde empregou a preparação branca em duas camadas de gesso misturadas com cola e diferentes pigmentos: uma primeira aplicação espessa e uma segunda de finalização com uma mistura de brancos mais puros que permitem uma textura lisa e fina, própria para receber a policromia. Entre as adaptações realizadas pelos pintores mineiros, destaca-se o uso do caulim como cobertura alva no aparelhamento do suporte em substituição ao gesso e

---

<sup>402</sup> MORESI, 2007, p. 113.

<sup>403</sup> Ibid., p. 115.

<sup>404</sup> Ibid., p. 115.

carbonato de cálcio importados. Essa substância, conhecida como tabatinga, é uma argila branca, abundante em Minas Gerais, normalmente aplicada para a caiçação das casas da região. Em 1823, Ataíde utilizou o caulim como revestimento de fundo da pintura de forro da capela do Rosário de Mariana<sup>405</sup>.

No que tange ao azul da Prússia identificado na amostra da ornamentação do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes, gostaríamos de abrir um pequeno parêntese com o intuito de destacar a importância dessa cor na história dos materiais empregados em pinturas, porque foi o primeiro pigmento produzido artificialmente em laboratório e com data de criação definida. O interesse pela investigação dessa cor surgiu ainda em nossa pesquisa de mestrado, quando percebemos que a coloração era muito exclusiva e que o seu estudo poderia nos ajudar a localizar essa obra no tempo, uma vez que não existe documentação e nenhuma outra decoração de teto, em Minas Gerais, com características estilístico-formais semelhantes que indiquem uma possível autoria. O seu descobrimento foi creditado aos fabricantes de colorantes Heinrich Diesbach e Johann Konrad Dippel em Berlim, Alemanha, por volta de 1704. O discípulo de Diesbach deu início à sua produção em Paris e não demorou muito tempo para que ele fosse utilizado pelos artistas. Em 1722, um pintor holandês escreveu em *Notes on Paint and Painting That* que Joan George Collazius anunciou que tinha à venda o verdadeiro azul da Prússia. Estudos sobre pinturas de cavalete demonstram que o uso do corante teve um aumento constante no decorrer do Setecentos, logo após a sua descoberta e comercialização. Em 1724, a sua preparação era conhecida em Inglaterra<sup>406</sup>. O pigmento ganhou popularidade em todo o mundo e foi comercializado não apenas nos países europeus, mas também na América. Em 1748, em Nova York, vendia-se azul da Prússia importado da Inglaterra e, em 1761, vários tipos de azul da Prússia estavam disponíveis para comercialização<sup>407</sup>. Desconhecemos a data de entrada dessa substância na América portuguesa. Entretanto, conforme sua produção na Europa e fornecimento para outros territórios, considera-se que ele tenha chegado em Minas Gerais a partir de 1760, quando os vários tipos do pigmento estavam disponíveis para distribuição. Claudina Moresi acredita que a presença do azul da Prússia nas pinturas constitui um fator importante no processo de datação de obras de arte

---

<sup>405</sup> MORESI, 2007, p. 122-124.

<sup>406</sup> FITZHUGH, 1997, p. 194.

<sup>407</sup> Ibid., p. 194-195.

justamente por ter o período de descoberta muito bem definido<sup>408</sup>. Conforme António João Cruz:

Provavelmente, a datação de uma pintura é um dos mais conhecidos usos dados aos pigmentos. Baseia-se no fato de alguns pigmentos não terem sido empregues sempre, em virtude de só tardiamente ficado disponíveis na história da pintura ou, pelo contrário, terem caído em desuso por razões econômicas, por razões técnicas ou por razões relacionadas com a moda e a cultura. **Para datação são especialmente informativos os pigmentos sintéticos modernos, que tiveram início nos princípios do século XVIII**, especialmente os numerosos pigmentos surgidos durante o século XIX em resultado de um muito importante desenvolvimento da química. Por um lado, são pigmentos que têm uma história de uso relativamente curta e, assim, permitem situar no tempo uma pintura de uma forma mais precisa do que os pigmentos de uma história mais longa; por outro lado, são pigmentos para os quais, de uma forma geral, **está bem documentado o seu desenvolvimento e a sua introdução no comércio de uma forma relativamente precisa**<sup>409</sup> (grifo nosso).

Em relação ao que pudemos apurar do pigmento azul da Prússia e a ornamentação do forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, as informações obtidas não nos permitiram determinar uma data precisa, uma vez que a substância continuou a ser empregada pelos pintores durante os séculos seguintes. Entretanto, os dados ajudam a corroborar a hipótese de que a obra foi produzida a partir de 1760. Ao confrontarmos essas informações com as suas características estilístico-formais, confirmamos nossa pressuposição: a decoração desse teto foi produzida entre 1760 e 1775. Esse período coincide com a provável entrada do pigmento em território brasileiro e com o momento de transição das pinturas de perspectivas de Minas Gerais, que começam a absorver os elementos decorativos do Rococó a partir da década de 1760 (a nave da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, pintada pela oficina de Manoel Rebelo de Souza, em 1768) e o assimilam completamente por volta de 1775 (a capela-mor do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, produzida pela oficina de Bernardo Pires da Silva, entre 1773 e 1775)<sup>410</sup>. A ornamentação da igreja do Rosário insere-se nesse momento de transformação por apresentar elementos decorativos do Rococó na arquitetura pintada e por representar uma estrutura com amplos espaços abertos para o céu, azul e de grande luminosidade, sugerindo o sentimento de esperança e serenidade típico do rococó religioso<sup>411</sup>, como se verá na análise estilística dessas obras. Estamos cientes de que avançamos muito pouco nessa área, porém, é importante registrar os esforços de realizar um estudo técnico-científico e interdisciplinar. Nesse sentido, é importante destacar as contribuições que os exames químicos

<sup>408</sup> MORESI, 2007, p. 129.

<sup>409</sup> CRUZ, 2006, p. 450-451.

<sup>410</sup> OLIVEIRA, M.A., 1982/83, p. 171.

<sup>411</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 45.

concedem às pesquisas de história da arte e, em contrapartida, a importância das análises estilístico-formais para as investigações científicas dos materiais utilizados pelos pintores que atuaram na capitania de Minas Gerais. Desse modo, acreditamos que o conhecimento detalhado dessa pintura possa ajudar os pesquisadores a pensar a data de entrada do azul da Prússia em território minerador.

Uma vez apresentados os possíveis métodos utilizados pelos pintores luso-brasileiros no aparelhamento do suporte, passamos à próxima etapa, a transposição do projeto para o forro. O desenho era riscado na superfície pictórica logo após a sua preparação. Conforme António João Cruz, o pintor desenhava com carvão ou pena sobre a base corada ou branca e antes da imprimatura, a camada de cor translúcida que alguns artífices aplicavam sobre o esboço, deixando-o transparecer<sup>412</sup>. Como mencionamos inicialmente, depois de aprovada a proposta para a decoração, os oficiais de pintura deveriam se ocupar com os preparativos da cobertura e a transferência do risco. Acreditamos que esse processo se realizasse em duas etapas: a ampliação do desenho preparatório proporcionalmente às dimensões do suporte, exceto nos casos em que tenha sido projetado conforme as dimensões do forro encomendado, e o seu transporte para o teto. Desde o século XV, o modo comumente empregado para a ampliação ou redução de desenhos é conhecido como quadrícula, um processo que consiste em traçar um quadriculado de linhas horizontais e verticais regulares sobre a imagem original e outro, nas mesmas proporções desta, na superfície em que ela deverá ser pintada: uma tela, um painel, uma parede ou a abóbada de um templo<sup>413</sup>. Para que fique ainda mais claro, vamos tentar simular esse processo: observem-se as duas imagens apresentadas em escalas distintas [Fig.165a, Fig.165b]. Cada quadrado traçado [Fig.165a] corresponde a uma parte da representação que poderá ser transferida para outro espaço que contenha os mesmos quadriláteros concebidos em uma escala superior (ou inferior), delineados proporcionalmente ao risco original [Fig.165b], o que permitirá a sua ampliação (ou redução) de forma precisa e em conformidade com as dimensões do novo local. O esboço que apresentamos como exemplo é um projeto para pintura de teto que foi produzido na primeira década do século XVIII por um artista italiano, cuja identidade desconhecemos. Sobre a quadrícula, Pedro Miguel Filipe dos Santos nos diz que “todos os artistas, quadraturistas ou pintores de cavalete a aplicaram. O

---

<sup>412</sup> CRUZ, 2009, p. 398.

<sup>413</sup> ROSENFELD, 2013, p. 325.

método funciona e ainda hoje é usado por alguns artistas quando pretendem transpor um desenho para outro suporte”<sup>414</sup>.

De acordo com as propostas presentes nos tratados de arte de Andrea Pozzo e Jean Dubreuil, o desenho quadriculado poderia ser transposto diretamente para o teto por meio da técnica da projeção de grelhas [Fig.166, Fig.167]. A técnica pressupõe a concepção de três quadrículas e consiste em traçar uma malha de quadrados no risco original e construir a mesma malha com cordas dispostas sobre a cimalha da cobertura abobadada, o espaço que liga a parede ao forro. Para projetar a sombra das linhas que compõem a quadrícula, Pozzo sugere a utilização de uma fonte de luz que deve ser colocada no centro do edifício. Em seguida, o pintor desenharia no teto a malha de quadrados projetada com a ajuda de um riscador ou um pincel preso em uma vara. Uma vez riscada a referida grelha, o artista poderia transferir o esboço quadro por quadro. O método proposto por Andrea Pozzo corresponde à *Figura 100* do primeiro volume do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em 1693 [Fig.167]. Pozzo o apresenta da seguinte forma:

**Figura Centésima**

**Modo de se fazer a quadrícula nas abóbadas**

Para as obras que se fazem no plano bastam apenas duas quadrículas, como se sabe: uma das quais se coloca no desenho e outra na Obra, maior. Para as abóbadas, contudo, convém fazer três quadrículas. A primeira deve ser feita no desenho, que se pretende fazer em perspectiva com a regra de baixo para cima. A segunda quadrícula deve ser feita de cordas no ar [...] O ponto do olho é **O**, a distância, **LO**. **Portanto, se imaginardes em O a luz de uma vela ou candeia durante a noite, da rede das cordas fazem-se as sombras na abóbada e traçando sobre essas sombras será feita a terceira quadrícula, necessária para pintar a abóbada**<sup>415</sup> (Tradução de Mateus Alves Silva/ grifo nosso).

Teoricamente, o método de projeção de grelhas parece eficiente, porém apresenta problemas de execução, gerando, inclusive, a crítica de José Figueiredo Seixas na sua tradução do tratado de Andrea Pozzo para a língua portuguesa<sup>416</sup>. Existem outros modos de transposição do desenho para o suporte que são mais práticos, tendo sido amplamente utilizados pelos pintores ao longo dos séculos. Essas técnicas empíricas também foram sugeridas pelo irmão jesuíta em seu livro. Na *Figura 89 – Arquitetura em perspectiva em uma superfície quadrada* – Pozzo apresenta duas outras formas de transferência do risco comumente empregadas pelos artistas: a impressão e o *spolvero*. Diz assim o autor:

<sup>414</sup> SANTOS, P.M., 2014, p. 87.

<sup>415</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 407.

<sup>416</sup> Sobre o assunto, consulte-se: SILVA, M.A., 2020.

Figura Octogésima nona

**Arquitetura em perspectiva em uma superfície quadrada.**

Se o teto for quadrado e muito distante do olho, podereis pintar uma arquitetura semelhante a esta. [...] Ao **imprimir** o desenho **ou usar o papel perfurado com carvão em pó, só com a metade de  $\frac{1}{4}$  poderá servir para toda a obra**<sup>417</sup> (Tradução de Mateus Alves Silva / grifo nosso).

A impressão consiste em apoiar o projeto feito em papel sobre o suporte e riscar sobre as linhas do desenho criando um sulco na superfície a ser pintada. O *spolvero* é uma técnica em que o artista perfura o cartão seguindo as linhas tracejadas para que elas sejam decalcadas na superfície pictórica. Geralmente, utiliza-se um chumaço de tecido com pó de carvão pressionando a folha sobre o suporte, cujos furos permitem a passagem do polvilho deixando as marcas do esboço na cobertura que receberá a pintura. Além de propor dois métodos práticos para a transferência do risco, o autor indica a composição de  $\frac{1}{4}$  da imagem e o seu espelhamento nos quatro cantos do forro. Na investigação do conjunto de esboços para as decorações de teto, verificamos o predomínio do desenho por setores: principalmente aqueles concebidos em  $\frac{1}{4}$ . Observamos também, a partir dos cortes realizados na fotografia da igreja do Rosário de Tiradentes que esse método pode ter sido empregado pelo autor da obra e por todos os mestres responsáveis pela fatura das outras quatro cúpulas imaginárias que estamos estudando. De acordo com a investigação realizada e com a proposta de Andrea Pozzo, além de facilitar a elaboração do projeto inicial, o desenho por setores favorece, inclusive, a sua transposição para o forro, pois, como disse o autor, basta que ele o replique nos quatro ângulos do teto para obter a quadratura em sua totalidade.

Observe-se a estampa impressa no tratado de Pozzo que ilustra a *Figura 89* [Fig.168]. O autor apresenta quatro superfícies quadradas com linhas pontilhadas tracejadas nas diagonais e nos eixos de simetria vertical e horizontal e duas propostas de estruturas arquitetônicas para a pintura, ambas concebidas em  $\frac{1}{4}$  de papel. O desenho de Pozzo assemelha-se aos projetos analisados anteriormente, bem como à concepção das quadraturas mineiras, como demonstramos nos cortes fotográficos da ornamentação do forro da capela do Rosário de Tiradentes. Na análise formal das cinco cúpulas imaginárias, verificamos que, por mais irregular que fossem as superfícies pictóricas, os artífices esforçaram-se para regularizar ao máximo o suporte, delimitando a composição por meio de formas geométricas: o quadrado e o círculo, o retângulo e a elipse. Aferimos também que os pintores distribuíram os elementos arquitetônicos, ornamentais e figurativos no espaço pictórico orientando-se pela disposição dos

---

<sup>417</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 385.

círculos em perspectiva, as linhas diagonais e os eixos de simetria horizontal e vertical, inspirados, provavelmente, nas sugestões presentes no tratado de Andrea Pozzo. Diante disso, acreditamos que os decoradores tomaram o conhecimento do método de transposição proposto pelo cenógrafo italiano, direta ou indiretamente, uma vez que este correspondia a uma prática artística conhecida e empregada pelos artistas ao longo do tempo. Desse modo, é bem possível que os pintores que trabalharam na capitania de Minas Gerais executaram o esboço da quadratura por setores em um cartão e transferiram para o teto pelo sistema *spolvero*, como pretendemos demonstrar.

Adriano Reis Ramos, um dos fundadores do Grupo Oficina de Restauo, publicou um artigo em 1996, no qual deixou registrada uma informação preciosa. Conforme o autor, durante a restauração da capela do Padre Faria de Ouro Preto, que ocorrera na década de 60, os restauradores descobriram esboços feitos em papel com desenhos equivalentes à ornamentação do forro da capela-mor contendo furos que evidenciavam o emprego do *spolvero* como método de transposição do desenho preparatório para o suporte. Essa obra é importantíssima para o contexto da produção artística do gênero de pintura denominado quadratura de Minas Gerais, pois ela foi produzida por volta de 1740-1755<sup>418</sup>, pela primeira geração de pintores de perspectiva que atuaram na região mineradora, antes mesmo da obra de Antônio Rodrigues Belo, executada em 1755. Ramos nos diz:

Durante a restauração da Capela do Padre Faria, em Ouro Preto, na década de 60, o restaurador Jair Afonso Inácio encontrou alguns pedaços de papel desenhados a lápis, com elementos da composição da pintura da capela-mor. **Sobre o desenho, havia furos, rentes uns aos outros, feitos provavelmente com uma agulha, que apresentavam, à sua volta, pigmentação negra. O restaurador concluiu que esses papéis faziam parte do esboço da pintura e que eram colados em todo o espaço do forro já impermeabilizado com as camadas de preparação.** Assim, por esses furos, o desenho era transportado para o teto, com o emprego de uma bucha de pano, denominada boneca, impregnada de pó de sapato. Com a retirada dos papéis, o fundo, geralmente branco, apresentava as marcas desses pequenos furos formando a composição desejada.

Verificamos, posteriormente, que, para a aplicação direta da tinta sobre esses pontos de pigmento, seria necessária a fixação dos mesmos, pois, caso contrário, o pó de sapato se espalharia em contato com o pincel. Presumimos que essa fixação poderia ser feita com água de cola aplicada com brocha de pedreiro, que molharia todo o teto, sem nenhuma conexão com o desenho<sup>419</sup> (grifo nosso).

<sup>418</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 451-454.

<sup>419</sup> RAMOS, 1996.

Ramos traz duas informações fundamentais para o nosso estudo: o emprego do sistema *spolvero* na transposição do projeto para o forro de madeira aplicado após o seu aparelhamento e o possível uso da cola como fixador dos pontos de pigmento, responsável pela preservação do desenho subjacente. A ornamentação do teto da capela do Padre Faria é uma pintura de perspectiva ilusionista produzida na primeira metade do Setecentos, cuja trama arquitetônica se caracteriza por ser extremamente cerrada, com pouquíssimas aberturas para o céu e um pequeno grupo figurativo pintado no centro da quadratura. Esse esclarecimento é importante porque a existência desses fragmentos de cartões, perfurados e sujos de pigmento, evidencia a aplicação da técnica na transferência dos riscos da arquitetura fingida e não apenas da narrativa religiosa.

Durante nossa investigação, realizamos diversas pesquisas de campo em Minas Gerais e encontramos outros vestígios do sistema *spolvero* como método de transposição do desenho preparatório para o suporte, verificados não apenas nas ornamentações de teto, mas em painéis e outras peças, o que sugere uma prática artística presente na produção da arte sacra mineira do século XVIII que permanecerá no século XIX, como se verá. Na pintura que recobre os revestimentos de madeira das paredes da sacristia da igreja de Nossa Senhora de Conceição do Mato Dentro, restaurada recentemente, é possível visualizar pontos pretos delineando o corpo de um anjo, comprovando o emprego desse método de transferência do esboço para o suporte [Fig.169]. Vejam-se os inúmeros pontinhos negros alinhados em torno das pernas e dos elementos ornamentais nas cores azul e vermelha: são as marcas do pigmento negro utilizado pelos artistas no momento de transportar o desenho com o auxílio de um chumaço de tecido, a boneca referida por Adriano Ramos. O mecanismo foi aplicado em outros artefatos, como a decoração de um oratório produzido no século XVIII exposto no Museu do Diamante, em Diamantina, Minas Gerais [Fig.170]. Note-se os objetos pintados na porta interna do oratório: as peanhas que sustentam os vasos de flores não chegaram a receber a policromia e deixaram visíveis os pequenos sinais enegrecidos [Fig.171] e, em alguns espaços, traços indicando que os salpicos foram interligados [Fig.172]<sup>420</sup>.

Depois da transferência realizada, os pintores, muito possivelmente, conectavam as marcas deixadas pelo pigmento negro para completar a composição. A existência do traço unindo esses sinais é uma informação primorosa, pois nas pinturas de teto que estamos investigando

---

<sup>420</sup> Ao estudar os oratórios mineiros, Lucas Rodrigues utiliza esse mesmo objeto como exemplo do método *spolvero* e sinaliza para o uso de uma técnica erudita na produção artística de peças de pequeno formato com o propósito de conquistar a perfeição. Veja-se: RODRIGUES, 2020B, p. 336.

encontramos linhas de desenho subjacentes à falsa arquitetura, provavelmente, sobrepostos ao alinhamento de pintas negras, indicando a finalização desse processo. Das cinco cúpulas imaginárias, tivemos a oportunidade de observar detalhadamente duas delas: a ornamentação da capela-mor da Sé de Mariana, a partir de registros fotográficos realizados pelos restauradores, e a decoração da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, que pudemos examinar bem de perto, usando o andaime construído para as obras de recuperação do retábulo principal. No entablamento pintado na Sé catedral de Mariana, visualizamos riscos de cores escuras, talvez vestígios de grafite ou carvão parcialmente encobertos pela tinta [Fig.173]. Supomos que esse tracejado seja indício da interligação de pontos que foram gerados no momento da transposição do desenho para o suporte.

Na decoração da igreja do Rosário de Tiradentes, os traços presentes na estrutura arquitetônica são semelhantes aos observados na Sé de Mariana. Felizmente, tivemos a oportunidade de estudar essa obra bem de perto e as imagens capturadas comprovam nossas hipóteses, ainda que não tenham a mesma nitidez que a observação feita no local, com os próprios olhos. Na restauração do retábulo-mor, os profissionais instalaram um andaime de forma que, estando lá em cima, era possível analisar uma parte da pintura, uma vez que a armação não ocupou todo o espaço físico da capela-mor, somente aquele que dava acesso ao retábulo [Fig.174]. Nas porções que perderam camadas pictóricas, encontramos algumas marcas de pigmento negro que confirmam o emprego do sistema *spolvero* no processo de transferência do desenho para o revestimento de madeira. Localizamos tanto os pontos alinhados como o tracejado que os interligam, ambos na representação da falsa arquitetura [Fig.175, Fig.176, Fig.177]. É imprescindível destacar a permanência dessa técnica nas obras dos artífices que se formaram na capitania de Minas Gerais e trabalharam no final do século XVIII e início do XIX. Durante a restauração das ornamentações do forro da nave e do nártex da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, executada pelo mestre pintor Manoel da Costa Ataíde, natural de Mariana, em Minas Gerais, os restauradores confirmaram o uso do *spolvero*. Beatriz Coelho nos diz:

**Na pintura do forro, encontramos o transporte de desenhos feitos com pó de carvão em papel perfurado, técnica conhecida na Itália como *spolvero* e em Portugal como *estresido*. Nessa técnica, se decalca ou se faz um desenho sobre papel, perfurando-se depois as linhas principais. Coloca-se esse papel sobre o suporte já preparado e bate-se com uma boneca previamente preenchida com pó de carvão. O pó passa por entre a trama do tecido ou através dos furos e cai sobre o suporte, fazendo o decalque do desenho. Fotografamos especialmente as representações nas cores vermelho, marrom e ocre, pois os azuis e verdes não deixam passar os raios infravermelhos e as representações em que já se podia ver alguma linha ou marca de**

pontilhado. Nas fotografias com películas sensíveis ao infravermelho, essas marcações e linhas ficavam bem mais acentuadas.

**Na pintura do forro, encontramos também várias figuras com marcas dos pontilhados, outras tinham uma linha, às vezes um tanto dura, que unia esses pontos;** em outras, podia-se ver, sempre na fotografia com infravermelho, as linhas do desenho de obras de mantos e asas<sup>421</sup> (grifo nosso).

Na interpretação dos seres que povoam o espaço celestial, nas nuvens e em alguns elementos ornamentais da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, encontramos outro tipo de esboço, realizado provavelmente a carvão: linhas contínuas e soltas, sugerindo o desenho a mão livre. Repare-se um dos anjos que passam por entre os arcos da cúpula imaginária. Podemos observar os riscos negros que delineiam seus cabelos ruivos e a asa no canto inferior direito da imagem. No detalhe da face, é possível perceber melhor as linhas do desenho, inclusive o tracejado sobre as sobrancelhas do menino alado [Fig.178]. O mesmo tipo de tratamento pode ser visto nas fitas que entrelaçam as pernas de um dos anjos e na rocalha vermelha que decora a estrutura arquitetônica. Na fita, o traçado é bem solto e desprendido, apenas indicando o movimento do objeto que será pintado. Já nos pés, ele é mais incisivo e define com precisão a forma. Na rocalha, observamos os mesmos traços feitos a carvão, em que os riscos leves e curvos contornam o artefato decorativo, que foi colorido com a mesma leveza do esboço, com pinceladas curvas e soltas. Para finalizar, conclui-se que o Mestre do Rosário, que trabalhou em Tiradentes, aplicou o sistema *spolvero* na transposição do projeto, possivelmente composto por setores (um quarto) e, nas criaturas que habitam o céu atmosférico, ele desenhou a mão livre. Infelizmente, não foi possível examinar outras partes para averiguar a técnica empregada, como o quadro recolocado, por exemplo. No entanto, subentende-se que na reprodução do sermão plástico e da falsa arquitetura, que exigem maior definição e perfeição da forma, o artista tenha se servido do sistema *spolvero* como nas obras analisadas, denotando uma prática artística existente no universo das quadraturas do período colonial mineiro. A partir das evidências verificadas nesta pintura e na decoração do teto da capela-mor da Sé catedral de Mariana, supomos que, nas outras três ornamentações que estamos investigando, os pintores tenham aplicado o mesmo método.

Para encerrar e cientes de que o assunto está longe de ser concluído, pois necessita de um maior aprofundamento das pesquisas técnico-científicas, bem como da oportunidade de acompanhamento das obras de restauração para ter acesso a uma visão mais aproximada da

---

<sup>421</sup> COELHO, 2007, p. 106.

pintura, fica registrado o início de uma investigação que pode ter continuidade em projetos futuros, de preferência colaborativos e interdisciplinares. É importante destacar a necessidade do diálogo entre historiadores da arte e restauradores neste processo de conhecimento da produção artística do período colonial brasileiro. Independentemente de o estudo ser iniciante, podemos entrever um método existente no âmbito das quadraturas mineiras, composto por diversas etapas, entre as quais, gostaríamos de destacar, a composição por setores, a transposição do risco pelo sistema *spolvero* e o desenho a mão livre.

## O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais: diversidade de modelos e coexistência de estilos

O estudo comparativo do conjunto pictórico investigado possibilitou o reconhecimento das características estilístico-formais das obras executadas por cada um dos mestres pintores<sup>422</sup>. Para além dessas particularidades, a observação detalhada das imagens expôs determinados aspectos que deixaram transparecer as alterações realizadas nas quadraturas mineiras a partir de 1760, entre as quais destacamos as diferentes formas de composição do espaço (a maneira de distribuir os elementos arquitetônicos, ornamentais e figurativos no suporte) e a assimilação do repertório rococó pelos pintores de falsa arquitetura. Tendo como base esses dois componentes (a composição e o repertório decorativo), buscaremos situar estilisticamente as obras dentro do que foi denominado pela tradicional historiografia da arte do período colonial por ciclo barroco da pintura de perspectiva em Minas Gerais. Posto isto, é preciso esclarecer que o fato de o conjunto pictórico pertencer a determinado período não significa a existência de uniformidade estilística, o que se percebe é a grande variedade de formas nas diferentes comarcas da capitania de Minas. Além do mais, sabe-se que um estilo não se inicia imediatamente após o término do outro, as mudanças ocorrem gradativamente. Logo, quando essas pinturas são comparadas, os pormenores comprovam a presença de exemplares de transição, cujos traços correspondem à justaposição e à coexistência de estilos, como pretendemos demonstrar.

Para começar, gostaríamos de assinalar que o ciclo barroco se desenvolveu em duas etapas, conforme a atuação de duas gerações de pintores: a primeira corresponde às quadraturas produzidas entre 1740 e 1760; e a segunda, entre 1760 e 1780, aproximadamente. Portanto, comunicamos, de forma antecipada, que as cinco cúpulas imaginárias pertencem à última geração desse período. Em termos estilísticos, o que conecta essas pinturas é a composição: a

---

<sup>422</sup> Quando falamos em aspectos estilísticos, nos referimos aos aspectos formais da obra como composição, luz, cor, perspectiva etc. O estilo deve ser entendido de duas formas: o estilo pessoal do artista (ou da oficina) e o estilo como unidade da história da arte. Dito de outra forma, trata-se de uma dimensão individual e outra coletiva. O primeiro corresponde ao modo exclusivo de um artista tratar os elementos formais, que nos permite, inclusive, fazer atribuições seguras de obras não documentadas. O segundo, como um conjunto de traços que relacionam a obra a um período, a uma época, a uma civilização, os quais definem as grandes correntes estilísticas (classicismo, barroco, gótico etc.) e possibilitam a identificação do estilo da obra de arte investigada.

concepção de uma arquitetura circular e centralizada a partir da disposição dos círculos em perspectiva. As obras contratadas por Manoel Rebelo de Souza e a ornamentação derivada do modelo proposto por sua oficina não apresentam coesão estilística. Percebem-se claramente as distinções que indicam a predominância do estilo individual dos oficiais responsáveis pela sua fatura. Referimo-nos às decorações dos forros das capelas-mores da Sé catedral de Mariana (1760), da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (c. 1765) e da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco (1760-1775). Do grupo selecionado, o estudo de dois exemplares permitiu entrever as possíveis referências artísticas dos seus autores e reconhecer suas prováveis heranças culturais. São elas: as ornamentações das capelas-mores da matriz de Santana de Inhaí, distrito de Diamantina (antes de 1787), executada pelo guarda-mor José Soares de Araújo, e da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (1760-1775), cuja autoria permanece desconhecida.

Para melhor compreender as variantes estilísticas existentes nesse período, é preciso conhecer o que caracteriza o “ciclo barroco” da pintura de perspectiva em Minas Gerais. O termo aparece em artigo publicado por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, possivelmente a primeira historiadora que procurou organizar o conjunto pictórico setecentista e oitocentista subsistente na capitania mineira conforme a estética barroca e rococó. Os autores precedentes pensavam essas ornamentações a partir de protótipos e raramente identificavam as referências artísticas dos pintores que as produziam. Em 1958, no livro intitulado *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, Carlos Del Negro inventariou as obras do “ciclo do ouro de Minas Gerais”<sup>423</sup> e agrupou-as em quatro modelos, a partir dos quais todas as outras se desenvolveriam. Em 1972, Clarival do Prado Valladares, em artigo publicado na Revista *Bracara Augusta*, definiu as quadraturas como “pintura religiosa monumental”<sup>424</sup>, ou seja, “aquela que integra arquitetonicamente o templo, como monumento”<sup>425</sup>. Para o autor, no Brasil, há dois tipos de decorações relacionadas à arquitetura dos edifícios cristãos: as de caixotão e os tetos pintados em perspectiva, termo reconhecido na época e recorrente nos documentos de contratação da obra de arte.

---

<sup>423</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 131.

<sup>424</sup> VALLADARES, 1973, p. 238.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 238.

De forma semelhante, o grupo organizado por Affonso Ávila definiu a pintura mineira como “pintura religiosa de caráter monumental ou decoração arquitetônica”<sup>426</sup>. No livro *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, publicado em 1979, o autor a dividiu em duas fases, conforme a evolução da arquitetura religiosa: os forros de caixotão e tabuado corrido, este último decorado com a pintura de perspectiva. Clarival do Prado Valladares e o grupo de Affonso Ávila procuraram distinguir brevemente os estilos, confrontando as suas principais características. Partindo desse ponto de vista, as obras de estruturas arquitetônicas cerradas e colorido sombrio seriam barrocas em oposição à clareza, a graciosidade, o colorido vibrante e a alegria daquelas inseridas no ciclo rococó, comumente produzidas no final do Setecentos e início do Oitocentos. É interessante ressaltar que os autores, de modo geral, citam as obras de José Soares de Araújo e de Manoel da Costa Ataíde como espécimes do barroco e rococó respectivamente. Contudo, ao analisarmos o conjunto pictórico do guarda-mor, em Diamantina, verificamos que ele apresenta características muito específicas que correspondem à justaposição de estilos.

Como enunciamos, Myriam Ribeiro estabeleceu dois ciclos para a produção de tetos pintados no período colonial: o “ciclo barroco” e o “ciclo rococó”. É justamente a partir dessas definições que procuramos compreender e identificar os exemplares de transição existentes no grupo selecionado para essa investigação – o estudo das cinco cúpulas imaginárias –, localizadas em três comarcas da capitania de Minas Gerais: Vila Rica, Serro Frio e Rio das Mortes. Em 1997, o artigo intitulado *A pintura de perspectiva em Minas colonial* foi publicado no livro organizado por Afonso Ávila – *Barroco: teoria e análise* –, no qual o termo “ciclo barroco” surgiu para classificar um conjunto de pinturas, entre as quais se encontra a decoração do forro da capela-mor da igreja do Padre Faria, em Ouro Preto.

A excelente pintura do forro da capela-mor do Padre Faria em Ouro Preto, de que infelizmente se desconhecem datação e autoria, pode ser considerada **estilisticamente** como a mais antiga pintura de perspectiva conservada na região. Seu **esquema de composição, baseado em densos segmentos longitudinais de pilastras e entablamentos, unidos por arcos medianos e enquadrando no centro um pequeno painel com moldura circular** aproxima-se bastante do empregado por Caetano da Costa Coelho na pintura da capela-mor de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, a mais antiga pintura de perspectiva brasileira datada, como vimos anteriormente. Sabendo-se que a capela do Padre Faria foi totalmente reconstruída entre 1740 e 1755, datando inclusivamente desse período o conjunto de retábulos joaninos da capela-mor e arco-cruzeiro, é lícito também nele incluir a pintura do forro,

---

<sup>426</sup> ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979, p. 165.

cujo estilo adequa-se perfeitamente aos demais elementos da decoração interna do edifício<sup>427</sup> (grifo nosso).

De fato, a decoração do forro da capela-mor da igreja do Padre Faria (1740-1755) apresenta todas essas características sinalizadas pela autora [Fig.179]. Note-se os “segmentos longitudinais de pilastras e entablamentos da sua composição, unidos por arcos medianos”<sup>428</sup>. Essa organização da superfície gera um conjunto de linhas visuais longitudinais e transversais que definem a disposição dos elementos arquitetônicos e ornamentais. Perceba-se como essa complexa arquitetura enquadra o “painel com moldura circular”<sup>429</sup> representado no centro do forro. Na verdade, esse círculo delimita o lugar destinado à representação de um pequeno e tímido óculo, onde se encontra o quadro recolocado: a representação figurativa da Virgem Maria com o menino Jesus, entregando o rosário para os anjos que se encontram entre as nuvens, no momento exato em que ela é coroada por outros dois, em voo [Fig.180]. Oliveira salienta ainda que a estrutura compositiva dessa obra se assemelha às ornamentações da capela-mor e da nave da igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, pintadas por Caetano da Costa Coelho entre 1732 e 1737 [Fig.181]. “Densas perspectivas de pilastras e entablamentos correm no sentido longitudinal, unidas por pesados arcos na parte mediana, ao centro da qual situa-se o painel figurado, em perspectiva frontal, à moda portuguesa”<sup>430</sup>. Realmente, ao observarmos a pintura, verificamos que essa forma de conceber o espaço é muito semelhante à obra da capela do Padre Faria, em Ouro Preto.

Janaina de Moura Ayres e Cesar Augusto Tovar Silva concordam que os elementos arquitetônicos e ornamentais, reproduzidos em três dimensões, envolvem o painel central e contribuem para a conformação de um ambiente onde o caráter decorativo é predominante em relação aos efeitos ilusionistas da quadratura. Percebem, inclusive, que a divisão da superfície pictórica em linhas visuais longitudinais e transversais compartimentam o espaço ao mesmo tempo que definem o local em que os componentes da falsa arquitetura serão pintados, com destaque absoluto para a delimitação do quadro recolocado – a narrativa hagiográfica retratada no centro do suporte –, o ponto alto da composição. Conforme Tovar Silva:

No forro abobadado da nave, **Caetano da Costa Coelho e seus auxiliares construíram uma quadratura formada por meio da pintura de elementos arquitetônicos e decorativos** – arcos, colunas, capitéis, mísulas, entablamentos,

<sup>427</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 453-454.

<sup>428</sup> Ibid., p. 453-454.

<sup>429</sup> Ibid., p. 453-454.

<sup>430</sup> Ibid., p. 450.

balcões, volutas, medalhões, cartelas, tarjas e guirlandas – **que emolduram a cena central, caracterizada por uma acentuada frontalidade. O recurso garantiu a valorização do quadro recolocado frente à riqueza de detalhes da quadratura**, chamando a atenção do espectador à cena aí representada: ‘A Glória de São Francisco’<sup>431</sup> (grifo nosso).

Em relação à composição compartimentada do forro, Janaina Ayres a define como tripartida:

Nota-se que as estruturas arquitetônicas, de colunas, capitéis, mísulas... não se ajustam a um sentido verticalista como nos exemplos portugueses, mas **revelam um sentido mais decorativo que propriamente estrutural. As colunas não convergem para um ponto de fuga central, mas acompanham a curvatura do suporte abobadado, mantendo-se paralelas entre si, gerando uma composição tripartida do forro**<sup>432</sup> (grifo nosso).

De acordo com Myriam Ribeiro, em termos de unidade estilística, são os retábulos chamados D. João V que correspondem aos forros de perspectiva barrocos<sup>433</sup>. Desse modo, a própria definição desse ciclo está associada ao estilo da época do reinado de D. João V, cognominado ‘O Magnânimo’ (1706-1750) – o barroco joanino – que difere do estilo anterior, o nacional português – cujos tetos eram normalmente cobertos por caixotões de madeira<sup>434</sup>. Resta saber se essa uniformidade se manifesta em todo o território de Minas Gerais. Em relação aos tipos de cobertura, Affonso Ávila publicou no glossário de arquitetura e ornamentação, em 1979, que a pintura de perspectiva de Minas Gerais se desenvolve concomitantemente à evolução da arquitetura religiosa mineira, quando “os forros em caixotões cedem lugar aos forros de tabuado corrido, especialmente concebidos para receber o novo gênero de pintura”<sup>435</sup>. Realmente, as quadraturas floresceram no espaço luso-brasileiro durante o reinado de D. João V e, de fato, elas são incompatíveis com os tetos de caixotão. Entretanto, esses revestimentos não desapareceram com o desenvolvimento do barroco joanino e continuaram a existir nos períodos subsequentes, cobrindo os tetos das igrejas cuja decoração está inserida na estética rococó. Só para exemplificar, citamos a nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário e a capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês, ambas em Tiradentes. Ao estudar as decorações religiosas monumentais brasileiras, Clarival do Prado diz o seguinte:

Em todo o Brasil setecentista e oitocentista, igrejas de data diversa foram decoradas nesse sistema, ora em caixotões de marcenaria e talha, formando molduras cercando painéis figurados, ora em simples fingimento dos contornos, enquadrando cartelas e

<sup>431</sup> SILVA, C., 2012, p. 73.

<sup>432</sup> AYRES, 2009, p. 140.

<sup>433</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 454.

<sup>434</sup> AYRES, 2009, p. 131.

<sup>435</sup> ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979, p. 166.

ornatos. **Curioso é notar que esse tipo de decoração se tradicionalizou, partindo dos primeiros exemplos para atingir construções derradeiras do século passado [o século XIX]<sup>436</sup> (grifo nosso).**

O convívio dos forros de caixotão e tabuado corrido, com suas respectivas concepções pictóricas, foi verificado também em Portugal. Nos edifícios religiosos construídos nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, no decorrer do século XVIII, a pintura de painéis coexistiu com os tetos pintados em perspectiva. Dessa forma, é muito comum o revestimento da capela-mor ser compartimentado e o da nave coberto com pranchas de madeira e arquitetura fingida, como se pode verificar na igreja do antigo convento de Santa Clara, em Bragança. Em algumas igrejas, o inverso também é possível: a capela-mor forrada por tábuas e ornamentada com pintura ilusionista; e a nave, por caixotões, como ocorre na igreja do Salvador, no Lar Conde de Agrolongo, em Braga. Em relação aos retábulos mineiros, por inúmeras razões, a quadratura convive com a talha de estilo nacional português, como é o caso da obra oculta da capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo e da decoração da Sé catedral de Mariana. Portanto, como pudemos verificar na análise formal das obras de arte, no período colonial, ainda que os artistas encontrassem inúmeras soluções formais para integrar o programa decorativo, a unidade estilística nem sempre foi alcançada. Por vezes, a ornamentação de um templo tem como característica justamente a diversidade e a coexistência de estilos e não exatamente a homogeneidade.

Nesse âmbito, de acordo com Cesar Augusto Tovar Silva, a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro contratou os entalhadores portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, para a execução da talha, e o pintor dourador Caetano da Costa Coelho para realizar o douramento deste programa decorativo e as referidas quadraturas: a capela-mor, em 1732, e a nave, em 1737. O ofício empreendido em conjunto foi certamente o responsável pelo alcance da unidade estilística desse templo – o estilo barroco da época do Rei D. João V<sup>437</sup>. Tovar Silva nos informa que Caetano da Costa Coelho provavelmente já se encontrava no Rio de Janeiro desde os primeiros anos do século XVIII e, para realizar a ornamentação da igreja de São Francisco, contou com uma equipe de artífices admitidos para a decoração do templo, como era de costume. Neste momento, é oportuno destacar que Francisco Xavier de Brito, depois de trabalhar na igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, foi para Minas Gerais, onde teve uma importante atuação como um dos introdutores do barroco

---

<sup>436</sup> VALLADARES, 1973, p. 240.

<sup>437</sup> SILVA, C., 2012, p. 68.

joanino<sup>438</sup>. Diante dessa informação, do caráter itinerante dos oficiais de pintura do período colonial e, principalmente, das evidentes aproximações estilísticas entre os tetos pintados na igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro com o da capela-mor do Padre Faria de Ouro Preto, é pertinente considerar a possibilidade de os aprendizes e os oficiais empregados por Caetano terem viajado para Minas Gerais e atuado na região como pintores de perspectiva, por meio de contato estabelecido com o entalhador lisboeta. Sabe-se que o Rio de Janeiro, como cidade portuária, poderia ser um dos prováveis lugares de chegada dos artífices que tinham como destino a região mineradora. Nesse sentido, é possível conjecturar ainda que os artistas portugueses que laboravam na capitania mineira tenham feito esse percurso (Portugal – Rio de Janeiro – Minas Gerais), conhecido a obra de São Francisco da Penitência e assimilado sua forma de concepção do espaço. Entre eles, poderia estar Antônio Rodrigues Belo, autor do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, contratada em 1755.

O Rio de Janeiro era e continua a ser, apesar de ter perdido a supremacia política, a cidade brasileira mais aberta à observação do novo. No século XVIII, fase áurea da arquitetura religiosa, foi a primeira cidade brasileira colonial a assimilar a talha joanina e a pintura de perspectiva, novidades importadas da Itália que revolucionaram o Barroco português na época do Rei D. João V. [...]. Observe-se que essa precedência em relação a Minas pode ser facilmente compreendida quando se tem em vista que a situação de cidade portuária impunha o Rio de Janeiro como etapa obrigatória nas viagens que então se faziam para a Capitania do ouro e dos diamantes. **É exemplar, entre outros, o caso do escultor lisboeta Francisco Xavier de Brito, que trabalhou na decoração da igreja da Penitência, no Rio de Janeiro, antes de passar para a Capitania de Minas Gerais, onde seria um dos introdutores do barroco joanino**<sup>439</sup> (grifo nosso).

Durante nossa investigação, verificamos a aproximação compositiva em um determinado conjunto de pinturas de teto, remanescente na região central de Minas Gerais; entre as quais se encontram a capela-mor da igreja do Padre Faria, produzida entre 1740 e 1755, e a decoração da capela-mor e da nave da igreja do Bom Jesus das Flores, cuja construção teve início em 1748, ambas localizadas em Ouro Preto. Essas obras também foram inseridas no ciclo barroco por Myriam Ribeiro. É preciso acrescentar ainda o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro, descoberto e restaurado recentemente [Fig.182]. Note-se a mesma forma de organização do espaço: o entablamento longitudinal, as colunas pintadas nas laterais da superfície e os arcos medianos, disposição que configura uma composição tripartida. A estrutura arquitetônica envolve a narrativa religiosa, representada em

<sup>438</sup> OLIVEIRA; JUSTINIANO, 2008, p. 14.

<sup>439</sup> Ibid., p. 13-14.

perspectiva frontal e delimitada por uma moldura circular que evoca o óculo. Nesta cobertura, a linha de desenho das colunas guia o olhar do observador para o centro do suporte, no entanto, elas se diluem em múltiplos pontos de fuga. Como na igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, o pintor reproduziu dois balcões curvilíneos nas extremidades, cujas balaustradas insinuam a abertura para outros ambientes [Fig.182]. Por fim, propomos a inclusão das decorações atribuídas a Gonçalo Francisco Xavier (at. 1742-1775), que trabalhou em Conceição do Mato Dentro, Catas Altas e Cocais, distrito de Barão de Cocais, próximo a Ouro Preto. Só para citar um exemplo, veja-se a ornamentação da capela-mor da igreja do Rosário de Catas Altas, que apresenta a mesma concepção das outras duas, porém, emoldurada por uma forma quadrilobada<sup>440</sup> [Fig.183]. Como dissemos anteriormente, os autores dessas obras pertenceram à primeira geração de pintores de falsa arquitetura que atuaram na capitania mineira, entre os anos de 1740 e 1760, aproximadamente, e é neste cenário que se encontra a pintura de Antônio Rodrigues Bello.

Diante do que foi exposto, gostaríamos de elencar, de forma sintética, as principais características das pinturas de perspectiva verificadas nesse conjunto, que apresenta considerável coesão estilística: (1) A composição é compartimentada, ou seja, o suporte pictórico é organizado a partir de linhas visuais traçadas no sentido longitudinal e transversal, as quais delimitam o lugar destinado à disposição de alguns elementos basilares: as pilastras e as colunas, os entablamentos e os arcos. (2) As obras apresentam uma estrutura extremamente fechada, porém, em alguns exemplares, os artífices sugerem a existência de pequenas aberturas para outros ambientes. (3) A arquitetura imaginária sempre envolve um quadro central, geralmente, emoldurado por uma forma circular. (4) O tratamento dado às cores caracteriza-se pela predominância de tons terrosos: marrons, amarelos e vermelhos. (5) Em alguns forros, as linhas de desenho das colunas se dirigem para o centro, guiando o olhar do observador para a narrativa religiosa. (6) Os espaços delimitados pela trama arquitetônica são decorados conforme o princípio do *horror vacui*: toda a superfície da pintura é preenchida com guirlandas, arranjos de flores, tarjas, florões, enrolamentos, volutas, concheados, mísulas com folhas de acanto, ornamentos monocromáticos em relevo, cabecinhas de anjos etc.

Prosseguindo com as quadraturas executadas pela segunda geração de pintores de perspectiva, verificamos que Myriam Ribeiro incluiu as obras contratadas por Manoel Rebelo de Souza: a

---

<sup>440</sup> Sobre o pintor, consulte-se: BARROSO NETO, 2009.

capela-mor da Sé catedral de Mariana (1760) e a nave da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto (1768)<sup>441</sup>. A ornamentação da capela-mor da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, também foi inserida nesse período, “na descendência imediata do forro da capela-mor da Sé de Mariana, com a qual apresenta evidente parentesco em termos de **estrutura e composição**”<sup>442</sup> [Fig.184, Fig.186]. Quando analisamos o Libelo Cível envolvendo Manoel Rebelo de Souza e seu discípulo, João Batista de Figueiredo, verificamos que o mestre bracarense foi um administrador das artes, pois arrematava a decoração de um templo e contratava outros artífices para realizá-la com a ajuda de seus aprendizes e, muito possivelmente, com a colaboração de um sócio que também era mestre pintor. Vale ressaltar que essa organização do trabalho explica, em parte, a inexistência de unidade estilística entre as pinturas rematadas por Rebelo, prevalecendo, portanto, o conjunto de traços que caracteriza o estilo pessoal do artista responsável pela fatura da obra. Diante disso, Manoel Rebelo pode ter assumido a empreitada e admitido um oficial perito para executá-la, com a ajuda ou não dos membros de sua oficina, repetindo na matriz de Ouro Branco a mesma concepção estrutural da Sé de Mariana, como tivemos oportunidade de observar na análise formal e comparativa das cinco cúpulas imaginárias. Entretanto, apesar de pertinente, na ausência de outros indícios, não faremos atribuições. Acreditamos que o autor permanece desconhecido, apesar de concordarmos que seja uma interpretação direta do modelo de arquitetura concebido na Sé de Mariana. Desse modo, supomos que a pintura tenha sido produzida entre 1760 e 1775, quando os tetos pintados passarão por uma renovação ornamental e o “ciclo rococó” vai se materializar na decoração da capela-mor do Santuário do Bom Jesus do Matozinhos, executada por Bernardo Pires da Silva, entre 1773 e 1775.

Em 2012, Mateus Alves Silva investigou as pinturas de perspectiva de Minas Gerais a partir das publicações de Myriam Ribeiro, Carlos Del Negro e o grupo liderado por Affonso Ávila. Nessa ocasião, o pesquisador propôs uma nova abordagem para a compreensão do modelo da decoração da Sé de Mariana.

Del Negro assim define o modelo: ‘sobre um embasamento assenta uma ordem arquitetônica de colunas geminadas com entablamento corrido circular’. **Em uma outra abordagem, pode ser também entendido esse modelo pelo uso da perspectiva com ponto de fuga central, em que as linhas convergem para um único ponto no centro da composição**, exigindo uma visão frontal do espectador. A

<sup>441</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 454.

<sup>442</sup> Ibid., p. 455.

partir deste modelo temos os desdobramentos e exemplificações, como no caso citado, a capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Ouro Branco<sup>443</sup> (grifo nosso).

No decorrer da dissertação, referindo-se aos forros da Sé catedral de Mariana e aos outros que seguem o mesmo modelo de composição, Mateus Silva definiu as arquiteturas circulares como “Cúpulas e aberturas”. Diz o autor:

Cúpulas e aberturas:

A pintura em perspectiva das cúpulas – ou, para nosso estudo, estruturas octangulares ou circulares que se assemelham a cúpulas – **evoca uma necessidade de construção do espaço bastante distintas das anteriormente apresentadas**. No caso das pinturas em Minas, sobressai a formatação da estrutura com ponto de vista central, de modo que a eficácia da ilusão perspéctica se dá quando o observador se coloca diretamente abaixo da pintura. **São quatro os grandes referentes deste modelo de pintura no território mineiro: as capelas-mores da Sé de Mariana, da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, da igreja de Santo Antônio de Ouro Branco e da igreja de Sant’Anna de Inhaí, distrito de Diamantina**. Todas elas, como referido, apresentam linhas que concorrem para o centro da pintura e a profundidade é estabelecida pela estrutura organizada por colunas e arcos<sup>444</sup> (grifo nosso).

Essa composição das quadraturas referida por Myriam Ribeiro, em 1997, e reexaminada por Mateus Alves Silva, em 2012, corresponde à estrutura compositiva do conjunto pictórico que estamos analisando – as cúpulas imaginárias. Portanto, gostaríamos de acrescentar ao ciclo barroco a decoração da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, mencionada por Silva e inserida no grupo selecionado para esta investigação [Fig.193]. Myriam Ribeiro não se referiu à obra, mas, como verificamos na ação judicial, ela foi contratada por Manoel Rebelo de Souza e contou com a participação de seus aprendizes, João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca, por volta de 1765. Por fim, agregaremos a este ciclo as outras duas pinturas estudadas, as ornamentações das capelas-mores da matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina, incluídas por Oliveira e Mateus Alves Silva, e da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, omitida ou desconhecida pelos dois autores no momento das respectivas publicações.

Desse conjunto, a primeira obra executada foi a capela-mor da Sé catedral de Mariana, contratada por Manoel Rebelo de Souza em 1760 [Fig.184]. O pintor traz algumas novidades em relação à produção anterior. Das obras remanescentes na região mineradora, esta é a primeira pintura concebida em perspectiva centralizada. Essa disposição circular da arquitetura imaginária dá início a uma nova forma de pensar o espaço, distinguindo-se da divisão tripartida

<sup>443</sup> SILVA, M.A., 2012, p. 82.

<sup>444</sup> Ibid., p. 105-106.

dos tetos pintados pela geração anterior, ainda que estes não tenham deixado de existir ao longo do século, como se verá. A composição das cúpulas gêmeas da Sé de Mariana apresenta um ritmo regular ao intercalar os arcos abertos para uma parede branca com as colunas geminadas em mármore fingido, rompendo com o arranjo cromático terroso predominante nas ornamentações da antiga comarca de Vila Rica, anteriores a 1760, mesmo que mantenha a sobriedade por meio da combinação do preto com o branco e o vermelho [Fig.185]. Esses elementos arquitetônicos emolduram os santos cônegos, e a narrativa hagiográfica, até então representada no centro, desloca-se para a extremidade do suporte, próxima ao espectador e exatamente no limite entre as duas esferas, o ambiente terreno e aquele que simboliza a abóbada celeste. No entanto, é importante deixar claro que essa mudança não se torna uma regra, os personagens sagrados permanecerão retratados no ponto central da superfície pictórica. Contudo, é importante salientar que, nas decorações ulteriores, produzidas no final do Setecentos e início do Oitocentos, os doutores da igreja, os evangelistas, os anjos e os santos serão dispostos frequentemente nos ângulos e nas laterais dos forros das capelas-mores e das naves, dando continuidade à organização proposta pelo pintor bracarense.

Quando comparamos os forros da Sé de Mariana com as pinturas pregressas, percebemos inclusive uma redução significativa de ornatos, limitados aos vasos de flores e alguns detalhes que decoram a estrutura. Embora a quadratura ocupe toda a cobertura do teto, não há um fervor ornamental como nos exemplares produzidos pela geração anterior, fiel ao princípio do *horror vacui*, ou seja, o horror ao vazio. O pintor não representou o céu, mas sugeriu, no topo da abóbada, a abertura para o exterior através de pequenas janelas envidraçadas que simulam a lanterna de uma cúpula. Dessa maneira, percebe-se claramente que, apesar de austera, a trama arquitetônica não é tão cerrada como aquelas que a precederam. O branco visualizado por entre os arcos e as janelas envidraçadas criam a sensação de claridade e nitidez, além de insinuarem a existência de outros ambientes para além da arquitetura, mesmo que sejam quase imperceptíveis devido à ausência do azul e da profundidade espacial.

Na matriz de Ouro Branco, a composição da falsa arquitetura intercala colunas e arcos que sustentam um entablamento central [Fig.186]. Desta vez, ele emoldura um minúsculo óculo que circunda o objeto litúrgico – o ostensório. Se Manoel Rebelo de Souza já havia realizado algo novo com relação às sugestões de janelas que se abrem para o exterior, o pintor que trabalhou em Ouro Branco avançou um pouco mais e criou pequenas aberturas para o céu azul, entrevisto na parte superior dos varandins, por trás dos vasos de flores, e através do óculo reproduzido no

centro do forro [Fig.187]. É certo que a representação celestial ainda é muito tímida, mas, mesmo assim, consideramos indicativo de que ela vai despontar dentro de pouco tempo. O autor da capela-mor do Padre Faria já havia pintado porções de céu com nuvens brancas na parte superior dos balcões e em pequenos vãos quadrados, mas a estrutura arquitetônica compartimentada acaba fragmentando o espaço e o observador não vivencia a sensação de totalidade [Fig.179]. O céu pintado na matriz de Ouro Branco é tão acanhado quanto o da capela-mor do Padre Faria, mas a concepção estrutural que evoca uma cúpula favorece a percepção da atmosfera celeste para além da arquitetura imaginária. No tocante às cores, a pintura ganhou luminosidade em relação à produção artística da primeira geração e à sobriedade da Sé de Mariana. O suporte pictórico é todo coberto, porém, a ornamentação restringe-se aos vasos de flores e aos objetos que imitam a madeira talhada e revestida de ouro. Como na catedral de Mariana, as colunas e os arcos que coroam os nichos nos quatro cantos do teto enquadram os quatro evangelistas, seguindo a proposta de Manoel Rebelo de Souza de deslocar a narrativa hagiográfica para os limites da superfície pictórica.

Nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, as obras setecentistas subsistentes estão inseridas em cenário semelhante ao de Minas Gerais, marcado pela grande variedade de formas. Não obstante, em termos de concepção estrutural do espaço, ao perguntarmos o que o pintor bracarense teria visto em Portugal antes de viajar para Minas Gerais, encontramos, na pintura de forro da nave da igreja do antigo Mosteiro das Chagas de Lamego, a representação de uma cúpula ilusionista com características semelhantes às aquelas produzidas na capitania mineira: a composição de uma arquitetura circular a partir da disposição dos círculos em perspectiva [Fig.188, Fig.189]. O falso domo encontra-se no centro de uma complexa estrutura arquitetônica, cerrada e excessivamente ornamentada, composta em diferentes níveis por um conjunto abundante de colunas, arcos, balcões, frisos, entablamentos e balaustradas pintados em vermelho e castanho dourado, por trás do qual observa-se outro ambiente com acanhados arcos abertos para o exterior, praticamente imperceptíveis. No eixo central do teto, o artista simulou uma lanterna decorada com ornatos em relevo e um pequeno óculo com a imagem da pomba pairando no céu – o *Triunfo do Espírito Santo*. Salvo a composição, a arquitetura imaginária do Mosteiro das Chagas é completamente distinta das decorações da Sé catedral de Mariana e da sua descendente, a matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco. As diferenças encontram-se principalmente na quadratura extremamente carregada e na exuberante decoração.

**Preenchendo a totalidade do tecto da igreja, a pintura apresenta uma imponente cúpula ilusionista**, assente num complexo sistema arquitetónico constituído por diferentes níveis de colunas e povoado por uma multiplicidade de anjos e outras figuras, na qual, no seu óculo central aberto para o céu, ocorre a aparição do Espírito Santo. **É notória a influência de Nasoni, autor das pinturas nos tectos das três naves da Sé**<sup>445</sup> (grifo nosso).

Vítor Reis acredita que a pintura foi produzida em meados do século XVIII<sup>446</sup>. Se o autor estiver certo quanto à data da obra da igreja das Chagas de Lamego, ela é contemporânea dos forros da capela-mor da Sé de Mariana. Inclusive, vale recordar que, em 1752, Manoel Rebelo de Souza já estava exercendo suas atividades em Minas Gerais. Desse modo, o pintor bracarense certamente não a conheceu, mas pode ter visitado a Sé catedral de Lamego e tomado conhecimento do conjunto pictórico executado por Nicolau Nasoni, entre 1734 e 1738. A princípio, concordamos com Vítor Reis quanto à interlocução existente entre os tetos pintados por Nasoni e pelo artista que trabalhou no Mosteiro das Chagas. Uma das características do mestre italiano é justamente a exorbitante decoração e o colorido vibrante, presente no forro da nave da igreja das Chagas, mas não nas capelas-mores da catedral de Mariana e da matriz de Ouro Branco, despojadas de ornamentação. Desse modo, é muito pouco provável que a obra de Nasoni tenha surtido algum efeito na trajetória artística de Manoel Rebelo de Souza, a não ser pela centralidade das composições de suas “cúpulas ilusionistas ultra decoradas”<sup>447</sup> e pelo arremate circular frequentemente reproduzido no centro da superfície pictórica, que afigura a cobertura de um zimbório real, revestido de ornatos em relevo monocromático [Fig.190].

Ao compararmos os objetos pintados no centro das quatro arquiteturas imaginárias, notamos semelhanças estruturais quanto à forma circular, mas resultados distintos no que diz respeito ao desenho e estilo de cada um dos mestres pintores, ainda que exista uma forte interlocução entre as duas pinturas transmontanas. Por volta de 1734, no terceiro tramo da nave central da Sé catedral de Lamego, Nicolau Nasoni arrematou a abóbada com balcões e balaústres abertos para uma lanterna decorada em relevo [Fig.191a]. Em meados do século, o autor do forro do Mosteiro das Chagas representou um espaço semelhante no cume de sua cúpula ilusionista: uma balaustrada que envolve uma cobertura com ornamentos em ressaltos, provavelmente, uma interpretação da decoração da Sé [Fig.191b]. No ano de 1760, em Minas Gerais, o artista português Manoel Rebelo de Souza simulou um entablamento que sustenta a lanterna esférica

---

<sup>445</sup> REIS, 2006, p. 228.

<sup>446</sup> Ibid., p. 228.

<sup>447</sup> Ibid., p. 229.

com pequenas vidraças. As paredes desse elemento arquitetônico são decoradas com desenhos que fingem ornatos em relevo [Fig.192a]. Pouco tempo depois, entre 1760 e 1775, o artífice que trabalhou em Ouro Branco, reproduziu um singelo óculo com a representação de um artefato flutuando entre as nuvens – o ostensório –, que nos remete imediatamente à abertura orbicular do Mosteiro das Chagas, cuja pomba – símbolo do Espírito Santo – plana no céu [Fig.192b, Fig.191b].

Independentemente de o pintor que atuou no antigo Mosteiro das Chagas de Lamego ter sido influenciado pela obra de Nicolau Nasoni, se apropriado de alguns elementos arquitetônicos e ornamentais representados pelo mestre italiano e interpretado o seu colorido vibrante, o resultado final da sua arquitetura imaginária é completamente distinto das cúpulas pintadas na Sé de Lamego. O artífice do Mosteiro não replicou a pintura: muito possivelmente, ele desenvolveu o seu próprio projeto a partir do que assimilou da decoração da Sé. Apesar de ter estabelecido uma interlocução com o autor desses tetos pintados, sua cúpula é muito específica. Paralelamente ao que ocorreu na antiga província de Trás-os-Montes em meados do século XVIII, mesmo que Manoel Rebelo de Souza tenha conhecido os forros da Sé de Lamego antes de viajar para Minas Gerais e absorvido a centralidade da quadratura, a obra do artista bracarense não se aproxima estilisticamente do conjunto pictórico de Nicolau Nasoni. A cobertura da Sé de Mariana é depurada, não possui objetos sobrepostos, é enxuta de ornamentação e apresenta uma estrutura claramente definida, uma sequência encadeada de colunas geminadas e arcos que emolduram os personagens sacros. De forma equivalente, ainda que o oficial que trabalhou em Ouro Branco tenha assimilado a composição reproduzida na Sé de Mariana, sua proposta é completamente diferente, ou seja, uma interpretação muito particular que faz prevalecer o estilo pessoal do autor, fruto de seu aprendizado e de seus referenciais teóricos e práticos, adquiridos e desenvolvidos no decorrer de sua formação. Infelizmente, os espécimes remanescentes nas duas regiões – Minas Gerais e Portugal – não nos permitem conhecer as referências artísticas desses pintores, dificultando a identificação das suas possíveis heranças culturais. Nesse cenário, não é possível ter certeza se havia pinturas com características semelhantes que se perderam no transcurso do tempo ou se não existiram efetivamente, corroborando nossa hipótese quanto à produção de modelos diversos.

Na ausência de um precedente tipológico, acreditamos que muitas referências possam ser encontradas na ornamentação das cúpulas e coberturas de teto dos templos e edifícios italianos, portugueses e brasileiros, porém, é difícil retrair o percurso exato dessas formas decorativas

no tempo e no espaço. Diante da diversidade de pinturas presentes nesses territórios, da efervescente produção artística, do trânsito de pessoas e objetos, é pouco provável que tenham existido modelos fielmente reproduzidos, como costumamos testemunhar nas composições de narrativas religiosas. Até onde pudemos pesquisar, o que observamos é a existência de diferentes representações cenográficas, fruto da assimilação e interpretação do repertório arquitetônico, ornamental e figurativo que circulou entre os artífices e do processo de aprendizado que se desenvolveu no ambiente das decorações dos edifícios civis e religiosos. Nesse âmbito, é importante reforçar o caráter itinerante das oficinas, o trabalho em equipe, a circulação de objetos, estampas, tratados e a possível execução de desenhos como consequência da observação direta e da memória visual dos artífices, o que eles viram e registraram pelos caminhos percorridos.

Posto isso, é importante recordar que as gravuras produzidas a partir dos tetos pintados, normalmente, reproduziam fragmentos de arquitetura, ornamentos e alguns grupos figurativos e não o forro em sua totalidade, o que explica parcialmente o desenvolvimento de novos projetos com base nesses extratos, tendo como resultado a criação de exemplares diversos. Essas estampas, muito possivelmente, foram reinterpretadas e compostas novamente, de forma a gerar uma infinidade de tipos. Seja como for, o que fica muito evidente e é de extrema importância para o nosso estudo é a provável ausência de protótipos norte-portugueses que tenham sido transpostos e replicados em território minerador. É bem possível que a diversidade seja uma característica das quadraturas do século XVIII, exceto naquelas regiões em que um mestre pintor dominou a produção artística local, como abordaremos mais adiante. No caso específico das obras executadas por Manoel Rebelo de Souza, a única semelhança entre as pinturas da Sé de Mariana e sua congênere, a capela-mor da matriz de Ouro Branco, com a cúpula ilusionista da igreja do antigo Mosteiro das Chagas de Lamengo é a concepção de uma estrutura centralizada, gerada a partir de um conjunto de círculos concêntricos, o que configura a circulação de um saber comum entre os artífices das duas regiões: as formas elementares que constituem o domo autêntico. Nesse universo de possibilidades, é preciso ressaltar que a constatação da variedade de modelos não significa a originalidade da obra, mas a existência de múltiplas referências e inúmeros desdobramentos.

De volta ao conjunto pictórico contratado por Manoel Rebelo de Souza, a pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, parece ser a mais barroca de todas, em virtude do formato oval da quadratura, que nos remete imediatamente às arquiteturas elípticas e às

formas ondulatórias da obra de Francesco Borromini [Fig.193]. O movimento sinuoso é reforçado pela forte presença da balaustrada azul contornando o teto acima da cimalha: constituído por curvas e contracurvas que delimitam a estrutura ovular, sem precedentes em Minas Gerais. Essa composição é típica do barroco, sugere instabilidade e movimentação, além de criar uma atmosfera teatral e envolvente ao dispor os doutores da igreja nas varandas, como se estivessem em púlpitos proferindo um sermão. Diferentemente dos santos cônegos e dos evangelistas retratados nas obras da Sé de Mariana e da matriz de Ouro Branco, cujas figuras apresentam um caráter icônico e hierático, os doutores da igreja pintados em Santa Efigênia foram representados em ação, flagrados em determinado momento do tempo, escrevendo os livros sagrados e comunicando-se com o observador [Fig.194]. Como já mencionamos, a ornamentação desse forro foi realizada acima de uma tribuna real, composta por varandas, balaústres e cortinado, e o programa decorativo corresponde à aplicação do conceito de *bel composto*, característico da estética barroca: a unificação entre a pintura, a arquitetura, a talha e a escultura.

O grupo figurativo foi deslocado para as extremidades e a cúpula elíptica apresenta uma ornamentação concisa e bastante delicada: quatro vasos de flores e guirlandas envolvendo os arcos. Nesse ambiente cenográfico, a balaustrada é a grande protagonista, deixando em segundo plano uma simplificada arquitetura, restrita ao conjunto de pedestais e pilastras que conformam a arcada. O pintor responsável pela decoração da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, parece ter aproveitado a estrutura do próprio forro – as nervuras da abóbada – para criar os pilares e inserir entre eles os eclesiásticos. Acreditamos que a origem desta obra deve estar na tratadística e nos impressos europeus que difundiram o repertório arquitetônico das quadraturas de matriz italiana: terraços, balcões e varandins com balaústres são motivos recorrentes nas pinturas produzidas entre os séculos XVI e XVIII. Geralmente, eles ocupam um lugar intermediário, servindo de palco para a comunicação dos personagens com os espectadores ou delimitando os espaços da falsa arquitetura. Nessa obra, a interlocução entre as figuras pintadas e os fiéis se dá justamente a partir dos púlpitos cercados pelos balaústres azuis. Os doutores da Igreja, com seus respectivos atributos, lançam-se para além do parapeito e alcançam o espaço real para apresentar os livros sagrados aos observadores, difundindo os dogmas da Igreja Católica, de acordo com os preceitos do Concílio de Trento, que reafirmam o papel dos clérigos como mediadores entre Deus e os Homens, capazes de preparar o caminho para a Salvação e facilitar a passagem dos crentes para o mundo celestial.

São inúmeros os precedentes para a composição de balcões e varandas com balaústres na história das pinturas ilusionistas. Em 1560, Paolo Veronese (1528-1588) foi contratado para pintar a Vila Barbaro, em Maser, na região do Vêneto [Fig.195]. No teto da sala de Olimpo, o artista inseriu várias figuras atrás de uma balaustrada, através da qual podem estabelecer uma conexão com o observador que frequenta o salão, encarando-o e fazendo sinais. Note-se como uma das personagens fita o espectador, enquanto a outra olha para baixo, e como dois animais ameaçam avançar para além da sacada ao se posicionarem em cima do parapeito, bem no limite entre as duas esferas. Praticamente um século após a decoração dessa vila, o mestre da quadratura italiana Agostini Mitelli (1609-1660), responsável pela criação do ‘estilo bolonhês’ ao lado de Angelo Michele Colonna, ornamentou a sala de audiências privadas do grão-duque, no Palácio Pitti, em Florença, com uma extraordinária arquitetura imaginária [Fig.196]. No teto, em um dos andares, pintou uma pessoa por trás de uma balaustrada espiando o ambiente por intermédio de uma luneta. No século XVIII, o pintor veneziano Francesco Fontebasso (1707-1769), que também estudou em Bolonha, executou a obra acima da escadaria do Palácio Bernardi, em Veneza, com uma estrutura arquitetônica aberta para o céu, em que o conjunto de balaústres ilusionista constitui o elemento principal [Fig.197]. Ao mesmo tempo que delimita os espaços terreno e celestial, permite a conexão dos músicos, pajens e servos pintados com os convidados que chegam no palácio. Fontebasso criou quatro balcões nos eixos de simetria, de forma semelhante à conformação dos púlpitos que observamos na ornamentação do forro da capela-mor de Santa Efigênia [Fig.193]. É certo que as obras citadas se encontram em ambiente cortesão, os palácios e vilas italianas, mas esse gênero de pintura foi incorporado também na decoração de templos cristãos. Como nos diz Arnold Hauser, no Barroco “o caráter imponente e pomposo da arte palaciana passa a predominar agora também na arte eclesiástica”<sup>448</sup>.

Na região Norte de Portugal, durante o reinado de D. João V, foi o cenógrafo e arquiteto italiano Nicolau Nasoni quem provavelmente implementou esse elemento arquitetônico no universo das pinturas de perspectiva minhotas e transmontanas. Em 1725, o artista foi contratado pelo cabido da Sé do Porto como pintor-decorador da catedral que se encontrava em fase de reestruturação<sup>449</sup>. Entre as inúmeras intervenções realizadas por Nasoni, encontra-se a ornamentação da sacristia, onde ele representou um óculo aberto para o exterior. Essa obra é considerada uma das primeiras quadraturas produzidas nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, mas, infelizmente, restam apenas alguns fragmentos, o que dificulta

---

<sup>448</sup> HAUSER, 1998, p. 456.

<sup>449</sup> TEDESCO, 2011, p. 23.

seu estudo [Fig.198]. Ainda assim, conseguimos visualizar dois balcões semicirculares reproduzidos nas extremidades da abóbada, compostos por balaústres pintados em cores suaves e ornamentados com guirlandas e anjos imitando a escultura. No centro do suporte, é possível perceber parte da balaustrada esférica intercalada com a arquitetura que imita o mármore róseo decorado com escultura em relevo. O espaço destinado ao céu está muito deteriorado, mas podemos observar ramos de folhas verdes indicando a possível representação de uma paisagem.

Nesse contexto, acreditamos que a obra de Nasoni – na sacristia da catedral do Porto e na nave da Sé de Lamego – possa ter influenciado outros artistas que trabalharam nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, como os oficiais responsáveis pelas decorações do mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, em Felgueiras, atual distrito do Porto [Fig.199]. O autor é desconhecido, mas a pintura foi realizada no âmbito de uma grande renovação decorativa da igreja, entre 1764 e 1767, e é muito possível que algum discípulo do pintor italiano possa ter assumido as atividades desse antigo templo românico. São quatro forros localizados nas naves laterais, infelizmente, em péssimo estado de conservação. As obras caracterizam-se pelo domínio da ornamentação, indicativo da possível influência da quadratura bolonhesa, do início do século XVIII, no Norte de Portugal<sup>450</sup>. Os elementos arquitetônicos pintados nas abóbadas do mosteiro apresentam características semelhantes aos projetos desenvolvidos por Nasoni. Só para citar alguns exemplos: a balaustrada oval que contorna o óculo aberto para o céu, os balcões semicirculares [Fig.200], os arcos, os nichos, os inúmeros objetos superpostos, os festões, os medalhões, os mascarões e os seres híbridos com os braços e as pernas decorados com motivos vegetalistas, típicos das representações das grotescas, que constituíram um repertório ornamental muito importante desde o século XVI, semelhante às imagens da Sé de Lamego, produzida em 1738 [Fig.201a, Fig.201b], e ao projeto elaborado pela oficina de Michelangelo Colonna que Nicolau Nasoni pode ter conhecido durante sua formação em Bolonha [Fig.157a, Fig.157b].

Giovanni Battista Tedesco nos diz que esse objeto arquitetônico está presente nos desenhos de Nicolau Nasoni. Conforme o autor, “O caderno da Biblioteca de Siena, conhecido como *Taccuino S III 6*, mostra vários esboços onde a balaustrada é usada sistematicamente. Este

---

<sup>450</sup> Em 1718, Nicolau Nasoni mudou-se para a capital emiliana para aperfeiçoar a quadratura na *bottega* de Stefano Orlandi, um dos mestres quadraturistas mais prestigiados do período, ao lado de Vittorio Maria Bigari (1692-1776). Sobre o assunto, consultar TEDESCO, 2011, p. 174 e 218.

elemento encontra-se também nas construções realizadas em Portugal”<sup>451</sup>. A presença dessa peça de arquitetura corrobora a permanência da tradição decorativa de tetos seiscentista e setecentista na produção artística do Norte de Portugal, a qual certamente foi transmitida aos artífices que atuaram em Minas Gerais, como verificamos nas varandas pintadas na matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, e no conjunto de balaústres azuis que contornam o forro da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto [Fig.187, Fig.193]. Neste contexto, é importante ressaltar que as quadraturas supracitadas, as obras de Paolo Veronese, Agostino Mitelli e Francesco Fontebasso foram realizadas por artistas nascidos e formados na Itália setentrional – Veneza e Bolonha – sinalizando para uma possível influência das pinturas norte-italianas na produção artística da capitania de Minas Gerais, mesmo que filtrada pela cultura norte-portuguesa.

No âmbito da concepção estrutural do espaço, vimos que o modelo proposto por Manoel Rebelo de Souza na decoração da capela-mor da Sé de Mariana se repete nas outras duas – na matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, e na igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto –, salvo algumas particularidades que as distinguem, por exemplo, a estrutura elíptica verificada em Santa Efigênia, a única composição do conjunto pictórico que adotou a forma oval presente nas edificações barrocas de matriz italiana. Como expusemos, essas pinturas não apresentam coesão estilística, pois o mestre bracarense costumava contratar oficiais peritos para executar as obras com a ajuda de seus aprendizes, prevalecendo o estilo individual dos artífices que projetaram cada uma dessas quadraturas. Embora esses pintores compartilhem a mesma forma de pensar a arquitetura imaginária, as soluções formais por eles encontradas e o resultado final de suas empreitadas artísticas são diferentes. Neste ponto, relembramos Arnold Hauser.

[...] o **barroco** é a expressão de uma cosmovisão intrinsecamente mais homogênea, mas que **assume grande variedade de formas nos diferentes países europeus**. [...] o barroco, por outro lado, engloba tantas ramificações do esforço artístico, **apresenta-se em formas tão diferentes de país para país** e nas várias esferas da cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reduzi-las todas a um denominador comum<sup>452</sup> (grifo nosso).

Com relação às decorações executadas pela primeira geração de pintores de perspectiva do ciclo barroco de Minas Gerais (1740-1760), as três quadraturas contratadas por Manoel Rebelo de Souza conservam as principais características, mas apresentam novidades quanto à concepção do espaço. Só para exemplificar: (1) a composição de uma arquitetura circular centralizada, (2)

<sup>451</sup> TEDESCO, 2011, p. 99.

<sup>452</sup> HAUSER, 1998, p. 442.

a construção de uma trama arquitetônica mais aberta, que sugere a existência de outros ambientes para além dos arcos, das janelas e do óculo, (3) o deslocamento dos personagens para a extremidade da cobertura, representados próximos ao observador, (4) a ornamentação depurada, restrita aos vasos e guirlandas de flores e outros objetos. Apesar da redução de ornatos, os artistas conservaram o princípio de preenchimento total da superfície e a aplicação do conceito de *bel composto*, mantendo o vínculo dessas obras com a estética barroca.

Entre as principais inflexões promovidas pela segunda geração de pintores ativos na comarca de Vila Rica, destacamos a composição de quadraturas mais inteligíveis, abertas e luminosas, em oposição às tramas arquitetônicas cerradas de colorido sombrio, características que costumam definir a pintura barroca da capitania mineira. Embora existam sugestões de outros espaços, ainda não há representações do céu atmosférico e, mesmo que a ornamentação seja depurada, a arquitetura imaginária preenche toda a cobertura do teto. É bem verdade que as cores ainda são austeras, assim como a iconografia, fundamentada na reafirmação dos princípios do catolicismo romano, como o mistério da transubstanciação<sup>453</sup>, manifesto por meio do ostensório pintado no centro do forro da matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, e nos retratos dos santos, dos eclesiásticos e dos evangelistas, como exemplo de conduta de vida e como propagadores do cristianismo. Tais preceitos são reforçados pela própria concepção centralizada da cúpula imaginária, indicando um único caminho para a evolução espiritual, a redenção dos pecados e a salvação da humanidade. Nesse contexto, o barroco deve ser compreendido como um movimento estilístico que floresceu e se desenvolveu em ambiente religioso, revalorizou e fomentou a produção de imagens e o culto aos santos com o objetivo de persuadir os fiéis e servir à doutrina católica. Desse modo, as obras de arte são a forma e o meio essenciais para a manifestação sensível da fé, da devoção e dos dogmas promovidos pela Igreja.

**A Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade;** porém, já que esta tende sobretudo a influir concretamente sobre o comportamento humano, em vez de enunciar e impor verdades da fé, deve poder **condicionar todas as ações dos homens, qualquer que seja sua posição social e sua preparação cultural. Isso não vale apenas para a autoridade religiosa, mas para a autoridade em geral, a começar por aquela do Estado**, que descende da religiosa e **visa igualmente a coordenar a conduta dos homens segundo certos objetivos**, mas opera em um campo diferente, muito mais mundano. De fato, o Estado

---

<sup>453</sup> Presença sacramental de Jesus Cristo na Eucaristia, termo usado para explicar a transformação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo. A hóstia consagrada simboliza o corpo de Cristo e a sua exposição solene, normalmente, é realizada por meio do ostensório (o receptáculo que a protege), que corresponde à manifestação do dogma da transubstanciação.

na forma que recebe do absolutismo monárquico, conserva uma hierarquia social, mas põe todos os indivíduos na mesma condição de vassalagem em relação ao soberano. [...]. É preciso, pois, levar em conta esses diferentes modos de ser e a variedade dos interesses de classe, para que eles possam convergir a um fim comum – que **para a Igreja é a salvação e para o Estado é o poder**<sup>454</sup> (grifo nosso).

Reiteramos que a finalidade principal da Igreja é promover a reconciliação dos seus fiéis com Deus pela propagação da doutrina católica e do exemplo da vida de Cristo, da Virgem e dos santos. Nesse âmbito, é preciso sempre trazer de volta à memória a conjuntura em que se desenvolveu esse gênero de pintura no espaço luso-brasileiro. Como já mencionamos, em Portugal, a quadratura floresceu no reinado de D. João V (1706-1750), no ambiente de corte que se serviu continuamente das artes, das produções cenográficas e dos aparatos arquitetônicos para sustentar o poder absoluto do rei. É interessante pensar que, no momento em que o Estado e a Igreja se aproximam, a arte cristã absorve os padrões culturais da monarquia absolutista e incorpora a prática artística empreendida pelo monarca: a arte palaciana, com toda a pompa e circunstância, os cenários produzidos para o teatro régio e os inúmeros artefatos fabricados para as festividades públicas. Traçando um paralelo com a realidade da capitania de Minas Gerais no século XVIII, vimos que a primeira pintura concebida em ‘perspectiva centralizada’ corresponde à ornamentação das cúpulas gêmeas da Sé catedral de Mariana no período em que o Rei instituiu a primeira diocese de Minas Gerais e nomeou como bispo D. Frei Manuel da Cruz, a principal autoridade religiosa daquele território, cujos princípios estavam alinhados com as normas do Concílio de Trento. Um dos principais objetivos do primeiro Bispo de Minas Gerais era promover a “disciplina eclesiástica” e encaminhar o rebanho de Cristo para a salvação. As deliberações do comandante da nova diocese estiveram centralizadas nos preceitos religiosos do próprio pontífice: a Oração Mental e os Exercícios Espirituais<sup>455</sup>. Nesse universo, a função das imagens, acreditamos, se manifesta por meio da representação de uma iconografia austera, evangelizadora e edificante. Desse modo, a pintura de perspectiva apresenta um significado simbólico – a expressão de uma concepção religiosa –, e a imagem não tem a intenção de provocar o êxtase, mas sim o propósito de orientar e persuadir o fiel à devoção e à imitação da vida dos santos – o modelo de comportamento e o caminho para a Redenção. Como diz Giulio Carlo Argan:

No século XVII, porém, além de reformar a iconografia tradicional abrindo caminho à imaginação, a Igreja, empenhada numa ação mais de propaganda que de luta, **tende a fixar a iconografia dos novos santos a fim de que sirva de exemplo e estímulo:** contra a heresia, que nega o culto dos santos, **quer mostrar que a via da glória**

<sup>454</sup> ARGAN, 2004, p. 57-58.

<sup>455</sup> ÁVILA, 1967, p. 356-357.

**celestial está aberta a todos os fiéis, até aos mais humildes.** Mais que os heróis, os confessores, os mestres, os mártires da fé, **os santos agora são preceptores e advogados** – em todo caso, **figuras intermediárias, que mantêm o contato entre a vida terrena e o caminho do céu.** [...]. **De fato, nesse caso o escopo não é suscitar o encantamento ou estimular a imaginação: supõe-se que a alma do devoto está absorta na oração, e não se quer distraí-lo com uma imagem que lhe chame a atenção.** A imagem é assim concebida para exercer uma função puramente auxiliar ou instrumental; a simplicidade da fatura torna-a rapidamente familiar, e a comunicação não exige nenhum esforço de inteligência, ocorrendo como se diria hoje, em um nível “subliminar”<sup>456</sup> (grifo nosso).

Para encerrar o conjunto pictórico contratado por Manoel Rebelo de Souza, gostaríamos de tratar brevemente da pintura da nave da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, produzida em 1768, por João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca, oficiais recém-formados na oficina do mestre bracarense [Fig.202]. Como mencionamos no início deste capítulo, a obra foi incluída por Myriam Ribeiro no ciclo barroco e é considerada a pioneira, em Minas Gerais, na representação da rocalha, o motivo principal que caracteriza formalmente o rococó. Inicialmente, a expressão francesa *rocaille* designou um tipo de composição de jardins nos quais a incrustação de conchas em rochas criava grutas e fontes. Num segundo momento, a palavra passou a nomear o repertório ornamental desenvolvido por um grupo de arquitetos-decoradores, criado a partir do desenho estilizado das formas assimétricas dessas conchas. Portanto, o estilo surgiu com o desenvolvimento das artes decorativas francesas e foi concebido em duas etapas: o estilo regência, entre 1690 e 1730, e o rococó, entre 1730 e 1770. Os dois foram amplamente difundidos por meio das coleções de gravuras e, com o passar do tempo, extrapolaram os limites territoriais de origem para alcançar regiões distantes como Minas Gerais<sup>457</sup>.

O forro da nave da igreja de Santa Efigênia mantém a concepção estrutural tripartida das composições produzidas pela primeira geração de pintores de perspectiva (1740 a 1760), ou seja, a reprodução de um conjunto de arcadas dispostas no sentido longitudinal e ligadas entre si por arcos medianos. No centro da superfície, o autor inseriu uma enorme rocalha circundando o painel central. É notável que a pintura ainda não tenha conquistado a leveza do rococó, mantendo as principais características das obras do ciclo barroco: o preenchimento total do espaço, a construção de um ambiente fechado, a ausência do espaço celestial, a representação dos santos, emoldurados por colunas e arcos, e o cromatismo carregado, muito distante da ‘graciosidade e alegria’. A paleta é semelhante à das decorações da capela-mor da Sé de

<sup>456</sup> ARGAN, 2004, p. 103.

<sup>457</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 23-39.

Mariana, contratada e executada pela oficina de Manoel Rebelo de Souza, em 1760, cujas cores correspondem essencialmente à combinação de preto, vermelho e branco. Porém, nesta cobertura, os artífices adicionaram o azul e inúmeras guirlandas de flores multicoloridas, bem como a rocalha como motivo ornamental predominante, emoldurando a narrativa, coroando os arcos, decorando os balcões por trás dos santos, envolvendo os arranjos florais [Fig.203]. Por conseguinte, reconhecemos a obra como um importante exemplar de “transição estilística”<sup>458</sup>. Percebe-se claramente a coexistência de estilos, no entanto, os oficiais não conseguiram promover uma convivência harmônica entre eles, o que faz com que a pintura seja um espécime de experimentação e sim, com toda a probabilidade, de ser a primeira tentativa de renovação, tendo em vista a adesão à estética rococó.

Uma vez apresentados os exemplares desenvolvidos na antiga comarca de Vila Rica, prosseguiremos com o conjunto pictórico de outro artista português, conterrâneo de Manoel Rebelo de Souza, que dominou a produção artística no antigo Arraial do Tijuco, na comarca do Serro Frio. De acordo com a tradicional historiografia da arte do período colonial de Minas Gerais, parece unânime a percepção de que José Soares de Araújo pertence ao ciclo barroco da pintura de perspectiva. O grupo organizado por Affonso Ávila, inclusive, apoia-se na obra do guarda-mor para definir o “Partido A” no verbete denominado “Pintura no período colonial mineiro”, cujas principais características são o colorido sombrio e a arquitetura cerrada.

*Partido A* – Desenvolvido em Diamantina e imediações e aí introduzido pelo guarda-mor José Soares de Araújo, artista de origem portuguesa, e depois continuado na região por seus discípulos. Caracteriza-se pelo **tratamento cerrado da trama arquitetônica, simetricamente disposta em horizontais e verticais, por estruturas sucessivas e compactas, e pelo colorido predominantemente sombrio e penumbrista**, sem grandes variações de tonalidades. Muito próximo ainda do partido da pintura de índole barroca do litoral brasileiro, principalmente do adotado na Bahia, por José Joaquim da Rocha<sup>459</sup> (grifo nosso).

Em 2003, no livro intitulado *O rococó religioso no Brasil*, Myriam Ribeiro, referindo-se ao artigo publicado em 1979, chama a atenção para o fato de o “ciclo barroco” – que precede o “ciclo rococó” – da pintura de Minas Gerais não ter sido definido de maneira precisa, reconhecendo uma lacuna na historiografia da arte do período colonial. Mesmo diante dessa imprecisão, discorreu sobre os traços estilísticos de José Soares de Araújo com base no que foi dito anteriormente. Conforme a autora, os tetos pintados pelo guarda-mor, em Diamantina,

<sup>458</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 274.

<sup>459</sup> ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979, p. 165-166.

caracterizam-se por “suas pesadas tramas de perspectivas arquitetônicas de colorido sombrio em composições cerradas, com todos os espaços preenchidos segundo o princípio do *horror vacui*”<sup>460</sup>, em contraposição à “redução da perspectiva arquitetônica a suportes vazados, destacando-se contra fundos brancos ou de tonalidades claras”<sup>461</sup>. De acordo com Oliveira, as obras de José Soares seriam de “espírito barroco”, em oposição a Manoel da Costa Ataíde, de “espírito rococó”, cujas ornamentações são “leves e graciosas, pintadas em tonalidades claras e nas quais os vazios têm funções valorativas”<sup>462</sup>. Dessa forma, o pintor bracarense foi e continua sendo considerado um expoente do barroco no Norte de Minas, responsável inclusive pela formação de uma escola regional, uma vez que ele dominou a decoração monumental do antigo Arraial do Tijuco e imediações. É preciso recordar que o mestre português também atuou como administrador das artes, como o seu conterrâneo Manoel Rebelo de Souza em Vila Rica, mas diferentemente deste, manteve uma coesão estilística nas obras contratadas por sua oficina, indicando sua forte atuação como professor e pintor de quadraturas na região. Das principais características assinaladas pela autora, em 1979, destacamos a composição, concebida no sentido longitudinal, que divide o forro em três seções, a presença do quadro recolocado no centro da superfície, a arquitetura cerrada e a prevalência da intenção decorativa sobre a concepção estrutural do espaço<sup>463</sup>.

Com o intuito de começar a preencher essa lacuna, pois não temos pretensões de definir o ciclo barroco, mas, simplesmente, ampliar as reflexões quanto às características que foram expostas até o presente, no primeiro momento, concordamos com os autores quanto à concepção cerrada e tripartida da obra de José Soares de Araújo. Note-se a decoração da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina (1766 a 1769), a primeira obra empreendida pelo guarda-mor na cidade [Fig.204]. Ela apresenta os mesmos traços observados nas composições desenvolvidas pela primeira geração de pintores de perspectiva, indicando a permanência da estrutura compositiva cerrada e compartimentada na produção artística desenvolvida pela segunda geração. De forma equivalente, a quadratura envolve o quadro recolocado e a superfície pictórica encontra-se completamente preenchida e decorada com elementos arquitetônicos e ornamentais que se sobrepõem ao ponto de escamotear a arquitetura. Há pouquíssimas aberturas para o céu, as quais podem ser vistas por trás dos objetos dispostos

---

<sup>460</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 273-274. Esse artigo foi publicado na *Revista Barroco*, nº 10, em 1978-1979 e no Livro editado por Afonso Ávila, em 1997 – *Barroco: Teoria e Análise*.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>463</sup> *Idem*, 1997, p. 458-459.

no registro central do forro e dos balcões reproduzidos nas laterais. Entretanto, a superposição das formas e a pintura monocromática quase não permitem a percepção da atmosfera celeste e, quando ela é entrevista, a cor é bastante sólida, sem profundidade, e o espaço torna-se mais decorativo e simbólico do que propriamente ilusionista.

As quadraturas concebidas por José Soares normalmente são pintadas por uma só cor. A policromia está presente na ornamentação e na representação figurativa, como os arranjos de flores e os objetos em relevo imitando a madeira entalhada. Neste ponto, discordamos da definição da historiografia quanto ao tratamento dado às cores nas pinturas do mestre bracarense. Certamente a trama arquitetônica cerrada e monocromática pode parecer menos luminosa, mas não exatamente sombria. Repare-se como a aplicação de ouro em pontos distintos do teto faz cintilar toda a estrutura [Fig.204, Fig.205]. Observe-se o forro da capela-mor da igreja do Rosário (1779): o vermelho das cortinas e os arranjos florais multicoloridos que se deslocam sobre os objetos, os ornatos imitando a talha em madeira e os relevos compostos por delicadas linhas de desenho na mesma cor da falsa arquitetura, azul acinzentada. Note-se como a colocação do ouro em pontos bem definidos confere brilho à ornamentação [Fig.205]. De fato, não há espaços vazios, assim como não existe uma simplificação da composição, mas o colorido é leve, elegante e encantador. A paleta do mestre de Diamantina está muito distante das obras da década de quarenta, que se caracterizavam pela predominância de cores escuras, terrosas e contornadas pelo preto.

Referendamos a incorporação de José Soares de Araújo ao ciclo barroco, porém, não o consideramos a ‘personificação’ do estilo. O conjunto pictórico do mestre de Diamantina apresenta algumas particularidades que correspondem ao período de transição da pintura de perspectiva em Minas Gerais, quando os artífices começaram a assimilar o repertório rococó, inserindo-o em suas composições. Na análise formal das cúpulas imaginárias, verificamos a presença dos elementos decorativos que foram difundidos pelos arquitetos franceses do início do século XVIII (as flores penduladas, os modilhões, as guirlandas e o guilhochê), com destaque absoluto para as coleções de estampas de Jean Bérain, desenhista e gravador do estilo regência, fase inicial de desenvolvimento do rococó. A presença desses ornamentos confere aos ambientes criados uma atmosfera festiva, típica da decoração dos salões parisienses. Não é sem fundamento o fato de Carlos Del Negro se referir às arquiteturas pintadas pelo guarda-mor como

a criação de interiores principescos e enfeitados festivamente<sup>464</sup>. Do mesmo modo, não é sem razão que os historiadores normalmente referem-se às suas obras como um trabalho de ourivesaria, uma joia delicada e rica em detalhes. As quadraturas de José Soares são simultaneamente monumentais e intimistas.

No que tange à ornamentação, a dominância de objetos superpostos sugere a grande possibilidade de o artista ter tido como fonte de referência não a obra de Manuel Furtado de Mendonça, em Braga, como bem verificou Maria Claudia Magnani<sup>465</sup>, mas as cúpulas pintadas pelo cenógrafo italiano Nicolau Nasoni, presente nas naves da catedral Sé de Lamego, produzida entre 1734-1738, cuja representação é predominantemente decorativa, ou seja, o espaço real é ampliado, mas não ilimitado<sup>466</sup>. O pintor e arquiteto nasceu em San Giovanni Valdarno di Sopra, na Toscana, e iniciou suas atividades em Siena, trabalhando principalmente na produção de aparatos efêmeros teatrais, como carros alegóricos, arcos do triunfo e cadafalsos para cerimônias públicas e fúnebres. Entre 1714 e 1719, Nasoni circulou entre Roma e Bolonha para estudar pintura clássica e aprender desenho de arquitetura<sup>467</sup>. Foi em Bolonha que conheceu o mestre de perspectivas Stefano Orlandi e aprendeu a quadratura. Orlandi tornou-se a grande referência para Nasoni, cujo estilo é denominado “barocchetto”<sup>468</sup>: uma linguagem artística que associa o barroco tardio ao rococó, de caráter festivo e ornamental – que esteve vigente na arte italiana do século XVIII.

O barocchetto faz parte também do vocabulário decorativo das cenografias executadas pela família Bibbiena, frequentemente reconhecida pelo privilégio da ornamentação<sup>469</sup>. Conforme Giuseppina Raggi, apesar de a Academia Clementina de Bolonha ter sido criada em 1711, em que o ensino se baseou no desenho *dal vero* ou nas cópias dos mestres, “na primeira metade do século XVIII, desenvolve-se também uma linguagem pictórica mais solta e leve, proposta principalmente por Stefano Orlandi, que será um dos mestres de Niccolò Nasoni”<sup>470</sup>. De acordo com informações publicadas no *Dicionário da arte barroca em Portugal*, editado em Lisboa em 1989, Nicolau Nasoni “teria sido o primeiro a criar cúpulas fingidas na superfície curva das abóbadas”, além de dominar a técnica “para abrir e fechar céus”. O dicionário nos diz que,

---

<sup>464</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 87.

<sup>465</sup> MAGNANI, 2013A, p. 118.

<sup>466</sup> REIS, 2006, p. 260.

<sup>467</sup> TEDESCO, 2011, p. 38.

<sup>468</sup> Ibid., p. 198.

<sup>469</sup> OLIVEIRA, D., 2011, p. 1664.

<sup>470</sup> RAGGI, 2009, p. 147-148.

segundo Robert Smith, Nasoni teria introduzido na pintura de perspectiva portuguesa o princípio da assimetria, preconizando uma característica essencial do rococó<sup>471</sup>. É bem possível que o artista bracarense tenha conhecido a obra do pintor italiano antes de partir para a capitania de Minas Gerais, assimilando seus aspectos estilísticos por experiência própria e interpretando-os de forma particular na decoração dos tetos de Diamantina; ou seja, no ambiente cultural mineiro do Setecentos, marcado pela intensa circulação dos impressos europeus e dos tratados de arte.

Observem-se alguns recortes das pinturas dos dois artistas, com atenção especial à combinação extraordinária entre os elementos arquitetônicos e ornamentais, surpreendendo e encantando o olhar do espectador [Fig.206]<sup>472</sup>. Detenha-se à composição da quadratura: a presença marcante das linhas na constituição dos objetos em frisos, as cartelas, os pendões de folhas e flores escorrendo pela estrutura, os anjos apoiando-se nos objetos, as janelas envidraçadas, os caixilhos guarnecendo os vidros, a sobreposição de objetos e ornatos acarretando o desaparecimento da arquitetura pintada. Conforme assinalou Myriam Ribeiro, a valorização dos motivos decorativos observada na obra de Nicolau Nasoni constitui o modelo português mais próximo das composições de José Soares<sup>473</sup>, configurando uma linguagem pictórica similar entre as antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes e a capitania de Minas Gerais, provavelmente, com raízes no barocchetto bolonhês, de caráter essencialmente ornamental. É preciso reiterar que as formas viajaram no tempo e no espaço com a circulação dos impressos europeus, dos objetos artísticos e, especialmente, pela mobilidade física dos próprios pintores e do que ficou registrado em suas mentes – a memória visual dos artífices –, o que eles viram e apreenderam pelos caminhos percorridos.

Esse repertório ornamental e sua correspondência com a obra de Nicolau Nasoni é constante na pintura do guarda-mor, na região de Diamantina. Reparem-se os plintos e pedestais sustentando os arcos que delimitam as aberturas para o exterior, revestidas pelas janelas envidraçadas [Fig.207]. A construção desse fragmento de arquitetura é similar nas quadraturas produzidas pelos referidos pintores, a saber: as coberturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, da nave da igreja do Carmo de Diamantina [Fig.207a, Fig.207c] e da Sé catedral de Lamego, em Portugal [Fig.207b]. Observe-se o arremate dos arcos coroados por cartelas. Nas

---

<sup>471</sup> PEREIRA; PEREIRA, 1989, p. 305-310.

<sup>472</sup> Retiramos as cores das imagens para nos concentrarmos melhor nas formas e nos desenhos dos dois artistas.

<sup>473</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 459.

pinturas de José Soares, o objeto é sustentado por meninos alados e traz uma inscrição; na cúpula de Nicolau Nasoni, ela apresenta uma figura imitando a escultura em relevo. Nos balcões reproduzidos em Minas Gerais, é possível visualizar vasos de flores e *putti* segurando guirlandas e, em Lamego, duas figurinhas híbridas parecem sustentar com o corpo um enorme vaso florido enquanto se apoiam em grandes festões. Em outros recortes das pinturas dos mestres português e italiano, testemunhamos a composição de duplas de meninos (*putti* e figuras híbridas) entre objetos arquitetônicos e decorativos, envolvidos com a ornamentação, segurando grinaldas e outros arranjos florais [Fig.208a, Fig.208b]<sup>474</sup>.

Em termos de concepção estrutural do espaço, a decoração da capela-mor da matriz de Santana, em Inhaí, é a única pintura executada pela oficina de José Soares de Araújo que foi concebida em perspectiva centralizada. Quando pesquisamos a cúpula imaginária construída pelo guarda-mor e a comparamos com o conjunto pictórico da Sé catedral de Lamego, percebemos que o pintor que atuou na antiga comarca do Serro Frio, com toda probabilidade, assimilou também a composição da arquitetura imaginária de Nicolau Nasoni [Fig.209a, Fig.209b]. Salvo as características individuais de cada um dos dois artífices, é possível observar uma organização espacial comum: um complexo conjunto de elementos arquitetônicos e ornamentais parte das diagonais em direção ao centro, onde a parte superior da falsa cúpula é arrematada por uma forma circular: um óculo contendo a narrativa hagiográfica, em Diamantina, e uma cobertura circular pintada com objetos que imitam a escultura em relevo, em Lamego. Nos eixos de simetria vertical e horizontal, os dois pintores representaram balcões sinuosos com cartelas coroadas por cabecinhas aladas e profusamente decorados com objetos diversos, guirlandas e festões de flores e folhas. As imagens demonstram a grande possibilidade de o pintor, nascido em Braga, ter absorvido o vocabulário decorativo bolonhês desenvolvido no início do Setecentos e difundido por Nicolau Nasoni no Norte de Portugal.

Para resumir, as análises confirmam que as decorações de teto produzidas na região de Diamantina, antigo Arraial do Tijuco, se desenvolveram em torno de José Soares de Araújo, detentor de uma linguagem pictórica que, muito possivelmente, teve continuidade com o trabalho do seu discípulo e colaborador, o pintor Caetano Luiz de Miranda, ainda que não tenham sido os únicos protagonistas da produção artística na Comarca do Serro Frio. De modo geral, as ornamentações dos templos desse território apresentam uma grande coesão estilística,

---

<sup>474</sup> Trata-se de uma mesma 'língua' visual, mesmos elementos e mesma sintaxe.

indicando a possibilidade da existência de uma escola liderada pelo artista bracarense, possivelmente o responsável pela instituição da quadratura neste local. Acreditamos que o corpus de obras do guarda-mor corresponde a uma variante estilística do ciclo barroco das pinturas de perspectiva em Minas Gerais – o *barocchetto* –, uma justaposição do barroco tardio italiano e o rococó, cuja principal característica é a composição de formas alegres, festivas, imaginativas, elegantes e predominantemente decorativas.

Durante nossa investigação, verificamos que essa linguagem pictórica, de matriz italiana, e a interlocução com a pintura bolonhesa se manifestam também em um dos objetos de arquitetura. Na análise formal, reparamos que o quadro recolocado é envolvido por um entablamento circular polilobulado e, muito possivelmente, corresponde a uma interpretação do elemento arquitetônico proposto por Andrea Pozzo [Fig.90]. Essa composição é muito singular no ambiente das pinturas de perspectiva ilusionista da capitania de Minas Gerais, verificada apenas na igreja do Rosário de Tiradentes e na matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina<sup>475</sup>. Das cinco cúpulas imaginárias que estamos investigando, os pintores foram os únicos que conjugaram a quadratura com o quadro recolocado, conforme a tradicional decoração de tetos portuguesa. Com o propósito de identificar as origens para a constituição desse componente de arquitetura, investigamos algumas obras produzidas no final do Seiscentos e início do Setecentos na Europa.

Em 1691, o artista lombardo Giovanni Andrea Carlone (1626-1697) pintou a *Alegoria sobre a vida do homem*, no Palazzo Rosso, em Gênova [Fig.210]. O pintor projetou mísulas nos ângulos do forro, a partir das quais se erguem pares de colunas que sustentam um primeiro entablamento retangular em chanfro, tudo em mármore fingido com detalhes decorativos imitando o ouro. No interior desse espaço, Carlone criou o óculo emoldurado por um desenho circular concebido em quatro segmentos côncavos, com recortes nas arestas que acompanham o desenho octogonal criado pela disposição das colunas. De modo geral, a estrutura é amplamente decorada: guirlandas, festões, vasos de plantas, falsas cartelas, esculturas fingidas, figuras apoiadas sobre a arquitetura, anjos em voo. Andrea estudou em Roma com Carlos Maratti. Nesse período, entrou em contato com Giovanni Battista Gaulli (Baciccio), seu conterrâneo e autor da pintura

---

<sup>475</sup> Gonçalo Francisco Xavier criou uma moldura quadrilobada, decorada com romãs estilizadas, que envolve a representação central no forro da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Catas Alta, porém não chega a formar uma estrutura arquitetônica propriamente, como os entablamentos das arquiteturas imaginárias que estamos investigando.

de forro da igreja dos Jesuítas – *Il Gesù* –, em Roma, que pode ter exercido grande influência em sua obra, especialmente no que diz respeito às cores quentes e brilhantes imitando o ouro, as estátuas simulando o mármore branco e a predominância da representação de objetos arquitetônicos e ornamentais.

Aproximadamente quatorze anos depois das obras de Andrea Carlone, em Gênova, verificamos que o entablamento polilobulado aparece com regularidade nas decorações dos tetos do Palácio de Rastatt, no sul da Alemanha, executadas pelos pintores bolonheses Giuseppe Maria Rolli (1645-1727) e Giuseppe Antonio Caccioli (1672-1740) entre 1704 e 1707. A propriedade foi construída por Ludwig Wilhelm von Baden-Baden e é uma recriação do Palácio de Versalhes. No final do século XVII, a corte de Luís XIV constituiu-se na máxima expressão da arte monárquica, conduzindo os príncipes da Europa a adotarem-na como modelo<sup>476</sup>. Nessas pinturas, além do coroamento da abertura celestial ser concebido por quatro segmentos côncavos com as arestas chanfradas, e a dominância da ornamentação, o pintor e gravador bolonhês Giuseppe Maria Rolli traz uma profusão de meninos sentados nos fragmentos de arquitetura, com as pernas suspensas, portando objetos simbólicos e instrumentos musicais, representados em voo, e, por vezes, de olho no observador [Fig.211]. Nas composições de seu conterrâneo Giuseppe Antonio Caccioli, o céu é emoldurado por um desenho circular polilobado e a estrutura é animada apenas por delicadas guirlandas, dispostas entre os objetos e os vasos de flores que a ornamentam [Fig.212, Fig.213]. Essa forma de pensar o espaço imaginário, amplamente decorado, está presente no conjunto pictórico de Nicolau Nasoni, em Portugal, e de José Soares de Araújo, em Diamantina. Tal similaridade confirma a evidente influência da quadratura bolonhesa setecentista nas obras do Norte de Portugal e da capitania de Minas Gerais, como já indicamos.

Nesse conjunto de decorações de teto apresentado, destacamos a presença contumaz do entablamento, concebido em lóbulos, que envolve a representação figurativa no centro da superfície pictórica. É interessante salientar que essas pinturas estão inseridas no contexto do barroco alemão, mas a campanha decorativa foi orquestrada por pintores italianos nascidos e formados em Bolonha. Portanto, a origem para esta forma circular polilobulada encontra-se, de um modo geral, nas obras dos pintores norte-italianos que trabalharam em diversos países da Europa. Myriam Ribeiro nos diz que “no período anterior a 1730, o barroco tardio de influência

---

<sup>476</sup> BAZIN, 1993, p. 121.

italiana reinara sem concorrentes, tendo a Áustria e a Boêmia (atual República Tcheca) como terras de predileção<sup>477</sup>. Durante a análise comparativa das cúpulas imaginárias remanescentes na capitania de Minas Gerais, verificamos que os pintores que trabalharam no distrito de Inhaí e na cidade de Tiradentes podem ter tomado como fonte de referência a proposta de entablamento presente no segundo volume do tratado de Andrea Pozzo, publicado em 1700. Teria Pozzo conhecido a obra de Andrea Carlone, em Gênova? Para compor o entablamento polilobulado, Andrea Pozzo pode ter usado como fonte de referência as obras dos pintores norte-italianos? Giuseppe Maria Rolli e Giuseppe Antonio Caccioli teriam buscado inspiração no tratado do irmão jesuíta para compor suas pinturas do Palácio Rastatt, no sul da Alemanha? Neste ponto, não se pode deixar de lembrar das viagens à Áustria e à Alemanha realizadas por Pozzo, que morre em Viena, em 1709, “exaurido pelo esforço de pintar o forro da nave do colégio dos Jesuítas”<sup>478</sup>. Entretanto, o mais provável é que o irmão jesuíta tenha acionado sua memória visual para compor as estruturas arquitetônicas de seu tratado, reunindo todo o conhecimento adquirido ao longo de sua formação e, quem sabe, referenciando as obras que conheceu na Itália setentrional e na Europa Central.

Andrea Pozzo nasceu em Trento, em 1642. O artista, considerado modelo para o desenvolvimento das pinturas de perspectiva dos países europeus e suas respectivas colônias, foi certamente influenciado pela cultura artística norte-italiana. Pouco se sabe sobre sua formação: quando garoto, estudou na escola da Companhia de Jesus – o Colégio Tridentino dos Jesuítas –, que “estabelecia um modelo pedagógico-cultural oriundo da Europa Central, por sua proximidade com as províncias do Império Austríaco e pela presença de um corpo docente composto de professores alemães”<sup>479</sup>. Dos 10 aos 17 anos, Pozzo frequentou o colégio, onde, muito possivelmente, teve contato com a geometria e a perspectiva linear, como parte do programa educacional dos jesuítas<sup>480</sup>. Após a educação escolar, deu início à sua formação artística, como aprendiz de mestres diversos, os quais são desconhecidos pela historiografia. Conforme Mateus Alves Silva, a partir de 1664 e antes de ingressar na Companhia de Jesus, em 1665, Pozzo passou a trabalhar sozinho e investiu em viagens para aprofundar seu aprendizado, tudo com a ajuda de um mecenas, cujo nome é desconhecido pelas biografias<sup>481</sup>. Portanto, inferimos que o entablamento polilobulado, gravado no segundo volume do

---

<sup>477</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 80.

<sup>478</sup> Ibid., p. 72.

<sup>479</sup> SILVA, M.A., 2020, p. 60.

<sup>480</sup> Ibid., p. 61.

<sup>481</sup> Ibid., p. 61.

*Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1700), manifesta a conexão com as pinturas de teto dos artistas norte-italianos que atuaram como pintores-decoradores em diversos países da Europa, com destaque absoluto para as obras dos artistas bolonheses.

Na antiga comarca do Rio das Mortes, a decoração da capela-mor da igreja do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes é uma das únicas pinturas de perspectiva setecentista subsistente na região [Fig.214]. Possivelmente, ela não foi o único exemplar produzido no século XVIII e, por consequência, não se tornou a única fonte de referência para os artífices que circularam, nasceram e se formaram nessa localidade. Judith Martins nos conta que Estevam de Andrade Silva, natural de Lisboa, esteve em São João del-Rei<sup>482</sup> e contratou a ornamentação do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo em 3 de maio de 1749. Ao que tudo indica, a informação refere-se à capela primitiva, que teve sua construção iniciada em 1732. Esse templo foi ampliado em 1759 e a obra mencionada pela autora infelizmente não existe mais. Segundo o Dicionário de Judith Martins, nesse mesmo período, Estevam de Andrade ajustou a reforma do pano que finge um retábulo, muito provavelmente, uma composição em perspectiva que tinha o objetivo de suprir a falta de um altar real. Por infelicidade, não temos nenhum outro dado a respeito, mas é totalmente possível que outro pintor de arquiteturas tenha atuado neste território, o que nos leva a crer que a decoração era uma quadratura, como praticamente todas as coberturas pintadas desse período. Supomos que o lisboeta possa ser contemporâneo de Antônio Rodrigues Belo (1702 - ?), do autor da obra da capela do Padre Faria (1740-1755), da capela-mor e da nave do Bom Jesus das Flores (1748-1755), ambas em Ouro Preto, e dos demais oficiais que pertenceram à primeira fase do ciclo barroco, cujas principais características correspondem à concepção estrutural tripartida, o colorido sombrio e o preenchimento total do espaço, como mencionamos anteriormente. O artista pode ter sido o precursor desse gênero de pintura no Sul de Minas Gerais, no entanto, trata-se apenas de elucubrações. Existe também uma descrição do sargento-mor José Álvares de Oliveira, com data de 1750, acerca da catedral de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei afirmando que as abóbadas da capela-mor e da nave eram decoradas por “especiosas pinturas”. Seriam tetos pintados em perspectiva? No Dicionário Moraes & Silva, uma revisão do Dicionário do Padre Rafael Bluteau, editado em 1789, “Especiosidade” significa “boa aparência”, “enganosa”. Nesse caso, especioso pode significar o que aparenta a verdade, o que é ilusório e enganoso. Considerando essas definições, é bem possível que o sargento-mor tenha feito uma referência à pintura ilusionista.

---

<sup>482</sup> MARTINS, J., 1974, p. 225.

Infelizmente, não a conhecemos, pois, a igreja passou por uma reforma abrangente, no final do século XVIII e início do XIX, que resultou na renovação ornamental do templo, atualizada ao gosto rococó<sup>483</sup>.

Finalmente, o céu anunciado pelo pintor de Ouro Branco despontou, não em Vila Rica ou no Serro Frio, mas na comarca do Rio das Mortes, na região Sul de Minas Gerais. E é com este teto – a cobertura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (1760-1775), localizada na antiga Vila de São José, atual cidade de Tiradentes – que vamos encerrar o ciclo barroco da pintura de perspectiva em Minas Gerais [Fig.214]. A obra é contemporânea das decorações da Sé de Mariana, da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco e da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, e seu autor adotou a mesma concepção estrutural dos dois primeiros templos: a composição de uma arquitetura circular constituída por oito pares de colunas que conformam quatro arcos abertos nos ângulos do forro. Entretanto, a arcada não emoldura figuras religiosas – os santos e os evangelistas – como nas quadraturas citadas. Acompanhada por quatro janelas abertas nos eixos de simetria e um óculo no centro da superfície pictórica, o artista criou uma cúpula imaginária de grande abertura, através da qual o observador contempla a abóbada celeste [Fig.215].

Como já enunciamos, até onde pudemos verificar, esse forro é uma das únicas quadraturas setecentistas subsistentes na comarca do Rio das Mortes e, provavelmente, a única obra do ciclo barroco remanescente na região mineradora que reproduziu o céu azul povoado de anjos e em perspectiva atmosférica. Nesse âmbito, é possível que o pintor seja o precursor da representação celestial na capitania de Minas Gerais. Além disso, essa cobertura de teto apresenta elementos decorativos integrados à estrutura arquitetônica que a inserem no período de transição estilística, caracterizado pela ‘coexistência de estilos’. O Mestre do Rosário é ponderado na ornamentação, não pintou vasos e guirlandas de flores coloridas como nas pinturas de Vila Rica, muito menos objetos sobrepostos como na obra de José Soares de Araújo, em Diamantina. Contudo, a arquitetura foi decorada com motivos *rocaille* retratados de diferentes formas, entre os quais se destacam as rocalhas vermelhas dispostas nas bases dos arcos, as mais visíveis do conjunto ornamental [Fig.216]. Ao lado delas, nos pedestais pintados, observamos inúmeros ornatos assimétricos imitando a escultura em relevo, semelhante aos que coroam as paredes dos arcos [Fig.217]. Entretanto, o que realmente chama a nossa atenção são as janelas laterais

---

<sup>483</sup> OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 12.

emolduradas por ornatos assimétricos simulando a madeira talhada nas cores azul, ocre e castanho, que enquadram as figuras aladas sobre as nuvens, pairando no ar [Fig.218]. Essa moldura pintada nos remete aos quadros do *Hôtel de Soubise* (1738-1740), uma verdadeira obra prima projetada pelo arquiteto Germain Boffrand (1667-1754) que foi gravada e publicada no livro intitulado *De Architectura Liber*<sup>484</sup>, contribuindo para a difusão de parte do repertório formal rococó da nobre residência urbana parisiense.

O rococó propriamente dito teve início por volta de 1730, a partir da atuação de um grupo de arquitetos e ornamentistas franceses que decoravam os luxuosos *hôtels* da alta nobreza parisiense<sup>485</sup>. Diante disso, gostaríamos de apresentar o quadro de um dos pintores mais conhecidos do período, François Boucher (1703-1770), que corresponde a uma das propostas de decoração do quarto da princesa para o *Hôtel de Soubise* [Fig.219]. Veja-se como a composição das janelas reproduzidas no forro da igreja do Rosário de Tiradentes evocam as molduras concebidas para a pintura de Boucher<sup>486</sup> [Fig.218, Fig.219]. O discípulo de Le Brun foi o artista favorito de madame de Pompadour, amante titular de Luís XV e grande influência no ambiente artístico francês. As obras de François Boucher costumavam ser adaptadas aos requisitos dos “*trumeaux* – aqueles espaços acima das portas que agora eram os únicos lugares deixados para pinturas nos salões revestidos de talha dourada”<sup>487</sup>. Observem-se duas telas produzidas por sua oficina, em 1753, com a representação de grupos de *putti* alegóricos suspensos no ar: a *Alegoria da Poesia Lírica* e a *Alegoria do Outono* [Fig.220, Fig.221]. Esses quadros foram pintados para serem instalados em cima das portas da sala e do quarto do *Hôtel de Varengeville*, em Paris, uma residência privada do século XVIII. Sabe-se que a obra de Boucher foi gravada por Louis Félix de La Rue (1731-1765) e divulgada internacionalmente. Inclusive, só para registrar a circulação das imagens em território português e as diversas formas de apropriação, suas composições de cupidos, difundidas pelo desenhista francês, serviram como fonte de inspiração para a ornamentação de um conjunto de chá e café fabricado em porcelana, na Alemanha, por volta de 1775, atualmente exposto no Palácio de Queluz, em Portugal. Os meninos com asas, compostos para esse jogo de chá e café, foram retratados entre nuvens e envoltos por fitas de cetim que esvoaçam no ar, semelhantes às figurinhas aladas da capela do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais.

---

<sup>484</sup> BOFFRAND, MDCCXLV [1745].

<sup>485</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 29.

<sup>486</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 48-49.

<sup>487</sup> BAZIN, 1993, p. 210.

Diante do que foi exposto, supomos que a referência mais provável para o Mestre do Rosário deve estar nas coleções de estampas que fizeram circular o repertório formal de estilo rococó no Norte de Portugal. É provável que o pintor tenha se inspirado nos painéis pintados destinados a ocupar a parte superior das portas, as quais foram amplamente difundidas por meio da impressão de livros ilustrados. Na Biblioteca Municipal do Porto, encontramos inúmeros modelos de *trumeaux*. Só para citar um exemplo, vejam-se as propostas denominadas *Decoration du haut d'une porte et de son couronnement* estampadas na obra *L'Art de Batir des Maisons de Campagne* (...), criada pelo arquiteto Charles-Étienne Briseux (1680-1754) e editada em 1743, em Paris<sup>488</sup> [Fig.222, Fig.223]. Há diversas possibilidades de acesso aos conjuntos de gravuras francesas. O Mestre do Rosário pode ser natural de alguma cidade do Norte de Portugal e ter frequentado o ambiente artístico do Minho antes de viajar para Minas Gerais. Por outro lado, é possível que ele tenha nascido na capitania mineira e, em algum momento, realizado uma viagem a Portugal, onde teria conhecido os impressos que circularam na região. É possível ainda que tenha tido acesso a alguma reprodução dessa obra, ou outras imagens semelhantes, por meio da circulação de livros em território minerador. Seja como for, as imagens indicam a grande possibilidade de o pintor ter conhecido essas coletâneas, o principal veículo de difusão do repertório formal rococó. Conforme Myriam Ribeiro:

Foram, entretanto, as fontes impressas os principais agentes de divulgação do rococó internacional, tanto pela ação direta e contínua assegurada pelo uso permanente nas oficinas, quanto pela abrangência do mercado alcançado, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira. Essas fontes impressas incluem tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto coleções de gravuras ornamentais avulsas de todos os tipos, especialmente procuradas pelos artistas e pelos artesãos do mobiliário e de outras artes decorativas<sup>489</sup>.

Posto isto, é necessário compreender que o rococó constituiu um estilo artístico de caráter ornamental que teve sua origem no ambiente civil francês setecentista, cuja busca pela felicidade e pelo prazer esteve materializada na decoração dos interiores das residências urbanas dos nobres, composta por espaços intimistas, confortáveis e luxuosos. Seu repertório formal foi amplamente difundido por meio das coleções de gravuras, que divulgaram os motivos decorativos e contribuíram para a sua internacionalização. Com o tempo, os teólogos católicos procuraram adaptar o cristianismo ao hedonismo e o estilo foi incorporado pela arte cristã, numa

---

<sup>488</sup> *L'ART de Batir des Maisons de Campagne où L'on Traite de leur distribution, de leur construction & de leur décoration* (...). Par le Sieur C.E. Briseux, Architecte. Tome Second. A Paris, Chez Prault Pere, à l'entrée du Quay de Gèvres, au Paradis. M.DCC.XLIII. Avec approbation et privilege du Roy.

<sup>489</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 46.

associação entre o prazer terreno e a elevação espiritual. Logo, o sentimento de alegria e satisfação humanas passou a ter um valor moral e a prática religiosa passou a ser capaz de conduzir os homens ao estado de júbilo. Foi neste universo de conciliações entre práticas aparentemente opostas – o cristianismo e o hedonismo – que se desenvolveu o rococó religioso. Uma vez incorporada ao universo cristão, a iconografia fixada pela arte barroca da contrarreforma permaneceu no período subsequente, cujos temas ganharam nova roupagem e foram representados em recintos mais abertos, festivos e iluminados. Por conseguinte, os fiéis puderam praticar sua devoção em templos que exalavam contentamento e esperança<sup>490</sup>.

Nesse âmbito, é preciso ressaltar que não é apenas a ornamentação da falsa arquitetura que insere a decoração da igreja do Rosário no momento de transição estilística. O rococó instituiu um novo conceito de espaço arquitetônico, cuja principal característica foi a inserção de janelas e a criação de ambientes mais iluminados. No teto da capela-mor do Rosário, as esferas terrestre e celestial estão muito bem definidas pela luz empregada na obra, a estrutura apresenta um colorido sóbrio de fortes contrastes e o céu é resplandecente. O tratamento austero da cúpula e sua composição centralizada estão diretamente associados às pinturas do ciclo barroco, mas a suavidade do céu sugere proteção, esperança e serenidade, típica do rococó religioso que se desenvolverá logo em seguida na capitania de Minas Gerais. Quando contemplamos o forro desse templo, temos a certeza de que existe uma abóbada celeste para além da arquitetura imaginária. As representações celestiais, repletas de nuvens e povoadas de anjos, vão cobrir os tetos dos templos mineiros a partir de 1775, com destaque absoluto para as obras de Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade, na comarca do Rio das Mortes, e Manoel da Costa Ataíde, em Vila Rica. Desse modo, não há dúvidas de que a quadratura criada pelo pintor que trabalhou em Tiradentes está num período intermediário da pintura de perspectiva ilusionista, anunciando a concepção das futuras “visões celestiais”<sup>491</sup> por meio dos arcos, das janelas, e do grande óculo aberto para o céu atmosférico repleto de nuvens e figuras aladas que se comunicam com o observador.

Durante nossa investigação, averiguamos que foi justamente a partir de 1760, na comarca de Vila Rica, que a decoração de tetos começou a apresentar os primeiros sinais de mudança, tanto em relação à concepção do espaço centralizado quanto à renovação do repertório ornamental

---

<sup>490</sup> Sobre o rococó religioso veja-se: OLIVEIRA, M.A., 2003. Sobre o rococó espiritual, consulte-se: BAILEY, 2014.

<sup>491</sup> OLIVEIRA, M.A., 2003, p. 275.

em direção à estética rococó. Além disso, na década de 60, os artífices nascidos em Minas Gerais e formados nas oficinas dos mestres portugueses, oriundos do Norte de Portugal, começaram a atuar como aprendizes e oficiais contratados, preparando o caminho para a produção posterior, na qual os artistas mineiros serão os protagonistas das ornamentações dos templos e os futuros professores de pintura. Em Diamantina, na comarca do Serro Frio, o pintor bracarense dominou a ornamentação dos edifícios, manteve a coesão estilística de sua obra e instituiu uma escola local, ainda que não tenha sido o único a atuar na região diamantífera. Na comarca do Rio das Mortes encontramos um único exemplar da pintura de falsa arquitetura, sem precedentes na região mineradora, cuja principal contribuição foi a representação do céu em perspectiva atmosférica.

O conjunto pictórico que estamos analisando nesta pesquisa de doutorado apresenta uma diversidade de soluções formais. Distinções que fizeram prevalecer o estilo pessoal dos oficiais responsáveis pela produção decorativa. Dito de outro modo, as pinturas são uma mistura de referências artísticas. Elas combinam as plantas baixas dos edifícios e das cúpulas presentes nos tratados arquitetônicos italianos, os objetos tridimensionais dos retábulos e da talha dourada dos templos, o repertório ornamental do rococó presente nas coleções de gravuras e estampas avulsas que circulavam entre os artífices, e outras fontes imagéticas que foram assimiladas por experiência própria no decorrer da formação individual e das viagens realizadas pelos pintores; uma vez que o aprendizado e o trabalho eram itinerantes, pois era costume instalar as oficinas nos canteiros de obras e os aprendizes acompanhavam os mestres em suas empreitadas nas diversas localidades da capitania de Minas.

Desse conjunto, dois exemplares estão inseridos no período de transição e caracterizam-se pela coexistência estilística. No entanto, é importante reconhecer suas particularidades. O Mestre do Rosário agregou elementos ornamentais do repertório formal rococó à arquitetura imaginária e concebeu uma cúpula com janelas abertas para o céu, evocando os quadros emoldurados com rocalhas que adornavam as portas dos salões das residências parisienses. Nesta pintura, os dois estilos coexistem em harmonia. José Soares de Araújo também preconizou o desenvolvimento do rococó na região de Diamantina. Contudo, o pintor é herdeiro de uma tradição decorativa que se desenvolveu em Bolonha, no princípio do século XVIII, e que foi difundida no Norte de Portugal pelas mãos do pintor italiano Nicolau Nasoni, bem como pelas coleções de gravuras que circulavam entre os artífices. O barocchetto é um tipo de decoração bastante específica: uma justaposição de estilos que associa o barroco tardio com o rococó. É bem verdade que o

entablamento polilobulado presente nas duas quadraturas tem sua origem na obra dos pintores bolonheses que realizaram suas atividades em diversos países da Europa no início do século XVIII. Entretanto, o Mestre do Rosário não apresenta as mesmas características estilísticas de José Soares de Araújo. Suas fontes de referência são norte-italianas, mas não exatamente bolonhesas, como se verá.

De todas as decorações de teto analisadas, a abertura para o céu mais significativa é, sem dúvida alguma, aquela produzida na igreja do Rosário de Tiradentes [Fig.214]. A obra encontra-se em um momento de grandes transformações no universo das pinturas de perspectiva ilusionistas da capitania mineira e sua concepção do espaço celestial constitui, muito provavelmente, uma das suas maiores contribuições para as quadraturas da comarca do Rio das Mortes. Nesse âmbito, é imprescindível destacar a presença, por trás da cúpula, dos anjos em voo, que desempenham um papel fundamental no processo de persuasão do observador: os meninos alados atuam como interlocutores, promovendo a conexão entre os dois ambientes, o imaginário e o real, uma sutil comunicação estabelecida a partir dos gestos e olhares, os quais conduzem o fiel à contemplação e à meditação do episódio sacro representado no centro do suporte. Baxandal nos fala sobre esses seres, os companheiros dos homens:

Santo Antônio ensina, de acordo com a pura ortodoxia da época, que, das nove ordens da hierarquia dos seres angelicais, aqueles que geralmente chamamos de “anjos” pertencem à última categoria, e, excetuando a participação reduzida das “virtudes” e “arcanjos”, são os únicos que fazem companhia aos homens. Eles nos guiam na fé e são uma fonte de inspiração intelectual por intermédio do Espírito Santo. Para isso, assumem a forma humana, simbolizam a juventude e a beleza, e nos aparecem no momento em que fazemos nossas orações. [...]. **Na arte do século XV, eles desempenhavam seu papel de inspiradores intelectuais de várias maneiras: servindo de exemplo para a prática da devoção, indicando diretamente as coisas que deviam ser observadas, fazendo lembrar pontos específicos de um determinado mistério**, no caso extremo com a ajuda de uma cartela ou cártula e de um texto<sup>492</sup> (grifo nosso).

A presença dos anjos interlocutores aproxima o pintor de Tiradentes da produção artística portuguesa, desta vez presente na obra de Manuel Furtado de Mendonça – a pintura sobre os órgãos da Sé de Braga –, no Minho. Em breve, realizaremos o estudo comparativo entre os dois forros e buscaremos compreender de que forma a ornamentação realizada por Manuel Furtado se correlaciona, em termos de concepção do espaço, com o teto pintado pelo Mestre do Rosário em Minas Gerais. Esse diálogo reforça ainda mais a nossa percepção de que o autor da

---

<sup>492</sup> BAXANDAL, 2006, p. 186-187.

quadratura da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes seja um artista português que, de passagem por Minas Gerais, contratou a decoração da referida capela.

Por agora, gostaríamos de ratificar a inserção dessa obra no ciclo barroco da pintura de perspectiva mineira e assinalar que se trata de um exemplar de transição estilística, cuja principal característica é a coexistência dos estilos barroco e rococó. Além disso, a representação da abóbada celeste para além da arquitetura imaginária, os anjos em voo no céu e o grupo figurativo reproduzido no centro do espaço pictórico – o quadro recolocado – nos remetem à tradição clássica europeia estabelecida a partir do século XV, revelando as possíveis referências artísticas do Mestre do Rosário. O estudo pormenorizado dessa obra nos permitiu trilhar um caminho, no tempo e no espaço, capaz de vislumbrar o extraordinário processo de deslocamento cultural das tradições clássicas, como pretendemos demonstrar no próximo capítulo.

## **A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes: herança cultural e referências artísticas**

### **A interlocução entre o Norte de Portugal e o Sul de Minas Gerais**

Conforme a historiografia, Nicolau Nasoni (1691-1773) é considerado um dos precursores da pintura de perspectiva ilusionista no Norte de Portugal, com as obras da Sé catedral do Porto, realizadas em 1725. O pintor, cenógrafo e arquiteto italiano dedicou-se à arquitetura após a ornamentação da Sé de Lamego, em 1738, atividade pela qual tornou-se reconhecido e recebeu o epíteto de arquiteto do Porto. Dos artistas portugueses que atuaram no Minho, Manuel Furtado de Mendonça (at. 1722-1738) foi um dos maiores expoentes do gênero, ao lado de Manuel Caetano Fortuna (at. 1733-1766) na antiga província de Trás-os-Montes. Na Sé catedral de Braga, são atribuídos a Manuel Furtado os forros do zimbório do cruzeiro e do subcoro. As decorações da caixa dos órgãos e do coro são documentadas e foram produzidas entre os anos de 1737 e 1739, mas a cobertura do coro foi completamente destruída em 1960, restando apenas duas fotografias em preto e branco: uma parcial, feita por Manuel Carneiro em 1900/05, atualmente localizada no arquivo do Museu Nogueira da Silva, na cidade de Braga<sup>493</sup>; e outra, produzida por Domingos Alvão em 1930, que está sob os cuidados da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em Lisboa<sup>494</sup>. Conforme Vítor Reis, essas duas obras “apresentam um notável nível de sofisticação e de conhecimento da arte italiana contemporânea”<sup>495</sup>.

Manuel Furtado de Mendonça pintou outros tetos na cidade de Braga, mas o forro sobre os órgãos da Sé catedral é provavelmente a única pintura de falsa arquitetura, produzida no século XVIII, subsistente na cidade [Fig.224]. Como a maioria dos artistas portugueses, inclusive aqueles que viajaram para a capitania de Minas Gerais, Furtado de Mendonça apresenta características de um artista plurifacetado: trabalhou como dourador de retábulos, decorou tribunas, pintou telas, forros de caixotões e de tabuado corrido, bem como tetos em perspectiva

---

<sup>493</sup> OLIVEIRA; MAGNANI, 2016, p. 178.

<sup>494</sup> Ibid., p. 10-11.

<sup>495</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 173.

ilusionista<sup>496</sup>. Magno Moraes Mello acredita que o panorama das decorações de teto de Braga, associado a Manuel Furtado de Mendonça, tem início com a ornamentação da caixa do órgão da Sé, construído pelo escultor barroco Marceliano de Araújo<sup>497</sup>. A obra, pintada a óleo sobre madeira e reproduzida *di sotto in su*, simula uma torre lanterna, ou lanternim, com aberturas para o céu e um quadro recolocado representando os *Esponsais da Virgem*, uma evocação à ‘pintura dentro da pintura’<sup>498</sup>. Só para esclarecer: comparando o quadro recolocado desta obra com o que foi concebido no forro da capela-mor da igreja do Rosário, percebe-se que o pintor de Tiradentes o reproduziu no centro da quadratura, no óculo da cúpula imaginária, aberto para um céu também imaginário, que simula a visão celestial. Na Sé catedral de Braga, no lugar do grupo figurativo flutuante entre as nuvens, o artista retratou o episódio sacro por meio de uma obra de arte: um quadro emoldurado que se coloca diante da falsa arquitetura – deslocado e posto na frente da quadratura pelas mãos dos *putti* que o apresentam ao observador. Em síntese, o artista o representou defronte de um espaço pintado – a torre lanterna –, tratando-se, portanto, de uma ‘pintura dentro da pintura’ [Fig.225]<sup>499</sup>.

Qual seria o propósito dos comitentes e do artista ao inserir a ‘imagem dentro da imagem’? A composição demonstra a clara intenção de expor a iconografia religiosa, sem recorrer, porém, à tradicional aparição flutuante no ar<sup>500</sup>. O pintor, muito possivelmente, simulou um quadro de altar e o ato de descortiná-lo sinaliza o refinamento do autor ao produzir um extraordinário efeito de *trompe l’oeil*. Ele imitou a matéria representando a moldura entalhada e coberta de ouro, o brilho do metal, o tecido aveludado que encobre a pintura: é possível sentir seu peso e sua maciez, perceber as dobras do pano ao ser recolhido, assim como as cordas torcidas e suas borlas guarnecidas em franjas. Nota-se a busca pelo naturalismo extremo da ação ao reproduzir o momento exato em que o quadro é descoberto. O artista deixou claro o objetivo de iludir e a cena reforça o efeito cênico da representação, que conduz o observador ao palco do *Theatrum Sacrum*, tornando-o testemunha ocular do duplo episódio: a exibição do suposto painel de altar e a revelação da mensagem propriamente dita: o mistério dos *Esponsais da Virgem*. A obra nos coloca diante de uma segunda hipótese, uma intenção implícita: o elogio à pintura. Será que o pintor teve a ideia de enfatizar o caráter sagrado da arte de pintar ao fragmentar o espaço e representar o episódio religioso na forma de quadro, emoldurado e descortinado?

<sup>496</sup> OLIVEIRA; MAGNANI, 2016, p. 11-14.

<sup>497</sup> MELLO, 1995, p. 163.

<sup>498</sup> REIS, 2006, p. V. 1, 287.

<sup>499</sup> Sobre o quadro dentro do quadro, consulte-se: CHASTEL, 1978 / 2012.

<sup>500</sup> CHASTEL, 1978 / 2012, p. 20-21.

O efeito ilusionista criado por Manuel Furtado de Mendonça esteve presente, inclusive, na decoração de teto do coro que se perdeu em 1960. Obtivemos junto ao Museu Nogueira da Silva, em Braga, uma reprodução digitalizada da fotografia realizada por Manoel Carneiro em 1900/1905 [Fig.226]. Desta vez, o pintor bracarense concebeu dois quadros sustentados no ar por um grupo de anjos em voo que os descortinam e revelam ao espectador cenas da vida da Virgem Maria, um complemento iconográfico da ornamentação da caixa do órgão. Historiadores da arte acreditam que a quadratura deste forro é uma interpretação da obra prima de Andrea Pozzo, composta para a pintura da cobertura da nave da igreja de Santo Inácio, em Roma [Fig.227]<sup>501</sup>. De fato, se compararmos a fotografia da Sé e o desenho de Pozzo, executado em 1685-1690, que hoje pertence ao acervo da Galeria Nacional de Arte de Washington, é bem possível que Manuel Furtado de Mendonça tenha se inspirado no programa decorativo elaborado pelo irmão jesuíta<sup>502</sup>. Essa correlação entre o registro fotográfico e o referido projeto confirma a importância de Andrea Pozzo para a prática quadraturística da antiga província de Entre-Douro-e-Minho, o local de origem dos dois artistas portugueses que estamos estudando – Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo –, corroborando, portanto, o diálogo estabelecido entre as duas regiões – o Minho e a capitania de Minas Gerais.

Esse artifício extremamente sofisticado tornou-se popular no século XVII a partir de uma obra extraordinária: a *Sagrada Família* de Rembrandt (1606-1669), produzida em 1646 [Fig.228]. Nessa pintura, o enquadramento e a cortina transformam a cena numa ilusão que culmina com o efeito de *trompe l'oeil*<sup>503</sup>. O pequeno painel finge ser um quadro emoldurado, cuja representação é revelada ao observador por meio da cortina aberta. O suporte de metal com as argolas que a sustentam separa o espectador da reprodução, mas o cortinado também é uma pintura que nos faz questionar os limites entre o mundo real e o imaginário. Essa obra é um exemplo perfeito da ‘imagem dentro da imagem’, com os personagens inseridos num espaço que se assemelha a um palco de teatro aberto ao público. Apesar do motivo da cortina, empregada como instrumento de ilusão, ser recorrente na pintura dos Países Baixos e entre os artistas interessados pelo ilusionismo, foi Rembrandt quem a associou ao motivo da moldura fingida, popularizando-a. Percebe-se, então, que a qualidade artística e ilusionista da obra da

---

<sup>501</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 445-446. / OLIVEIRA, E., 2016, p. 175-187.

<sup>502</sup> A imagem fotografada por Domingos Galvão em 1930, foi publicada, em 2006, na tese de doutorado de Vítor Manuel Guerra dos Reis e, em 2016, por Eduardo Pires de Oliveira e Maria Claudia Almeida Orlando Magnani. Sobre as fotografias e a obra de Manuel Furtado de Mendonça, consulte-se: OLIVEIRA; MAGNANI, 2016, p. 175-187. / REIS, 2006, V. 1, p. 445-446.

<sup>503</sup> CHASTEL, 1978 / 2012, p. 35-36.

catedral de Braga, muito provavelmente, tem suas raízes na cultura artística holandesa do século XVII e nos remete imediatamente à mais famosa história de ilusão da Antiguidade Clássica, provavelmente, a primeira descrição de *trompe l'oeil* que conhecemos. Trata-se da anedota contada por Plínio sobre um episódio que se deu entre dois pintores: Zêuxis e Parrásios. Conforme o relato, Zêuxis pintara uvas tão naturais que pássaros voavam em direção ao quadro para bicá-las. Parrásios, inconformado com a perspicácia de seu concorrente, convidou Zêuxis para ir ao seu ateliê conhecer um quadro. Quando Zêuxis tentou remover a cortina que o encobria, percebeu que esta não era real, mas pintada:

Na experiência do pobre Zêuxis, a possibilidade de uma cortina ser pintada era seguramente nula. Um leve jogo de luz e sombra deve ter bastado para fazer com que ele visse a esperada cortina, principalmente porque estava pensando na fase seguinte, na pintura que ia descobrir<sup>504</sup>.

Dos inúmeros exemplares que evocam o conto de Parrásios, destacamos o quadro pintado por dois artistas da Idade de Ouro holandesa, Adriaen van der Spelt (1630-1673) – especialista em naturezas-mortas – e Frans van Mieris (1635-1681) – famoso por suas representações de tecidos em cenas de gênero. Observe-se, na obra intitulada *Natureza-morta de flor com cortina*, pintada no século XVII, o simulacro da cortina que separa o observador da guirlanda pintada: a ‘imagem dentro da imagem’ [Fig.229]. Note-se o brilho do tecido azul acetinado, realçado pelo toque de luz. É possível perceber as dobras do pano, o bordado em fios dourados, o metal que sustenta as argolas, a qualidade da matéria: as flores extremamente naturais ao ponto de despertar no espectador o frescor do seu perfume, a maciez das pétalas, a transparência da rosa branca, os caules contorcidos, a borboleta pousada na folha, os espinhos, o zumbido de duas abelhinhas sugando o néctar de uma das flores, tudo meticulosamente planejado para enganar aquele que a admira. Repare-se como os pintores instigaram os cinco sentidos do contemplador – a visão, o olfato, o tato, o paladar e a audição – ao exibir a imagem por trás da cortina. Quem se coloca diante de uma pintura como essa, sente-se impelido a tocar os objetos e cheirar os vegetais.

Provocar emoções, criar expectativa e atrair a pessoa que contempla a obra de arte para dentro da imagem faz parte da sensibilidade barroca. Em Braga, em 1722, pouco antes da pintura realizada por Manuel Furtado de Mendonça na Sé catedral, os padres jesuítas do Colégio de São Paulo construíram o escadório dos cinco sentidos como parte da *via crucis* do Santuário de Bom Jesus do Monte [Fig.230]. Os construtores buscaram na fábula e na Bíblia a inspiração

---

<sup>504</sup> GOMBRICH, 1995, p. 216-217.

para o programa iconográfico de cada uma das séries de degraus, símbolo do caminho de aperfeiçoamento espiritual<sup>505</sup>. Nessa perspectiva, as fontes que “coroam os patamares do escadório dos Cinco Sentidos, apresentam os animais que vulgarmente simbolizam os respectivos sentidos humanos. Ou seja: águia – vista; touro – audição; cão – olfato; macaco – paladar; aranha – tacto”<sup>506</sup>. Cada estágio da escadaria é composto por um conjunto escultórico – a fonte, uma figura que verte água, o animal simbólico, uma estátua, a cartela com uma inscrição – cujos símbolos procuram associar cada um dos sentidos a uma mensagem transmitida pelas passagens da vida de Jesus Cristo [Fig.231]. Desse modo, as figuras jorram água pelos olhos, os ouvidos, as narinas, a boca e as mãos, esta última de um cântaro. Mônica Massara nos conta:

O Bom Jesus do Monte de Braga é, indubitavelmente, o mais completo e monumental santuário de via-crucis construído na Europa. É o exemplo mais perfeito desta prática religiosa que, como já foi dito, é a tradução mais significativa de um ‘modus vivendi’ peculiarmente barroco. [...]. A montanha bracarense é, pela profusão e variedade de símbolos integrados à natureza, a criação de um microcosmo onde tudo se conjuga, a união perfeita entre o céu e a terra, o **‘centro do mundo’, local propício para a meditação que prepara o encontro com Deus, para a revelação e apreensão da Verdade Absoluta**<sup>507</sup> (grifo nosso).

Diante do que foi exposto, ao percorrer as escadas que nos conduzem ao santuário, acreditamos que a contemplação dos cinco sentidos experimentada pelo peregrino remonta às propostas de oração e meditação descritas nos *Exercícios Espirituais* por Inácio de Loyola, principalmente à recomendação da composição de lugar, em que todas as sensações humanas são convocadas para estabelecer uma relação pessoal com Deus. O fiel é convidado a imaginar e compor os lugares por onde Cristo passou, trazendo-o para perto de si, como se os episódios sacros transcorressem na sua presença. Portanto, a intenção de enganar os olhos ou conduzir o olhar, despertar os afetos e encantar o espectador corresponde a um dos métodos mais eficazes de persuasão, comumente empregado pela arte barroca da contrarreforma, alinhada com as diretrizes do Concílio de Trento, que pretendia convencer os fiéis a acreditarem na mensagem transmitida e a adotarem um modelo de comportamento baseado na vida dos santos, da Virgem e de Jesus Cristo.

O gosto pelo *trompe l’oeil* será levado ao extremo pelos artistas do século XVII. Originalmente, o termo foi criado para designar toda pintura que promovesse a ilusão da realidade, enganando

---

<sup>505</sup> MASSARA, 1988, p. 69.

<sup>506</sup> Ibid., p. 64.

<sup>507</sup> Ibid., p. 88.

a visão de quem a contempla<sup>508</sup>. Portanto, a expressão de origem francesa se refere tanto às obras de pequenas dimensões e de profundidade reduzida, nas quais os objetos se encontram no plano de projeção ou próximo dele, isto é, na fronteira entre a pintura e o mundo real, quase ultrapassando os limites do suporte e invadindo o local do observador, como àquelas que projetam os objetos para além da superfície pintada, caracterizadas pela conquista da profundidade espacial por meio da perspectiva linear e atmosférica. O método de representação permitiu aos pintores a criação de aberturas celestiais com anjos e santos em voo e a construção de ambientes imaginários por meio de arquiteturas pintadas, que se projetam para o espaço infinito, as quadraturas<sup>509</sup>. Nessas obras, as figuras e os elementos arquitetônicos, geralmente, são representados *di sotto in su*, termo italiano que significa objetos e figuras reproduzidos de baixo para cima, em escorço. Logo, a intenção de simular o mundo real e a capacidade de imitação da matéria são inerentes ao ilusionismo. Nesse âmbito, tanto a pintura que cria realidades imaginadas, como a que busca a reprodução exata da natureza ao ponto de enganar os olhos são denominadas *trompe l'oeil*. Nas quadraturas, o contemplador pode ser conduzido ao mundo imaginário, invisível e místico do céu e, simultaneamente, ser capturado, por um instante, pela sensação de estar diante da própria realidade. Quando o assunto é pintura de perspectiva ilusionista, os dois termos, o francês (*trompe l'oeil*) e o italiano (*di sotto in su*), serão empregados para designar o ‘engano do olho’ e o ‘escorço figurativo’, ou seja, ambos se referem à conseqüente ilusão de realidade gerada por essas representações visuais.

No âmbito das pinturas de teto em perspectiva, acreditamos ser imprescindível o entendimento e a distinção dos diversos artifícios empregados pelos artistas para enganar os olhos e promover a ilusão da realidade, sempre levando em consideração o observador. Na maioria das vezes, os pintores podem reunir em uma única obra dois ou mais recursos: os sutis jogos de luzes e sombras, as cores e suas gradações, cromáticas e tonais, a reprodução pormenorizada dos objetos, extremamente naturais ou verossímeis, a perspectiva linear e atmosférica, a representação das figuras em escorço. Há que considerar também o quadro recolocado, em que as narrativas religiosas ou hagiográficas são reproduzidas de frente para o espectador. Nas quadraturas luso-brasileiras que estamos pesquisando, percebemos que os autores se serviram dos efeitos ilusionistas do *trompe l'oeil*, aplicando-os em diversos detalhes com o propósito de intensificar a imaginação, com destaque para a imitação da matéria e dos elementos ornamentais: os inúmeros vasos e guirlandas de flores que perpassam a estrutura arquitetônica.

---

<sup>508</sup> CALADO; SILVA, 2005, p. 367.

<sup>509</sup> Ibid., p. 367.

No que se refere à quadratura da Sé de Braga, a construção da caixa do órgão define o espaço reservado para a pintura, onde o artista representou uma arquitetura de formato oval [Fig.224]. Entre a talha real e a falsa cornija que dá início à construção da torre lanterna, Manuel Furtado de Mendonça concebeu uma parede forrada por um cortinado vermelho carmesim, com sanefas bordadas a ouro e arrematadas por borlas pendentes [Fig.232]. Diante dela, pilastras e mísulas foram pintadas em um tom azul escuro e finalizadas por cimalthas que servem de sustentação para as colunas que alçam o lanternim. Note-se que o pintor sugeriu a existência de oito suportes, mas apenas seis são visíveis; os outros dois ficam a cargo da imaginação do observador, que é instigado a completar a imagem oculta pelo quadro recolocado [Fig.233]. É interessante recordar que este mecanismo foi empregado em Tiradentes pelo Mestre do Rosário, que insinuou, nos ângulos do forro, a construção de um conjunto de mísulas retratadas parcialmente, persuadindo o espectador a reconstruí-las mentalmente [Fig.234].

Semelhante à concepção do conjunto formado pelas pilastras, as mísulas e as cornijas, o artista sugeriu a representação de oito tríades de colunas reproduzidas em planos distintos, as quais concorrem para a concavidade da arquitetura e promovem a ilusão de profundidade [Fig.235]. Quatro conjuntos estão visíveis na parte superior da pintura, duas colunas no registro inferior e as demais devem ser imaginadas por detrás da cortina vermelha e do quadro recolocado. No intercolúnio, criou uma parede côncava encimada por uma cúpula semicircular, e nos eixos de simetria da falsa lanterna concebeu arcos abertos para o firmamento, três visíveis e o outro possivelmente oculto pela exposição do quadro. Vale lembrar que o pintor que trabalhou em Tiradentes ergueu sua arquitetura imaginária a partir de oito pares de colunas compostas em planos distintos e, entre eles, construiu quatro arcos nos ângulos do forro e janelas nos eixos de simetria, por meio dos quais é possível contemplar a abóbada celeste. De forma equivalente, no forro da Sé de Braga, Manuel Furtado também retratou o espaço físico do céu em perspectiva atmosférica: azul, com nuvens e povoado por seres celestiais.

Nos arcos abertos para o céu azul, encoberto de nuvens, mais claro e longínquo que aquele concebido pelo pintor do Rosário, nota-se a presença de meninos que olham de fora para dentro, encantando o observador e dirigindo seu olhar para o momento mais importante da imagem – a narrativa religiosa presente na recolocação do quadro [Fig.236]. Esses seres que surgem do céu invadem o espaço arquitetônico, apoiando-se nas cornijas e participando da ação: eles descortinam a pintura emoldurada e revelam ao fiel a obra ali exposta. O artista reproduziu o

momento oportuno, o instante em que os anjos retiram o tecido, destacando e privilegiando a representação do episódio sacro que se coloca perante a falsa arquitetura.

Magno Mello nos fala que a quadratura não constitui o tema central da obra, a atenção da pintura está toda voltada para a revelação do quadro e a estrutura arquitetônica funciona como um pano de fundo para a representação. No entanto, a tela fingida é reproduzida no momento exato da sua exposição: “Este painel está sendo desvendado neste exato momento em que é exibido, pois é possível ver os cordões que os *putti* seguram e também o manto vermelho que está sendo revelado”<sup>510</sup>. Em relação à arquitetura imaginária, concordamos com sua função cenográfica, no entanto acreditamos que a pintura em perspectiva desempenha também um papel fundamental no processo de persuasão do observador, inserindo-o dentro do espaço pictórico, instigando sua imaginação, confundindo a sua percepção e conduzindo-o a acreditar na veracidade da narrativa.

No arco acima do quadro emoldurado, o artista flagrou um menino de olhar doce e risonho, apoiando-se com a mão na cornija e lançando a cabeça à frente para espiar o interior da catedral [Fig.236]. Ele fita o espectador, de cima para baixo, seduzindo-o para o espaço imaginário do céu. Outros três repetem o mesmo gesto de olhar para o interior do templo, onde encontram-se os fiéis [Fig.237]. À esquerda do quadro, um deles se debruça sobre a cornija, olhando para baixo. Repare-se na sombra que a corda disposta à sua frente faz sobre a cimalha, deslocando o objeto da estrutura arquitetônica. À direita, vemos dois meninos: um dirige o seu olhar para baixo, o outro, para o alto; ambos seguram as cordas do tecido que cobre o quadro e ajudam na sua revelação. Observe-se que eles estão por trás de uma cartela em madeira que se coloca à frente da falsa cimalha, os ornatos em talha dourada que decoram a caixa do órgão ultrapassam os limites da superfície pictórica, misturando-se com ela. Esta integração da talha com a pintura faz desaparecer os limites existentes entre os dois espaços, reforçando a ilusão e despertando a dúvida no observador, que é levado a tomar o falso pelo verdadeiro.

Na frente desses dois meninos, um terceiro invade completamente o ambiente interno do lanternim, agachando-se na cornija e segurando com as mãos a moldura do quadro. Como os outros dois, dirige seu olhar para o espaço físico da catedral com a intenção de atrair a atenção do observador para a pintura ali presente [Fig.238 à esquerda]. Novamente, dois meninos

---

<sup>510</sup> MELLO, 1995, p. 164.

participam da ação [Fig.238 à direita]. Um deles surge por trás dos arcos, apoiando uma das mãos no ombro do companheiro e puxando a corda com a outra. Na frente das cortinas, um dos garotos inclina uma das pernas e coloca o pé sobre a cimalha, segurando a moldura e olhando adiante. Veja-se ainda a borla de uma das cordas que aparece na frente da falsa arquitetura, o jogo de luz e sombra modela o objeto a ponto de o confundir com a talha real, tamanha a volumetria. O artista procurou integrar as duas esferas, a real e a imaginária, convencendo o fiel a acreditar na autenticidade da obra: “a revelação mística dos *Esponsais da Virgem*”<sup>511</sup>.

Em relação à iluminação da arquitetura fingida, percebe-se que o artista evocou a luz natural que flui dos espaços abertos para o céu, ilumina os elementos arquitetônicos e projeta suas sombras. O seu percurso indica uma direção semelhante àquela que foi reproduzida na pintura do Rosário de Tiradentes: a luz que entra pela porta do templo em direção ao seu interior coincide com a que foi representada na pintura. Ou seja, o pintor da Sé de Braga procurou conciliar a luminosidade artificial com a real, cuja entrada se dá através dos dois óculos abertos acima dos arcos [Fig.239], criando dois trajetos, um para a direita e outro para a esquerda [Fig.240]. A luz que faz um caminho contrário à anterior (da nave em direção à porta da catedral) vai coincidir com aquela que recai sobre o quadro recolocado, iluminando a narrativa em sua totalidade [Fig.240]. Só para não deixar dúvidas: a iluminação natural que entra da porta da catedral para o seu interior (dos óculos mostrados na fotografia) coincide com aquela que ilumina a estrutura arquitetônica. A luminosidade natural que entra da nave para a porta da igreja (dos óculos mostrados na fotografia) coincide com a que faz reluzir o quadro recolocado [Fig.241].

Essa interlocução levanta uma importante questão: teria o Mestre do Rosário conhecido a obra de Manuel Furtado de Mendonça, em Braga, o local de origem dos dois pintores que trabalharam na região mineradora na segunda metade do século XVIII? É curioso pensar que, das cinco decorações analisadas, a que mais se assemelha, em termos de concepção do espaço celestial, ao único exemplar da pintura de perspectiva ilusionista subsistente na cidade de Braga seja justamente a ornamentação do teto da igreja que se localiza na antiga Vila de São José. Seria o autor natural de Braga, como Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo? A correspondência entre os dois exemplares nos permite conjecturar que a quadratura da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes é o elo entre a produção artística

---

<sup>511</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 287.

do Minho e a comarca do Rio das Mortes. No tocante à constituição da arquitetura imaginária dos dois templos, notoriamente de matriz italiana, e a representação do céu azul pintado em perspectiva atmosférica, repleto de nuvens e anjos que interagem com o espectador, é possível propor uma origem para essas composições.

### **A arquitetura e as aberturas para o céu atmosférico**

Pelo formato circular e, em especial, pela interlocução estabelecida entre personagens e observador, a obra de Andrea Mantegna (1431-1506), na *Camera degli Sposi* (1471-1474), pode ser a origem para essas composições. Ao representar o óculo aberto para o céu azul coberto de nuvens, com a presença de cupidos e outros personagens olhando para o interior do aposento, o pintor mantuano deu início à tradição<sup>512</sup> decorativa de tetos em perspectiva ilusionista [Fig.242]. Giorgio Vasari refere-se à pintura na primeira edição das *Vidas dos Artistas*, publicada em Florença, em 1550: “Também naquele castelo há um recinto com uma abóbada trabalhada em afresco, com muitas figuras em **escorço de baixo para cima**, obra sem dúvida muito louvada e por ele muito bem concebida”<sup>513</sup>. Vasari anuncia o grande legado do artista:

Legou à pintura a dificuldade dos **escorços das figuras vistas de baixo para cima**, invenção difícil e caprichosa; também legou **o entalhe em cobre de estampas das figuras**, realmente uma grande comodidade, graças à qual o mundo pôde conhecer não só a bacanal, a batalha dos monstros marinhos, a Deposição da Cruz, o Sepultamento de Cristo, a Ressurreição com Longino e Santo André, obras de Mantegna, mas também a fatura de todos os artistas que existiram<sup>514</sup> (grifo nosso).

Mantegna nasceu na pequena Isola di Carturo, localizada entre Pádua e Vicenza. Por volta de 1440, ingressou no ateliê de Francesco Squarcione (1397-1468), um artista desprovido de talento com o qual o discípulo estabeleceu uma relação bastante conflituosa. Salvo as qualidades artísticas do mestre, o ateliê paduano, comumente visitado pelos humanistas e professores universitários, desempenhou um importante papel na difusão da cultura moderna no Norte<sup>515</sup>. Nesta ocasião, a província italiana caracterizava-se por ser um espaço de grande efervescência cultural, aquecida efetivamente pela presença da universidade. Foi neste ambiente intelectual que a atividade artística se desenvolveu, um cenário amplamente dedicado

<sup>512</sup> Tradição no sentido de herança cultural, um legado que é passado de uma geração para outra ao longo do tempo. A transmissão das formas e do conhecimento realizar-se-ão por diversos meios como procuraremos demonstrar no decorrer do texto.

<sup>513</sup> VASARI, 2011, p. 401.

<sup>514</sup> Ibid., p. 403.

<sup>515</sup> Sobre o assunto, consulte-se: KAPLAN, 2006 / ANDRADE, 2009.

aos estudos da Antiguidade Clássica, no qual o pintor se formou, tornando-se o principal artista do Renascimento da Itália setentrional<sup>516</sup>.

Não por acaso, a renovação da pintura iniciou-se em Pádua, cidade em que Giotto trabalhara, por onde passaram Donatello, Uccello e Lippi e na qual a presença da universidade foi decisiva para impulsionar os estudos clássicos que favoreceram a absorção da nova linguagem. A cultura paduana formada nesse tempo terá amplo raio de influência na planície do Pó, e dela sairá, já formado, Andrea Mantegna (1431-1506), uma das figuras-chave do Renascimento na Itália setentrional<sup>517</sup>.

O pintor trabalhou em diversas localidades do Norte da Itália: Pádua, Ferrara e nos arredores do Vêneto. Em 1460, mudou-se para Mântua, onde assumiu o posto de pintor da corte dos Gonzaga, na ocasião governada pelo marquês Ludovico Gonzaga. Foi nesse período que executou sua obra-prima: a decoração da *Camera degli Sposi* – o *Quarto dos Noivos* do Palácio Ducal de Mântua –, um aposento todo decorado com cenas da vida da corte, falsos relevos, arquiteturas pintadas e o famoso óculo aberto no topo da abóbada [Fig.242].

Os trabalhos de pintura da *camera picta* começaram a 16 de junho de 1465, de acordo com uma inscrição. Nas paredes, há afrescos de Ludovico II, sua família e pessoas da corte. A divisa dos Gonzaga encontra-se por toda parte. Os arcos foram pintados com medalhões que retratam oito imperadores romanos e as lunetas, com relevos de histórias da mitologia clássica. No centro do teto, **Mantegna pintou um óculo aberto para o céu**, cercado por um parapeito, com damas da corte e *putti* que observam a sala. **Trata-se do primeiro exemplo, desde a Antiguidade, de pintura decorativa ilusionista.** A pintura liberta-se da superfície e ultrapassa os limites naturais criando um espaço ideal<sup>518</sup> (grifo nosso).

Não é exagero dizer que tudo o que se vê neste cômodo é pintado. Somente alguns detalhes são reais: a moldura da porta, o console da lareira e os pedestais em pedra fixos na parede, logo abaixo da abóbada. Todo o resto é arquitetura pintada: uma descrição pormenorizada e extremamente naturalista dos elementos arquitetônicos, escultóricos, ornamentais e figurativos, vestígios da tradicional representação do detalhe, típica da cultura setentrional, influenciada pela pintura flamenga e pelo gótico tardio<sup>519</sup>. O pintor associou essa tradição figurativa ao conhecimento da perspectiva, agregando à decoração desse aposento os diversos elementos que caracterizam a pintura ilusionista, componentes essenciais para a compreensão das formas de construção dos espaços imaginários. É possível que essa característica explique parcialmente sua grandeza, o que a torna referência tão essencial para a produção artística subsequente.

<sup>516</sup> KAPLAN, 2006, p. 319.

<sup>517</sup> ANDRADE, 2009, p. 34.

<sup>518</sup> KAPLAN, 2004, p. 69-70.

<sup>519</sup> ANDRADE, 2009, p. 34.

Como mencionamos, Mantegna foi o primeiro artista “desde a Antiguidade”<sup>520</sup> a criar espaços imaginários com abertura para o céu no cume da abóbada, numa clara citação ao antigo: o óculo do Panteão de Roma. O pintor mantuano concebeu a perspectiva como um instrumento de representação e uma das suas maiores contribuições foi a criação de um ilusionismo espacial, por meio de uma arrojada perspectiva de baixo para cima – *di sotto in su*. O óculo ampliou o recinto para além dos limites físicos do cômodo; as nervuras que conectam o teto com as pilastras das paredes são pinturas que aparentam o mármore e as guirlandas que circundam os bustos dos imperadores, sustentadas pelos meninos alados, imitam a escultura em relevo. Essa representação pictórica proporciona efeitos extraordinários de *trompe l’oeil*. Além disso, percebe-se que inúmeros artifícios foram empregados com a intenção de dissimular os limites entre a arquitetura real e a pintada, mesclando-as ao ponto de enganar os olhos do espectador: os ambientes são completamente integrados e o óculo é uma espécie de fenda aberta no teto. Essa capacidade de sugerir o rompimento da estrutura real do edifício denomina-se *sfondato*: uma abertura ilusionista no vértice da abóbada que permite a projeção do olhar para o infinito a partir da arquitetura ampliada.

Ao estudar as quadraturas luso-brasileiras no período do reinado de D. João V, Magno Moraes Mello transpõe o conceito de *sfondato* para o universo português traduzindo-o como “arrombamento espacial” ou “rasgamento celestial”.

O sentido de arrombamento espacial usado aqui tem a sua correspondência no termo italiano *sfondato* que, pictoricamente, significa a introdução de um espaço ilusório que tem o seu prolongamento e a sua continuidade graças ao ilusionismo da perspectiva no espaço arquitetônico real e como se fosse apresentado como um rasgamento, rompimento, ou uma abertura no suporte arquitetônico. É a pintura que simula um céu a ultrapassar a realidade matéria do suporte criando a sensação de infinitude. Em Portugal não será utilizada e, pelo contrário, insistir-se-á na cena finita e frontal ao espectador, anulando a possibilidade da perspectiva de grande afastamento<sup>521</sup>.

Quando o espectador dirige seu olhar para a abóbada, percebe a estrutura arquitetônica e seus ornamentos: as lunetas e os fragmentos do céu, apenas entrevistos, as guirlandas de flores e frutos marcando a divisão dos planos da pintura, a trama arquitetônica em mármore fingido interpretada com preciosidade, os bustos e os *putti* em relevo, a abertura circular para o céu. Tudo representado numa perspectiva encurtada – o escoreço arquitetônico, escultórico e figurativo. Observe-se a representação dos meninos que se localizam na parte interna da

<sup>520</sup> KAPLAN, 2004, p. 69-70.

<sup>521</sup> MELLO, 1998, nota 14, p. 80.

arquitetura: em pé e totalmente verticalizados [Fig.243]. Seus pés ultrapassam os limites do entablamento, insinuando o deslizamento iminente. Veja-se o *putto* que segura uma maçã com a mão esquerda: temos a impressão de que ele a soltará a qualquer momento, atingindo a cabeça do observador curioso [Fig.244]. E ainda há aqueles mais travessos, que colocam a cabeça nos vãos circulares e estreitos da arquitetura para espiar o interior do quarto, uma cena divertida, mas angustiante. Por fim, notem-se as figuras sorridentes que flanqueiam o vaso de plantas apoiado sobre uma haste absolutamente frágil em comparação ao tamanho e ao peso do recipiente: uma delas tem a mão sobre o suporte, o que causa enorme expectativa, pois o bastão pode ser puxado (ou danificado) a qualquer momento, provocando a queda do vaso. Essa sugestão de que as pessoas e os objetos reproduzidos na pintura ultrapassam os limites do espaço pintado e conquistam o lugar daquele que a contempla tende a anular qualquer distinção entre o que é real e o que é ilusão. As pequenas e bem-humoradas surpresas permitem a interação entre o espectador e os personagens representados no teto. Essa interlocução é uma das principais características que correlacionam essa obra com aquelas que estamos analisando: a ornamentação da Sé de Braga e sua correspondente mineira, a decoração da capela-mor do Rosário [Fig.225].

O pintor que trabalhou em Tiradentes simulou um óculo, onde foi representada a narrativa hagiográfica, bem como arcos e janelas abertos para o firmamento, repleto de nuvens e querubins. É bem verdade que a perspectiva dessa pintura não conquista a mesma verticalidade da obra do mestre de Mântua, devido à sua composição planimétrica, evidente aos nossos olhos. Porém, o formato é circular, a interpretação do céu é atmosférica e os meninos alados que habitam o espaço celestial interagem com o observador de forma semelhante à concebida por Mantegna na *Camera degli Sposi*: os anjos foram representados circulando ao redor da falsa cúpula, pairando no ar, olhando para o interior da arquitetura, comunicando-se com os fiéis, direcionando seu olhar e persuadindo-os a contemplar o grupo figurativo representado no centro da estrutura arquitetônica. Como demonstrado anteriormente, os seres celestiais pintados na Sé de Braga comunicam-se com o espectador ao conquistar o espaço interno da torre lanterna e descortinar o quadro. Lembre-se que, na decoração das paredes da *camera picta*, Mantegna também se serviu dos cortinados e seus efeitos ilusionistas, dobrados e intencionalmente colocados na frente de pilastras representadas em primeiríssimo plano, sinalizando o limite entre a pintura e aqueles que a contemplam, revelando-a, portanto.

No ambiente religioso marcado pelo rigor da Reforma Católica, em que se inserem as obras da Sé de Braga e da capela-mor do Rosário de Tiradentes, não parece haver oportunidade para o humor e a ousadia. No entanto, essa severidade é atenuada e a atmosfera brincante está presente na figura dos anjos, o que contribui para a leveza da composição. A decoração do Rosário sugere que os meninos alados (muitas vezes representados apenas como cabecinhas aladas) estão brincando no céu, voando em torno da cúpula e, de modo inesperado, são flagrados pelo observador ao passar pelos arcos e janelas: deitados sobre as nuvens e entrelaçados em delicadas fitas de tecido que deslizam pelos seus corpos. Por vezes, apoiam-se nas paredes da arquitetura para espreitar o seu interior, comunicando-se com o fiel [Fig.124 a Fig.127]. Em Braga, Manuel Furtado de Mendonça compôs as cenas dos meninos em ação com bastante dinamismo e descontração: apoiando-se no parapeito das janelas, espiando o interior com olhar travesso e sorridente, levantando as cortinas, puxando as cordas, segurando o pesado quadro, mirando o espectador [Fig.236 a Fig.238]. Essa interlocução entre os seres celestiais e terrenos constitui o grande elo entre as referidas obras, configurando a origem italiana das ornamentações de Manuel Furtado de Mendonça e do Mestre do Rosário, bem como a permanência da tradição decorativa instituída por Mantegna no século XV, nas decorações de teto luso-brasileiras do século XVIII. Não há dúvida de que as pinturas mencionadas descendem da tradição decorativa inaugurada pelo pintor mantuano no Norte da Itália. Essa continuidade possivelmente se deu por meio do intercâmbio cultural estabelecido entre os artistas das diversas regiões da Europa, da circulação de gravuras impressas e da cultura artística transmitida pelos mestres aos seus discípulos, velados pela passagem do tempo.

Nessa lógica de perpetuidade, vale recordar o detalhe da decoração da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, em Minas Gerais, na qual o autor procurou equilibrar a mitra do bispo sobre um báculo que se coloca no corrimão da balaustrada [Fig.245]. Essa menção revigora nossa hipótese de que os artífices que atuaram no período colonial em Minas Gerais, muito possivelmente, tiveram o conhecimento, ainda que diluído e fragmentado pelas gravuras de tradução, da primeira pintura ilusionista do Renascimento italiano, precursora de uma tradição decorativa que permanecerá viva ao longo dos séculos. Para além do conhecimento formal da obra de arte, os pintores assimilaram e interpretaram os dispositivos ilusionistas imersos nas pinturas de perspectiva, como o despertar da expectativa. Mesmo não conhecendo os desenhos e estampas que porventura foram produzidos a partir da obra de Mantegna no Palácio Ducal de Mântua, é preciso rememorar a citação de Vasari, em que o autor menciona a existência de gravuras impressas como um importante veículo de conhecimento e difusão da arte do mestre

italiano. Com o propósito de compreender como ocorreu o processo de propagação e assimilação dessa prática artística ao longo da história, pesquisamos diversas pinturas que conceberam espaços abertos para o céu, no Norte da Itália e nos demais países da Europa.

Nesse sentido, verificamos que o projeto de um dos mais importantes pintores do Renascimento setentrional exerceu grande efeito sobre a pintura de Antonio Allegri (ativ.1514-1534), conhecido como Correggio, nome herdado de sua cidade natal – a pequena Reggio Emilia. Pouco se sabe sobre a vida daquele que foi reconhecido como o principal pintor da escola de Parma. Giulio Carlo Argan fala brevemente sobre sua formação: “Forma-se no ambiente emiliano, dominado pelo sentimentalismo religioso de Costa e de Francia, mas a fonte do seu mais enraizado humanismo figurativo é, em Mântua, a obra tardia de Andrea Mantegna”<sup>522</sup>. Conta-se que o artista se mudou para Parma, província na qual permaneceu até o fim de sua carreira. Foi nessa cidade da região da Emília-Romagna que Correggio realizou uma das obras mais influentes do Barroco: a decoração do domo da catedral de Parma, produzida entre 1526 e 1530. A pintura esteve esquecida por longo período, mas foi redescoberta, visitada e estudada por uma geração de pintores do século XVII, os quais a tomaram como modelo para a representação dos espaços celestiais em perspectiva atmosférica. Entretanto, acreditamos que outra obra foi fundamental para a difusão da tradição instituída por Mantegna. Trata-se da ornamentação do aposento da abadessa Giovanna Piacenza, madre superiora do Convento de São Paulo, denominado *Camera di San Paolo*, a sua primeira grande comissão, assumida em 1519 [Fig.246].

O pintor concebeu um grande caramanchão circular simulando uma treliça de bambu coberta de folhas, vasos de plantas e frutos, com aberturas ovais para o céu azul, por meio das quais é possível observar os grupos de *putti* circulando pelo espaço celestial. Perceba-se como os meninos se apoiam nas guirlandas que emolduram essas passagens, transpõem a pérgula, conquistam o espaço interno e estabelecem conexões com o fruidor que ocupa o espaço real do aposento. Na base do pergolado, entre a abóbada e as paredes, Correggio pintou falsas lunetas monocromáticas que simulam a escultura em relevo com as figuras representadas de baixo para cima: o artista conquistou um poderoso efeito de *trompe l’oeil*. A lareira também foi pintada e acredita-se que as paredes eram cobertas por tapeçarias. Essa obra respira a decoração da *Camera degli sposi*, em Mântua, o que nos leva a acreditar na grande possibilidade de o pintor

---

<sup>522</sup> ARGAN, 1988, p. 93.

ter estudado e assimilado o princípio ornamental de Andrea Mantegna, dando continuidade à sua tradição decorativa e contribuindo para sua difusão no Norte da Itália, como já mencionamos. Vale lembrar que, em 1507, o jovem Correggio pintou o óculo da capela funerária de Mantegna, onde fez várias referências à obra do mestre mantuano, como os efeitos de *trompe l'oeil*: os mármore fingidos, a simulação dos revestimentos dos elementos arquitetônicos, a pintura de treliças, os festões, as guirlandas de frutos e folhas, entre outras citações.

De acordo com Argan, “o princípio da arquitetura vegetal é mantegnano e talvez também leonardiano: o motivo recorrente entre natureza e civilização”<sup>523</sup>. De fato, a decoração de Leonardo da Vinci (1452-1519) na sala da torre do Castelo Sforzesco de Milão, realizada em 1498, pode ter influenciado a composição de Correggio no antigo mosteiro de São Paulo, em Parma [Fig.247]. No entanto, acreditamos que a referência dominante seja a obra de Andrea Mantegna na *camera picta*, não apenas na construção do caramanchão, mas principalmente pelas aberturas elípticas que revelam os *putti* no espaço celestial. Destacamos ainda outra pintura do mestre de Mântua que pode ter sido conhecida pelo pintor emiliano: a *Madona da Vitória*, de 1496 [Fig.248]. A obra foi encomendada pelo marquês Francesco Gonzaga e sua esposa Isabela d’Este em comemoração à vitória sobre os franceses, em 1495. Na ocasião, o retábulo foi instalado no altar-mor da capela de Santa Maria da Vitória, em Mântua, mas hoje encontra-se no Museu do Louvre. Observe-se que o pintor criou um cenário constituído por uma magnífica pérgula aberta para um céu azul repleto de nuvens e decorada com flores e frutas. Notem-se os pássaros que se apoiam sobre a folhagem ressaltando o limite entre os espaços externo e interno do altar pergolado.

Durante a pesquisa, verificamos que o projeto de Correggio para a *Camera di San Paolo* foi gravado, o que, muito possivelmente, contribuiu para a difusão desse tipo de decoração para outras regiões da Europa, com ênfase na concepção dos *putti* desvelados pelas aberturas e sua interação com o espectador [Fig.249]. Veja-se os meninos brincantes entre as guirlandas de folhas, exibindo seus corpos desnudos de forma semelhante aos garotos rechonchudos da *camera picta*. Repare-se como eles ultrapassam os limites da pérgola, apoiando o corpo ou o pé sobre elas: um deles encara o espectador ao exhibir a cabeça de um cervo [Fig.250]. As crianças foram representadas com o máximo naturalismo, em situações completamente

---

<sup>523</sup> ARGAN, 1988, p. 93.

descontraídas, ora flagrados pelo observador, ora cravando os olhos nele. Como já dissemos, esses dispositivos ilusionistas têm suas raízes na obra de Mantegna; Correggio deu continuidade à tradição instituída pelo mestre mantuano, influenciando outros artistas, como o seu discípulo, o pintor parmesão Parmigianino (1503-1540) e sua obra no Castelo de Fontanellato, produzida entre 1523 e 1524, antes da sua viagem para Roma, como nos conta Argan [Fig.251]:

Na pequena estufa de Fontanellato, pintada pouco antes da sua viagem a Roma (1524) Parmigianino retoma intencionalmente o esquema decorativo da *Câmara de San Paolo*; como Correggio, pinta em afresco na abóbada um pergolado vegetal, que ali porém se interrompe para destacar elegantíssimos ramos de rosas contra o céu luminoso, no centro do qual um espelho, contradizendo o ilusionismo pictórico, retorna ao observador a imagem de si a olhar<sup>524</sup>.

Francesco Mazzola, conhecido como Parmigianino, empregou um mecanismo ilusionista extraordinário nesta obra. O espelho real, inserido no centro do teto, surpreende o observador no momento da contemplação, ou seja, ao perceber sua imagem refletida, o espectador é completamente arrebatado para o espaço celestial. Como disse Argan, a pintura evidencia a influência de Correggio na obra do pintor parmesão, pois o caramanchão apresenta as mesmas características da decoração da *Camera di San Paolo*: a treliça de bambu coberta por folhas, arranjos de flores e aberturas para o céu que deixam transparecer a narrativa mitológica. No entanto, Parmigianino deslocou os garotos para a frente da pérgola e os colocou entre os pendentes. Note-se como os meninos alados estão dispostos sobre a arquitetura pintada: figurados em atitudes lúdicas, ora de frente, ora de costas, brincando, disputando um vaso, envolvidos com plantas, frutos e tecidos, olhando fixamente o observador. O resultado é uma composição extremamente animada e descontraída [Fig.252]. É preciso recordar que os *putti* representados por Andrea Mantegna também foram pintados no interior da estrutura arquitetônica, bem como os meninos da Sé catedral de Braga, que invadem o espaço interno do lanternim para descortinar o quadro.

Para compor essa pintura, Parmigianino realizou inúmeros desenhos preliminares, alguns deles preservados em coleções, tal como o estudo de três *putti* conservado no The Morgan Library & Museum, em Nova York [Fig.253]. O *putto* desenhado de pé sobre o pendente é praticamente igual a um dos garotos pintados na abóbada, cuja representação afasta-se do esboço apenas na disposição do braço direito, que se estende sobre o arco da luneta. O menino desenhado ao seu lado, que cruza o braço direito na frente do tórax e olha na direção oposta, foi igualmente

---

<sup>524</sup> ARGAN, 1988, p. 96.

representado na abóbada do castelo de Fontanellato, sem qualquer alteração. Muitos desenhos do pintor parmesão, bem como gravuras realizadas a partir das suas pinturas, sobreviveram e é bem possível que as figuras pintadas nesse teto tenham sido gravadas, contribuindo para a difusão e continuidade dessa tradição decorativa<sup>525</sup>. Só para exemplificar o processo incrível que é a circulação das estampas e a viagem das formas, repare-se o anjo entre os pendentives [Fig.254a]. Por sua postura, de costas voltada para o observador, é legítimo compará-la com o *Cupido* pintado pelo próprio artista, entre 1534 e 1539, com algumas alterações: a perna esquerda flexionada e deslocada para a frente, o braço esquerdo abaixado para segurar o instrumento cortante, a face e o olhar totalmente voltados para o observador [Fig.254b e Fig.254a]. Essa obra foi copiada por vários artistas. Em 1614, Peter Paul Rubens (1577-1640) pintou *Cupido fazendo o seu arco*, uma cópia fiel ao *Cupido* de Parmigianino [Fig.255, Fig.256]. Apesar de Rubens ter inserido uma paisagem de fundo e suprimido os livros, não há dúvida de que o mestre flamengo se inspirou na obra do artista parmesão, ou em alguma gravura dela derivada. A estampa intitulada *O Amor esculpindo o seu arco* (1643-1672) foi gravada por Franciscus van der Steen após Nicolaus van Hoeji, cujo desenho foi gravado a partir de Parmigianino [Fig.254c]. Mais tarde, a obra *Amor* (1677-1741) foi impressa em cores por Jacob Christof Le Blon [Fig.254d]. Note-se bem, uma das origens possíveis para a composição desse cupido, que foi pintado, gravado e estampado mais de uma vez, pode ter sido o desenho preliminar daquele pequeno *putto* reproduzido na abóbada do castelo Fontanellato, o que assinala a sobrevivência da figura ao longo da história [Fig.254a]. Este é apenas um dos exemplos de como ocorre a transmissão das formas no espaço e no tempo: a circulação dos impressos europeus.

Em 1530, seis anos após a obra de Parmigianino no Castelo Fontanelatto, o pintor ferrarês Giovanni di Niccolò de Lutero, chamado Dosso Dossi (1490-1542), decorou a *Sala delle Cariatidi* da Villa Imperiale di Pesaro, encomendada pelo duque Francesco Maria della Rovere e sua esposa Eleonora Gonzaga [Fig.257]. Não se sabe ao certo, mas sua formação provavelmente se deu em Veneza e Mântua. Trabalhou para a corte de Alfonso d'Este, duque de Ferrara. Vasari o considerou o maior pintor de paisagens da Lombardia<sup>526</sup>. Como as decorações precedentes, o tema é clássico: a representação da *villa* rústica como um local de lazer e atividades contemplativas, uma típica residência de verão das cortes italianas, onde é possível observar os motivos que retratam a vida no campo ao ar livre: a paisagem, a caça e a

---

<sup>525</sup> THE MORGAN, 2022.

<sup>526</sup> VASARI, 2011, p. 602.

música. No que toca à composição da pintura da abóbada, nota-se a semelhança com a estrutura criada por Parmigianino no castelo Fontanellato. No entanto, no pergolado construído por Dosso Dossi, são as próprias plantas que formam os pendentis e os arcos abertos para o céu, por meio dos quais contemplamos os *putti* em voo, sentados sobre as nuvens, mirando o espectador, brincando com as coroas e os ramalhetes; envoltos em faixas que contornam seus corpos, enlaçam suas pernas e esvoaçam no ar [Fig.258]. Os elementos de sustentação do caramanchão são troncos de árvores que se transformam em cariátides dispostas na frente de uma paisagem campestre de tons terrosos e concebida numa perspectiva atmosférica que se funde com o céu emoldurado pelas ‘lunetas pergoladas’ [Fig.259]. Percebe-se que o artista ampliou veementemente o espaço e anulou completamente os ângulos das paredes do aposento, seguindo a proposta de integração inaugurada por Mantegna na *Camera degli Sposi*, em Mântua. No centro do teto, Dosso Dossi representou uma narrativa que lembra uma tapeçaria esticada por uma armação de madeira amparada por quatro *putti*. Ela traz uma cena reproduzida em perspectiva frontal, em relação ao observador – o quadro recolocado. Acredita-se que a composição deriva das concepções de Rafael e sua oficina: as pinturas murais que simulam tapeçarias, como veremos adiante.

Nessa ocasião, Girolamo Genga (1476-1551) trabalhou ao lado de Dosso Dossi na decoração da *Sala del Giuramento* da Villa Imperiale di Pesaro. Genga foi um artista plurifacetado: pintor, escultor e arquiteto. Tornou-se conhecido por sua contribuição para o teatro, onde atuou como cenógrafo. Quando jovem, foi para Orvieto estudar com Luca Signorelli (1445-1523); depois, foi aprendiz no ateliê de Pietro Perugino (1446-1524), da Escola de Pintura da Úmbria, onde certamente conheceu Rafael Sanzio (1483-1524). Executou trabalhos em diversas localidades da Itália, como Florença, Siena, Roma e Mântua. Em 1522, o duque de Urbino o nomeou arquiteto da corte. Foi nesse período que empreendeu o projeto de restauração, ampliação e decoração da Villa Imperiale di Pesaro, a anterior residência dos Sforza, no século XV. O ciclo pictórico que se estende pelos oito quartos construídos representa os temas da natureza, antiguidade, amor e os feitos do duque Francesco Maria Della Rovere<sup>527</sup>. Para realizar essa campanha decorativa, Girolamo Genga coordenou uma equipe composta pelos seguintes pintores: o já citado Dosso Dossi, seu irmão Battista Dossi (c.1490-1548), Agnolo Bronzino (1503-1572) e Raffaellino del Colle (1490-1566), discípulo de Giulio Romano (c.1499-1546)<sup>528</sup>. Genga criou um espaço ilusionista que integra com perfeição a arquitetura real e a

---

<sup>527</sup> ALBANI; NALLO, 2009.

<sup>528</sup> ANDRADE, 2004, p. 366.

pintada. É difícil afirmar o que é realidade e o que é ilusão [Fig.260, Fig.261]. Nas paredes da sala, o artista pintou uma paisagem em perspectiva atmosférica que é revelada pelos *putti* que a descortinam. Observe-se como levantam a cortina vermelha aveludada para que o observador contemple a extraordinária vista para o horizonte. Acima da cornija, colunas imitando o mármore sustentam uma balaustrada aberta para um céu azul, onde se encontra uma enorme tapeçaria descoberta, esticada e sustentada por uma profusão de meninos alados organizados em grupos de três, nas laterais do peitoril, e quatro meninos apoiados nos cantos da estrutura arquitetônica. O tapete representa as tropas de Francesco Maria Della Rovere [Fig.262].

As pinturas supracitadas – as obras de Dosso Dossi e Girolamo Genga – são duplamente importantes para os nossos estudos, devido à sua interlocução com a tradição decorativa iniciada por Mantegna, na *camera picta*, e os trabalhos realizados por Rafael e seus discípulos, em Roma: a decoração da *Loggia da Psiche* (1517-1518), na Vila Farnesina, e da Sala de Constantino, no Vaticano, esta última executada por Giulio Romano e Giovan Francesco Penni (1496-1528), a partir de desenhos de Rafael. Quais são as principais características dessas pinturas renascentistas que se conectam com as quadraturas luso-brasileiras que estamos analisando neste momento: a ornamentação da caixa do órgão da Sé de Braga e do forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais? Por enquanto, gostaríamos de assinalar três aspectos que permanecem nos tetos pintados investigados: (1) o óculo; (2) a composição da falsa arquitetura com aberturas para o céu que deixam transparecer as narrativas e os meninos alados em ação; (3) a ideia de um cortinado desvelado que representa o instante da remoção do véu que reveste a obra, ou a tapeçaria esticada que revela a narrativa visual, e (4) o quadro recolocado.

Para compreender esses dispositivos ilusionistas – de caráter revelador – e sua difusão, daremos continuidade ao estudo das imagens que nos permitem estabelecer as conexões entre as obras de arte produzidas ao longo do tempo. Rafael Sanzio (1483-1520) e seus discípulos<sup>529</sup> realizaram, na *Loggia da Psiche* (1517-1518), em Roma, a pintura de um caramanchão forrado por uma tapeçaria [Fig.263]. Para decorar a cobertura da galeria de entrada da Villa Farnesina, que comunicava a sala de estar ao jardim externo, o pintor simulou uma grande pégula

---

<sup>529</sup> O projeto e os desenhos preparatórios são de Rafael, no entanto, a obra foi executada por seus alunos. Giovanni da Udine pintou as guirlandas, Giulio Romano e Giovan Francesco Penni trabalharam nas cenas centrais e nas figuras dos penachos e velas. É possível que Raffaellino del Colle também tenha participado em alguma etapa de sua execução.

ornamentada por guirlandas de flores, frutos e folhas reproduzidos com extremo naturalismo. Nos penachos e velas, os personagens foram retratados em escorço e, no centro da abóbada, Rafael fingiu tapeçarias esticadas, onde as cenas da história de *Amore e Psiche* foram representadas a partir de um ponto de vista frontal, solução encontrada pelo autor diante da dificuldade de pintar figuras escorçadas, devido a restrições provenientes da estrutura arquitetônica<sup>530</sup>. Este tipo de representação é denominado *quadro riportato*, decoração que se baseia na reprodução de uma imagem – um quadro de parede ou de altar –, que é recolocada no teto<sup>531</sup>.

Como já se disse, verificamos que a origem das tapeçarias pintadas na Villa Imperiale di Pesaro pode ter sido a obra de Rafael na Vila Farnesina, em Roma. É possível inclusive que esse tipo de ornamentação tenha sido difundido por seus discípulos, como se pode constatar nas pinturas da *Sala de Constantino*, localizada na residência do Papa, no Vaticano. O projeto teve início em 1519 quando Leão X encomendou uma nova decoração para Rafael, que concebeu quatro narrativas da história do imperador Constantino representadas como tapeçarias ilusionistas revestindo o centro das paredes do aposento.

A organização da decoração da sala é grandiosa, e Rafael é aceito como responsável pela concepção do esquema de **quatro grandes tapeçarias falsas** – correspondentes à representação das quatro cenas narrativas da vida de Constantino: *A Batalha de Constantino* (parede Sul), *Adlocutio* (parede Leste), *Batismo de Constantino* (parede Norte), *Doação de Constantino* (parede Oeste). Em torno dessas tapeçarias, de cada um dos lados, um papa entronado – em número de oito – é acompanhado de duas representações alegóricas de suas Virtudes. Cada trono ladeado pelas Virtudes está entre duas **falsas pilastras** sobre as quais são colocadas mais figuras decorativas. **O efeito é ilusionístico, uma vez que se trata de imitar tapeçarias estendidas sobre paredes articuladas por uma estrutura arquitetônica.** O embasamento é composto por histórias que dão sequência àquela de Constantino, representadas em espaços retangulares, **imitando o bronze**. Separando cada uma das placas vêm cariátides dispostas em duplas, como **falso mármore**. *Putti* com emblemas papais estão pintados em cima das janelas<sup>532</sup> (grifo nosso).

Rafael falece em 1520 e seus discípulos, Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, herdam a encomenda para a decoração da Sala de Constantino, executando-a a partir dos esboços iniciados pelo mestre [Fig.264, Fig.265]. Em 1521, morre o papa Leão X e o seu sucessor, Adriano VI, não dá continuidade ao projeto decorativo. Só após a morte do papa holandês e a

<sup>530</sup> ZUCCARI, 1986.

<sup>531</sup> As relações da obra de Rafael com a pintura do Rosário foram levantadas em nossa dissertação de mestrado: GIOVANNINI, 2017, p. 26.

<sup>532</sup> ANDRADE, 2004, p. 298.

eleição de Giulio de Medici – Clemente VII –, em 1523, a ornamentação da sala é retomada e concluída. Giulio Romano trabalhou na execução dessas pinturas até 1524, quando foi chamado a Mântua para assumir o posto de artista da corte de Federico Gonzaga<sup>533</sup>. Olhando cuidadosamente, percebe-se o acabamento na parte superior da tapeçaria, indicando que ela está fixa na arquitetura fingida. Nas laterais, o artista simulou o tapete sendo desenrolado e esticado como um rolo de pergaminho [Fig.264]. Em uma dessas paredes, adicionou anjos em voo, dependurados nos tapetes e apoiados sobre a arquitetura, simulando o momento exato da exposição da cena narrada ao espectador [Fig.265]. É importante recordar que essa ação de descortinar a obra de arte foi representada por Manuel Furtado de Mendonça na pintura da Sé catedral de Braga.

Neste momento, uma observação deve ser feita a respeito da decoração da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes. Durante a pesquisa para a dissertação de mestrado, percebemos que a pintura apresenta traços estilísticos da escola rafaelesca, uma obra de arte cujas características revelam a herança de uma tradição artística desenvolvida e divulgada a partir do Renascimento italiano<sup>534</sup>. De fato, essas inferências continuam fazendo sentido, porém são necessárias algumas retificações. Naquele momento, chegamos a essa conclusão devido a determinados aspectos que indicavam que o artista conhecia a obra do mestre italiano, conhecimento que adquiriu indiretamente, por meio da circulação de gravuras impressas. Como já se disse, das quadraturas setecentistas subsistentes na região mineradora, a ornamentação da capela-mor do Rosário é a única que reproduziu o céu em perspectiva atmosférica, com nuvens e anjos em voo, brincando por trás da estrutura arquitetônica. É justamente essa imagem, manifesta por meio dos arcos e janelas, que nos leva a crer na possível conexão dessa obra com o projeto decorativo de Rafael e seus discípulos para a Villa Farnesina. Quando dirigimos o nosso olhar para os espaços abertos para o exterior, temos a sensação de que a vida celestial acontece por trás da cúpula [Fig.266a, Fig.266b]. Essa percepção também é sentida no pergolado representado na *Loggia da Psichê* [Fig.267].

A galeria de Psiquê localiza-se no pavimento térreo, voltada para o Norte. Originalmente, era desprovida de vidraças, abrindo-se para o jardim adiante e para os frescos ventos setentrionais. A decoração pictórica está em harmonia com o ambiente, uma vez que **mostra cenas que se passariam por detrás de um pergolado verde carregado, formado pelo entrecruzamento de festões de frutos, legumes e flores em torno dos quais uma diversidade de pássaros passeia**. Assim, a galeria é como

<sup>533</sup> ANDRADE, 2004, p. 290-293.

<sup>534</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 70.

que uma continuidade do jardim, ou uma peça de articulação entre o exterior e o interior<sup>535</sup> (grifo nosso).

Ainda que as pinturas supracitadas apresentem semelhanças na forma de conceber os personagens no céu – desvelados pelas aberturas celestiais –, os projetos decorativos investigados até o momento esclarecem que a concepção das figuras vistas por trás das estruturas arquitetônicas está presente também nas obras de Correggio, Parmigianino e Dosso Dossi, localizadas na região Norte da Itália e produzidas nas primeiras décadas do século XVI [Fig.268, Fig.269, Fig.270].

O segundo ponto que chamou a nossa atenção durante o mestrado foi a presença de um anjo representado parcialmente entre um dos arcos da cúpula pintada [Fig.271a]. Essa figura evoca um detalhe da *Loggia da Psiche*: um menino alado voando no céu por trás das guirlandas em postura semelhante ao que foi concebido pelo pintor do Rosário, como se pode ver no recorte da imagem [Fig.271b]. Sabemos que as obras de Rafael foram amplamente difundidas por meio das gravuras, razão pela qual levantamos a seguinte questão: será que o artista que trabalhou na igreja do Rosário conheceu as estampas produzidas a partir de Rafael? Não é a primeira pintura localizada na capitania de Minas Gerais que indica a possível interpretação de uma imagem produzida pelo mestre do Renascimento italiano, portanto, a hipótese é totalmente plausível. Inclusive, é um indicativo do repertório visual do artífice, bem como das suas possíveis referências artísticas.

Ao analisarmos a história das imagens, verificamos que anjos desnudos, em voo, com as pernas flutuando no ar, dorsalmente representados, deitados sobre as nuvens e entrelaçados em fitas e faixas de tecidos, estão presentes, em abundância, na decoração de interiores dos edifícios. Desse modo, deduzimos que o anjo pintado na igreja do Rosário de Tiradentes está vinculado a essa tradição pictórica e às representações celestiais desenvolvidas e difundidas a partir do Renascimento italiano. Portanto, não se trata exatamente de uma derivação da obra de Rafael, mesmo que indireta, como pensamos inicialmente. Verificamos que essas deliciosas figurinhas (*putto*, cupido, anjinho, pequeno gênio) foram incorporadas pelas artes decorativas do século XVI ao século XVIII. Representados sozinhos, em pares ou em grupos, os meninos alados, por vezes sem asas, sustentam cortinas, quadros e objetos diversos; descortinam pinturas e paisagens; voam pelo céu enroscados nas nuvens e tecidos; ajudam os personagens a carregar

---

<sup>535</sup> ANDRADE, 2004, p. 204.

seus emblemas e atributos, sofrem, alegram-se e brincam com eles; comunicam-se com o observador e costumam direcionar seu olhar para determinados pontos da imagem. Em síntese, animam a cena e tornam a composição mais leve, divertida e graciosa. Dentre as principais características que foram observadas na capela do Rosário de Tiradentes, cremos que a concepção das figuras em voo (brincando por trás da cúpula, aparecendo pelas aberturas, direcionando o olhar do observador e participando da narrativa) estão diretamente associadas à tipologia dos *putti* representados nas pinturas renascentistas e, mais tarde, incorporadas pelas obras de arte barroca e rococó.

No primeiro momento, percebemos uma diferença primordial entre as obras investigadas: enquanto a maioria dos pintores renascentistas representaram cenas mitológicas, evocações da natureza, a vida na corte e no campo, o pintor que trabalhou em Tiradentes inseriu essas figurinhas aladas num contexto religioso marcado pelo rigor da Contrarreforma, o que nos chama a atenção para a representação deste e de outros meninos desnudos, ainda que estejam velados pela atmosfera, distantes e desvanecidos. O anjo flagrado no céu, passando na frente de um dos arcos, promove um efeito de surpresa extraordinário ao despertar a imaginação do observador que deve completar a figura, parcialmente encoberta pelas nuvens e oculta pela parede da falsa cúpula. Conseguimos ver apenas a parte posterior do seu corpo. Normalmente, os anjos reproduzidos nas igrejas da capitania mineira têm sua nudez atenuada: costumam aparecer enlaçados nas nuvens, vestidos ou envolvidos por tecidos. No ambiente decorativo desses templos cristãos, essa licença parece ser uma característica particular do autor e uma provável citação às suas referências clássicas.

No conjunto pictórico estudado, pudemos verificar a presença de vários meninos alados representados em postura semelhante à da pintura do Rosário de Tiradentes. Observe-se o anjo pintado por Mantegna na *Camera degli Sposi*, em Mântua [Fig.271c], com uma das pernas estendida e a outra levemente flexionada. Girolamo Genga pintou um *putto* levantando a cortina na *Sala del Giuramento*, de costas, numa postura aproximada [Fig.271d]. Na Sala do Vaticano, Giulio Romano reproduziu uma figura de modo equivalente, descortinando a cena [Fig.271e]. É importante destacar que a *Sala de Constantino* está inserida num ambiente religioso, em que os seres com asas da antiguidade foram transformados em seres angélicos absorvidos pela iconografia cristã. Localizamos também uma infinidade de gravuras que ilustram Eros, o deus do Amor, em ação, cuja imagem provavelmente serviu de modelo para a representação dos anjos crianças nas pinturas de temas mitológicos e religiosos. Angela Brandão nos diz que “o

mesmo contexto artístico que fizera renascer elementos da antiguidade clássica, como Eros, fez também o processo de cristianização dos mitos – neste caso, uma angelização de Eros”<sup>536</sup>. Verificamos inclusive que algumas destas estampas foram gravadas por artistas que pertenceram ao círculo de Rafael, como Agostino Veneziano (c. 1490-c.1540); outras foram produzidas a partir das obras do mestre italiano, corroborando o importante papel do seu ateliê na difusão desses modelos. Veja-se a ilustração de crianças aladas em voo: sempre com uma perna estendida e a outra levemente flexionada [Fig.272]. Percebe-se, nesses desenhos, a permanência de um mesmo tipo iconográfico: meninos desnudos e rechonchudos, portando objetos simbólicos, participando da cena, olhando para o espectador. Só para citar outro exemplo: o pintor que trabalhou em Tiradentes representou um anjo deitado sobre as nuvens que passam por uma das janelas abertas para o céu numa postura que o aproxima de outras duas estampas produzidas por um artista anônimo, a partir de Agostino Veneziano (1530), e por Giovanni Girolamo Frezza (1713), com apenas algumas alterações [Fig.273]. Apesar de não serem idênticas, as imagens indicam a presença de um repertório iconográfico em circulação que o Mestre do Rosário certamente conheceu.

Com respeito à representação de anjos que remetem aos cupidos da Antiguidade Clássica, recuperados pelo Renascimento e integrados à iconografia cristã, é imprescindível destacar que as fontes de referência para esse repertório figurativo não se restringem às gravuras de tradução. Há que considerar os textos que descreviam minuciosamente as festas públicas e religiosas que aconteciam na capitania de Minas Gerais, no século XVIII, verdadeiros espetáculos visuais que mesclavam elementos da cultura pagã e do cristianismo. O *Triunfo Eucarístico* descrito por Simão Ferreira Machado e publicado em Lisboa, em 1734, nos permite ter uma noção do que foi a festa barroca na região mineradora, assim como o conhecimento do universo cultural e imaginário do período, herdeiro direto do ambiente artístico e religioso da antiga província de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes<sup>537</sup>. O escrito relata a trasladação da Eucaristia da igreja do Rosário de Ouro Preto para a nova matriz de Nossa Senhora do Pilar. Nele, o autor narra a representação de divindades da Antiguidade Clássica, a figuração dos planetas, entre eles, Mercúrio e Vênus acompanhada de cupidos, Ninfas, animais fantásticos – o Unicórnio –, a produção de nuvens, serafins, aparatos arquitetônicos: arcos de triunfo, altares, andores de talha

---

<sup>536</sup> BRANDÃO, 2014, p. 140.

<sup>537</sup> Sobre as festas públicas do século XVIII em Portugal, consultar o relato da Festa de Corpus Christi de Braga: **Desempenho Festivo ou Triunfal Aparato**, publicada pelo padre Joseph Leite da Costa, em Lisboa, em 1729.

dourada e carros alegóricos com abóbadas que se abriam e revelavam um personagem; efeitos pirotécnicos, luminárias, entre outras maravilhas<sup>538</sup>. Só para citar uma dessas passagens:

Seguia-se Vênus: representava no rosto e realçava no ornato aquela formosura, que pelo seu nome se encarece: no ornato fez o desvelo da arte obséquios à natureza, mais em satisfação de dívida, que em forma de benefício: tal era a gentileza do rosto, com tanto preço artificiosa a compostura. [...] na mão direita um ramalhete de flores: **em parte a cobria uma nuvem por um lado**. Vinha em um carro triunfante de feito de uma concha; em cuja fábrica concorrerão em igual propriedade a arte fabril, e as cores da pintura. [...] **Pelos lados a seguiam dois pajens, representando em suas figuras dois Cupidos**. [...] **saíam-lhe das costas duas asas de penas brancas, e cor de rosa**: calçavam de verde lavrado de ouro com sapatos cor de rosa, **nas mãos levavam arcos e setas**<sup>539</sup> (grifo nosso).

Brandão nos conta que as figuras angélicas, cupidos e crianças estiveram presentes nas decorações efêmeras construídas para a recepção do primeiro bispo da cidade de Mariana, em Minas Gerais, em 1749. Segundo a autora, essa descrição da presença dos meninos desnudos, evocando explicitamente Eros – o deus do Amor – no relato do *Áureo Trono Episcopal*<sup>540</sup> confirma que a transmissão dessas figuras da Antiguidade Clássica para o Renascimento foi herdada pela arte barroca e rococó<sup>541</sup>. Cupido foi cristianizado, transformado em anjo e incorporado pela arte cristã a partir do século XV.

Os anjos, antes figuras incorpóreas ou solenes, passaram a receber definitivamente um tratamento visual **como bebês de corpos exuberantes e rechonchudos, como Eros menino pagão, dado à graciosidade e às travessuras infantis**. A arte barroca e rococó, dos séculos XVII e XVIII, tornou-se herdeira dessa operação realizada pelo pensamento e pela arte renascentista, sem precisar justificar mais, nem do ponto de vista teológico nem do ponto de vista artístico, **a utilização do modelo dos meninos alados, inspirados no Eros pagão**, para a representação dos anjos. O século XVII veria compor-se uma ampliação do emprego das figuras angelicais, em suas diferentes formas – **anjos, querubins, serafins** – em diversas manifestações artísticas – **pintura, escultura, arquitetura, mas também nas gravuras e nas artes aplicadas**. As figuras angelicais teriam sua presença multiplicada em explosões celestiais, **tendo seu sentido de humor e graça acentuado, assim como suas irreverentes posturas travessas, carregando atributos, símbolos, sinais, tarjas, emblemas e escudos; dialogando e circundando as imagens dos santos e as cenas bíblicas**<sup>542</sup> (grifo nosso).

Ora, se os meninos desnudos, de origem clássica, foram referenciados no *Áureo Trono Episcopal* e representados em aparatos efêmeros, organizados para os festejos da recepção do

<sup>538</sup> ÁVILA, 1967, p. 11.

<sup>539</sup> Ibid., p. 239-243.

<sup>540</sup> Ibid.

<sup>541</sup> BRANDÃO, 2014, p. 133.

<sup>542</sup> Ibid., p. 152.

primeiro bispo de Mariana, em 1749, faz todo sentido um artista deixar impressas suas próprias referências numa obra que representa o espaço celestial. As pinturas em perspectiva ilusionista sempre estiveram vinculadas à construção de ambientes cênicos e muitos quadraturistas foram cenógrafos e produtores dos mais diversos artefatos decorativos destinados às comemorações públicas, prática presente também entre os pintores da capitania de Minas Gerais, como se pode verificar nos relatos das festas religiosas citadas. Os dispositivos ilusionísticos, como despertar a imaginação do observador, gerar expectativa, representar o instante exato de determinada ação e revelar cenas ou figuras fazem parte do universo cultural e imaginário das cerimônias ocorridas na região mineradora, como já enunciamos. Observe-se um dos carros alegóricos descrito em detalhe no relato da celebração do *Triunfo Eucarístico*, em 1733.

Depois desta se dilatava outra vistosa dança, composta de músicos, em cujas figuras era o ornato todo telas, e preciosas sedas de ouro, e prata: pertenciam-lhe dois carros de madeira de singular pintura; um menor, que levava patente aos olhos uma serpente; outro maior, **de artifício elevado em abóbada**, que ocultava um Cavalheiro: este, **abrindo-se a abóbada, saiu de repente**, e já montado, a cabeça da serpente, tudo representação: diga-se a história humana, ou da Escritura em termos breves, e claros<sup>543</sup> (grifo nosso).

Deve-se considerar ainda a pressuposição de que o pintor do Rosário pode ter sido um dos precursores da representação celestial na capitania de Minas Gerais, ou seja, a reprodução do espaço físico do céu: azul, repleto de nuvens, anjos e em perspectiva atmosférica. Como demonstramos, até onde pudemos constatar, as composições anteriores a 1760 caracterizavam-se por suas estruturas arquitetônicas cerradas, conforme o princípio do *horror vacui* – o horror ao vazio. Apesar da coexistência de estilos – Barroco e Rococó –, a decoração do Rosário apresenta vários elementos da arte clássica estabelecida a partir do Renascimento italiano, características presentes na concepção da quadratura de planta circular e do grupo figurativo, como se verá. Essa pintura, provavelmente, deriva da tradição decorativa instituída e difundida a partir da obra de Andrea Mantegna, ainda que filtrada pela cultura artística do Norte de Portugal, submetida às determinações do Concílio de Trento. Além disso, verificamos que essas ornamentações sofreram influências precisas da oficina de Rafael Sanzio e seus discípulos, como pudemos observar nas pinturas de forro da Villa Imperiale sob a coordenação de Girolamo Genga, em 1530.

---

<sup>543</sup> ÁVILA, 1967, p. 204.

Nesse cenário, a obra do aluno preferido de Rafael foi determinante para a difusão dessa tradição decorativa. Giulio Romano nasceu em Roma como Giulio Pippi, em 1499, e entrou para o ateliê do mestre ainda menino, tornando-se o discípulo predileto. Como já se disse, após a morte do seu preceptor, Giulio herdou, junto a Giovan Francesco Penni, sua oficina e encomendas. Em 1524, uma vez concluída a pintura da Sala de Constantino no Vaticano, mudou-se para Mântua para trabalhar na corte de Federico II Gonzaga, filho de Francesco Gonzaga e Isabela D'Este. Desde o falecimento de Mantegna, a cultura figurativa mantuana esteve limitada pela presença de artistas de pouca expressividade. Entretanto, esse ambiente foi profundamente transformado com a chegada de Giulio, que assumiu uma enorme quantidade de tarefas, a começar pela arquitetura e a pintura, até a reestruturação urbanística da cidade. Pouco tempo após sua transferência, Giulio fora nomeado para o cargo de superintendente geral das propriedades dos Gonzagas, em todo o estado de Mântua<sup>544</sup>. “Para além de seu talento pessoal, a supremacia de Giulio baseia-se, portanto em sua erudição arqueológica e em sua familiaridade com as obras dos maiores artistas italianos”<sup>545</sup>. Por essa razão e, principalmente, pelos inúmeros encargos acumulados, sua presença acabou atraindo jovens de todas as partes para aprender as novidades e ele passa a supervisionar uma notável equipe de trabalho, composta por aprendizes e colaboradores.

Artista proveniente de Roma e da escola de Rafael, Giulio Romano pode ser vinculado a Primaticcio –, que, entre 1526 e 1531, atuou em Mântua sob sua supervisão –, de modo que passa a relacionar também com os artistas que se transferiram para a corte de Francisco I em Fontainebleau. Além disso sua presença exercia influência sobre as escolas locais e era determinante para a formação da nova geração de artistas<sup>546</sup>.

Foi nesse ambiente que Giulio conquistou prestígio e reconhecimento. E foi neste período que colaborou com a difusão das pinturas ilusionistas, em pleno domínio da perspectiva *di sotto in su*. Contributo este que possibilitou a continuidade do ilusionismo espacial iniciado com Mantegna, na *Camera degli Sposi*, por todo o território europeu, certamente o exemplo mais significativo para o artista naquele momento. Cristoforo Sorte, um dos jovens pintores que trabalhou sob a supervisão de Giulio Romano, na década de 30, relatou um modo operativo correspondente à construção de arquiteturas e figuras em escorço, que teria sido instituído pelo mestre, na Itália setentrional, durante os trabalhos realizados na corte mantuana. O relato de Sorte intitulado *Observações sobre a pintura*, publicado em 1580 e 1594, traz dois métodos de

---

<sup>544</sup> ANDRADE, 2004, p. 394.

<sup>545</sup> Ibid., p. 393.

<sup>546</sup> RAGAZZI, 2017, p. 388.

representação figurativa e arquitetônica em perspectiva vista de baixo para cima: duas lições de Giulio que foram assimiladas e difundidas pelos inúmeros discípulos que passaram por seu ateliê, em Mântua<sup>547</sup>. Com relação à técnica descrita por Sorte, “a imagem escorçada era obtida por meio do reflexo de pequenas figuras iluminadas de baixo para cima e projetadas em um espelho reticulado”<sup>548</sup>. Para obter a imagem refletida, o pintor deveria ter em mãos um papel quadriculado onde desenharia o que se vê, com atenção especial para as luzes e as sombras<sup>549</sup>. A outra lição diz respeito ao ponto de distância.

Passando agora ao ponto propriamente dito, de acordo com o primeiro desses métodos apresentados por Sorte, o pintor deveria utilizar os já então célebres pontos de distância e principal – este conhecido também como ponto de horizonte ou de perspectiva. Tratava-se do método fundamentado na projeção geométrica, sendo que Sorte advertia que o ponto de distância “deveria ser rebaixado”. Isso era preciso por se tratar de uma visão de baixo para cima em que os objetos seriam representados em escorços acentuados. Efetivamente, era apenas um expediente prático ao qual o artista deveria recorrer para não ter de afastar demasiadamente o ponto de distância<sup>550</sup>.

De todos os projetos decorativos executados no Palácio Te, a pintura da *Sala dos Gigantes* (1532 a 1534) interessa-nos especialmente [Fig.274]. O tema é a punição dos gigantes por Júpiter, uma cena dramática que envolve completamente o espectador. Ao suprimir os ângulos do aposento, Giulio superou os efeitos de ocultação dos limites existentes entre o espaço real e imaginário que foram propostos por Mantegna na *camera picta*. A estrutura arquitetônica é diluída e a unificação é alcançada por uma narrativa contínua, pintada nas paredes e na abóbada da sala: a paisagem se funde com o céu apinhado de nuvens e culmina com a representação de um templo flutuante. A arquitetura concebida por Giulio apresenta uma planta circular perfeita, constituída por uma balaustrada seguida de doze colunas abertas para o céu. A colonata sustenta uma cúpula fictícia, no centro da qual emerge o trono de Júpiter com a águia que o simboliza. Observem-se as figuras entre as colunas, debruçadas nos balaústres e olhando para o interior, uma provável citação à obra do Palácio Ducal de Mântua. Leticia Martins de Andrade nos diz que o templo pintado traz à lembrança o *Tempietto* de Bramante em San Pietro in Montorio, construído em 1502, cuja construção da cúpula provavelmente foi inspirada no Panteão<sup>551</sup>. Concordamos com a autora, é bem possível que a obra de Bramante tenha sido fonte de inspiração para Giulio. A referência está evidente na composição circular que demonstra o interesse do pintor pelas formas geométricas perfeitas, o edifício cercado por uma colonata e o

<sup>547</sup> Sobre o assunto, consulte-se: RAGAZZI, 2017 / ANDRADE, 2004, p. 421-422.

<sup>548</sup> ANDRADE, 2004, p. 422.

<sup>549</sup> RAGAZZI, 2017, p. 390.

<sup>550</sup> Ibid., p. 388.

<sup>551</sup> ANDRADE, 2004, p. 454.

zimbório composto por um conjunto de círculos concêntricos, semelhante ao Panteão romano. No entanto, observe-se a capela mortuária do rei Sigismundo I da Polônia projetada por Bartolomeo Berrecci (1480-1537) e anexado à catedral de Wawel, em Cracóvia, no sul da Polônia (1517-1533), que apresenta uma planta quadrada com uma cúpula circular forrada por caixotões decorados com rosetas, idêntica à decoração da *Sala dos Gigantes* [Fig.275, Fig.276]. Será que Giulio Romano conheceu o projeto do arquiteto toscano? Temos que considerar a grande possibilidade de Berrecci também ter se inspirado no *Tempietto* de Bramante para construir a pequena capela, uma vez que a obra é considerada uma referência da arte do Renascimento. É difícil precisar os modelos aplicados pelos artistas, assim como ter certeza de que tenham estabelecido um intercâmbio cultural, mas a correspondência entre as imagens não deixa dúvida quanto às diversas possibilidades de circulação, interpretação e sobrevivência das formas na concepção das arquiteturas, sejam elas reais ou imaginárias.

Andrade nos diz que a pintura da *Sala dos Gigantes* foi amplamente difundida por toda a Europa pelas gravuras impressas: “Pietro Santi Bartoli grava oito pranchas a partir dos afrescos dessa sala”<sup>552</sup>. Além disso, Giulio Romano foi reconhecido pela qualidade de seu desenho e por sua capacidade inventiva. Quando chegou em Mântua, assumiu um enorme volume de trabalho, que compreendia a concepção de projetos para a arquitetura e para a decoração dos aposentos construídos no Palácio Te. Essa circunstância o afastou da feitura das obras e o obrigou a delegar sua execução aos seus discípulos e ajudantes, experiência conquistada com seu preceptor, em Roma. Giulio Romano passou então a fornecer cartões que deveriam ser executados por outros artistas, como Francesco Torbido (1482-1561) e Michelangelo Anselmi (1492-1554)<sup>553</sup>, quem pintou o teto da cúpula de Santa Maria Steccata, em Parma, a partir de esboços de Giulio. Essa ‘exportação’ de desenhos permitiu a propagação da tradição decorativa de tetos pelos países da Europa. Como exemplo, temos a decoração do coro do domo da catedral de Verona, encomendada pelo bispo Gianmatteo Giberti e executada pelo pintor Francesco Torbido a partir de cartões de Giulio Romano, em 1534 [Fig.277]. O artista projetou uma estrutura cercada por uma balaustrada, onde encontram-se diversos apóstolos contemplando o mistério da *Assunção da Virgem*, que flutua sobre as nuvens no espaço aberto para o céu. Perceba-se que a composição da cúpula semicircular é idêntica àquela projetada para o templo de Júpiter, ou seja, o seu interior é forrado por caixotões decorados por rosetas que imitam o relevo.

---

<sup>552</sup> ANDRADE, 2004, p. 459.

<sup>553</sup> Ibid., p. 491-497.

É praticamente impossível traçar o caminho exato que esses tipos de decoração percorreram ao longo da história. São inúmeros os exemplares de arquiteturas pintadas nos tetos dos edifícios da Europa entre os séculos XVI ao XVIII. Tal fato evidencia a impressionante diversidade de soluções encontradas pelos pintores a partir de seus conhecimentos teóricos e práticos, adquiridos ao longo de sua formação. Nesse universo imensurável, selecionamos algumas obras que se conectam com as composições que se abrem para o céu, especialmente aquelas que simulam um óculo no centro da superfície pictórica, como testemunhamos na ornamentação da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, no Sul de Minas Gerais. Diante das diferentes morfologias encontradas e da inexistência de um modelo específico que correlacione com a pintura, concentramos nossa atenção à concepção estrutural do espaço imaginário e aos artifícios empregados pelos oficiais das artes na promoção, ou simplesmente sugestão, da ilusão espacial. Nesse âmbito, é preciso lembrar que a transmissão das formas e do conhecimento artístico (os métodos e os procedimentos práticos) se deu pelo intercâmbio estabelecido entre os artistas que circulavam pelos países europeus, do que foi visto e assimilado por eles nos caminhos percorridos e da produção e veiculação de desenhos, estampas e tratados de arte ilustrados.

Nesse âmbito, Taddeo Zucaro (1529-1566) decorou a abóbada da *Camera dell'Aurora* no Palazzo Farnese di Caprarola, em 1562 [Fig.278]. O pintor criou uma estrutura elíptica cercada por um conjunto alternado de colunas e pilastras concebidas em pares. No centro do suporte, observa-se um entablamento oval aberto para um céu azul, onde se vê figurações alegóricas. Note-se que a composição centralizada direciona o olhar do espectador para o centro do suporte, com ênfase na figura alada transportando as tochas flamejantes, a única reproduzida de frente para o observador, o que favorece o reconhecimento da imagem e a inteligibilidade da narrativa. Os demais personagens, dispostos nas extremidades do espaço celestial, encontram-se escorçados. É importante recordar que esse princípio compositivo, que utiliza a perspectiva não apenas para criar a ilusão espacial, mas principalmente para guiar o olhar do observador ao ponto mais importante da imagem, assemelha-se à pintura do Rosário de Tiradentes, como já mencionado na análise formal das cúpulas imaginárias. Zuccaro não construiu janelas ou arcos nas laterais da arquitetura pintada, como fez Giulio Romano na *Sala dos Gigantes*: ele concebeu uma espécie de galeria interna, por trás das colunas. O artista também não representou pessoas entre os elementos arquitetônicos comunicando-se com o observador, como pudemos ver nos projetos de Giulio Romano para o Palácio Te e para a decoração da catedral de Verona, executada por Francesco Torbido [Fig.274, Fig.277]. Apesar de ter simulado estátuas expostas

em falsos nichos, construídos entre as pilastras fictícias, cuja representação certamente importa para o entendimento do significado da obra de arte, toda a atenção volta-se para a narrativa no centro do suporte.

Na virada do século XVII para o XVIII, aproximadamente um século após a obra de Taddeo Zuccaro, ocorreu um deslocamento de pintores italianos para a Europa Central, o que contribuiu fortemente para a transmissão da cultura artística da Itália para os países desse território e a consequente difusão das pinturas de teto em perspectiva ilusionista. A Guerra dos Trinta Anos (1618 a 1648) devastou as terras germânicas, resultando na interrupção do seu desenvolvimento cultural, que só foi retomado com a importação desses artistas, por volta de 1600<sup>554</sup>.

Depois da Guerra dos Trinta Anos os países germânicos não puderam produzir com suficiente rapidez os artistas de que precisavam para a reconstrução e, assim, chamaram-nos da Itália. A primeira fase do Barroco (1660-1690), na Áustria e na Baviera, dependeu diretamente de artistas provenientes da Itália – na Áustria, dos Carnevale e Carlone; na Baviera, de Agostino Barelli e Enrico Zucalli, que construíram a bela Igreja dos Teatinos, em Munique (1663-1690)<sup>555</sup>.

Foi neste contexto que o arquiteto, pintor e cenógrafo veneziano Tomaso Giusti (1644-1729) assumiu o posto de pintor na cidade real de Hannover, responsabilizando-se pela decoração de um conjunto de aposentos no Palácio Herrenhausen, erguido entre 1694 e 1698<sup>556</sup>. Pouco se sabe sobre a vida do artista. A única notícia que se tem é a de que aprendeu o ofício com seu pai em Veneza e, em 1689, mudou-se para Hannover para atuar como pintor de cenografias, onde permaneceu trabalhando até o fim de sua vida. Dentre as obras produzidas por Giusti, destacamos três decorações de teto que se vinculam à tradição decorativa difundida a partir de Giulio Romano e estabelecem uma interlocução com a pintura do Rosário de Tiradentes, especialmente no que diz respeito à estrutura compositiva centralizada e às aberturas para o céu.

Na *Sala de Outono*, o pintor concebeu a quadratura cercada por uma balaustrada, um conjunto de oito colunas dispostas na frente de pilastras, que conformam os arcos abertos para o céu [Fig.279]. Como Taddeo Zucaro, Tomaso Giusti não inseriu figuras no interior da estrutura arquitetônica, a representação de personagens limita-se ao óculo central. A planta é circular e centralizada em um único ponto de fuga. Se traçarmos uma linha imaginária ligando a base das colunas, perceberemos claramente a formação de um desenho octogonal (sinalizado em

---

<sup>554</sup> BAZIN, 1993, p. 111-114.

<sup>555</sup> Ibid., p. 114.

<sup>556</sup> DEUTSCHE, 2022.

amarelo), sem mencionar a presença dos círculos concêntricos, típicos das composições esféricas em perspectiva (sinalizado em vermelho) verificadas na capela do Rosário de Tiradentes e em todas as cúpulas pintadas, localizadas na capitania de Minas Gerais, que foram analisadas anteriormente [Fig.280]. Há outro detalhe que não se pode deixar de mencionar: a iluminação. De acordo com o sombreamento das colunas, percebe-se que a luz entra por um dos arcos abertos para o exterior e segue dois caminhos distintos, um para a direita e outro para a esquerda [Fig.281]. Não tivemos acesso a uma foto integral do cômodo, mas pelo que pudemos verificar nas imagens da sala, o autor, muito possivelmente, procurou conciliar a luz da pintura com aquela que entra pelas duas janelas envidraçadas, situadas na parede do lado oposto à lareira, como indicado na imagem<sup>557</sup>. Em Tiradentes, o artista serviu-se desse mesmo artifício ao compor a iluminação da falsa cúpula, harmonizando-a com a claridade que entra pelas portas e janelas da capela-mor [Fig.83]. Essa correlação reforça a ilusão espacial e demonstra o quanto o Mestre do Rosário estava alinhado com a prática quadraturista dos países europeus, do final do século XVII e início do XVIII. Vale lembrar que Manuel Furtado de Mendonça utilizou o mesmo método na decoração do forro da caixa do órgão da Sé catedral de Braga, o que corrobora a assimilação desse modo operativo pelos artistas que trabalharam em Minas Gerais e Portugal respectivamente [Fig.240]. Posto isto, é importante destacar que, na *Camera degli Sposi*, Andrea Mantegna fez com que a luz da pintura coincidissem com a iluminação real do ambiente<sup>558</sup>, confirmando a permanência de uma tradição artística no transcurso do tempo. É preciso recordar ainda o fato de Tomaso Giusti ser veneziano, portanto, formado no Norte da Itália, reafirmando a interlocução entre as referidas regiões: a Itália setentrional, o Norte de Portugal e a capitania de Minas Gerais.

Na *Sala da Primavera*, o pintor elaborou um espaço semelhante: uma planta circular cercada por uma balaustrada, com balcões dispostos nos ângulos do forro e varandas nas laterais [Fig.282]. Vasos de flores pintados em perspectiva *di sotto in su* apoiam-se nos pedestais das sacadas, enquanto arranjos florais perpassam suavemente os elementos arquitetônicos. Como na *Sala de Outono*, o artista representou, no óculo central, o tradicional grupo figurativo pairando entre as nuvens. A estrutura se ergue por meio de dezesseis colunas concebidas em planos distintos que indicam a profundidade do espaço imaginário. Elas sustentam um entablamento orbicular constituído por oito segmentos côncavos, que avançam e recuam conforme a disposição dos pares de colunas que o amparam. Percebe-se, entretanto, que a

---

<sup>557</sup> BILDINDEX, 2022.

<sup>558</sup> ANDRADE, 2009, p. 35.

concepção polilobulada desse objeto se concretizará de fato na pintura de teto da *Sala de Verão* [Fig.283]. Giusti deixou fluir a imaginação ao projetar uma arquitetura quadrilobada em dois andares, cingida por uma balaustrada e sustentada por doze colunas e quatro atlantes representados de baixo para cima. Ao olharmos para a pintura, temos a sensação de estarmos diante de uma flor aberta para o céu. Na pintura do Rosário de Tiradentes, o entablamento também traz à lembrança uma rosa desabrochada, semelhante à obra idealizada por Tomaso.

Nesse cenário, marcado pela diversidade de modelos, selecionamos três pinturas de teto que apresentam semelhanças e diferenças com relação às obras analisadas até o presente, com o intuito de visualizarmos e compreendermos como essas formas decorativas foram assimiladas e interpretadas de modo distinto por artistas de diversas localidades. O austríaco Johann Michael Rottmayr (1654-1730) esteve em Veneza (1675-1688) como aluno e assistente do mestre de Munique Johann Carl Loth (1632-1698), cujo estúdio atraiu muitos pintores da Áustria e do sul da Alemanha. No final da década de 90, mudou-se para Viena e, em 1705, foi contratado para trabalhar na ornamentação do Palácio de Liechtenstein<sup>559</sup>. Entre os ambientes que foram pintados, destacamos o teto do aposento das Senhoras, onde Rottmary concebeu uma estrutura circular com oito segmentos côncavos [Fig.284]. Como Tomaso Giusti, em Hannover, o autor compôs o óculo cingido por um entablamento semelhante ao que fora criado na decoração da *Sala da Primavera* [Fig.282]. Reparem-se os lóbulos que avançam e recuam conforme a disposição dos pares de quartelões representados nos quatro ângulos do forro. Em outras palavras, a composição restringe-se à imitação de alguns objetos de arquitetura, privilegiando a reprodução do grupo figurativo e do céu em perspectiva atmosférica no centro do suporte.

Em Gênova, em 1710, Domenico Parodi (1672-1742) pintou *A carruagem de Apolo* [Fig.285] no meio de uma quadratura coroada por uma forma circular quadrilobada. Esse entablamento se aproxima muito de uma das composições de Giuseppe Antonio Caccioli, em Rastatt, no sul da Alemanha [Fig.212]. Parodi também estudou em Veneza, passou por Pádua e depois foi para Roma trabalhar com Maratti, tornando-se conhecido justamente pela sua habilidade na decoração ilusionista de tetos, praticamente todas elas executadas em Gênova<sup>560</sup>. Ora, essas duas pinturas apresentam semelhanças formais com as obras dos pintores italianos que migraram para os países da Europa Central e com a tradição decorativa de tetos da Itália

---

<sup>559</sup> WEB GALLERY, 2020B.

<sup>560</sup> WEB GALLERY, 2020A.

setentrional. Só para reforçar: a concepção da estrutura arquitetônica esférica, o óculo cingindo a representação figurativa no centro do espaço pictórico e o céu pintado em perspectiva atmosférica. No entanto, o tratamento dado às formas, assim como o cromatismo, é totalmente distinto, as cores são mais claras e iluminadas, com a predominância do azul, branco, cinza, rosa, verde, amarelo e suas variantes tonais, evidenciando a influência das cores e da luz veneziana.

Em 1719, Louis Dorigny decorou o teto do presbitério da Villa Allegri Arvedi, em Verona, de uma forma extremamente original [Fig.286]. O pintor francês criou um falso estuque, constituído por oito lóbulos que emolduram um elemento arquitetônico concebido em dois planos, culminando com a abertura celestial. A ornamentação do entablamento circular foi composta por festões que compõem segmentos côncavos e convexos. No centro, um céu iluminado deixa transparecer a pomba do Espírito Santo acompanhada de anjos e cabecinhas aladas voando entre as nuvens. Nos quatro cantos do forro, simulou um medalhão com esculturas em relevo representando os evangelistas. A morfologia dessas obras indica a permanência das composições circulares abertas para o céu atmosférico e de determinados elementos arquitetônicos e ornamentais. Além disso, reforçam a ideia de que a viagem das formas no tempo e no espaço resulta numa diversidade imensurável de tipos. Essas ornamentações sofrem modificações na medida em que são assimiladas e reinterpretadas pelos artistas, conforme os conhecimentos adquiridos ao longo da sua formação: o aprendizado com os mestres, as escolas frequentadas durante o aperfeiçoamento artístico e as trocas estabelecidas com os artífices de diversas áreas, as viagens realizadas, o repertório formal e iconográfico circulante, a memória e a cultura visual colhida pelos caminhos percorridos.

Como já se disse, em Portugal, foi Nicolau Nasoni um dos precursores da pintura de perspectiva nas antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, instituída com a reforma decorativa da Sé catedral do Porto, que ocorreu em 1725 [Fig.287]. O pintor representou um óculo de baixo para cima, contornado por balaústres intercalados com paredes revestidas por mármore róseo. A decoração está muito deteriorada, mas ainda é possível ver restos de vegetação pintada no centro e através de uma luneta reproduzida na lateral. Em Braga, no teto do subcoro, há uma representação em que a narrativa da *Glória de São Pedro de Rates* está cercada por um entablamento quadrilobado e chanfrado nos quatro ângulos [Fig.288]. O autor não representou o espaço celeste no interior de uma quadratura: o objeto é sustentado por um conjunto ornamental composto por mísulas, volutas e uma dupla de meninos. Em cada um dos

lóbulos, acrescentou várias crianças segurando guirlandas e escudos, olhando para baixo e com os pés pendendo no ar, ou seja, estabelecendo uma interlocução com o fiel que entra pela porta dianteira da catedral. No céu atmosférico, nuvens e um grupo de anjos guiam o santo para o paraíso. A obra é atribuída a Manuel Furtado de Mendonça, mas há problemas de convergência estilística com a ornamentação da caixa do órgão, cuja autoria é documentada, o que nos leva a crer que seu autor ainda seja desconhecido. Independentemente de quem a tenha produzido, o que nos interessa neste momento é a constatação da permanência das composições com aberturas celestiais e suas diversas interpretações no Norte de Portugal e na América portuguesa.

Nesse âmbito, tivemos notícia<sup>561</sup> de que, em Olinda, na região nordeste do Brasil, uma pintura de ferro localizada na igreja de Nossa Senhora das Neves apresenta um óculo acompanhado por uma balaustrada que evoca a composição inaugurada por Mantegna, em Mântua [Fig.289]. Observem-se os vasos de flores representados *di sotto in su* e colocados sobre os pedestais que apoiam os balaústres, as guirlandas ornamentando o entablamento circular, as janelas envidraçadas, os balcões e a disposição de ornatos imitando a escultura em relevo, dispostos entre os arcos e as vidraças. Nessa obra, a abertura para o céu foi concebida em perspectiva oblíqua e os anjos foram deslocados para as laterais da falsa arquitetura, postos entre as colunas, com as pernas dependuradas sobre a estrutura e os olhos voltados para o interior. Os exemplos apresentados acima corroboram a sobrevivência do ilusionismo espacial criado por Mantegna na decoração de tetos luso-brasileiras.

Percebemos que essas formas de concepção do espaço imaginário parecem conquistar liberdade criativa na medida em que se distanciam no tempo, muitas vezes apresentando uma proposta mais decorativa do que ilusória. Contudo, não se libertam completamente da sua herança cultural, mantendo o vínculo com a tradição decorativa instituída e difundida pelos artistas que atuaram na Itália setentrional a partir do século XV. Nas obras analisadas, é possível perceber a permanência da simulação de uma arquitetura circular cercada por colunas, balaústres e outros elementos arquitetônicos, com destaque absoluto para o óculo aberto no centro do suporte e as diversas interpretações do entablamento que o circunda, compostas muitas vezes por um conjunto de segmentos côncavos. Como inúmeras vezes afirmamos, estes elementos concebidos em lóbulos, muito possivelmente, têm sua origem nos tetos pintados pelos artistas

---

<sup>561</sup> O Prof. Dr. Magno Moraes Mello nos informou da existência dessa pintura, em Olinda, e cedeu a imagem que apresentamos. Infelizmente, ainda não foi possível conhecer a obra pessoalmente.

norte-italianos que viajaram por diversos países da Europa. Foi justamente desta forma, por meio do deslocamento de um pintor e cenógrafo italiano, com formação em Bolonha, que a quadratura chegou ao Norte de Portugal. E, reiteramos, foi com as viagens empreendidas pelos artífices portugueses que esse gênero de pintura alcançou a capitania de Minas Gerais.

Salvo as diversas interpretações e reinterpretações, a história das imagens revelou a continuidade dessas formas de conceber o espaço nas obras localizadas no Norte da Itália e em diversos países da Europa Central. Só para citar alguns exemplos: a decoração de Mantegna na *Camera degli Sposi*, a obra de Giulio Romano no Palácio Te e o projeto fornecido para a catedral de Verona; os tetos pintados por Tomaso Giusti, em Hannover, na Alemanha; as decorações de Nicolau Nasoni, no Porto, e as ornamentações da Sé catedral de Braga. No início desse capítulo, vimos que o pintor que trabalhou na igreja do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais, apresenta uma interlocução com a obra de Manuel Furtado de Mendonça, em Braga, de matriz italiana. Só para citar algumas dessas características: a cena desvelada, a interlocução do observador com os seres que habitam o céu e a conseqüente proximidade entre as duas esferas, a terrena e a celestial. Cometeríamos uma negligência se deixássemos de mencionar a importância indiscutível de Andrea Pozzo e seu tratado de perspectiva, que contribuiu para a difusão de diversos elementos arquitetônicos, com atenção absoluta para o entablamento polilobulado, cuja assimilação e interpretação foram verificadas na cúpula imaginária elaborada pelo Mestre do Rosário. No entanto, vimos que esse tipo de coroamento foi adotado também pelos pintores venezianos, genoveses e outros artistas que trabalharam em diversos lugares do norte da Itália e da Europa Central.

Em síntese, essas conexões indicam que a arquitetura pintada na capela-mor da igreja do Rosário dos Homens Pretos, em Tiradentes, Minas Gerais, tem suas raízes na tradição decorativa de tetos norte-italiana, instituída e difundida a partir do século XV, mesmo que tenha sido filtrada pela cultura artística do Norte de Portugal. Portanto, reforçamos, o Mestre do Rosário compôs uma estrutura arquitetônica depurada, com uma ornamentação discreta, distinta da linguagem pictórica de Nicolau Nasoni e do estilo por ele difundido – o Barocchetto. Como assinalamos no capítulo anterior, a decoração desse forro caracteriza-se pela coexistência de estilos (Barroco e Rococó), entretanto, o autor deixa evidentes suas referências clássicas, vinculadas ao Renascimento italiano. Essas características não se resumem à representação dos anjos no céu atmosférico, mas permanecem na narrativa religiosa representada no centro da quadratura, como analisaremos a seguir.

## O quadro recolocado: *Sacra conversazione*

Das cinco cúpulas imaginárias representadas na capitania de Minas Gerais, vimos que as duas obras que conciliam a quadratura com o quadro recolocado são as decorações de José Soares de Araújo, no distrito de Diamantina, e a do forro da capela-mor da igreja do Rosário, em Tiradentes, as quais seguem o modelo predominante das pinturas de teto setecentistas produzidas em Portugal [Fig.290, Fig.291]. José Soares de Araújo reproduziu um fato específico: o enlace matrimonial de Maria e José. Este acontecimento sagrado desenrola-se no interior de um templo e a única menção ao céu corresponde à aparição da pomba do Espírito Santo, circundada por nuvens e banhada por uma luz amarelo-ouro. Em relação à composição da igreja do Rosário, vimos que o autor criou um óculo, através do qual visualizamos a Virgem com o Menino e os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis. Entretanto, é preciso destacar que essa representação não corresponde ao espaço puramente celestial, devido à presença da linha do horizonte que separa as duas esferas, a celeste e a terrena, determinando o local a ser ocupado pelos referidos personagens<sup>562</sup>. Diante disso, percebemos a necessidade de analisar as principais características do grupo figurativo, conhecer seus precedentes morfológicos e definir a natureza da recolocação do quadro composto pelo Mestre do Rosário.

Como pudemos observar na decoração da *Loggia da Psiche*, na Vila Farnesina, as duas cenas principais foram representadas a partir de um ponto de vista frontal, solução encontrada por Rafael diante das restrições impostas pela estrutura arquitetônica, que dificultariam a reprodução das figuras em escorço, uma vez que a extensão da galeria teria dilatado muito os desenhos em relação a um ponto de vista central [Fig.263]<sup>563</sup>. Uma expressão italiana define esse tipo de composição como *quadro riportato*: o termo é aplicado para as imagens que simulam uma pintura de cavalete transposta para o forro. Na concepção dos italianos, essas obras não apresentam corpos ou objetos escorçados, pois a narrativa é concebida de frente para o observador, portanto, destituída de ilusionismo. Nesse universo, o *quadro riportato* geralmente é associado com outros componentes: a representação de arquiteturas ou elementos arquitetônicos em perspectiva. O exemplo clássico<sup>564</sup> dessa conciliação é a cobertura da Galeria Farnese (1597-1604) pintada por Annibale Carracci (1560-1609): um conjunto de *quadri*

<sup>562</sup> GIOVANNINI, 2020, p. 300-301.

<sup>563</sup> ZUCCARI, 1986, p. 47.

<sup>564</sup> O termo clássico nesta frase se refere a algo que é considerado exemplar, um modelo no gênero de pinturas que conciliam o quadro recolocado com a representação de elementos arquitetônicos.

*riportati*, autônomos e independentes e conjugados com a quadratura [Fig.292]. Nesse caso, a ilusão encontra-se justamente no quadro fingido, uma coleção de pinturas de cavalete que foram recolocadas no teto<sup>565</sup>.

No processo de decoração espacial é essencial atender às várias tipologias decorativas, como, por exemplo, a evolução do uso do *quadro riportato* de grandes dimensões, inscrito em forro retilíneo ou abobadado, desde os primeiros protótipos quinhentistas até aos do século de Seiscentos ou de Setecentos já com modelos mais avançados. Nesta sequência, o quadro recolocado tem uma expressão bem determinada desde a sua utilização por Rafael e ajudantes na *Loggia di Psiche*, 1518, em Roma, ou mesmo por Annibale Carracci, na Galeria Farnese, em 1600, num dos primeiros momentos da pintura arquitetônica ilusionista. Annibale Carracci escolhe um tipo de decoração que **conjuga a quadratura com os quadros recolocados** e as cariátides: cada elemento decorativo é pintado de modo a parecer verdadeiro, como uma imitação do material, como acontece no desenho dos atlantes nos intervalos do quadro recolocado, ou ainda no conjunto das molduras arquitetônicas representadas em falsa pedra<sup>566</sup> (grifo nosso).

Na historiografia da arte luso-brasileira, encontramos diversas interpretações para as narrativas hagiográficas ou religiosas presentes nas ornamentações das coberturas dos templos. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira cita Reynaldo dos Santos e denomina a representação figurativa inserida no centro das quadraturas portuguesas do século XVIII como “painéis de altar postos no teto”<sup>567</sup>. Conforme a autora, “a própria frequência de sua incidência parece indicar, em grande número de casos, um partido deliberado, fruto talvez da arraigada tradição lusitana do quadro de altar”<sup>568</sup>. Na primeira fase da pintura ilusionista da América portuguesa – ciclo barroco –, o referido painel de altar será denominado pela autora de “quadro central”, ou ainda, de “quadro em perspectiva frontal”. Nas duas últimas décadas do Setecentos, com a adesão à estética rococó e a consequente redução das estruturas arquitetônicas, o nome habitualmente empregado será “medalhão central”, em que as figuras encontram-se emolduradas por uma suntuosa decoração<sup>569</sup>. Quase no mesmo período em que Myriam publica esse artigo, em 1998, Magno Moraes Mello discorre sobre a diferença primordial existente entre as quadraturas italianas e portuguesas. Enquanto, na Itália, o episódio sacro encontra-se num ambiente representado em perspectiva atmosférica, uma técnica que rompe o espaço real do templo e conduz os olhos do observador ao infinito (o *sfondato*), em Portugal, a pintura de arquitetura encerra-se em um quadro central reproduzido de frente para o espectador, semelhante à

<sup>565</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 28.

<sup>566</sup> MELLO, 1998, p. 83.

<sup>567</sup> OLIVEIRA, M.A., 1997, p. 446.

<sup>568</sup> Ibid., p. 446.

<sup>569</sup> Ibid., p. 443-464.

concepção ornamental precedente – o brutesco – o que indica a continuidade de uma prática decorativa.

No centro do tecto, as igrejas portuguesas insistirão na representação de hagiografias, a que o anterior gosto do brutesco tantas vezes recorreu, não só em pequenos formatos, mas em grandes dimensões, em abóbadas rebocadas ou forradas de madeira que no seu centro terão sempre o quadro de formato ovóide, circular ou quadrangular, na maior parte dos casos disposto em plano frontal em relação ao observador<sup>570</sup>.

Deste ponto em diante, a partir da publicação do livro *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de Dom João V*, em 1998, os denominados “quadros de altar postos no teto” presentes no eixo central das quadraturas luso-brasileiras passaram a denominar-se quadro recolocado, uma tradução portuguesa proposta pelo autor para a expressão italiana conhecida como *quadro riportato*. Magno Mello amplifica essa definição, incluindo todas as representações figurativas que não promovem o “arrombamento celestial” no centro do suporte pictórico, sejam elas reproduzidas em perspectiva frontal ou dispostas transversalmente em relação ao observador.

A expressão italiana de *quadro riportato* é utilizada ao longo deste estudo como *quadro recolocado*, modelo de intervenção decorativa de todo o século XVIII em Portugal e profusamente utilizado em Itália nos séculos XVI, XVII e XVIII, por Lanfranco, Cortona, Gaulli, G.B. Parodi e S. Ricci. [...]. Em Portugal o uso do quadro recolocado pode, em algumas pinturas, apresentar um campo ora totalmente frontal, ora simulando uma visualidade inclinada ou disposta obliquamente. Segundo a nossa opinião o centro figurativo de todas as pinturas em que o escorçamento ou a ruptura do cimo do suporte não será registrado, ou melhor, nos exemplos em que a perspectiva de céu aberto e de arrombamento atmosférico não se concretizar, será por nós entendida sempre como um quadro recolocado, **posicionado frontal ou obliquamente em relação ao espectador**<sup>571</sup> (grifo nosso).

Em 2006, Vítor Manuel Guerra dos Reis retoma a associação do *quadro riportato* com o quadro de altar, mantendo a expressão original em italiano no lugar da tradução proposta por Magno Moraes Mello. Reis conserva a concepção da representação ilusionista de uma pintura de parede ou de altar transposta ao teto, quer dizer, concebida em perspectiva frontal em relação ao observador. Conforme o autor, esses tipos de composições nem sempre apresentam uma reprodução exclusiva do céu, mas parcialmente celestiais e, por vezes, narrativas que se passam unicamente em ambientes terrenos. Nesse âmbito, a simples presença da terra e da linha do horizonte definiria sua “natureza de quadro de altar”<sup>572</sup>.

---

<sup>570</sup> MELLO, 1998, p. 23.

<sup>571</sup> Ibid., p. 83, nota 17.

<sup>572</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 437.

Nesse sentido, o *quadro riportato* é, fundamentalmente, uma pintura autônoma e isolada da espacialidade global do tecto não apenas pela sua moldura e eventual orientação face ao observador **mas, sobretudo, pelo seu tema e estruturação compositiva**. Alheios à composição geral do tecto e, nesse sentido, auto-suficientes, estes quadros mostram, frequentemente, composições não exclusivamente celestiais ou até nem sequer celestiais. A presença da terra e da linha do horizonte define a sua natureza de quadro de altar mais do que de máquina celestial<sup>573</sup> (grifo nosso).

No universo cultural e religioso da capitania de Minas Gerais, acreditamos que a definição mais pertinente para as narrativas religiosas e hagiográficas das pinturas em análise seja a do ‘quadro recolocado’ como um ‘quadro de parede ou de altar’ transposto ao teto. Como dissemos, a decoração da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí, produzida por José Soares de Araújo, corresponde à encenação de um episódio religioso que ocorre em ambiente quase que exclusivamente terreno, pois a única referência ao céu se faz por meio da aparição da pomba do espírito santo. No forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, a Virgem com o Menino encontra-se no espaço celestial e os santos Domingos e Francisco, em ambiente terrestre. Vale lembrar que o Mestre do Rosário e o pintor português Manuel Furtado de Mendonça reproduziram o céu atmosférico por trás da estrutura arquitetônica, visível por meio dos arcos e janelas abertos para o exterior. No quadro recolocado, porém, os artistas conceberam a cena a partir de uma perspectiva frontal em relação ao observador. Portanto, a obra manifesta seu vínculo com a tradição portuguesa de representação (pontuado por Magno Moraes Mello) e, muito possivelmente, com a tradição religiosa lusitana (sugerida por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira) que pressupõe uma relação de aproximação e intimidade do fiel com o santo de sua devoção, como procuraremos elucidar na análise iconográfica.

Para o estudo das quadraturas subsistentes na capitania de Minas Gerais, adotaremos a seguinte definição de quadro recolocado: a representação ilusionista de pinturas de parede ou de altar nos forros dos edificios, delimitados pela estrutura arquitetônica ou emoldurados por elementos ornamentais. Dessa forma, a narrativa religiosa corresponderia a uma obra concebida para ser vista em uma superfície vertical que foi recolocada no teto, ou seja, uma imagem que pode ser deslocada da cobertura para a parede e vice-versa. Sua concepção parte de um ponto de vista frontal em relação ao observador, cujo eixo corresponde à linha do horizonte. Desse modo, a ilusão consiste na produção de um quadro fingido. No que concerne ao grupo figurativo pintado na igreja do Rosário de Tiradentes, além da presença da terra e da linha do horizonte, seu tema

---

<sup>573</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 437.

e sua estrutura compositiva confirmam sua “natureza de quadro de altar”, uma vez que a sua composição corresponde à reprodução de uma *Conversa Sagrada*, como se verá.

A *Sacra conversazione* é uma expressão italiana que intitula a representação da Virgem com o Menino e os santos dispostos em um mesmo ambiente, cujas características determinantes são a unificação espacial e a interlocução entre as figuras da comunidade sagrada. O vínculo entre os santos é puramente visual, estabelecido por meio do espaço consolidado, da luz, da cor, da disposição dos personagens sacros, dos gestos e das trocas de olhares<sup>574</sup>. Esse tipo de produção tem origem na Itália, na primeira metade do século XV, no entanto, o tema conhecido como *Conversa Sagrada* existia desde o século XIV. Originalmente, as imagens devocionais de Nossa Senhora com Jesus no colo consistiam em objetos de uso prático, um importante instrumento de oração e devoção<sup>575</sup>. Essas reproduções não são narrativas religiosas ou hagiográficas, mas um encontro entre os santos que se dá na presença da Virgem com o Menino e o observador. Trata-se de uma pintura de caráter devocional que pressupõe uma relação de proximidade entre o fiel e os santos de sua invocação, tendo em vista que o devoto é convidado a participar da comunidade celestial. As *Conversas Sagradas*, geralmente, são obras de grandes dimensões, entretanto, existe uma grande produção de pinturas de pequeno formato que se destinam à adoração particular, normalmente encomendadas para exprimir o desejo e/ou a gratidão pela misericórdia divina.

Com o tempo, as obras destinadas à devoção pública acabaram por suplantam os trípticos e polípticos: retábulos compartimentados, com asas dobráveis ou não, cujos painéis geralmente apresentam imagens pintadas sobre um fundo dourado [Fig.293]. É bem verdade que a *Sacra conversazione* não elimina por completo esses altares. Trípticos e polípticos continuaram sendo produzidos até a última década do Quatrocentos, coexistindo, portanto, com os diversos tipos composicionais relativos ao tema. Quadros representando a Virgem Maria e Cristo junto com vários santos eram comuns no Renascimento italiano, com destaque para as Madonas entronizadas, extremamente populares nesse contexto. Em uma *Conversa Sagrada*, era possível combinar várias figuras santificadas, conforme as solicitações dos comitentes e representantes da Igreja. A escolha dos padroeiros poderia incluir os fundadores de uma ordem religiosa, os patronos de uma cidade ou associações de pessoas, assim como os oragos dos doadores que encomendavam uma pintura para agradecer uma graça concedida. Sendo assim, por meio dos

---

<sup>574</sup> GOFFEN, 1979, p. 198-201.

<sup>575</sup> Ibid., p. 198-201.

santos retratados, é possível identificar a invocação, o templo ou a ordem religiosa à qual ela pertencia originalmente. Nesse cenário, percebe-se que o desenvolvimento da *Sacra conversazione* está diretamente relacionado com o mecenato de uma capela, uma cidade ou um indivíduo<sup>576</sup>. Veremos, a seguir, como se deu esse processo de transição dos trípticos e polípticos para a *Conversa Sagrada* propriamente dita, cuja representação pressupõe o desenvolvimento da perspectiva e a conquista da profundidade espacial.

O políptico intitulado *Madona da Humildade*, produzido em 1435 para decorar o altar lateral da igreja de São Domingos, em Cortona, apresenta arquitetura de estilo gótico dividida em cinco porções [Fig.293]. No centro, o pintor sienês Stefano di Giovanni (1394-1450) representou a Virgem com o Menino e dois anjos. Nas divisões laterais, quatro santos portando seus respectivos atributos: São Nicolau, São Miguel, São João Batista e Santa Margarida da Hungria. Notem-se, acima dos painéis laterais, os *tondi* com cenas da *Anunciação* e, no centro, acima do grupo principal, o cordeiro simbolizando o sacrifício de Cristo. O políptico associa a escultura em madeira com a pintura, os personagens estão distribuídos em um mesmo plano, o fundo é dourado e o espaço destinado ao grupo figurativo é definido pela estrutura arquitetônica, ou seja, cada pessoa ocupa um lugar específico. Há um exemplar muito interessante que reforça essa ideia de independência espacial. Trata-se do tríptico executado pelo pintor veneziano Bartolomeo Vivarini (c.1440-c.1499), em 1478 [Fig.294]. Observe-se a compartimentação do suporte, definido pela arcada que emoldura os dois santos na extremidade da peça e a Virgem com o Menino no painel central. O fundo é dourado, mas, quando olhamos cuidadosamente para a reprodução do piso, notamos que foram pensados como ambientes autônomos sem qualquer conexão entre si.

Outra versão de tríptico demonstra como a representação do espaço unificado possibilita uma maior integração entre os personagens, ainda que o altar seja compartimentado. Em 1482, Carlo Crivelli (1430/35-1495) pintou um retábulo aparentemente tradicional: painéis delimitados por uma arcada, o fundo dourado, a Virgem e o Menino pintados no registro central e os santos, nos laterais [Fig.295]. Observando a obra com vagar, percebemos que o pintor acrescentou, em cada uma das asas, duas figuras representadas na frente e ao lado uma da outra. Os dominicanos, reproduzidos em segundo plano, contemplam o menino Jesus. São Pedro, na asa esquerda, olha para o observador, enquanto o padroeiro Venâncio de Camerino, à direita, dirige seu olhar para

---

<sup>576</sup> GOFFEN, 1979, p. 215.

Pedro. A Virgem com o Menino estão sentados em um trono que ocupa uma posição nitidamente mais elevada e recuada em relação aos personagens dispostos nas laterais, desenhando uma linha imaginária semicircular que une o grupo. Essa composição e a troca de olhares anuncia uma possível conversa sagrada, embora ligeiramente obstruída pela organização seccionada. Por fim, observe-se o piso, em que o artista representou um ambiente consolidado, que pode ser compartilhado pelos santos retratados atrás das colunas e arcos esculpidos em madeira.

No que concerne à conquista da profundidade espacial, o políptico intitulado *A Virgem entronizada com o Menino e os Santos*, encomendado para compor o altar da capela Bernardo na Basílica Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza, constitui um exemplar de transição extraordinário [Fig.296]. O retábulo produzido por Bartolomeo Vivarini, em 1487, apresenta uma moldura renascentista dourada que integra a escultura, o relevo e a pintura: notem-se os dois anjos localizados na parte mais elevada, guardando a imagem de Cristo crucificado. No plano de fundo, o pintor suprimiu a sólida cor dourada do tríptico produzido em 1478 [Fig.294] e inseriu uma paisagem em perspectiva atmosférica que produz uma luminosidade e uma profundidade espetacular. Além disso, a figura de Jesus reproduzida na porção superior, a Virgem entronizada com o Menino e o vaso pintado em primeiro plano estão completamente alinhados, conferindo a centralidade e a simetria da composição. Essa disposição das imagens estabelece uma relação de ideias, uma vez que a crucificação de Cristo, retratada na parte superior, é anunciada pelo gesto da Virgem que aponta para o menino Deus, bem no centro do espaço pictórico. Os quatro personagens dispostos em pares nos espaços laterais, como num espelho, intensificam o equilíbrio da estrutura compositiva e o piso reitera a unidade visual. Essa conformação indica o tipo composicional comumente representado nas conversas sagradas: a Madona entronizada com o Menino, ladeada por santos que estão organizados harmoniosamente em um ambiente unificado.

Por fim, consideramos importante destacar o tríptico criado por Giovanni Bellini (c.1426-1516), cuja moldura de madeira possivelmente foi desenhada pelo próprio artista, em perfeita harmonia com a pintura [Fig.297]. Apesar da sua estrutura compartimentada, essa integração possibilitou a criação de um espaço ilusionista que simula um templo com uma abside dourada e iluminada, onde se coloca o trono da Virgem. As pilastras imaginárias sustentam o teto que abriga os pares de figuras nas laterais, e uma pequena faixa, localizada nas extremidades, deixa entrever uma paisagem que amplia o espaço. O altar da Virgem entronizada com o Menino,

ladeada por dois anjos músicos e o grupo santificado – Nicolau, Pedro, Marcos e Bento –, produzido em 1488, pertence à capela Pesaro de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza. É preciso destacar que quando concebeu esse painel, Bellini já havia pintado uma *Sacra conversazione*, o retábulo de *San Giobbe*, em 1487 [Fig.298], no qual simulou o interior de uma igreja com uma abóbada forrada por caixotões de roseta e uma abside dourada, que imita os mosaicos de ouro, onde se encontram a Madona com anjos e santos, todos ocupando o mesmo espaço, em pleno desenvolvimento da perspectiva. Provavelmente, a escolha do modelo deve-se ao comitente, o que explica parcialmente a coexistência de diversos tipos de altares executados pelo mesmo artista em um mesmo período. O exemplar de *San Giobbe* detém as principais características do tipo composicional da Madona entronada: a simulação de um ambiente unificado, a simetria da composição, a Madona com o Menino no centro do espaço pictórico e a presença de anjos músicos. Nessas obras, um dos personagens representados normalmente se dirige ao observador, apresentando-o à Virgem Maria ou convidando-o a participar do colóquio sagrado.

É importante registrar que não foi Giovanni Bellini o precursor da representação do conjunto figurativo da *Sacra conversazione* em um ambiente unificado pela perspectiva e a iluminação. Piero della Francesca (1416-1492) foi um dos primeiros a produzir um painel devocional, no qual os personagens compartilham o mesmo espaço [Fig.299]. Por volta de 1474, aproximadamente uma década anterior à abóbada criada por Giovanni Bellini, o mestre do *Quattrocento* pintou a Madona entronada com o Menino, santos, anjos e Federico da Montefeltro. A obra, conhecida também como *Pala di Brera*, muito possivelmente, foi encomendada para ocupar o mausoléu do duque na igreja de São Bernardino, em Urbino. O pintor reuniu todos os figurantes no interior de um templo, cuja cobertura corresponde a um arco de volta perfeita, forrada por caixotões e ornamentada com rosetas que fingem o mármore branco. Conforme informações da Pinacoteca de Brera, as intervenções de restauro permitiram perceber que a dimensão da arquitetura pintada foi reduzida indicando que, na sua concepção original, Piero pretendia reunir as figuras abaixo da lanterna de uma cúpula<sup>577</sup>. Seja como for, a obra constitui o resultado exemplar dos estudos da perspectiva que estavam sendo realizados pelos artistas italianos do século XV e, certamente, serviu de modelo para a produção de outras pinturas do gênero, inclusive, para o retábulo de *San Giobbe* de Bellini. O tratado *De Perspectiva pingendi*, foi composto pelo autor antes de 1482. Observe-se como o ovo de

---

<sup>577</sup> BRERA, 2022.

avestruz está completamente alinhado com a Virgem, colocada no centro absoluto da composição, e o Menino adormecido em seu colo, simbolizando o nascimento milagroso do Salvador e, talvez, a sua morte, condição indispensável para a redenção da humanidade. Note-se a simetria na distribuição dos santos, dispostos em grupos de três; bem como dos anjos, organizados em pares. O patrono foi pintado em primeiríssimo plano, de joelhos e vestindo uma armadura metálica, de forma que a devoção religiosa e o propósito político do comitente se entrelaçam. A pintura foi contratada em 1472, ano de nascimento do filho de Federico e da morte de sua esposa. Nesse contexto, é possível também que a intenção da encomenda seja demonstrar ao público que a sua autoridade como governante tinha a proteção e o consentimento da Virgem. Piero della Francesca morreu em 12 de outubro de 1492 e foi sepultado em Bolgo San Sepolcro, sua cidade natal. Giorgio Vasari nos diz:

Sua morte causou grande pesar em seus concidadãos, que o sepultaram com honras na paróquia, hoje episcopado daquela cidade; entre os artistas, **mereceu o título de melhor geômetra do seu tempo, visto que suas perspectivas talvez sejam as mais modernas, com melhor desenho e mais airocidade que as outras.** Piero investigou muitas modalidades de escorço e solucionou quase todas as dificuldades geométricas, o que se pode ver claramente nos livros que escreveu, a maior parte dos quais se conserva na biblioteca do duque Federigo II de Urbino; tais livros e a fama angariada com a pintura imortalizaram Piero<sup>578</sup> (grifo nosso).

Como se disse, o tipo mais comum de *Sacra conversazione* é o da Virgem entronizada com o Menino. Os pintores criaram os mais diversos ambientes para acolher o trono da mãe de Jesus. Porém, uma característica é comum a todas as *Conversas Sagradas*: a concepção simétrica da pintura, ou seja, a Madona absolutamente centralizada e flanqueada por santos. Geralmente, a distribuição do grupo figurativo no espaço pictórico se dá de quatro formas: as criaturas santificadas colocam-se praticamente no mesmo nível da Virgem Maria [Fig.300, Fig.301]; as figuras são agrupadas de forma escalonada, gerando uma linha visual semicircular que as unifica [Fig.302, Fig.303]; a composição piramidal, com os protagonistas no vértice do triângulo, cuja estrutura pode ser intensificada pela verticalidade do sólio, ou ainda, pelos corpos genuflexos em primeiro plano [Fig.304 a Fig.307]. Normalmente, o encontro sagrado desenrola-se no interior de um templo descerrado para uma paisagem de fundo, ainda que apenas entrevista por meio dos componentes da arquitetura pintada, como arcos, janelas ou pequenas frestas abertas para o céu atmosférico [Fig.308]. Em algumas situações, o ambiente é totalmente cerrado [Fig.309]. O assento é construído e decorado das mais variadas formas: um nicho coroadado por uma concha, um baldaquino com cortinas entreabertas, que revelam os

---

<sup>578</sup> VASARI, 2011, p. 279.

personagens principais; uma abside e uma cúpula, e, por vezes, um dossel pergolado. Eventualmente, a poltrona apresenta um espaldar alongado que contribui para a verticalização da pirâmide visual e, em alguns casos, restringe-se a um pedestal encimado por um tecido ou um sobrecéu esticado por anjos em voo, separando e destacando a Madona com o Menino da paisagem de fundo [Fig.310, Fig.311].

No tocante ao diálogo estabelecido entre os personagens, este é comumente identificado por meio dos gestos e dos olhares trocados entre eles, com destaque absoluto para aqueles que se dirigem diretamente ao observador: mostrando um livro, uma imagem ou emblema, apontando para o menino Jesus e apresentando-o àquele que o contempla. Em algumas representações, é o Menino quem encara o fiel, abençoando-o. Por vezes, faz o sinal da benção para algum santo que esteja próximo. Jesus aparece também brincando com os símbolos do martírio, com João Batista menino ou ainda com as insígnias dos santos. Estes são representados portando seus respectivos atributos e em diversas posições: de frente, de perfil ou em três quartos. Alguns entreolham-se e fazem determinados sinais, indicando uma possível conversa. Os anjos desempenham diversos papéis, muitos deles são músicos e participam da cena tocando seus instrumentos e entoando cânticos sagrados. Outros direcionam o olhar do contemplador para determinados pontos da imagem, convidando-o a participar do colóquio. Em muitos exemplares, o pintor inclui os doadores.

Geralmente, as pinturas de altar correspondem a painéis de grandes dimensões executados sobre madeira. Verificamos ainda a existência de quadros pintados em tela que, depois, são transferidos para a prancha. Apesar da predominância do grande formato, existem obras produzidas em suportes menores, frequentemente concebidas a óleo. Elas possuem um caráter intimista, são destinadas à devoção particular e apresentam uma estrutura compositiva diferente: os personagens santificados são colocados ao lado da Madona com o Menino no colo, ou em pé sobre um parapeito, ou um fragmento de arquitetura acomodado em primeiríssimo plano. Veja-se a *Madonna Von der Ropp* pintada por Rafael (1502), em que a Virgem com o menino Jesus nos braços encontra-se ladeada por Jerônimo e Francisco [Fig.312]. Observe-se também a *Madonna com a criança* de Bellini (1487), cujo Menino está em postura vertical sobre um parapeito [Fig.313]; e ainda a *Madonna* de Bernardino Luini (1480-1532), onde Jesus, amparado por Maria, se movimentava sobre um muro disposto no centro do painel [Fig.314]. Nestes quadros, o ambiente pode ser fechado ou aberto para uma paisagem em perspectiva atmosférica e, ocasionalmente, a presença de uma cortina delimita os espaços interno e externo,

tornando o ambiente ainda mais familiar. Veja-se, na representação de Tiziano Vecellio (c.1488-1576), como o cortinado verde, posicionado atrás do grupo principal, contribui para a criação de um ambiente doméstico, como se os santos fossem os visitantes de um agradável encontro sagrado [Fig.315]. Percebemos que nesses painéis de caráter privado pode aparecer ainda a figura do comitente genuflexo, em agradecimento à graça alcançada. Note-se como Luini reproduziu um casal de doadores orantes: de perfil e próximos ao observador [Fig.316].

Do conjunto pesquisado, verificamos um tipo de representação em que a Virgem Maria está sentada sobre as nuvens. Essas obras assemelham-se à composição da pintura do Rosário de Tiradentes, como pretendemos demonstrar. O primeiro exemplar que encontramos, até o presente momento, é a *Sacra conversazione* de Domenico Ghirlandaio (1448-1494), pintada por volta de 1490 [Fig.317]. Como já dissemos, nesse período, os trípticos e polípticos constituídos por painéis individuais com imagens reproduzidas sob um fundo dourado começaram a desaparecer e um novo modelo tornou-se comum: um retábulo composto por um quadro de altar. A *Madonna em Glória* de Ghirlandaio aparece envolvida por círculos concêntricos luminosos e anjos concebidos como cabecinhas aladas. O painel divide-se em dois espaços – o celestial e o terreno – e a disposição do grupo figurativo forma uma pirâmide visual, cujo vértice é composto pela Madona e o Menino. O santo de joelhos, à direita de Maria com Jesus nos braços, mira o observador e exhibe o livro aberto. Do outro lado, São João Batista aponta para os dois personagens no céu e olha em direção à figura sentada ao seu lado. A troca de olhares e os gestos são indicativos de uma conversa sagrada que inclui o espectador.

Em 1494, Andrea Mantegna pintou um retábulo a pedido dos monges olivetanos do mosteiro de Santa Maria Organo, em Verona [Fig.318]. No quadro, Maria aparece sentada sobre as nuvens, envolvida por uma auréola dourada em forma de amêndoa – a mandorla<sup>579</sup> – e cabecinhas de anjos. Perceba-se como algumas delas permanecem turvas e monocromáticas. As árvores frutíferas inseridas nas laterais acompanham o desenho amendoado e sugerem a espacialidade dos santos, que estão dispostos em um ambiente terreno, em contraste com a Virgem suspensa no ar, ainda que consideravelmente próxima dos quatro personagens: São

---

<sup>579</sup> Símbolo da glória imortal, da união entre o céu e a terra, portanto, atributo da Virgem Maria e de Jesus Cristo. A mandorla é um “ornamento usado na arquitetura românica e gótica em tímpanos de portais, janelas, nichos, tabernáculos, e também em túmulos, em forma de amêndoa circundando geralmente imagens sacras. Essa elipse, símbolo da glória, envolve desde o século V a figura de Cristo e de Deus; e, desde o século XIV, torna-se também atributo da Virgem. Mais raramente, é usado para santos e profetas nas cenas que representam a Ascensão”. (CALADO; SILVA, 2005, p. 227).

Bento (o fundador da ordem dos beneditinos), São Jerônimo, Gregório Magno e João Batista. Este último direciona seu olhar para o observador ao apontar para a Madona e o Menino no céu, revelando ao fiel o mistério da Glória de Deus. Vale ressaltar que João Batista, Jerônimo e Jesus foram representados olhando de cima para baixo, indicando que a pintura foi projetada em perspectiva de baixo para cima. Dito de outra forma, o pintor produziu um painel, cujo destino era ocupar uma posição elevada em relação ao fiel que se encontra no espaço físico do templo.

Seguindo a estrutura compositiva e o tema das pinturas supracitados, a *Madonna em Glória com Santos* de Pietro Perugino (1450-1523) apresenta a Virgem Maria com o Menino sobre as nuvens e envolvida por uma mandorla repleta de cabecinhas aladas [Fig.319]. No ambiente terrestre, o pintor retratou quatro santos: dois deles trocam olhares com Jesus e Maria enquanto os outros dois olham para fora do altar, provavelmente em direção ao público. A paisagem em perspectiva atmosférica marca a passagem entre os dois espaços, o terreno e o celestial. Na obra de Bernardino di Mariotto Dello Stagno (c.1478-1566), Maria flutua no céu com a ajuda das duas figuras ajoelhadas: São Severino e São Domingos [Fig.320], que seguram uma bandeja forrada por rosas, na qual ela deposita os pés. O trono, concebido no formato de uma amêndoa dourada e cintilante, envolve o corpo dos personagens celestiais e quatro anjos seguram um baldaquino, que evoca o tipo composicional da *Maddonna entronizada*. Repare-se como a postura dos corpos genuflexos reforça sua estrutura piramidal. É interessante destacar que a iconografia da Madona envolta por essas formas amendoadas, cujo motivo simboliza a glória celestial, normalmente, é associada à *Assunção de Nossa Senhora* e, muitas vezes, ao tema da *Ascensão de Cristo* e da *Ressurreição*, como se pode ver no retábulo com o tema da *Assunção da Virgem com os santos*, pintado em 1506, para a Basílica da Santíssima Anunciada de Florença [Fig.321] e na *Ascensão de Cristo*, executado em 1496-1498, para compor o painel central de um políptico na igreja de São Pedro, em Perúgia; ambas produzidas por Pietro Perugino [Fig.322]. Confirmam-se ainda a *Ressurreição* (1500-1550) de Bernardinno Dello Stagno [Fig.323] e a *Ressurreição de Cristo* (1499-1500) de Perugino [Fig.324]. Todos esses quadros representam a Glória de Deus e têm como símbolo a mandorla.

**Figura geométrica em forma de amêndoa.** Na iconografia tradicional, pintada e esculpida, ela é a forma oval dentro da qual se inscrevem os personagens sagrados, o Cristo, a Virgem Mãe, os Santos, como se **dentro de uma glória imortal**. Por sua forma geométrica, ela se associa à simbologia do losango. Ela é um losango cujos ângulos laterais foram arredondados. Como ele, **significa a união do céu e da terra**,

dos mundos inferiores e superiores e, só por esse aspecto, já convém perfeitamente ao enquadramento dos seres humanos santificados<sup>580</sup> (grifo nosso).

Das pinturas pesquisadas que representam a Glória Celeste, gostaria de mencionar ainda *A Ascensão da Virgem com São Gregório e São Bento*, executada por Pinturicchio (c.1454-1513), em 1512 [Fig.325]. A Virgem sobe em direção ao paraíso sentada nas nuvens e envolvida por uma mandorla dourada repleta de anjos, disposição equivalente aos quadros de altar citados acima, porém, sem a presença do menino Jesus. A concepção das conversas sagradas se faz presente neste painel: a divisão do céu e da terra, a composição piramidal reforçada pelos santos genuflexos, a paisagem de fundo em perspectiva atmosférica e o traçado de um losango arredondado, no formato de uma amêndoa, unindo a vida terrena com a celestial. Pinturicchio pintou também uma *Ressurreição* [Fig.326]. Trata-se de um afresco do Palácio do Vaticano que representa Cristo envolvido por um desenho em forma de amêndoa, do qual emanam raios de luzes douradas. Gostaríamos de chamar a atenção para a sobrevivência desse elemento simbólico no decorrer do tempo. Note-se a presença do motivo amendoado na *Ressurreição* de Paolo Veronese, pintada em 1570 [Fig.327]. Cristo eleva-se coberto por uma luz brilhante e oval, distinta das tradicionais mandorlas pelo tratamento naturalista da imagem, porém, detentora do mesmo significado – a Glória de Deus.

Apesar de o motivo amendoado subsistir ao longo do tempo, foi no ano de 1511 que ocorreu uma mudança significativa na forma de representar a Madona com o Menino no espaço celestial. A obra é a *Madonna de Foligno* de Rafael Sanzio [Fig.328]: Maria com Jesus nos braços desloca-se suavemente, transportada pelas nuvens do céu. O movimento ainda é muito delicado, mas está presente por meio da perna direita da Virgem, que se desliza levemente no ar, bem como na ação da criança, que coloca um dos pés e o corpo para fora do colo de sua mãe, como se quisesse se desvencilhar. Essa variante rompeu com a postura solene da Madona entronizada dos painéis precedentes e abriu caminho para uma movimentação crescente do conjunto figurativo. O comitente é Sigismondo de Conti, pintado de joelhos à esquerda do grupo principal, sendo apresentado à nobre Senhora por São Jerônimo, um intermediário entre as duas esferas. O ato expressa uma relação estreita entre os personagens, tanto física como afetiva, indicando a proximidade e a intimidade do devoto com os santos de sua devoção. O painel foi encomendado para celebrar o milagre que salvou o doador da morte quando sua casa, em Foligno, foi atingida por um raio e se manteve intacta devido à proteção da Mãe de Deus. A

---

<sup>580</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 586.

*Madonna de Foligno* é uma pintura votiva<sup>581</sup> associada ao tema da *Madonna em Glória*, na qual o sentido comemorativo se funde com a esperança da Redenção manifesta na Virgem e o Menino circundados por um disco laranja – um círculo perfeito – em substituição às mandorlas iluminadas. Note-se ainda a citação feita a Andrea Mantegna ao reproduzir as nuvens transformando-se em anjos monocromáticos. São João Batista olha para o observador indicando os responsáveis pela Glória, enquanto São Francisco, São Jerônimo e Sigismondo olham em direção aos redentores, assim como o anjo que se coloca entre eles com uma placa na mão, cuja inscrição original deveria ser a dedicatória típica das produções desse gênero. A estrutura é piramidal, salientada pelos santos ajoelhados em primeiro plano. Este tipo composicional tem origem nas obras de Ghirlandaio, Mantegna e Perugino – o mestre de Rafael – uma tradição figurativa que associou o tema da *Sacra conversazione* com a *Madonna em Glória*.

Em nossa pesquisa de mestrado defendemos a grande possibilidade dessa pintura de Rafael ter sido uma das fontes de referência para o pintor que trabalhou em Tiradentes. No presente, a hipótese ainda faz sentido, mas não exatamente como um modelo, ainda que indireto, peneirado pelas gravuras de tradução. Como observamos no estudo das quadraturas, não encontramos, até o momento, um protótipo que possa ter sido gravado e interpretado pelo Mestre do Rosário, mas identificamos um tipo composicional que está conectado com uma tradição figurativa, na qual a obra do mestre italiano – *A Madonna de Foligno* – está inserida. Nesse sentido, a ornamentação da capela-mor da igreja de Tiradentes relaciona-se ao modelo em que a Virgem é representada no espaço celestial, no topo da pirâmide visual que a conecta com os santos reproduzidos no espaço terreno [Fig.329a, Fig.329b]. A investigação demonstrou que a pintura está diretamente relacionada com o tipo iconográfico da *Sacra conversazione*, associada ao tema da *Madonna em Glória*, como se verá mais adiante. Posto isto, é preciso esclarecer que o exame dessas composições não se encerra com Rafael. As conversas sagradas continuaram sendo produzidas ao longo da história e a análise desse tema é fundamental para a confirmação das possíveis referências artísticas do pintor de Tiradentes, bem como para o conhecimento da iconografia relativa à devoção ao santo Rosário, que foi difundida a partir dessas imagens. Resta-nos, portanto, compreender como ocorreu a transmissão dessas formas de composição no decurso do tempo.

---

<sup>581</sup> Pintura dedicada ao santo de devoção em comemoração e agradecimento por uma graça alcançada. Nessas pinturas, o retrato dos doadores aparece junto aos santos, configurando uma relação de proximidade.

*A Madonna em Glória com o menino Jesus*, pintada por Tiziano Vecellio, em 1520, possivelmente foi inspirada na *Madonna de Foligno* de Rafael Sanzio, em 1511, [Fig.330a, Fig.330b]. A semelhança se faz presente na postura da Virgem com o Menino que tenta escapar dos cuidados da mãe, na disposição dos santos, apesar da supressão da figura ajoelhada à sua direita, e do anjo reproduzido em primeiro plano na pintura de Rafael. De forma equivalente, o doador de Tiziano coloca-se de joelhos, em gesto de oração e olhos voltados para o céu, seguindo a indicação do personagem ao seu lado. Embora a correspondência entre as obras seja evidente, o pintor veneziano apresenta-nos um componente muito especial, um tratamento mais naturalista da cena, que se aproxima da realidade. Note-se como a luz dourada substitui o círculo laranja e cria uma atmosfera mística em torno do grupo figurativo em Glória. Os atos são mais eloquentes: observe-se a potência do gesto do sacerdote ao apontar o dedo para os redentores no espaço celestial. Quanta energia há nesse ato! De modo geral, a representação de Vecellio é mais dinâmica: as crianças aladas movimentam-se nas nuvens exibindo as coroas, a Madona inclina seu corpo para olhar em direção aos homens abaixo dela enquanto o anjo que segura seu manto inclina-se em direção a São Francisco. Enfim, temos a sensação de que a conversa é um pouco mais vibrante.

Na virada do século XVI para o XVII, em 1592, Annibale Carracci (1560-1609) pintou um quadro para a catedral de Reggio Emilia [Fig.331]. Repare-se como os corpos dos personagens se contorcem ao se movimentarem em direção ao grupo figurativo da Virgem com o Menino e ao observador que se encontra fora do quadro. Como na composição de Rafael e Tiziano, Maria surge transportada pelas nuvens do céu, com a criança em seus braços, o olhar voltado para um dos santos no espaço terreno e a perna direita deslizando-se no ar. Entretanto, no lugar da delicadeza da Madona de Rafael, um dos seus pés apoia-se sobre uma cabecinha alada, comprimindo-a. Os anjos olham em direções diversas e tentam se desvencilhar do manto, tudo é movimento, diferentemente do silêncio, o equilíbrio, a ternura e a harmonia da arte do Renascimento.

No início do século XVII, o pintor bolonhês Giacomo Cavedone (1577-1660) representou a Virgem e o Menino dispostos levemente na diagonal, com o manto esvoaçando no ar e o pé espremendo a cabecinha alada que se curva sobre uma das asas, exprimindo o momento exato da sua aparição [Fig.332]. No espaço terreno, reproduziu os tradicionais corpos genuflexos. Porém, os gestos são de profunda piedade e o ambiente está repleto de objetos e personagens que encenam um rito sagrado, talvez uma missa. As cenas passam a ser mais dinâmicas, as

conversas mais entusiasmadas e, com o passar dos anos, as figuras foram sendo deslocadas do centro para as laterais, tornando as composições mais assimétricas. Observe-se como Guercino (1595-1666) deslocou o grupo da Madona com a criança para a lateral do quadro. Esse conjunto forma, com os anjos e as nuvens, uma linha transversal que os desloca de cima para baixo [Fig.333]. Os santos foram distribuídos na superfície pictórica conforme a estrutura compositiva da *Sacra conversazione*, entretanto, no lugar da disposição espelhada e simétrica presente nas pinturas do século XVI, o artista acomodou um grupo de três no lado direito do painel, enquanto um sacerdote foi retratado do lado oposto, bem nos limites do suporte.

No estudo comparativo das obras de arte, as diferenças são tão importantes quanto as semelhanças. Como se viu, a história das imagens corrobora nossa hipótese quanto às origens da pintura do Rosário de Tiradentes, devido ao seu claro afastamento das composições do final do século XVI e início do XVII, com exceção para o manto da Virgem drapeando no ar, que nos traz à lembrança o painel de Giacomo Cavedone [Fig.332]. A *Conversa Sagrada* composta pelo Mestre do Rosário, em Minas Gerais, caracteriza-se pela estrutura piramidal, a simetria, o equilíbrio e a harmonia na distribuição dos personagens, de gestos e movimentos contidos. Além disso, a nítida divisão dos planos terreno e celestial, sinalizada pela linha do horizonte e pela perspectiva atmosférica, contribui ainda mais para sua aproximação com a tradição figurativa do Renascimento, desenvolvida a partir de Ghirlandaio, Mantegna e Perugino, com destaque absoluto para a *Madonna de Foligno* de Rafael. Por ora, acreditamos que o quadro recolocado concebido pelo Mestre do Rosário é herdeiro dos painéis devocionais de matriz italiana, produzidos no século XV e XVI, cujo tipo composicional foi amplamente difundido. Vale ressaltar que, no Barroco, as gravuras de tradução constituíram um importante meio de difusão da iconografia cristã e um instrumento fundamental para a produção artística, servindo como modelo ou fonte de inspiração para os artistas de modo geral, inclusive os mestres, como podemos observar no *Cupido* de Rubens pintado a partir de Parmigianino [Fig.255, Fig.256]. Na América portuguesa, as estampas foram essenciais para a propagação do discurso cristão e referência imprescindível para as representações hagiográficas das coberturas dos templos.

No que diz respeito às transformações decorrentes da obra de Rafael – *A Madonna de Foligno* –, repare-se como o tratamento dado ao grupo figurativo principal rompeu com a estrutura hierática da Virgem entronizada, e como a pintura do mestre do Renascimento contribuiu para as representações ulteriores, servindo não apenas como modelo, mas provavelmente como ponto de partida para as criações futuras, produzidas no século XVII. No final do século XV,

as *Madonas em Glória* foram pintadas no interior de um círculo e uma oval luminosos, literalmente assentadas no céu [Fig.334a, b, c, d]. Atente-se na posição das plantas dos pés das três primeiras imagens. O modo como se colocam sobre as nuvens é idêntico à posição da Madona sobre a bandeja de rosas coroada pelo baldaquino [Fig.334d]. Rafael retratou Maria sentada, mas não estática como num trono, uma das pernas desliza-se delicadamente desencadeando um movimento no corpo da personagem. Esse deslocamento foi assimilado e reinterpretado pelos pintores subsequentes, servindo provavelmente como fonte de inspiração [Fig.335a, b, c, d, e, f]. Resta saber se todos esses artistas conheceram essa obra pessoalmente. É impossível afirmar, porém, existe um conjunto de gravuras que foi amplamente difundido, contribuindo para sua transmissão ao longo do tempo [Fig.336a, b, c, d].<sup>582</sup> Só para citar algumas dessas estampas: uma gravura executada a partir de um desenho feito por Rafael, entre 1512 e 1516; duas realizadas após a pintura do mestre italiano, pelo gravador Marcantonio Raimondi (1480-1534) e uma terceira atribuída a Marco Dente (1493-1527), a partir de Raimondi.

Dos impressos pesquisados, é imprescindível destacar uma imagem estampada por uma das primeiras gravadoras mulheres conhecidas – Diana Ghisi [Scultori] (1547-1612) –, cujos trabalhos eram assinados como ‘Diana Mantovana’, em referência à região onde deu início às suas atividades, ou simplesmente ‘Diana’. A artista era filha de Giovanni Battista Mantovano, conhecido também como Giovanni Battista Scultori (1503-1575), um escultor e gravador que trabalhou com Giulio Romano no Palácio Te. Conforme sua biografia, a desenhista começou seu aprendizado com o pai e o renomado artista Giulio Pippi, em Mântua. Em 1575, casou-se com o arquiteto Francesco Capriani da Volterra (1535-1594) e mudou-se para Roma onde recebeu o ‘Privilégio Papal’ para comercializar suas próprias produções, uma conquista rara naquele tempo, principalmente para as mulheres<sup>583</sup>. O grupo figurativo principal na estampa – a Madona com o Menino – foi concebido a partir de Marcantonio Raimondi [Fig.337].

Posto isto, procuraremos responder às seguintes perguntas: O Mestre do Rosário conheceu as estampas produzidas a partir de Rafael? O artista teve acesso a gravuras abertas a partir de outras pinturas, derivadas de Rafael? É possível encontrar um modelo exclusivo para essa pintura? Em sua tese de doutorado, publicada em 2009, Camila Santiago localizou uma imagem que pode ter servido de fonte de referência para a composição do grupo da Madona com o

---

<sup>582</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 66.

<sup>583</sup> NATIONAL GALLERIES, 2022.

Menino, o Registro de Santo intitulado *Sancta Maria Mater Dei*, localizado no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal<sup>584</sup>. O autor é o alemão Martin Engelbrecht (1648-1756). De fato, a pintura é muito semelhante ao impresso, com pouquíssimas alterações [Fig.338a, Fig.338b]. Repare-se na postura dos personagens principais: a Virgem representada levemente na diagonal, com as pernas deslizando sobre as nuvens; o braço esquerdo estendido na mesma direção do corpo e o direito acolhendo Jesus; a cabeça suavemente inclinada e o olhar voltado para baixo; o manto que se dobra em curva em direção a Maria. Note-se a criança de pé sobre um globo: a mão direita segura uma cruz, enquanto a esquerda se coloca sobre o peito, idêntico àquele pintado no forro da igreja de Tiradentes, salvo a troca dos objetos – a cruz pelo rosário – e os olhos dirigindo-se ao observador. Na pintura, o autor deslocou as duas cabecinhas aladas do manto para o céu e acrescentou um terço na mão da mãe de Deus. Na dissertação de mestrado, deduzimos que, para compor a pirâmide visual que vincula os dois santos com o conjunto representado no espaço celestial, o pintor associou a essa estampa uma segunda, produzida pelo mesmo gravador e publicada em Augsburg, em 1732 [Fig.339a, Fig.339b]. Trata-se de uma ilustração intitulada *Kyrie Eleison*, cujo significado é Misericórdia. Neste caso, a conexão entre gravura e pintura está na estrutura compositiva<sup>585</sup>.

Como se viu, a correlação entre as imagens foi pensada durante a pesquisa de mestrado. O que não percebemos naquela ocasião foi justamente a correspondência dessas imagens com o tipo iconográfico da *Sacra conversazione*. Veja-se como a composição das duas estampas identificadas – o Registro de Santo e a ilustração da Elogia Mariana – evocam uma conversa sagrada [Fig.340a, Fig.340b]. Vale ressaltar que as duas ilustrações são instrumentos de oração e devoção, melhor dizendo, seu conteúdo está associado ao culto à Virgem Maria, a Jesus Cristo e aos santos. Ademais, note-se como o conjunto principal retratado por Martin Engelbrecht está vinculado às representações da *Madonna em Glória*, pintadas após a *Madonna de Foligno*, de Rafael Sanzio, e às gravuras produzidas a partir dela, cujas principais características são as seguintes: a Mãe de Deus sentada sobre as nuvens com uma das pernas deslizando suavemente, o menino Jesus no colo e o olhar voltado para baixo onde encontram-se os santos [Fig.335, Fig.336, Fig.341]. No presente, acreditamos que o mais importante não é encontrar um modelo específico para o ‘quadro de altar’ recolocado no teto da igreja do Rosário dos Homens Pretos, mas conhecer o extraordinário processo de transmissão das formas e compreender o vínculo dessa imagem com a tradição figurativa da *Sacra Convesazione*, tanto nos aspectos formais

---

<sup>584</sup> SANTIAGO, 2009, p. 322.

<sup>585</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 63.

como no que se refere ao conteúdo da obra de arte, como pretendemos demonstrar no último capítulo desta tese de doutorado, quando realizarmos a análise iconográfica da pintura da igreja do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais.

Por fim, concluímos que as origens da representação do espaço celestial, dos anjos interlocutores e do quadro recolocado, inserido no centro da quadratura, estão na tradição decorativa e figurativa que foi instituída e difundida a partir da obra de dois mestres do Renascimento italiano, provavelmente, filtrada pela cultura artística e religiosa do Norte de Portugal. Referimo-nos à pintura de Andrea Mantegna na *Camera degli Sposi*, em Mântua; e a *Madona de Foligno* pintada por Rafael Sanzio, como demonstramos no decorrer desse capítulo. Essas conexões revelam as principais referências artísticas e a herança cultural do Mestre do Rosário, corroboram nossa percepção de que a obra corresponde à coexistência de estilos – Barroco e Rococó – e nos remete à tradição clássica estabelecida a partir do século XV.

## VII

### **Iconografia do espaço imaginário: a cúpula imaginária e o conjunto figurativo**

#### **A cúpula imaginária: o princípio da “Recapitulação”**

Para compreender a iconografia do espaço imaginário – as cúpulas imaginárias – devemos ter a consciência de que o templo cristão é construído em função da prática litúrgica. Nesse ambiente, a arte sacra tem um caráter simbólico e o conjunto das diversas manifestações artísticas geralmente tem a finalidade de conduzir o homem a Deus<sup>586</sup>. No templo, a nave – o corpo da igreja – representa o caminho que o fiel deve percorrer para conquistar sua salvação, e a capela-mor corresponde ao local da Glória do reino de Deus, a visão do Paraíso: lugar perfeito para celebrar o momento mais importante da oração, o sacramento da Eucaristia – o culto da Transubstanciação.

No universo litúrgico, qual o significado das pinturas em perspectiva que simulam uma cúpula? É justamente esse sentido que pretendemos tornar conhecido: a mensagem codificada na imagem e o propósito da obra de arte. Como foi observado na análise formal do conjunto pictórico que estamos investigando, a construção do espaço imaginário foi organizada a partir da relação entre figuras geométricas perfeitas: o quadrado, o círculo, o octógono e as configurações deles derivadas, como o retângulo e a elipse. Verificamos ainda que esse conhecimento estava presente nos tratados de arte em circulação, os quais abarcam o ensino da geometria plana, baseada nos postulados de Euclides de Alexandria (c. 300 a.C)<sup>587</sup>. Partindo dessas constatações, pressupomos que a concepção estrutural das cúpulas imaginárias nos fornecem os primeiros indícios relativos ao seu conteúdo, indicando a possibilidade de pensar a iconografia. Para realizar o estudo dessas obras, vamos analisar a quadratura e sua relação com a arquitetura real do templo cristão, tendo em vista as plantas dos edifícios e seu significado simbólico.

---

<sup>586</sup> HANI, 2007, p. 10.

<sup>587</sup> O estudo geométrico das pinturas analisadas pode ser verificado no capítulo 3: Construindo espaços imaginários: uma análise formal e comparativa.

Na construção dos edifícios, a cúpula constitui uma abóbada gerada pela rotação de um arco, uma esfera que cobre uma superfície circular, quadrada, poligonal ou elíptica. Essa estrutura arquitetônica apresenta uma tendência à centralização<sup>588</sup>. Com o propósito de compreender o seu significado e sua relação com o cristianismo, entender como esse sentido chegou até a capitania de Minas Gerais e como foi assimilado e interpretado pelos pintores de perspectiva, peço licença para uma breve digressão, tendo como objetivo o conhecimento das origens da cúpula, do seu simbolismo para o templo cristão e das suas possíveis mudanças ao longo da história. Parece irrelevante dizer o quanto a arquitetura grega foi importante ao ser concebida e disseminada universalmente, influenciando predominantemente toda a edificação ocidental e oriental com seus frontões triangulares, as ordens clássicas, suas colunas e capitéis, e as plantas dos templos. O modelo grego foi transmitido para Roma; e, de Roma, para o mundo. Sabe-se que uma das principais características da arquitetura romana corresponde ao uso dos arcos; foi justamente o domínio da sua fabricação que permitiu aos romanos construir tetos abobadados, tornando-se, portanto, os maiores especialistas na arte da produção de abóbadas.

Nesse âmbito, o Panteão de Roma (c. 80-125 d.c.) é, sem dúvida alguma, um dos mais formidáveis de seus edifícios, além de ser modelo exemplar para a construção de uma cúpula. Esse templo da Antiguidade Clássica foi dedicado ao culto de todos os deuses e transformado em igreja nos primórdios do cristianismo. Caracteriza-se principalmente pelo seu formato circular arrematado por um óculo zenital de grandes dimensões, a partir do qual se pode ver o céu<sup>589</sup>. A planta da *cella*, o centro do templo, possui um diâmetro igual à sua altura, configurando um ‘círculo perfeito’ que nos remete à ‘abóbada celeste’ [Fig.342]. Note-se, na fotografia do domo tirada de baixo para cima, um conjunto de anéis concêntricos que finaliza justamente com a abertura central, permitindo a iluminação interna e a comunicação entre os dois ambientes: o celestial e o terreno [Fig.343]. No interior da edificação, a luz projeta um disco que se desloca conforme o movimento do sol, ou seja, trata-se da manifestação do céu na terra, o encontro entre as duas esferas [Fig.344]. Na análise formal e comparativa das obras de arte, vimos que a composição radial e concêntrica faz parte da estrutura das cúpulas construídas. Porém, quando se trata de arquiteturas pintadas, na maioria das vezes, os raios visuais e as figuras geométricas delimitam a localização dos elementos arquitetônicos e a distribuição dos ornamentos e grupos figurativos no espaço pictórico, cuja disposição interfere diretamente no significado da obra de arte.

---

<sup>588</sup> ESCUDERO, 2014, p. 252.

<sup>589</sup> GOMBRICH, 1993, p. 82.

Do ponto de vista ornamental, desde o princípio do cristianismo, há inúmeros domos decorados que apresentam organização semelhante às arquiteturas imaginárias que estamos investigando. Na vila romana de Centcelles, localizada no município de Constantí, na Catalunha, existe uma sala circular onde se encontram vestígios de um mosaico do século IV que ornamentava o seu interior [Fig.345]. Essa obra de arte cristã primitiva é um dos mais antigos mosaicos de cúpula, cuja composição se distribui em três registros: uma caçada na parte inferior, dezesseis cenas do Antigo e do Novo Testamentos separadas por colunas na parte intermediária e, na parte mais elevada, cenas e figuras representando as quatro estações. Muito já se perdeu desses desenhos, mas a imagem indica que os círculos concêntricos e os raios visuais organizam a distribuição dos elementos figurativos que compõem as narrativas. Não é uma quadratura, é uma construção real que apresenta um programa decorativo organizado a partir da sua estrutura radial. A ornamentação deste zimbório pode ser considerada a possível origem para a decoração de diversas coberturas ao longo do tempo e, provavelmente, para as pinturas de teto que evocam uma edificação esférica – a abóbada celeste.

Quando Constantino concedeu a liberdade de culto ao Império, os cristãos começaram a construir seus templos e dois tipos fundamentais caracterizaram a arquitetura paleocristã: a basílica e a rotunda, ambas derivadas da arquitetura romana precedente. Existiu, portanto, uma quantidade imensa de templos construídos segundo uma planta central e sua variante em forma de cruz grega.

‘Quem pode contar o número de igrejas de cada cidade?’, exclamava Eusébio. A maioria delas eram basílicas, mas havia também uma grande quantidade de igrejas construídas segundo um plano central. A forma era um desenvolvimento de um tipo de mausoléu romano e, por isso, destinava-se frequentemente a celebrar a memória de um mártir canonizado. Por razões funcionais evidentes, também era utilizada para batistérios. Uma outra variante do plano central é a cruz grega inscrita e isolada. A cruz grega é uma cruz cujos braços têm o mesmo comprimento. Diz-se que é inscrita quando é traçada dentro de um quadrado. Geralmente, **a cruz grega é coberta por uma cúpula em sua intersecção**, sendo os quatro cantos cobertos por abóbadas mais baixas e menores<sup>590</sup> (grifo nosso).

O mausoléu de Galla Placidia<sup>591</sup>, originalmente anexado a uma igreja e construído em Ravena, por volta de 425-430 d.C., apresenta o projeto em forma de cruz [Fig.346]. Na verdade, trata-

<sup>590</sup> PEVSNER, 2015, p. 17.

<sup>591</sup> Galla Placidia era filha do imperador Teodósio, que governou o império romano de Constantinopla. Em Ravena, governou o Império Romano do Ocidente como imperatriz regente (379-395) até que seu filho alcançasse idade suficiente para assumir o Império. Placidia foi uma mulher poderosa e responsável pela construção de vários

se de uma variante da cruz grega, visto que o espaço formado pela nave é ligeiramente mais comprido. Veja-se, na planta baixa, o espaço destinado à construção da cúpula e sua estrutura, constituída pelas duas formas geométricas perfeitas – o quadrado e o círculo [Fig.347]. O edifício foi erguido com tijolos romanos antigos. A simplicidade do exterior contrasta com a riqueza do seu interior, onde a parte inferior das paredes é revestida por mármore e o restante por mosaicos, um dos mais preservados do cristianismo primitivo. Observe-se a abóbada decorada por uma cor azul profunda e estrelas douradas compostas em ‘círculos concêntricos rumo ao infinito’, que simulam o céu estrelado, melhor dizendo, a ‘abóbada celeste’ [Fig.348]. No centro, pode-se ver a representação de uma cruz dourada e, nos quatro cantos, sob os pendentes, as figuras dos quatro animais fantásticos – o tetramorfo –, que representam os quatro evangelistas.

Neste âmbito, não se pode deixar de citar a planta octogonal que corresponde a uma variação do projeto circular centralizado. No final do Império Romano, por volta de 450, o bispo Neon concluiu a construção do Batistério Ortodoxo e decorou o seu interior com mosaico [Fig.349]. O pequeno edifício é o mais antigo monumento subsistente em Ravena, foi construído sobre uma terma romana e seu desenho octavado será empregado em praticamente todos os batistérios cristãos, devido, sobretudo, ao seu significado: o ‘octógono simboliza a Vida Eterna’, pois relaciona-se com os sete dias da criação e o ‘oitavo que é o dia da Ressurreição’. Vale lembrar que, nesse período, o rito do batismo era praticado por imersão e não por aspensão. Note-se que a pia batismal apresenta o mesmo desenho octangular da arquitetura. Na cúpula, a ornamentação acompanhou sua composição radial e foi organizada a partir de três registros, delimitados pelos círculos concêntricos [Fig.350]. O anel externo, conhecido como friso arquitetônico, foi decorado com altares e tronos; no disco intermediário, os doze apóstolos foram reproduzidos entre arranjos de flores, acompanhando a direção dos raios visuais. No vértice da cobertura, um medalhão central exibe a representação do *Batismo de Cristo*. No cristianismo primitivo, o sacramento foi muito valorizado por marcar a iniciação dos convertidos nos mistérios da fé: a crença na salvação da alma e na vida eterna. Nesse universo, ser batizado significava simultaneamente morte e renascimento, pois, uma vez liberto do pecado original, o fiel renascia para uma nova vida cristã. É importante destacar a ênfase dada à narrativa reproduzida no centro do domo, uma estrutura compositiva que se perpetuará na decoração dos tetos dos templos das centúrias subsequentes, reiteradamente.

---

edifícios em Ravena, entre os quais se encontra o mausoléu anexado à igreja. Atualmente, acredita-se que Galla Placidia morreu em Roma e não foi enterrada em Ravena.

Só para citar mais um exemplo da arquitetura bizantina, gostaríamos de destacar a igreja de Hagia Sofia, em Istambul (antiga Constantinopla), que concilia a planta longitudinal das basílicas com a central da cruz grega [Fig.351, Fig.352]. Detenha-se na cúpula, “ela não se ergue sobre um tambor, mas flutua suavemente, embora majestosamente, sobre um quadrilátero central”<sup>592</sup>. O seu projeto foi estruturado justamente a partir das duas formas geométricas perfeitas – o quadrado e o círculo. A cúpula de Santa Sofia foi considerada referência fundamental para a concepção de outras edificações<sup>593</sup>. Ao estudar a iconografia do templo cristão, Jean Hani nos conta:

A cúpula ou abóbada sobrepõe-se ao ‘cubo’ da nave, como o céu físico está situado sobre a Terra, razão pela qual, antigamente, a maior parte das **abóbadas estava pintada de azul e pontilhada de estrelas**. Seguindo a vertical que sobe do pavimento até a abóbada, segundo um movimento inverso ao que presidia ao rito da fundação, **passa-se do ‘cubo’ para a ‘esfera’, ou seja, do estado terreno para o celeste. Ao deslocar-se nessa direção o olhar do fiel, encontra aí o símbolo da sua ascensão espiritual. Assim o dinamismo interno do templo serve de suporte e guia à oração e à meditação. A linha vertical é a direção do céu. É para o alto que erguemos os olhos para orar, que elevamos a hóstia para oferecer, e é do alto que desce, como a chuva, a benção divina. É segundo esta dimensão que Deus desce até ao homem e que o homem sobe até Deus**. Em alguns edifícios, um pormenor ornamental sublinha a alusão a essa ascensão espiritual: **a cúpula do transepto é frequentemente encimada por uma cruz ou uma flecha apontada para o alto, que materializa o eixo da abóbada, o que significa a saída para fora do cosmos, à imitação de Cristo que, aquando da Ascensão, subiu acima de todos os céus**<sup>594</sup> (grifo nosso).

Como se pode ver, as duas figuras geométricas consideradas perfeitas – o quadrado e o círculo – estão presentes nas construções das cúpulas, bem como na maioria dos elementos arquitetônicos dos edifícios religiosos, desde os primórdios do cristianismo. Conforme os estudiosos do simbolismo do templo cristão, nas plantas das igrejas do tipo basilical, por exemplo, a relação entre a nave retangular (variação do quadrado) e a abside semicircular (variação do círculo), representa a terra e o céu respectivamente.

Uma igreja na forma de basílica consiste numa nave central e em naves laterais separadas por colunatas. No lado ocidental pode abrir-se ou um vestíbulo, conhecido como nártex, ou um pátio com claustros, conhecido como átrio ou ambas as coisas. Ocasionalmente, pode haver também duas construções em forma de torres, à direita e à esquerda do nártex. **Do lado oriental existe uma abside. Nada mais é necessário; um salão para nele se reunirem os fiéis, e o caminho sagrado que leva ao altar.** [...] As absides podem ser redondas ou poligonais, sendo estas últimas preferidas no Oriente<sup>595</sup> (grifo nosso).

<sup>592</sup> PEVSNER, 2015, p. 23.

<sup>593</sup> ESCUDERO, 2014, p. 252.

<sup>594</sup> HANI, 2007, p. 31.

<sup>595</sup> PEVSNER, 2015, p. 12.

Por conseguinte, no espaço físico do templo, a nave corresponde à ‘via para salvação’ e a abside, ou a capela-mor, à ‘salvação’ propriamente dita, onde encontra-se a visão celestial do paraíso [Fig.353]. Nesse âmbito, o corpo da igreja corresponde à projeção plana do eixo vertical, que une a terra ao céu, simbolismo presente também nos pórticos dos edifícios cristãos: um retângulo encimado por um arco perfeito ou semicircular. A conexão entre estruturas arquitetônicas e simbolismo religioso permanecerá em vários elementos basilares da igreja, como os arcos, as bases das colunas, o campanário, o zimbório, entre outros, reforçando seu significado elementar, isto é, o princípio da unidade<sup>596</sup>. As arquiteturas em forma de basílica dominaram o mundo cristão no ocidente, enquanto as construções de planta central prevaleceram no mundo cristão do oriente.

Em Veneza, o templo dedicado a São Marcos, que iniciou sua construção em 1063, corresponde ao maior e mais requintado dos tempos áureos da arte bizantina. Sua planta em forma de cruz grega, inscrita num quadrilátero, apresenta uma cúpula no centro e outras quatro ao seu redor, todas arrematadas por um lanternim [Fig.354]. Observe-se o projeto e percebam-se as relações entre o quadrado e o círculo que correspondem ao local de construção das abóbadas [Fig.355]. Essa configuração remonta ao mausoléu de Justiniano, a igreja dos Santos Apóstolos, em Constantinopla, provavelmente a fonte de inspiração para o referido edifício<sup>597</sup>. Na Basílica de São Marcos há inúmeras cúpulas ornamentadas com mosaico policromo, as quais reproduzem passagens bíblicas, figuras alegóricas, eventos da vida de Cristo, da Virgem, de São Marcos e outros santos. O domo do transepto merece nossa atenção, pois no eixo central foi representada a *Ascensão de Cristo* [Fig.356]. Repare-se a disposição radial das representações figurativas: os decoradores distribuíram o grupo de personagens (a Virgem Maria cingida por dois anjos e os doze apóstolos) em torno de um anel, amparado por quatro anjos, que simula o céu estrelado com a figura de Cristo em Glória, com a mão direita erguida em sinal de bênção. Novamente, os discos concêntricos delimitam a composição em cinco registros. Note-se a acomodação dos evangelistas nos quatro ângulos da cobertura, convidando o fiel para a leitura dos Evangelhos – o caminho para a Glória de Deus reproduzida no centro do zimbório. Como enunciamos, é possível que esses programas iconográficos estejam na origem das decorações dos forros dos templos construídos posteriormente e, talvez, na produção das pinturas que simulam uma arquitetura circular e centralizada, com ou sem óculos abertos para o exterior, em referência ao espaço celestial.

---

<sup>596</sup> HANI, 2007, p. 31-32.

<sup>597</sup> PEVSNER, 2015, p. 73.

Outro exemplo de planta em cruz grega, bastante rara na Idade Média, é a igreja de Saint Front, em Périgueux, em França, construída na primeira metade do século XII. Trata-se de uma concepção do espaço totalmente centralizada com quatro cúpulas envolvendo o domo central [Fig.357]. Não se sabe se Périgueux inspirou-se em Bizâncio ou em Veneza. Note-se que os projetos originais destes dois templos mencionados são praticamente idênticos, o que os diferencia é a decoração interna. São Marcos é suntuosa, devido à sua conexão com a arte bizantina, enquanto no templo francês prevalecem a clareza e a austeridade do românico. Conforme Pevsner, São Marcos pertence à arquitetura oriental; e Saint Front, ao ocidente. “Não surpreende que, na Renascença, os italianos tenham reinventado esse mesmo plano, de modo quase idêntico”<sup>598</sup>.

Foi no Renascimento italiano que os artistas voltaram sua atenção para a Antiguidade Clássica, estudando e recuperando as formas da arquitetura romana e suas decorações, assim como seu ideal de beleza baseado na simetria, na proporção e na harmonia. Por volta de 1425, arquitetos, escultores e pintores tomaram conhecimento das leis da perspectiva, as quais permitiram o desenvolvimento de um método específico de representação e concepção estrutural do espaço, fundamentado nas noções da matemática e da geometria. Brunelleschi resgatou essa ideia projetando uma igreja de plano central, a igreja de Santa Maria degli Angeli, em 1434. Esse projeto é uma expressão de construção monofocal. Nesse universo, é importante termos em mente que a percepção espacial do Renascimento é humanista e não mais transcendental como o período que o precedeu, a Idade Média, transformando, portanto, o significado das plantas centralizadas nos ambientes religiosos. Nesta ocasião, o homem passou a ocupar o centro do universo e as igrejas passaram a ser construídas para a glória dos próprios homens que pretendiam eternizar o presente<sup>599</sup>.

A função principal de uma igreja da Idade Média era guiar o devoto até o altar. Numa construção de plano perfeitamente central, esse movimento não é possível. A construção só exerce plenamente todo o seu efeito quando é observada de um determinado ponto focal. É ali que o espectador deve se colocar e, dali, ele se torna a medida de todas as coisas. Assim, o significado da igreja será substituído por um significado humano. Na igreja, o homem não mais se esforça para alcançar um objetivo transcendente: apenas desfruta da beleza que o cerca e da gloriosa sensação de ser o centro dessa beleza<sup>600</sup>.

---

<sup>598</sup> PEVSNER, 2015, p. 72-73.

<sup>599</sup> Ibid., p. 184.

<sup>600</sup> Ibid., p. 182.

Nesse ambiente humanista, a construção das igrejas e palácios, bem como sua decoração, destinavam-se à contemplação, ao deleite e à glória dos homens, mais especificamente, dos patronos, dos burgueses, dos aristocratas e dos cardeais de Roma. As plantas centralizadas foram recuperadas e, com ela, as cúpulas, típicas do período romano. São inúmeros os exemplos de projetos simétricos, quadriláteros e circulares. Quando Júlio II confiou a Bramante a reconstrução de São Pedro, que, até então, mantivera a estrutura de basílica, modelo típico de Constantino, o arquiteto italiano apresentou um projeto em forma de cruz grega com um domo central, composto pelas duas figuras perfeitas da geometria – o quadrado e o círculo [Fig.358].

Na arquitetura religiosa de meados do século XVI, algumas ideias do Alto Renascimento permaneceram acesas entre os arquitetos, o que permitiu a continuidade dos elementos formais da renascença italiana no decurso do século, apesar das proibições dos reformadores quanto à permanência dos componentes constituintes da cultura pagã nos templos cristãos, uma vez que, no período inicial da Contrarreforma, a política papal pretendia fortalecer o absolutismo eclesiástico da Itália, rompendo com os ideais humanistas, o que significava, de uma certa maneira, um retorno à dominação clerical da Idade Média.

Borromeo condenava as igrejas circulares porque eram pagãs. Palladio as recomenda porque o **círculo é a mais perfeita forma** e, portanto, adequada à casa de Deus, Sua essência infinita, Sua uniformidade e Sua justiça. **Depois do círculo, a forma mais perfeita e, portanto, a planta mais adequada é o quadrado.** Finalmente vem a cruz, que é apropriada porque simboliza a crucificação. Borromeo teria aprovado esse argumento, apesar de que ficaria chocado com o baixo posto que ele concedeu à igreja cruciforme<sup>601</sup> (grifo nosso).

Partindo desse ponto de vista, Blunt acredita que a Contrarreforma foi também um movimento “Contra-Renascimento”<sup>602</sup>. Entretanto, sabe-se muito bem que nenhuma ruptura ocorre de modo tão drástico. As proibições foram instituídas, mas as concessões também foram permitidas e muitas das ideias e das formas da Antiguidade Clássica, que foram retomadas no século XV, permaneceram nos períodos subsequentes. “São Carlos Borromeu, por exemplo, em sua instrução para a construção das igrejas, permite a utilização das ordens clássicas em prol da durabilidade estrutural”<sup>603</sup>. O período dito Maneirismo caracteriza-se pelos conflitos existentes entre os ideais humanistas e a ardorosa fé cristã; Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e sua obra são o exemplo perfeito desse confronto. No contexto em que o humanismo

---

<sup>601</sup> BLUNT, 2001, p. 170.

<sup>602</sup> Ibid., p. 144.

<sup>603</sup> Ibid., p. 154.

passou a ser refutado e os preceitos teológicos do cristianismo restabelecidos, Cristo volta a ser o centro do universo. Para alcançar seus objetivos, os reformadores valeram-se de duas poderosas armas, a Inquisição e a ‘Sociedade de Jesus’, esta última fundada em 1534. Os *Exercícios Espirituais*, escritos em 1548 pelo fundador da ordem dos jesuítas, o espanhol Santo Inácio de Loyola (1491-1546), coloca Deus e o Verbo encarnado, Jesus Cristo, como o princípio e o fim de todas as coisas.

Neste processo de recuperação e readaptação dos valores do cristianismo, a arquitetura religiosa do final do século XVI procurou conciliar a planta longitudinal com o esquema central presente no Renascimento, retomando a forma das antigas basílicas e, ao mesmo tempo, contribuindo para a sobrevivência do simbolismo cristão. Desse modo, conforme os teólogos da Contrarreforma, o plano ideal para a construção do templo passou a ser a planta de cruz latina, simbolizando a forma do Cristo crucificado. Nesse âmbito, a igreja mãe da Companhia de Jesus – *Gesù* – projetada por Giacomo Vignola (1507-1573), em 1568, tornou-se um dos principais protótipos: a nave foi concebida na forma de salão, constituída por um corpo único, e a cúpula foi construída sobre o cruzeiro. Repare-se nas duas figuras geométricas, o quadrado e o círculo, indicando o local de sua elevação [Fig.359]. O Barroco originou-se nesse universo: surge em Roma, expandindo-se primeiramente para o norte da Itália e depois para Alemanha, Áustria, Espanha, Portugal e seus domínios. No seu primeiro momento, esteve muito marcado pelas novas diretrizes do catolicismo romano, pós-Concílio de Trento. Foi um período em que os jesuítas tiveram um importante papel no direcionamento da produção artística e na difusão da iconografia cristã, devido à sua forte atuação no projeto evangelizador da Igreja. Dentre os membros da ordem, destaca-se São Carlos Borromeu (1538-1584), responsável pela normatização da arquitetura conforme as determinações tridentinas. O seu *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* apresenta os principais cuidados relativos à fábrica do templo cristão<sup>604</sup>.

Considerando que a produção de arte sacra da colônia portuguesa da América esteve submetida às diretrizes do Concílio de Trento, acreditamos que os preceitos da Sociedade de Jesus permaneceram vigentes e influenciaram o desenvolvimento artístico do período colonial. Neste cenário, gostaríamos de destacar o fato de que o tratado de Andrea Pozzo – *Perspectiva Pictorum et Architectorum* –, importante fonte de referência para as pinturas de teto em

---

<sup>604</sup> BLUNT, 2001, p. 170-171.

perspectiva ilusionista de Minas Gerais, provavelmente, fez circular, por meio das imagens, o princípio fundamental dos jesuítas que se encontra nos *Exercícios Espirituais*<sup>605</sup>, a saber: o ‘Princípio e o Fundamento’:

O homem é criado para louvar, prestar reverência e servir a Deus nosso Senhor e, mediante isto, salvar a sua alma; e as outras coisas sobre a face da terra são criadas para o homem, para que o ajudem a conseguir **o fim para que é criado**. Donde se segue que o homem **tanto** há-de usar delas **quanto** o ajudam para o seu fim, e tanto deve deixar-se delas, quanto disso o impedem<sup>606</sup> (grifo nosso).

Conforme Massimo Pampaloni (SJ), a ponte de ligação entre a arte e a obra do fundador da Companhia de Jesus encontra-se na composição de lugar e no uso da imagem que a Sociedade de Jesus herdou de Loyola<sup>607</sup>. Paralelamente a essa ideia, pode-se dizer que uma das formas de transmissão das concepções jesuíticas a respeito da representação – a construção de cenários e arquiteturas imaginárias – está presente justamente no tratado de Andrea Pozzo, uma vez que os *Exercícios Espirituais* e suas meditações tornaram-se fonte de inspiração para a obra de vários artistas ligados aos inicianos, só para citar alguns: Bernini; Rubens e o referido Pozzo<sup>608</sup>. A prática dos princípios fundamentais proposto por Santo Inácio é a “oração como contemplação”<sup>609</sup>. O fiel deve perscrutar o mistério da vida de Cristo, da Virgem Maria ou dos santos e, por meio da meditação, trazer para perto de si esses acontecimentos religiosos, seguir seus ensinamentos e imitar a vida ali contemplada, isto é, tomar como exemplo de conduta a vida de Cristo, da Virgem e dos santos<sup>610</sup>.

Nesse universo, os *Exercícios Espirituais* constituem o que Inácio de Loyola denomina ‘Composição de Lugar’: “O exercitante é convidado a ‘compor’ a cena do texto bíblico com a qual rezará: ou seja, é convidado a imaginar o espaço, a ver os personagens da ação, a escutar suas vozes, a observar os comportamentos”<sup>611</sup>. Conceber o ambiente constitui a base para a arte barroca da Contrarreforma, que deve reproduzir a arquitetura e o grupo figurativo com o máximo de verossimilhança, persuadindo o observador a acreditar na verdade da representação, ou seja, na possibilidade da existência do céu, da vida eterna e de um caminho para alcançar a Graça e a Glória celestial. É interessante destacar uma passagem em que o autor incita a

---

<sup>605</sup> LOYOLA, 1999.

<sup>606</sup> Ibid., p. 10.

<sup>607</sup> PAMPALONI, 2014, p. 16.

<sup>608</sup> Ibid., p. 19.

<sup>609</sup> Ibid., p. 19.

<sup>610</sup> LOYOLA, 1999.

<sup>611</sup> PAMPALONI, 2014, p. 20.

criatividade do praticante a construir mentalmente o inferno em três dimensões e, depois, a criar na imaginação o acontecimento usando os cinco sentidos. Repare-se que, ao sugerir a concepção do cenário e, na sequência, sua percepção sensorial, o autor propõe ao fiel a recriação do episódio com o máximo de realidade possível.

Primeiro preâmbulo, **a composição, é aqui ver, com a vista da imaginação, o comprimento, largura, e profundidade do inferno.** [...] Primeiro ponto será **ver, com a vista** da imaginação, os grandes fogos e, as almas, como que em corpos incandescentes. Segundo, **ouvir, com os ouvidos**, prantos, alaridos, gritos, blasfêmias contra Cristo nosso Senhor e contra todos os seus Santos. Terceiro, **cheirar, com o olfato**, fumo, enxofre, sentina e coisas em putrefação. Quarto, **gostar, com o gosto**, coisas amargas, assim como lágrimas, tristeza e o verme da consciência. Quinto, **tocar, com o tacto**, a saber: como os fogos tocam e abrasam as almas<sup>612</sup> (grifo nosso).

Para os jesuítas, bem como para toda a produção artística da igreja da Contrarreforma, a arte opera como um lugar de encontro com Deus, uma “celebração litúrgica”, em que a imagem é “uma espécie de ‘sacramento’, ou seja, aquilo que por meio de uma realidade visível torna presente o Invisível”<sup>613</sup>. Sobre a educação espiritual presente nos *Exercícios Espirituais*, Wener Weisbach nos diz:

Sus Ejercicios espirituales, con su metódico cultivo de la sensibilidad y su cuidadosa dirección del alma, se convirtieron en una elevada escuela de fe y produjeron en eclesiásticos y legos entregados a su guía un estado interior determinado. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación. La fantasía trabaja, pues, tanto desde el punto de vista de la intuición óptica como desde el del sentimiento. **Las cuatro semanas de Ejercicios conducen al alma a través de los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo hasta el esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión con Dios**<sup>614</sup> (grifo nosso).

Nesse âmbito, acreditamos que os preceitos relativos à imagem e ao culto cristão presentes no Concílio de Trento, e adaptados pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*<sup>615</sup>, estejam alinhados com os princípios religiosos dos jesuítas, isto é, ordenar o caminho espiritual do fiel conforme a vontade de Deus, por meio da veneração, contemplação e meditação dos mistérios da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos santos. Diz assim o Concílio:

<sup>612</sup> LOYOLA, 1999, p. 20.

<sup>613</sup> PAMPALONI, 2014, p. 23.

<sup>614</sup> WEISBACH, 1948, p. 66.

<sup>615</sup> As **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia** foram redigidas pelo arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide e publicadas em 1707. Corresponde a uma adaptação dos preceitos do Concílio de Trento para o Brasil, baseadas nas Constituições de Lisboa, Braga, Porto, entre outras.

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as histórias dos mistérios da nossa redenção, **com as pinturas**, e outras semelhanças se instrui, e confirma o povo, para a fé lembrar, e venerar com frequência os Artigos da Fé; e que também de todas as sagradas Imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestam ao povo os benefícios, e mercês, que Cristo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deus obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: **para que por estes deem graças a Deus, ordenem a sua vida, e costumes à imitação dos Santos, e se exercitem a adorar, e amar a Deus e exercitar a piedade**<sup>616</sup> (grifo nosso).

Conforme o conceito de representação expresso nas diretrizes do Concílio de Trento, os objetos de arte sacra correspondem ao seu significado intrínseco; forma e conteúdo são, portanto, indissociáveis. Sua função é recordar os exemplos virtuosos da vida dos santos. Ao contemplá-la, o devoto traz para perto de si os mistérios da vida de Cristo, da Virgem e dos santos e, ao adorá-las, está, na verdade, venerando ao próprio Deus e não à imagem em si mesma. Dessa forma, sua utilização constitui um meio para atingir determinado fim: conduzir o homem ao encontro de Deus. Vejamos o que dizem as *Constituições Primeiras*:

O uso das sagradas imagens de Cristo Nosso Senhor, de sua Mãe Santíssima, dos anjos, e mais Santos é aprovado pela Igreja Católica, que manda as haja nos templos e sejam veneradas, não porque se creia que nelas há alguma divindade por que devam ser veneradas, **mas porque o culto que se lhes dá se refere somente ao que elas representam**. Portanto, conformando-nos com a antiga tradição da Igreja Católica, e definições dos sagrados concílios, ordenamos que **às ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração que aos originais e significados, considerando, que no culto, que a elas damos, veneramos, e reverenciamos a Deus nosso Senhor e aos Santos que elas representam**<sup>617</sup> (grifo nosso).

Posto isto, prossigamos com a análise iconográfica das arquiteturas imaginárias. Como verificamos nos projetos das igrejas construídas ao longo do tempo, as duas figuras geométricas perfeitas e a relação simbólica existente entre elas constituem o princípio essencial da edificação dos templos religiosos, com destaque absoluto para os domos. Nesse ambiente, a pintura que simula a construção de uma cúpula segue a ideia de centralidade da arquitetura real e tem como uma das principais referências os tratados de arte, responsáveis pela veiculação do conhecimento da geometria euclidiana e a difusão das formas constituintes dos monumentos cristãos. É importante recordar que, na capitania de Minas Gerais, os arquitetos não construíram

<sup>616</sup> O Sacrossanto e Ecumenico, **Concilio de Trento**, Em Latim, e Portuguez: Dedicada e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend. Tomo II. Lisboa: Na Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno. MDCCLXXXI (1781) com licença da Real Meza Censoriae Privilegio Real, p. 351-353.

<sup>617</sup> FEITLER; SOUZA; JANCSÓ; PUNTONI, 2010, p. 135.

cúpulas, mas abóbadas forradas de madeira. Para representar os zimbórios, os artistas apoiaram-se nas gravuras impressas, nos livros ilustrados e nos saberes compartilhados entre os mestres, os aprendizes, os escravos e os artífices que frequentavam os canteiros de obra: arquitetos, pintores, entalhadores e escultores. Das imagens que podem ter circulado, destacamos as plantas baixas dos edifícios presentes na obra do irmão jesuíta Andrea Pozzo, com destaque absoluto para a *Figura 49 – a Cúpula H* – publicada no segundo volume do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1700), cuja proposta está presente na concepção estrutural das quadraturas investigadas: a disposição dos círculos em perspectiva, em que um conjunto de discos concêntricos se movimentam rumo ao infinito [Fig.360].

No que diz respeito ao conjunto pictórico analisado, a falsa arquitetura corresponde à concepção de uma planta circular (elíptica) que repousa sobre uma base quadrada (retangular). Os projetos das cúpulas imaginárias foram estruturados a partir da relação entre as duas figuras geométricas perfeitas – o quadrado e o círculo – e da disposição dos círculos (elipses) em perspectiva centralizada [Fig.361 a Fig.365]. Como observamos na iconografia do templo cristão, a conexão entre essas formas evocam a aliança entre o céu e a terra, e a comunicação entre as duas esferas, a terrena e a celestial<sup>618</sup>. Nesse ambiente, as quadraturas constituem a abóbada celeste e o caráter da arte sacra é simbólico, pois representa o espaço invisível pela reprodução de elementos da realidade visível, conduzindo o homem ao universo espiritual e imperceptível<sup>619</sup>. Conforme Vítor Reis, as cúpulas simbolizam o mundo divino e sobrenatural:

Símbolo do mundo celestial, **a sua perfeição geométrica exprime a perfeição divina e, desse modo, a autoridade e o poder de Deus sobre o universo.** Não admira por isso que, na história visual do Cristianismo, **ela tenha passado de símbolo do céu a lugar privilegiado da sua representação.** A sua superfície curva e concêntrica torna-se o lugar simbolicamente ideal para receber as imagens tanto do Deus criador, como da magnífica criação e morada divinas – do rígido *Pantocrator* da arte bizantina às convulsionadas visões atmosféricas da arte barroca<sup>620</sup> (grifo nosso).

Para os estudiosos do simbolismo do templo, a relação entre as duas figuras geométricas, e suas variantes formais, correspondem à elevação espiritual do homem e à sua reconciliação com Deus. Nesse sentido, a forma circular da cúpula simboliza a abóbada celeste e sua base quadrada, a terra. Esta aliança entre as linhas curvas do alto e das retas da base significam a união entre o céu e a terra, entre Deus e os Homens<sup>621</sup>. Logo, percebe-se que, no plano

<sup>618</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 6.

<sup>619</sup> HANI, 2007, p. 15-20.

<sup>620</sup> REIS, 2006, V. 1, p. 277.

<sup>621</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 6.

simbólico, a unidade entre esses dois espaços relaciona-se, muito provavelmente, com o mistério da Recapitulação<sup>622</sup>: a redenção da humanidade por meio do Verbo encarnado e a sua conciliação com o Criador. O conjunto de círculos concêntricos em perspectiva centralizada presente na composição da arquitetura pintada possivelmente faz uma citação à Nova Criação, da qual Cristo é o personagem principal, a Nova Aliança entre Deus e os Homens. Nas pinturas da Criação do Mundo, é justamente o círculo que a caracteriza. Observe-se a iluminura intitulada *Deus-Pai arquiteto do Mundo* [Fig.366]. O ‘criador foi retratado como um geômetra’ manuseando um instrumento utilizado para traçar circunferências: o compasso, com o qual Ele cria o Universo. De forma semelhante, por volta de 1445, na obra intitulada a *Expulsão do Paraíso* [Fig.367], Giovanni di Paolo reproduziu o Mundo por meio de inúmeros círculos concêntricos, no centro do qual encontra-se a Árvore da Vida indicada pela mão do Pai Eterno<sup>623</sup>. É no centro do mundo que a árvore da vida se ergue<sup>624</sup>.

É interessante considerar que o instrumento indicado por Pozzo nas instruções da *Figura 49* seja justamente o compasso que, partindo de um único centro, é capaz de traçar quantos círculos forem necessários para a conformação do projeto arquitetônico. No âmbito da simbologia, o método da disposição dos círculos em perspectiva representa uma concepção religiosa – um único caminho para a Glória de Deus e o retorno ao ponto de partida. O compasso simboliza o criador – a perfeição – o princípio e o fim de todas as coisas.

Girando sobre a sua ponta a fim de voltar ao ponto de partida, o compasso simbolizou também o **ciclo de uma existência**: ‘Por mais longe que vás, por mais tempo que fiques ausente, é ao ponto de partida que tornarás, como o compasso, que tem uma das pontas apoiadas no centro e a outra na periferia: por mais que dê voltas, sempre retornará ao ponto de onde saiu’<sup>625</sup> (grifo nosso).

Como dissemos, essas composições circulares, muito possivelmente, representam o princípio da Recapitulação<sup>626</sup>, a reconciliação entre Deus e os Homens e a abertura das portas do Paraíso, inaugurando a Nova Criação. O conceito está associado à ressurreição, o retorno à origem, onde céu e terra se harmonizam, onde Deus e os homens se reconciliam. Este preceito está presente na *Epístola aos Efésios*, atribuída a São Paulo de Tarso:

<sup>622</sup> CASIMIRO, 2004, V. 1, p. 284.

<sup>623</sup> Idem, 2004, V. 2, p. 1168.

<sup>624</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 220

<sup>625</sup> Ibid., p. 269.

<sup>626</sup> CASIMIRO, 2004, V. 1, p. 284.

E é pelo sangue deste que temos a **redenção**,  
a **remissão dos pecados**,  
segundo a riqueza de sua graça,  
que ele derramou profusamente sobre nós,  
infundindo-nos toda a sabedoria e prudência,  
dando-nos a conhecer  
o mistério da sua vontade,  
conforme decisão prévia que lhe aprouve tomar  
para levar o termo à sua plenitude,  
**a de um Cristo encabeçar todas as coisas,**  
**as que estão nos céus e as que estão na terra**  
(Efésios. 1, 7-10)<sup>627</sup> (grifo nosso).

Observe-se a *Ressurreição* pintada por Grünewald em 1515 [Fig.368]. O pintor retratou Cristo subindo aos céus envolvido por uma luz celeste, reproduzida como um círculo perfeito, semelhante ao disco laranja concebido por Rafael na *Madona de Foligno*, cuja representação se refere ao tema da *Madona em Glória* [Fig.369]. Quando analisamos os tipos composicionais da *Sacra conversazione*, vimos que a mandorla simboliza o princípio da unidade, a união entre o céu e a terra. Verificamos que, ao longo do tempo, a forma amendoada foi substituída por uma configuração circular, ou ainda, por uma luz dourada que cria um anel luminoso em torno da Virgem com o Menino. Vale destacar que no Sacramento da Eucaristia, ministrado justamente na capela-mor das igrejas – o espaço da Glória de Deus –, o corpo sacrificado e ressuscitado de Cristo é representado pelo pão em forma de um pequeno disco, a hóstia distribuída durante o rito da comunhão.

No que diz respeito à composição, a concepção estrutural das quadraturas corrobora a iconografia da cúpula imaginária como o espaço de Reconciliação com Deus e a abertura das portas para o Paraíso. “O Centro é antes de mais nada o Princípio, o Real absoluto; o centro dos centros não pode ser senão Deus”<sup>628</sup>. Ao compor a falsa arquitetura a partir da disposição dos círculos em perspectiva centralizada, os artistas determinaram o local que o observador deve ocupar no templo para que tenha uma visão convincente da imagem em profundidade, inserindo-o, portanto, no centro da superfície pictórica que corresponde ao eixo da abóbada celeste. Neste ponto estabelecido, ao dirigir seu olhar para o alto, o fiel torna-se a própria linha imaginária que liga um ambiente ao outro – a terra ao céu – e conecta o homem a Deus. No entanto, para se elevar espiritualmente e viver ao lado do Criador, é preciso seguir os preceitos cristãos impressos na representação dos grupos figurativos, a proposta de uma prática religiosa

<sup>627</sup> BÍBLIA, 1985. 1v. (Efésios 1, 7-10).

<sup>628</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 219-220.

e de uma conduta de vida transmitida por meio da iconografia cristã – as narrativas hagiográficas.

Desse modo, ao assimilar a mensagem codificada pela pintura, o cristão torna-se o eixo entre os espaços terreno e celestial, elevando-se espiritualmente e reconciliando-se com Deus. Nesse âmbito, reforçamos que o emprego da perspectiva representa uma concepção religiosa fundamentada no valor simbólico proposto por Andrea Pozzo. “La perspectiva monofocal se corresponde com la unicidad de la virtud, pues Dios e la transcendencia sólo se revelan desde el punto de vista correcto”<sup>629</sup>. Nas primeiras páginas de seu tratado<sup>630</sup>, o irmão jesuíta se dirige ao leitor estudioso, aconselhando-o a seguir o caminho glorioso de Deus:

Porém, se isto agrada a Deus para me dar vida e saúde, eu então mostrarei o método de pôr trabalhos em perspectiva, pela regra que eu faço uso no presente, a qual é mais fácil e geral que a maneira comum, embora esta seja o fundamento da outra. **Por isso, leitor, meu conselho é que você alegremente comece seu trabalho, a resolução de desenhar todos os pontos dele até aquele verdadeiro ponto, a Gloria de Deus;** e eu ousei predizer, e prometer a você bom sucesso em honorável empreendimento<sup>631</sup> (Tradução de Raimundo Carvalho).

O método de representação, a perspectiva centralizada, assim como a composição do espaço a partir de formas geométricas perfeitas e elementares, intensifica a mensagem transmitida pela narrativa hagiográfica, com destaque absoluto para o sacrifício salvífico de Cristo, o único caminho para a Redenção e a Reconciliação com Deus. Oriol Trindade nos fala sobre a difusão da ciência geométrica da perspectiva em ambiente cristão e na sua importância para a propagação da fé e dos preceitos morais tridentinos<sup>632</sup>. Segundo o autor, essa relação entre ciência e religião se difundiu por meio dos inúmeros tratados de pintura e arquitetura escritos e compilados por religiosos, na grande maioria, jesuítas<sup>633</sup>. No universo da arte da Contrarreforma, o ponto de fuga único coincide com o ponto da eternidade, mensagem que certamente será reforçada pela disposição das figuras e dos objetos na superfície pictórica, como verificaremos na análise iconográfica dos grupos figurativos das cinco quadraturas que estamos investigando.

---

<sup>629</sup> LÁZARO, 2016, p. 626

<sup>630</sup> POZZO, MDCXCIII [1693].

<sup>631</sup> POZZO, 1989, p. 12.

<sup>632</sup> TRINDADE, A., 2014, p. 52.

<sup>633</sup> Só para citar alguns: Jean Du Breuil (1602-1670), Andrea Pozzo (1642-1709) e Inácio Vieira (1678-1739).

Reiteramos, as pinturas localizadas nas igrejas do período colonial, em Minas Gerais, seguem as diretrizes do Concílio de Trento, as quais foram adaptadas pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, publicadas em 1707. Como se viu, a iconografia cristã está alinhada à doutrina da Sociedade de Jesus, presente nos *Exercícios Espirituais* escritos por Inácio de Loyola, em 1548, cujos princípios, muito provavelmente, inspiraram a criação das cenografias elaboradas por Andrea Pozzo. Nesse âmbito, não se pode esquecer que a Companhia de Jesus foi fundada no início do movimento da Contrarreforma e seus preceitos estão na raiz, no coração das deliberações do sínodo religioso. Verificamos que a ideia de Reconciliação, a nova aliança entre Deus e os Homens, está presente na concepção estrutural do espaço imaginário: a relação entre as figuras geométricas perfeitas (o quadrado, o círculo e as formas deles derivadas, o retângulo, a elipse e o octógono) e, em especial, a composição de um conjunto de anéis concêntricos rumo ao infinito. Esse conceito de Unidade existe na arquitetura dos templos desde os primórdios do cristianismo, com destaque para a composição das cúpulas, que evocam o céu e a visão do paraíso.

Para encerrar, deduzimos que o movimento circular das cúpulas imaginárias induz o fiel à oração e à meditação, simbolizando a elevação espiritual do devoto que, orientado pelo exemplo de vida dos santos, encontra o caminho para a Reconciliação com Deus. Nesse universo, a quadratura, acreditamos, está relacionada com a ideia de “composição de lugar”, a concepção tridimensional da vida celestial, cuja reprodução possibilita a realização de uma experiência mística por meio da interlocução estabelecida com os personagens da comunidade sagrada. Não podemos esquecer de mencionar, uma vez mais, a definição do *Theatrum Sacrum*, no qual a encenação dos fundamentos e princípios da Igreja Católica realiza-se por meio de diversas manifestações artísticas: os sermões, as pinturas, as esculturas, a poesia, a construção dos templos, a música, a talha, os santos esculpidos, as festas, as celebrações religiosas, as procissões, os aparatos efêmeros, entre outros. Desse modo, acreditamos que a pintura é o cenário para a proclamação do sermão e o fiel, o espectador do teatro religioso. Dessa forma, além de reforçar o significado da obra de arte, a quadratura possui um caráter transitório: o lugar de passagem entre as esferas terrena e celestial. No plano simbólico, a quadratura corresponde à conexão com o sagrado, portanto, quanto mais verossímil for sua representação, mais plausível será a vida celestial e mais convincente a promessa da Salvação. Para concluir e correlacionar o princípio da Recapitulação, sugerido pela composição da cúpula, com as narrativas hagiográficas, faremos uma análise iconográfica de cada uma das pinturas do conjunto investigado.

## **Iconografia do conjunto figurativo: as narrativas hagiográficas e religiosas**

### **A pintura da capela-mor da Sé catedral de Mariana: a disciplina eclesiástica de D. Frei Manuel da Cruz**

Como mencionamos, a Companhia de Jesus esforçou-se para tornar a religião mais acessível aos fiéis ao recomendar atividades mais contemplativas e evocar os sentidos com o propósito de provocar a comoção e a piedade<sup>634</sup>. Na América portuguesa, os jesuítas colocaram em prática sua missão evangelizadora desde o início da colonização e, apesar de terem sido expulsos em 1759, suas concepções possivelmente continuaram presentes na colônia por meio da circulação dos *Sermões* de P. Antônio Vieira (1608-1697), dos *Tratados de Arte e das formas de oração* que foram difundidas nas paróquias antes de sua expulsão<sup>635</sup>. Em Minas Gerais, verificamos que o primeiro Bispo de Mariana foi praticante e defensor dos *Exercícios Espirituais*, especialmente, da Oração Mental. D. Frei Manuel da Cruz nasceu numa freguesia próxima ao Porto, no Norte de Portugal, em 1690. Na sua juventude, entrou para a Ordem Cisterciense e, em 1712, ordenou-se como sacerdote. Tornou-se doutor em teologia e, em 1732, ocupou o cargo de Abade no Colégio Espírito Santo de Coimbra. Depois, foi mestre dos noviços na Ordem de São Bernardo, em Portugal. Em 1739, chegou ao Brasil para assumir o cargo de patriarca da diocese de São Luiz do Maranhão, nomeado por Dom João V com a confirmação do Papa Clemente XII. De caráter austero, preocupava-se com a disciplina eclesiástica e contou com a colaboração de membros da Sociedade de Jesus nos trabalhos da prelazia. Foi nesse período que conheceu o padre e missionário italiano Gabriel Malagrida (1689-1761)<sup>636</sup>, com quem criou laços de amizade.

No princípio do século XVIII, até 1745, Minas Gerais pertencia ao Bispado do Rio de Janeiro. Entretanto, a ampla extensão territorial e a distância da região mineradora prejudicavam a orientação da cultura religiosa mineira, principalmente a supervisão da disciplina eclesiástica, imprescindível no processo de educação espiritual dos fiéis. Por essas razões, D. João V

---

<sup>634</sup> BLUNT, 2001, p. 175.

<sup>635</sup> MOTT, 1989, p. 112.

<sup>636</sup> O padre italiano Gabriel Malagrida foi missionário jesuíta no Brasil. Em 1761, foi condenado como herege pela Santa Inquisição e queimado na fogueira por ordem do Marquês de Pombal.

solicitou ao Papa a separação da diocese, criando o Bispado de Mariana, com sede na mesma cidade e sob a guarda de Dom Frei Manuel da Cruz, naquela ocasião, bispo de São Luiz do Maranhão.

Ocorreu ao incomodo que padecia o rebanho de Cristo naquelas terras, o grande zelo, a piedade Católica do Sereníssimo e Augusto Rei de Portugal o Senhor D. João V tão incansável no aumento da verdadeira Fé, e Religião, como singular na fundação, e providência de Igrejas Episcopais nos seus Estados. Para conseguir esta empresa, agradável a Deus, e útil aos homens, determinou o mesmo Soberano pedir ao Supremo Pastor da Cristandade a divisão da referida Diocese, criando nela mais duas Catedrais, uma na Capitania de São Paulo, e outra na das Minas<sup>637</sup>.

Em 1745, D. João V decretou a criação do Bispado de Mariana e a antiga Vila do Carmo da Capitania de Minas Gerais foi elevada a cidade, a sede da nova Diocese e da nova Catedral. D. Frei Manuel da Cruz iniciou a sua jornada rumo à capitania mineira no dia 3 de agosto de 1747, após a conclusão de oito anos de prelado em São Luís do Maranhão. Quando chegou ao Piauí, ficou hospedado na casa do Capitão-mor Antônio Gonçalves Jorge por um período de sete meses até que o inverno passasse e pudesse seguir viagem em segurança. Durante sua estadia, além de realizar o ofício de várias funções eclesiásticas, Sua Excelência Reverendíssima determinou atividades religiosas, entre as quais estavam inseridos a ‘oração mental e os exercícios espirituais’<sup>638</sup>.

No oratório, que tinha a casa, e estava rica e primorosamente ornado, por ordem do mesmo Senhor se cantava todas as noites a Ladainha de N. Senhora, e se faziam outros **exercícios espirituais** com muito fervor, e devoção, sendo o primeiro, e indispensável entre todos o da **oração mental**<sup>639</sup> (grifo nosso).

D. Frei Manuel da Cruz chegou na cidade de Mariana em 15 de outubro de 1748, após uma longa e conturbada viagem pelo sertão. Sua entrada triunfal, “montado num majestoso cavalo branco coberto com precioso damasco, foi o acontecimento mais notável em toda a história deste Bispado”<sup>640</sup>. Em Minas Gerais, sofreu grande oposição do clero episcopal que reagiu ao seu projeto disciplinador e moralizador. Quando fundou o Seminário de Mariana, em 1750, entregou sua direção aos cuidados dos jesuítas e solicitou ao rei que lhe enviasse o padre Gabriel Malagrida para assumir a prática dos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola.

---

<sup>637</sup> ÁVILA, 1967, p. 348.

<sup>638</sup> Ibid., p. 356-357.

<sup>639</sup> Ibid, p. 356-357.

<sup>640</sup> MOTT, 1989, p. 112.

Apesar da permissão régia, por alguma razão desconhecida, o padre Malagrida não pode atender à solicitação do amigo. Dom Manuel da Cruz pediu então à Companhia de Jesus a vinda de seu sobrinho, padre José Nogueira, no que foi atendido. Em fevereiro de 1749, o jesuíta, professor de Filosofia, já se encontrava em Mariana. Um ano depois, no mês de dezembro, inaugurava-se o seminário. O padre José Nogueira reunia as funções de professor e missionário, com ampla atuação perante a comunidade local, fazendo frequentes pregações e exercendo o papel de diretor espiritual de alguns habitantes da região. Àquela altura, o bispo de Mariana intentava elevar o número de professores no seminário. E, mais ainda, havia evidências muito fortes de que Dom Frei Manuel da Cruz pretendia entregar o controle do Seminário diocesano à Companhia de Jesus, e não simplesmente confiar-lhe a sua direção<sup>641</sup>.

Nas cartas enviadas ao rei de Portugal, há inúmeros requerimentos suplicando o envio de mestres da Companhia de Jesus para o ensino da Filosofia, Teologia Moral e Gramática<sup>642</sup>. Em 1751, o pontífice pediu a mediação do padre José Moreira, confessor do Rei, para obter o consentimento do monarca e transferir o missionário italiano para a capitania mineira. Nessa correspondência, inclusive, relatou a visita que realizara ao bispado de Mariana, ao recolhimento feminino, o Convento das Macaúbas, em que as religiosas “satisfazendo aos ofícios divinos, e mais exercícios espirituais com tanta perfeição”<sup>643</sup> o deixaram muito edificado. Em 1758, posicionou-se contra a decisão do Marquês de Pombal de expulsar os membros da Sociedade de Jesus, gerando novos conflitos. Em síntese, com o intuito de educar e disciplinar o novo cabido, o primeiro bispo foi obrigado a tomar atitudes rígidas, bem coerentes com as deliberações do Concílio de Trento e das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, instituindo inúmeras restrições à corporação dos cônegos da nova diocese<sup>644</sup>.

Esse primeiro prelado da diocese mineira registrara grande veneração pela Companhia de Jesus. Isso pôde ser detectado textualmente, **em suas cartas públicas e particulares**, bem como em suas ações. Dom Frei Manuel procuraria direcionar a diocese para um adensamento da **disciplina religiosa tridentina, com exercícios espirituais como a Oração Mental, e meditações sobre os sacrifícios de Jesus**<sup>645</sup> (grifo nosso).

Logo que chegou em Minas Gerais, o bispo de Mariana escreveu uma carta para o rei D. João V informando-lhe sobre as condições e a capacidade de a matriz de Nossa Senhora da Conceição de Mariana tornar-se catedral da nova diocese. D. Frei Manuel da Cruz aprovou o templo e confirmou seu potencial para sede do novo bispado, porém, assinalou que as obras

---

<sup>641</sup> CATÃO, 2007, p. 139.

<sup>642</sup> Veja-se: LEONI, 2007/2008.

<sup>643</sup> LEONI, 2007/2008, p. 322.

<sup>644</sup> MOTT, 1989, p. 11-120.

<sup>645</sup> SANTOS, P.F., 2008, p. 4.

precisavam ser concluídas. Entre as diversas demandas, o presbítero ressaltou a necessidade de pintar os forros da capela-mor:

[...] deve-se pagar o acrescentamento, que se fez à capela-mor antes de eu chegar a esta cidade, e ainda depois se continuou, e se fez este acrescentamento, e coro para os cônegos com aprovação do governador, e capitão-general, de que dará conta, a qual **capela-mor ficou perfeitíssima**, e só lhe faltam cancelos, que [são] precisos: deve-se fazer uma sacristia com os caixões necessários para os cônegos, uma casa capitular, que será de pouco custo; porque as paredes estão feitas, e cobertas: **deve-se acabar de forrar alguma parte pequena da igreja, que ainda não tem forro; e tanto este, como o que está feito se deve pintar, e o da capela-mor com mais alguma perfeição**<sup>646</sup> (grifo nosso).

Em 1760, aproximadamente uma década após o envio dessa carta, a ornamentação do forro da capela-mor foi contratada e D. Frei Manuel da Cruz foi o comitente responsável pela definição do programa iconográfico, cuja obra, muito possivelmente, corresponde à primeira pintura composta em perspectiva centralizada da capitania mineira. No regime do padroado, o bispo desempenhava um papel importantíssimo: o de representante ora do Papa, ora do Rei<sup>647</sup>. Desse modo, é possível que a convergência da arquitetura pintada esteja relacionada à necessidade de centralização do poder da Igreja em Minas Gerais, simbolizando a concepção religiosa e os princípios morais do próprio patriarca, que tinha a missão de institucionalizar o bispado e conduzir o seu rebanho para a Salvação, promovendo a reconciliação com Deus. Essa incumbência relatada pelo próprio pontífice como uma tarefa laboriosa, diante do comportamento vicioso dos eclesiásticos, talvez explique a escolha da iconografia do grupo figurativo, a começar pelo retrato do Bispo Julião de Cuenca. O presbítero foi reproduzido em lugar de destaque na falsa cúpula que fica logo acima do retábulo-mor [Fig.370]. Ao traçarmos uma linha visual, percebemos que o sacerdote está localizado bem no eixo vertical que liga o centro do zimbório, passa pelo altar até atingir a cátedra real do prelado. Quer dizer, a cadeira imaginária de Julião de Cuenca está alinhada à poltrona autêntica do patriarca da diocese de Mariana, conectando as duas imagens.

O patriarca espanhol veste túnica cinza, com um cingulo colocado na cintura; estola da mesma cor da túnica, imitando a seda ornamentada com fios de ouro; a cruz peitoral e a murça bordada e cingida por um objeto circular com um sol pintado no centro, possivelmente um símbolo cristológico. Como atributo, o pintor reproduziu a mitra e o báculo pastoral. São Julião nasceu perto de 1130. Natural de Toledo, foi professor de Filosofia e Teologia na Escola de Palência.

<sup>646</sup> LEONI, 2007/2008, p. 240.

<sup>647</sup> SANTOS, P.F., 2008, p. 4.

Encarregou-se do bispado da cidade de Cuenca até o ano de sua morte, em 1208<sup>648</sup>. Segundo Luiz Mott, há uma razão especial para a eleição do santo bispo.

São Julião de Cuenca, o único vestido com os símbolos do Episcopado. Certamente escolheu este santo **como modelo e protetor para si e para os futuros bispos seus sucessores**, pois conforme ensinam seus biógrafos, entre outras muitas virtudes, como a pobreza, a sabedoria, pureza e caridade, **São Julião Bispo “visitava todos os anos, a pé, sua diocese, agindo mais como pastor do que com senhor, banindo os abusos e corrigindo os eclesiásticos escandalosos e ignorantes**, pois segundo ele, estes eram a causa da ruína do povo<sup>649</sup> (grifo nosso).

Como mencionamos, na diocese de Minas Gerais (1748-1764), as cartas e visitas pastorais estavam entre as principais deliberações do bispo de Mariana. De fato, desde o primeiro mandato, como pontífice de São Luiz (1739-1747), as atitudes de D. Frei Manuel da Cruz indicam que ele agiu como um verdadeiro pastor de ovelhas, sempre em busca da reconciliação do fiel com Deus. Em *Carta para o reverendo padre-mestre frei Leopoldo Botelho, monge de São Bernardo*, com data de 1745, Frei Manuel da Cruz dá notícias sobre a sua saúde, de como ela foi importante para a realização das visitas durante o prelado do Maranhão, bem como para a orientação espiritual dos cristãos. A correspondência deixa evidente o propósito da Igreja: encaminhar seu rebanho para a Salvação.

Eu passo com saúde, e a logrei sempre na visita geral deste bispado que tive por especial favor de Deus; porque, suposta a grande fraqueza do meu espírito, seria sem ela, impossível acabar a visita, pelos inumeráveis trabalhos, incomodidade, e perigos, que nela padeci; mas em tudo me ajudou Deus, e agora com sossego, e quietação posso acompanhar aos ministros desta catedral no exercício do coro mui conforme ao meu gênio, **e no mais governo do bispado, como já conheço as minhas ovelhas, e elas me conhecem, com mais suavidade e menos trabalho, posso dirigi-las, e guia-las ao porto da Salvação**. Vosso Padre me ajude com as suas orações, e me ordene muitas ocasiões do seu agrado; porque para todas me achará com uma vontade muito pronta. Deus guarde a Vosso Padre como muito desejo, etc. <sup>650</sup> (grifo nosso).

Contudo, na publicação das cartas pastorais<sup>651</sup>, tendo em vista a correção dos costumes desviantes dos fiéis e dos eclesiásticos, assim como o aperfeiçoamento moral da diocese, o tom do seu discurso é austero e Dom Manuel da Cruz expressa, com clareza, sua autoridade como representante da Igreja e do Rei, agindo como verdadeiro soberano.

<sup>648</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 538.

<sup>649</sup> MOTT, 1989, p. 120.

<sup>650</sup> LEONI, 2007/2008, p. 153.

<sup>651</sup> As cartas pastorais eram lidas nas missas de cada freguesia ou capela do bispado, depois, eram fixadas nas portas dos templos e registradas nos arquivos paroquiais. Desse modo, o bispo comunicava-se com todo o seu rebanho, atingindo os rincões mais profundos do Bispado do Maranhão e de Minas Gerais. Sobre o assunto, veja-se: SANTOS, P.F., 2009.

**Pastoral contra as comédias – 1745**

**Dom Frei Manuel da Cruz mestre jubilado na sagrada Teologia e doutor da Universidade de Coimbra por graças a Deus, e da Santa Sé Apostólica, bispo deste bispado do Maranhão, e do conselho de Sua Majestade, que Deus guarde.**

**A todos os fiéis cristãos nossos súditos** e rogue saúde e paz em Jesus Cristo Nosso Senhor, que de todos é verdadeiro remédio, e salvação. Fazemos saber, que sendo tantas, e tão graves as obrigações do officio pastoral; todas elas se dirigem, e encaminham àquele pesado, e gravíssimo ônus, que têm os bispos de se applicarem com maior cuidado, e **vigilância em promover o bem espiritual das suas ovelhas**, evitando-lhes todas aquelas ocasiões de que pode resultar alguma ruína espiritual às suas almas.

[...]

**Pelo que admoestamos, e exortamos em Jesus Cristo, a todos os nossos súditos de qualquer condição, e qualidade**, que sejam, que por nenhum modo concorram para as tais comédias, dirigindo-as, ou representando-as, **se não querem provocar sobre si a ira de Deus justamente irritada pelos muitos pecados mortais, que em semelhantes espetáculos se cometem.**

Outrossim, **proibimos a todos os clérigos do nosso bispado em qualquer ordem constituídos**, e ainda os de prima tonsura, o dirigir, ensaiar, ou representar semelhantes comédias, assim públicas, como particulares; **aos sacerdotes sob pena de suspensão do exercício de suas ordens**; e aos mais além da suspensão dos exercícios das ordens, que tiverem, sob pena de ficarem inábeis, para receberem as que lhe faltarem, tudo a nosso arbítrio<sup>652</sup> (grifo nosso).

Foram essas qualidades – Pastor e Soberano – que o elegeram ao cargo de primeiro pontífice da cidade de Mariana. Na ocasião da ornamentação do forro da capela-mor, diante das atribuições decorrentes da indisciplina e insubordinação do próprio cabido, a imagem escolhida pelo prelado para simbolizar o ideal de patriarca da diocese de Minas Gerais foi o retrato de São Julião de Cuenca, dirigindo o seu olhar para o fiel e emitindo o sinal da bênção [Fig.370]. Sabe-se que o báculo pastoral, denominado também de báculo episcopal, constitui uma das insígnias dos bispos, caracterizada pelo terminal superior recurvado ou em forma de voluta, como se pode verificar na pintura [Fig.371a]<sup>653</sup>. Seu significado é, simultaneamente, a ação evangelizadora e a autoridade religiosa do presbítero, uma “autoridade que emana do céu”<sup>654</sup>. O seu formato de círculo descerrado representa “o poder celeste aberto sobre a terra, a comunicação dos bens divinos, o poder de criar e recriar os seres”<sup>655</sup>. Sua configuração evoca o cajado do pastor: “o gancho que tem na extremidade permite puxar para o seio do rebanho a ovelha desgarrada”<sup>656</sup>. No relato do *Auro Throno Episcopalis*, publicado em Lisboa, no ano de 1749, o autor discorre justamente sobre essas qualidades do sacerdote eleito pelo rei de Portugal:

<sup>652</sup> LEONI, 2007/2008, p. 170-171.

<sup>653</sup> ROCCA; GUEDES; ROQUE; GUERREIRO, 2004. p. 91.

<sup>654</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 113.

<sup>655</sup> Ibid., p. 113.

<sup>656</sup> Ibid., p. 113.

Para este honorífico, Apostólico emprego se requeria um **varão tão santo, virtuoso, prudente, experimentado**, como devia ser, para lançar a pedra fundamental na espiritual edificação daquela nova Diocese, **pois a seu exemplo se haviam de criar as novas ovelhas do desmembrado aprisco**. E porque no Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Frei Manuel da Cruz, Monge da preclaríssima Ordem de S. Bernardo, e quarto Bispo, que no tempo da divisão referida era do Maranhão, se desempenhava a **perfeita ideia de um Prelado** completo para a nova criação da Catedral, e Bispado Marianense, lhe deu Sua Majestade a nominata de primeiro Bispo de Mariana<sup>657</sup> (grifo nosso).

No que se refere à postura e à gestualidade do santo bispo, como prenunciamos na análise formal, o conjunto figurativo reproduzido no forro da capela-mor da Sé catedral de Mariana é mais icônico do que narrativo, quer dizer, as imagens são hieráticas. Repare-se na aparência solene de São Julião que evoca a arte cristã do Império Bizantino e a produção de ícones sagrados [Fig.371a, Fig.371b]. Na Sé, o sinal emitido pelo patriarca de Cuenca traz à memória o tipo iconográfico do *Cristo Pantocrator*, definido pela iconografia bizantina e frequentemente representado no período românico: o Cristo que a todos governa [Fig.372a, Fig.372b]. Observe-se o retrato de Jesus no Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, no Egito. Na imagem de meio corpo, o Cristo abençoa com a mão direita: os dedos indicador e médio em posição oblíqua ou vertical, o polegar voltado para si e os demais dobrados em direção à palma da mão. Os dedos erguidos simbolizam a dupla natureza de Jesus – a divina e a humana – e os demais, unidos na ponta, indicam a sua participação na Santíssima Trindade. O pontífice pintado em Minas Gerais possui o báculo no lugar do Livro Sagrado e o gesto da bênção é feito com os dois dedos erguidos e cruzados, sugerindo, por meio da apropriação iconográfica, sua dupla essência, o homem e o santo sacerdote, representante de Deus, que detém a direção espiritual de uma diocese. Diversamente do exemplar egípcio, na pintura mineira, os dedos anelar e mínimo do eclesiástico estão fechados. Para além do gestual, sabe-se que nessas obras é comum que os artífices incluam símbolos e textos para facilitar a identificação do retratado. Há uma inscrição no arco da capela-mor da igreja de Mariana que revela o personagem: Julião Bispo de Cuenca, cargo confirmado pela sua indumentária e insígnias. Por fim, a frontalidade também caracteriza esse tipo de representação, significa presença e proporciona a interlocução direta com os contempladores.

O tipo iconográfico de origem bizantina foi amplamente difundido e, com o passar do tempo, integrado às representações do *Salvador Mundi*, nas quais o busto de Cristo é reproduzido em posição frontal, em tom solene, realizando o sinal da bênção e com a orbe na mão – o globo

---

<sup>657</sup> ÁVILA, 1967, p. 4. (Grafia atualizada).

terrestre coroado pela cruz – símbolo do poder ilimitado do Redentor. Veja-se, na história das imagens, o gesto de Jesus: os dedos que indicam sua dupla natureza aparecem ora unidos, ora cruzados, idêntico ao aceno emitido pelo Bispo de Cuenca na Sé catedral de Mariana [Fig.373, Fig.374, Fig.375]. Conforme as imagens demonstram, é bem possível que o comitente Dom Frei Manuel da Cruz, com a ajuda do pintor Manoel Rebelo de Souza, tenha-se inspirado na iconografia do *Cristo Pantocrator*, com o propósito de configurar e reforçar o sentido substancial de seu próprio cargo – Pastor e Soberano – o comandante dos súditos e o pastor capaz de resgatar as ovelhas desgarradas e conduzi-las ao Paraíso Celeste.

Seguindo a mesma estrutura composicional de São Julião, bispo de Cuenca, os demais cônegos foram representados em meio corpo, recostados em uma poltrona e portando seus respectivos atributos [Fig.376]. Os símbolos do martírio e as insígnias estão dispostos sobre a cornija, localizada entre o tambor e as colunas da falsa cúpula. Os eclesiásticos foram igualmente reproduzidos: entre os arcos da arquitetura, sentados numa cadeira estofada com tecido bordado, vestindo batina preta, sobrepeliz branca rendada e uma murça negra filetada de vermelho com botões forrados na mesma cor. Todos têm como emblema um barrete e alguns possuem mais de um distintivo, conforme os cargos acumulados durante suas atividades como sacerdotes. Cada um dos santos pintados tem seu nome e cargo inscritos sobre uma placa pregada na referida parede. São eles: São Torcato, arcepreste em Toledo; São Martinho, cônego em Coimbra; São Félix, arce-diago em Braga; São Lourenço, arce-diago em Saragoça; São Evancio, arce-diago em Toledo; São Félix, arce-diago em Toledo; São Pedro de Arbues, cônego em Saragoça; São Gudilho, arce-diago em Toledo.

Como verificamos nos documentos relativos à contratação das obras da capela-mor da Sé de Mariana, em 1760, o reverendo cabido solicitou a produção de retratos de oito cônegos – a imagem de um personagem em que o artista procura reproduzir os gestos, a atitude e a expressão da pessoa. Essas representações podem ser frontal ou de perfil, de corpo inteiro ou apenas o torso<sup>658</sup>. Na Sé de Mariana, os bustos pintados dos eclesiásticos constituem reproduções hagiográficas simplificadas, restritas à figura e seus respectivos atributos. Não se trata de uma narrativa que relata um determinado episódio ou um evento histórico. Geralmente, no universo da arte sacra, a característica específica desse gênero de pintura corresponde ao sentido de presença: trazer à memória a história de vida dos santos.

---

<sup>658</sup> CALADO; SILVA, 2005, p. 320.

Os exemplos de suas vidas virtuosas são o que é recordado realmente, mas isto é só parte da verdade. Os santos eram lembrados não só por meio de suas lendas, mas também por seus retratos. Só o retrato, ou imagem, tem a presença necessária para a veneração, enquanto que a narrativa só existe no passado. O santo não é apenas um modelo ético, mas sobretudo uma autoridade sagrada cuja ajuda é requisitada nos momentos de necessidade da vida terrena<sup>659</sup>.

Nesse âmbito, o propósito da obra de arte consiste em conduzir o fiel a memorizar e contemplar a história de vida do santo, assimilando mentalmente seu comportamento. A pessoa que se coloca diante da imagem é instigada a meditar e adotar a conduta do religioso por meio da reprodução. Essa é a essência da Oração Mental inaciana: a memória, a meditação e a imitação. Rememorar é trazer para o presente aquele que está ausente, é por meio da recordação que o cristão medita sobre as atitudes do personagem retratado e é encorajado a seguir o exemplo<sup>660</sup>. O formato escolhido para a representação dos cônegos, acreditamos, pode estar relacionado com a necessidade do pontífice, manifesta inúmeras vezes em suas cartas, de instituir a disciplina recorrendo à prática dos exercícios espirituais como um modo de promover a edificação espiritual da diocese, especialmente, dos eclesiásticos da Santa Sé. De acordo com a definição do próprio Inácio de Loyola:

Por Exercícios espirituais se entende qualquer modo de **examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente**, e outras operações espirituais, de que adiante falaremos. Assim como passear, caminhar e correr são Exercícios corporais, chamam-se Exercícios espirituais **diversos modos de a pessoa se preparar e dispor para tirar de si todas as afeições desordenadas**. E, depois de tirá-las, buscar e encontrar a vontade divina na disposição de sua vida **para sua salvação**<sup>661</sup> (grifo nosso).

Conforme os atributos dos membros do capítulo pintado no forro da Sé catedral de Mariana, todos os cônegos retratados foram martirizados: missionários que trabalharam pela evangelização dos gentios e derramaram o seu sangue para defender a fé em Jesus Cristo. A maior parte deles viveu nos primeiros séculos da doutrina cristã, sendo quase todos desconhecidos dos fiéis, exceto São Lourenço, o afamado mártir que foi queimado numa grelha, simbolizando provavelmente a transição do paganismo para o cristianismo, pois morreu em Roma, em 258 d.C<sup>662</sup>. Luiz Mott nos diz que, dos oito eclesiásticos, apenas o referido diácono tem o seu dia de festa incluído no calendário litúrgico<sup>663</sup>. Diante da dificuldade de estudar a iconografia de todos os cônegos representados, analisaremos a imagem de São Lourenço com

<sup>659</sup> BELTING, 2010, p. 11.

<sup>660</sup> Sobre os Exercícios Espirituais e a Oração mental, veja-se: LOYOLA, 2000.

<sup>661</sup> LOYOLA, 2000, p. 9-10.

<sup>662</sup> MOTT, 1989, p. 97.

<sup>663</sup> Ibid., p. 97.

o propósito de vislumbrar o programa iconográfico do conjunto figurativo. De acordo com a hagiografia, o clérigo sucumbiu vivo numa grelha ardente por defender a maior riqueza da igreja: os cristãos que não paravam de crescer em decorrência da evangelização. Na Sé catedral de Mariana, o santo foi reproduzido ao lado do bispo com o instrumento de seu martírio posicionado sobre a cornija da parede que sustenta a falsa cúpula [Fig.377]. Conforme sua legenda, o religioso foi deitado nu sobre uma grelha de ferro, colocada sobre brasas e comprimido com garfos. A vítima foi tostada pelas chamas como um churrasco e debochou do seu algoz durante o suplício: “Veja, miserável, você assou uma parte de mim, agora, vire a outra e coma”<sup>664</sup>. Conta-nos Agostinho que o amor em Cristo o livrou do ardor das chamas, vencendo, assim, a paixão divina<sup>665</sup>.

Na história das imagens, há inúmeras obras que narram o episódio do martírio de São Lourenço, mas não é este o tipo iconográfico que correlaciona com a decoração da Sé catedral de Mariana. Conforme sua iconografia, o religioso geralmente é representado com as vestes de diácono, sustentando a palma e o instrumento do sacrifício<sup>666</sup>. O ramo de palmeira é símbolo da vitória, da imortalidade da alma e da certeza da Ressurreição<sup>667</sup>. Muitos desses retratos encontram-se em pinturas de altar: dípticos, trípticos, polípticos e painéis; mas existem também gravuras e iluminuras que reproduzem a imagem do clérigo com seus atributos. Observe-se esses dois extratos de manuscritos iluminados, utilizados pelo coro das igrejas e catedrais [Fig.378a, Fig.378b]. Na verdade, trata-se da ilustração de duas capitulares (a letra inicial “C” de um hino), nas quais o personagem foi pintado com a dalmática ricamente ornamentada; o livro, simbolizando o ministério da palavra e a propagação do Evangelho; e a grelha, emblema da tortura. Na reprodução de Martin Schongauer (1430-1491), o gravurista acrescentou a palma comumente atribuída à conquista da vida eterna pelos mártires [Fig.379]. A concepção é enxuta, com ênfase na figura e nas insígnias. Marcantonio Raimondi produziu um desenho semelhante que pertence à série de estampas intitulada *Piccoli Santi*. Nessa composição, Lourenço foi desenhado simplesmente com o distintivo do triunfo e a grade em que foi sacrificado [Fig.380]. Note-se que os dois impressos são de pequeno formato e, muito possivelmente, foram produzidos com o propósito de difundir a devoção de um dos santos mais conhecidos da Igreja católica. Essas imagens provavelmente eram utilizadas para a veneração particular e podem ter

---

<sup>664</sup> VARAZZE, 2003, p. 644.

<sup>665</sup> Ibid., p. 651.

<sup>666</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 548-549.

<sup>667</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 680.

circulado e contribuído para a propagação da doutrina e a iconografia cristã, servindo, inclusive, como fonte de referência para a produção artística, como já mencionamos.

Nos painéis de altar, normalmente, o santo é representado da mesma forma que as iluminuras e pequenas estampas. Em algumas pinturas, as soluções encontradas são muito originais e espirituosas, como na encomenda feita a Alessio Baldovinetti (1425-1499) para a Villa Medicea di Cafaggiolo, por volta de 1454 [Fig.381]. Trata-se de uma *Sacra conversazione* em que o clérigo foi retratado com as mãos unidas em forma de oração ao lado da Madona e o Menino. Observando a imagem com vagar, notamos que a insígnia foi pintada em suas vestes. A grelha que decora a dalmática é o único sinal que o identifica. Por volta de 1460, Rogier van der Weyden (1400-1464) reproduziu Lourenço com o símbolo do seu sacrifício no verso do retrato de Laurent Froimont, provavelmente como protetor do comitente [Fig.382]. Apesar da estrutura compositiva habitual, o artista flamengo o representou em grisalha, imitando a escultura. No tríptico de São Lourenço, realizado pela oficina de Jacopo Bellini (1464-1470), o mártir ocupa o registro central, com a palma do martírio e em pé sobre uma grade [Fig.383]. Essa iconografia lacônica é recorrente nos retábulos reproduzidos ao longo do tempo. Veja-se, na obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664), a austeridade e a capacidade sintética do famoso pintor de Sevilha [Fig.384]. Vestido majestosamente, o diácono de olhar piedoso e voltado para o céu domina a composição ao lado do instrumento que o torturou até a morte. Este painel, apesar de seu realismo, traduz a piedade tradicional espanhola.

São imensuráveis os retratos e as composições de São Lourenço na história das imagens, entretanto, nessa pequena amostra percebemos a permanência da grelha como principal atributo, o símbolo do seu martírio. E é este tipo iconográfico – o diácono com a dalmática, a palma e a grade do sacrifício que vai circular por meio de um objeto devocional amplamente difundido no universo cristão luso-brasileiro – os Registros de Santos – estampas avulsas de formatos diversos que circulavam especialmente em ambientes privados de devoção, contendo inclusive indulgências [Fig.385, Fig.386]. Camila Santiago nos conta que a produção dessas gravuras constituiu uma das principais fontes de trabalho para os gravadores do período, com o apoio das instituições religiosas e de fácil aquisição pela população devota, devido ao seu baixo custo. Os Registros foram impressos em várias tipografias do Reino e o seu uso contribuiu muitíssimo para a difusão da iconografia cristã em Portugal e na América portuguesa<sup>668</sup>.

---

<sup>668</sup> SANTIAGO, 2009, p. 92.

Localizamos inúmeras figurinhas de São Lourenço mártir na Biblioteca Nacional de Portugal. Algumas dessas reproduções estão acompanhadas por orações que solicitam a intercessão do santo no processo de purificação da alma e libertação do sofrimento, associando as brasas do fogo que queimam os corpos dos homens com os vícios que incendeiam as almas dos pecadores. Só para citar um exemplo: “Todo poderoso Deus, fazei pela intersecção de vosso glorioso Mártir São Lourenço que os nossos corpos não sintam os incêndios do fogo, e da febre, nem as nossas almas se abrasem nas chamas dos vícios, por Cristo S.N. Amém”<sup>669</sup>.

Conforme a iconografia de São Lourenço presente nas pinturas e difundida pelos Registros de Santos, acreditamos que sua representação na catedral da nova diocese de Mariana constitui instrumento de devoção e contemplação da vida do santo [Fig.377]. No retrato pintado na capela-mor da Sé, o cônego estende as mãos e levanta os olhos para o céu, incitando a piedade, mas, ainda assim, os gestos são bastante comedidos. A composição é sucinta, não existe nada de supérfluo, capaz de distrair a atenção do devoto. Conforme Giulio Carlo Argan, no aspecto figurativo, a imagem devocional deve-se concentrar nos seus principais atributos, porque o objetivo não é provocar o encantamento, ou o êxtase, mas a oração, a meditação e, principalmente, a humildade que o homem deve ter quando se dirige a Deus<sup>670</sup>.

O nível artístico das figurações devocionais é frequentemente, e quase de modo intencional, modesto: a formação de uma arte “popular” inspirada e guiada do alto – e amplamente difundida, por meio da gravura com vistas à devoção e à propaganda – é um fenômeno típico da época<sup>671</sup>.

Nesse âmbito, o conjunto de retratos pintados na Sé de Mariana, muito possivelmente, tem a finalidade de trazer à memória a história de vida dos santos como conduta a ser observada e adotada pelos cônegos da catedral. Acreditamos que seja esse o conteúdo da imagem que o comitente pretendeu comunicar ao cabido da diocese. É possível que os membros do capítulo conhecessem a hagiografia e, ao contemplar as pinturas, recorressem à imaginação para reconstituir mentalmente os episódios que narram a vida dos mártires cristãos, durante os exercícios espirituais. Conforme Giulio Carlo Argan, no século XVII, a igreja católica reformou a iconografia tradicional, propagando a fé, a vivência e os sacrifícios desses homens a fim de servir como exemplo e estímulo ao alcance da glória celeste. Neste contexto, os religiosos são mais que heróis do cristianismo, são advogados atuando como figuras intermediárias, capazes

<sup>669</sup> Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia.

<sup>670</sup> ARGAN, 2004, p. 104.

<sup>671</sup> Ibid., p. 104.

de manter a interlocução entre a existência terrena e o caminho do céu<sup>672</sup>. Desse modo, a composição do grupo figurativo complementa a mensagem do espaço arquitetônico, promovendo a disciplina eclesiástica, a elevação espiritual, a reconciliação com Deus e a conquista do paraíso celestial.

Dando continuidade ao estudo das imagens dos outros santos, conhecemos pela hagiografia que São Pedro de Arbués, doutor em teologia, foi cônego regular na igreja de Saragoça, na Espanha, onde atuou como oficial da inquisição. Em 1485, enquanto realizava suas orações na igreja, três homens tiraram sua vida com golpes de faca. De acordo com sua iconografia, o mártir normalmente é representado diante de um altar e uma faca cravada no peito<sup>673</sup>. Na Sé de Mariana, Manoel Rebelo de Souza inseriu o instrumento do martírio na estrutura arquitetônica, sobre as bases da coluna [Fig.387]. De forma semelhante, São Félix, arcediogo em Braga, o único clérigo que teria nascido em Portugal<sup>674</sup>, foi retratado sobre a falsa arquitetura, com uma espada e um crucifixo entre as mãos [Fig.388]. Não conhecemos sua história, mas o objeto certamente é símbolo do seu suplício e a cruz com o Cristo morto, apresentada ao observador pelas mãos dos dois eclesiásticos, muito possivelmente, pretende evocar o sacrifício do Redentor e o motivo pelo qual renunciaram à própria vida – a fé em Jesus Cristo. São Torcato, arcipreste em Toledo, e São Félix, arcediogo em Toledo, também estão acompanhados de uma espada [Fig.389, Fig.390]. Torcato tem, ao seu lado, três mitras indicando que assumiu as funções de bispo em outras localidades, provavelmente em Cádiz, na Espanha, no Porto e em Braga, em Portugal<sup>675</sup>. São Martinho, cônego em Coimbra, está com as mãos entrelaçadas e algemadas [Fig.391]. São Evancio e São Gudilho, ambos arcediogos em Toledo, apresentam-se ao observador com o livro sagrado entre as mãos e apoiado na cornija, respectivamente [Fig.392, Fig.393].

Em síntese, percebe-se que os retratos dos referidos cônegos demonstram que os oficiais da Igreja cumpriram com honra o seu papel de evangelizadores e missionários, entregando sua própria vida em nome do cristianismo. Tornaram-se, portanto, exemplo de comportamento para os cônegos do recente cabido criado para compor o novo bispado de Mariana sob a tutela de seu primeiro bispo, D. Frei Manuel da Cruz. Desconhecemos o modo como o capítulo, naquela

---

<sup>672</sup> ARGAN, 2004, p. 103.

<sup>673</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 639.

<sup>674</sup> MOTT, 1989, p. 99.

<sup>675</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 764-765.

ocasião, reagiu à escolha iconográfica das pinturas da Sé de Mariana, mas a mensagem transmitida deixa clara a intenção de propor um “modelo de santidade” para um clero conhecido pela indisciplina e insubordinação. Nesse âmbito, com o intuito de moralizar e disciplinar os eclesiásticos da nova Catedral, o primeiro Bispo de Mariana tomou atitudes rígidas, bem coerentes com as determinações do Concílio de Trento e das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, instituindo inúmeras restrições aos clérigos<sup>676</sup>. Conforme Luiz Mott:

É pois neste clima de variegada insubordinação do Cabido, simonia e desbragada luxúria do clero diocesano que Dom Manuel decide, como fina estratégia de sua cruzada moralizadora e disciplinadora mandar estampar nas duas abóbadas de sua catedral, as figuras daqueles nove santos ibéricos, todos sacerdotes, a maior parte deles cônegos e arcediagos, santos que além de protegerem os clérigos das Minas em paga por sua homenagem – posto que não eram geralmente lembrados pelos fiéis – **certamente serviriam de exemplo e modelo para o Cabido**, cujos primeiros anos de ministério foram marcados por tantos cismas, insultos e contendas. A presença de cinco santos com a dignidade de Arcediago mais do que sutil vingança ou desforra do Bispo contra seu principal opositor o Arcediago Geraldo José Abranches – já ausente de Mariana à época da execução dessas pinturas – pode ser interpretado como salutar preocupação em oferecer diversos modelos de santos arcediagos aos futuros ocupantes desta função na Diocese de Mariana. Devendo ser o Arcediago “os olhos do prelado”, conforme definição do Concílio de Trento, colocando bem à vista do Cabido nada menos que cinco santos arcediagos – São Gudila, Santo Evâncio, São Lourenço, e os dois São Félix – contava o zeloso Prelado garantir para seus futuros sucessores uma plêiade de colaboradores mais **virtuosos**, concordes e identificados com o zelo pastoral<sup>677</sup> (grifo nosso).

Endossamos a conclusão de Luiz Mott quanto às intenções do comitente e o propósito da obra de arte. No entanto, é necessário enfatizar a aproximação de Dom Frei Manuel da Cruz com a Sociedade de Jesus. Na análise iconográfica da arquitetura imaginária, percebemos que a pintura estabelece uma relação de correspondência com os preceitos dos jesuítas difundidos por meio da circulação dos sermões e dos tratados de arte, com especial atenção para a obra de Andrea Pozzo, na qual a concepção da perspectiva centralizada detém um valor simbólico, significando um único caminho para a Glória de Deus. Para além do princípio da redenção, observamos que a conduta de vida proposta pelo retrato dos cônegos no forro da capela-mor está de acordo com o uso das imagens adotado pela Companhia de Jesus, que tem como prática a contemplação e a meditação. Nesse âmbito, ao trazer à memória a história de vida dos santos, o contemplador é instigado a imitar o seu comportamento, ratificando nossa suposição de que os hábitos religiosos dos inacianos sobreviveram na capitania de Minas Gerais, mesmo após a

---

<sup>676</sup> MOTT, 1989, p. 111-120.

<sup>677</sup> Ibid., p. 118-119.

expulsão da Companhia<sup>678</sup>. É importante recordar que o bispo procurou instituir os exercícios espirituais nas paróquias da diocese e a atividade era praticada no Convento das Macaúbas e no Seminário da Boa Morte de Mariana.

Neste universo cultural e religioso, é preciso olhar com atenção as configurações que revestem o conteúdo da obra de arte. Recordemos a postura solene do Bispo Julião de Cuenca e a apropriação da iconografia bizantina do *Cristo Pantocrator*; a escolha pelo retrato e a concepção icônica dos santos mártires, que recomenda a contemplação do devoto na presença da imagem; a austeridade da arquitetura imaginária e a representação das colunas geminadas, que evocam os claustros dos antigos mosteiros românicos; e, por fim, a composição cromática da pintura dominada pela tríade vermelho, preto e branco. Michel Pastoureau nos conta que, a partir do século XII, os grandes liturgistas começaram a expressar cada vez mais a sua preocupação com as cores.

A partir do século XII, de facto, os grandes liturgistas (Honório de Autun, Ruperto de Deutz, Hugo de São Vítor, João de Abranches, Jean Belet) começam a falar cada vez mais das cores. **Sobre o significado das três principais parecem estar de acordo: o branco evoca a pureza e a inocência; o preto, a abstinência, a penitência e o sofrimento; o vermelho, o sangue derramado por e em nome de Cristo, a Paixão, o martírio, o sacrifício e o amor divino<sup>679</sup> (grifo nosso).**

Ora, não são justamente os significados das cores supracitados os princípios morais e disciplinares que os retratos dos cônegos representam e que o comitente, muito possivelmente, quis transmitir aos receptores da obra de arte? O cromatismo está presente, inclusive, nas vestes dos santos mártires. Neste momento, é interessante recordar que o Concílio de Trento constituiu um retorno aos preceitos católicos concebidos na Idade Média e as principais armas utilizadas no processo de fortalecimento da autoridade papal se concentraram no exercício de duas formas de controle: a Inquisição e a Sociedade de Jesus. De acordo com Blunt<sup>680</sup>, a primeira estabeleceu que as decisões da Igreja fossem seguidas à risca e a segunda funcionou como uma instituição militar, com base na obediência inquestionável. Em síntese, sabemos que as artes estiveram associadas à Igreja desde os primórdios do cristianismo, que a utilizou como veículo de propagação da doutrina cristã e instrumento de exercícios devocionais, nos processos de evangelização e conversão dos gentios, bem como para a glorificação do espaço litúrgico. Foi

<sup>678</sup> Conforme Adalgisa Arantes Campos, há registros da prática de exercícios espirituais no Seminário da Boa Morte, ainda na gestão do quarto bispo de Mariana Dom Domingos da Encarnação Pontével (1722-1793). Pontével foi bispo da diocese de 1779 a 1793. (Consulte-se: CAMPOS, 2007, p. 398, nota 24).

<sup>679</sup> PASTOUREAU, 2016, p. 42.

<sup>680</sup> BLUNT, 2001. p. 143.

em ambiente semelhante que Dom Frei Manuel da Cruz elaborou o projeto iconográfico das pinturas da Sé.

Por fim, deve-se lembrar que a imagem da padroeira da antiga matriz da cidade, reformada para se tornar Catedral da nova diocese, não ficou de fora do programa decorativo. Conforme a documentação, o retrato de Nossa Senhora da Conceição foi encomendado para ser reproduzido na nave do templo, no mesmo período da contratação da ornamentação da capela-mor, em 1760. Dessa forma, o pontífice manteve a homenagem ao santo de devoção em vigor antes de sua chegada em Minas Gerais e, simultaneamente, realizou o seu projeto salutar, tendo em vista a disciplina eclesiástica e a salvação do rebanho do Bispado de Mariana.

### **A pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto: os doutores da Igreja e a defesa da Mãe de Deus como Redentora**

Primeiramente, gostaríamos de reforçar algumas informações que estão sujeitas a equívocos recorrentes na historiografia da arte colonial de Minas Gerais e serão importantes para a compreensão do programa iconográfico dessa obra. Como informamos anteriormente, o templo é conhecido por duas denominações: igreja de Santa Efigênia e do Rosário do Alto da Cruz. A dupla designação ocorre pelo seguinte motivo: a irmandade foi ereta na matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em 1717. Pouco tempo depois, mudou-se para uma capela particular localizada no Alto da Cruz do Padre Faria, onde existia uma pequena ermida erguida por devotos de Santa Efigênia, princesa da Núbia<sup>681</sup>. Em 1733, após uma cisão que culminou com a separação dos homens brancos, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos deu início à reconstrução desse edifício, finalizando apenas em 1785, conforme a data inscrita na cruz do seu frontão<sup>682</sup>. Como informado no início dessa tese, referendamos a autoria e data da ornamentação desse forro que foi proposta em artigo publicado por Célio Macedo Alves no ano 2000: contratada pela oficina de Manoel Rebelo de Souza, por volta de 1765, a obra teve como aprendizes João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca, provavelmente sob a supervisão de um artífice experiente que permanece desconhecido, pois a documentação analisada revelou a atuação de Manoel Rebelo como administrador das artes: o mestre pintor e dourador costumava arrematar obras e contratar oficiais peritos para sua

---

<sup>681</sup> IPHAN/IEPHA. Dossiê Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto: Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento – Ouro Preto, Mariana. Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Belo Horizonte e arquivo central do IPHAN do Rio de Janeiro.

<sup>682</sup> OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, vol. 2, p. 19.

execução. Durante nossa investigação, verificamos que essa pintura esteve encoberta por outra, realizada possivelmente na segunda metade do Oitocentos, e foi descoberta pelo restaurador Jair Afonso Inácio (1932-1982), que liderou a restauração promovida pelo IPHAN, por volta de 1968<sup>683</sup>. Nesse período, foram removidas as repinturas e foi recuperada a decoração original.

No que diz respeito ao tema da pintura, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Alto da Cruz escolheu a tradicional representação dos quatro doutores da Igreja: Santo Ambrósio (c. 340-397), bispo em Milão; Santo Agostinho (354-430), bispo em Hipona; São Jerônimo (c. 347-420) e o Papa Gregório Magno (540-604). É difícil precisar quando essa iconografia começou a figurar os tetos dos templos mineiros, entretanto, na segunda metade do Setecentos e início do Oitocentos, os santos eruditos serão reproduzidos com frequência. Normalmente, os eclesiásticos situam-se nos ângulos do forro, por trás dos balcões ou dos púlpitos e, quase sempre, compartilham o ambiente com os evangelistas, reservando o lugar central para a narrativa hagiográfica ou religiosa. O fato é que raramente são retratados sozinhos, como os protagonistas do teatro sagrado. Desse modo, até onde conseguimos pesquisar, essa composição talvez seja única na capitania de Minas Gerais. Logo no primeiro olhar, surge uma pergunta: porque uma associação devota da Virgem do Rosário elegeria os teólogos e pregadores católicos dos primeiros séculos do cristianismo para compor o programa iconográfico de sua capela? Para iniciar o estudo, tendo em vista o esclarecimento dessa questão, procuramos, em primeiro lugar, localizar os respectivos personagens na superfície pictórica e identificar seus principais atributos [Fig.394]. Santo Ambrósio e Santo Agostinho foram pintados no eixo horizontal da cobertura, de frente um para o outro, enquanto São Jerônimo e São Gregório ocupam a linha imaginária vertical. O Papa encontra-se em lugar de destaque, logo acima e no centro do retábulo-mor.

Nesta ornamentação, Santo Ambrósio e Santo Agostinho possuem praticamente as mesmas características, dificultando, portanto, a identificação dos personagens retratados [Fig.395, Fig.396]. Observem-se os santos por trás dos púlpitos: os dois apoiam os livros na balaustrada. Enquanto um deles estende a mão para pegar a caneta tinteiro, o outro apresenta o objeto sagrado ao observador, indicando as palavras escritas: *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. Ambos foram representados com roupas de eclesiásticos ricamente ornamentadas e portam os emblemas do

---

<sup>683</sup> IPHAN/IEPHA. Dossiê Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto: Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento – Ouro Preto, Mariana. Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Belo Horizonte e arquivo central do IPHAN do Rio de Janeiro.

cargo que ocupam: o báculo pastoral e a mitra, as principais insígnias dos bispos. Como a pintura esteve encoberta por outra, é possível que algum elemento que os distingue tenha-se perdido durante o processo de recuperação.

Ao examinarmos a iconografia de Santo Ambrósio, encontramos um motivo recorrente: o flagelo [Fig.397a, c, d]. Veja-se o instrumento do sacrifício reproduzido sobre a mesa no painel de Masolino Panicale (1400-1447) e na mão direita do pontífice nas pinturas de Cesare Fracanzano (1605-1651) e Tiziano Vecellio (1488-1576). O *tondo* pintado por Tiziano faz parte de um conjunto pictórico que decora a sacristia da basílica de Santa Maria da Saúde, em Veneza, composto pelos evangelistas e os quatro doutores da Igreja, indicando a permanência do programa iconográfico que reúne os teólogos e os autores das Sagradas Escrituras no decurso do tempo; verificado, inclusive, nas decorações das capelas da capitania de Minas Gerais. De acordo com a legenda do bispo de Milão, o açoite é símbolo do seu desejo de martírio. Contamos Varazze:

Quarto, pelo seu **desejo de martírio**: Lê-se a esse respeito em sua carta *De basilica non tradenda*, que um ministro do imperador Valentiniano mandara dizer: “Se você desprezar Valentiniano, corto a sua cabeça”. A isso Ambrósio respondeu: “Permita Deus que você faça o que ameaça, e que Deus também desvie os flagelos dirigidos à Igreja, que os inimigos dela apontem todas as suas flechas para mim e **saciam sua sede com meu sangue**”<sup>684</sup> (grifo nosso).

Trata-se, portanto, de um elemento que o caracteriza. Os demais atributos (a veste episcopal, o báculo, a mitra e o livro) estão presentes em praticamente todas as representações, com destaque para o quadro pintado por Mathias Stom, por volta de 1600-1660 [Fig.397b]. No forro da capela-mor de Santa Efigênia de Ouro Preto, este objeto não foi pintado ou não sobreviveu às intervenções artísticas.

Santo Agostinho, normalmente, é caracterizado com as vestes episcopais, o báculo pastoral, a mitra, o livro e, em algumas obras, com outros objetos que simbolizam sua erudição. Independentemente do episódio narrado, esses distintivos podem ser observados nas representações de Vincenzo Foppa (1427/30-1515/16) [Fig.398a], Joos van Wassenhove (at. 1460-1480) [Fig.398b], Sandro Botticelli (1445-1510) [Fig.398c] e na pintura barroca *O Triunfo de Santo Agostinho* executada pelo espanhol, de origem portuguesa, Claudio Coello (1642-1693) [Fig.398e]. Porém, no quadro de Phillippe de Champaigne (1602-1674)

---

<sup>684</sup> VARAZZE, 2003, p. 361.

[Fig.398d], o bispo de Hipona segura um coração em chamas, símbolo do seu amor ardoroso. Jacopo de Varazze nos conta:

Agostinho recebeu este nome pela excelência de sua dignidade ou por causa de seu amor ardoroso, ou ainda pelo significado etimológico do nome. [...]. Segundo, **pelo seu amor ardoroso**, pois assim como o mês de Augusto é de ardente calor, **Agostinho foi acalorado no fogo do amor divino**. Daí porque diz no livro de suas *Confissões*: **“Atravessou meu coração com as flechas de sua caridade etc.”**. Diz ainda no mesmo lugar: “Algumas vezes você introduz em mim um afeto tão inusitado, de uma doçura que desconheço que **não sei o que seria se a vida eterna não existisse**”<sup>685</sup> (grifo nosso).

Em algumas pinturas mineiras do início do Oitocentos, os artistas representaram o coração em chamas nas figurações de Santo Agostinho, porém, na decoração de forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, esse atributo não está presente. Semelhante ao flagelo de Santo Ambrósio, ele pode não ter sido pintado ou ter desaparecido nas camadas de tintas superpostas, tornando-se impossível sua recuperação.

Prosseguindo com a iconografia dos dois personagens, verificamos, na obra de Jacopo de Varazze, que a legenda de Santo Ambrósio está escrita dentro do capítulo *Das Festas que ocorrem no tempo da Reconciliação*, entre as quais se encontra a *Ressurreição do Senhor*. Dentre as inúmeras vocações e missões do pontífice, o combate às heresias e a conversão dos heréticos nortearam sua vida religiosa, transformando-se em exemplo de vida e atuando como defensor da santidade da Virgem Maria e do seu papel no processo de Redenção da humanidade. Tornou-se bispo de Milão com o propósito de resolver os conflitos entre arianos e católicos. Há uma razão, cremos, para os santos estarem representados na frente um do outro: Agostinho foi convertido pelas pregações de Ambrósio, de quem tornou-se discípulo.

Ele não era então nem inteiramente maniqueu, nem inteiramente católico. **Mas Agostinho ligou-se ao bem-aventurado Ambrósio e passou a ouvir frequentemente as suas pregações**, procurando ver se ele falava a favor ou contra a heresia dos maniqueus. Certa vez Ambrósio argumentou longamente contra tal erro, refutando-o por meio da razão e das autoridades **e assim o erro foi inteiramente extirpado do coração de Agostinho**<sup>686</sup> (grifo nosso).

Quando pediu a Ambrósio uma indicação de leitura para se tornar digno da fé cristã, o bispo indicou Isaías, por ter prenunciado o Evangelho e a conversão dos gentios. Agostinho foi batizado aos trinta anos de idade. Nesta ocasião, os santos compuseram juntos um hino –

<sup>685</sup> VARAZZE, 2003, p. 706.

<sup>686</sup> Ibid., p. 708.

*Cântico composto por Ambrósio e Agostinho* – a célebre canção de ação de graças cantada nas cerimônias mais importantes da igreja – o *Te Deum*<sup>687</sup>. Repare-se um dos trechos do cântico:

**Sanctus, Sanctus, Sanctus**  
Dóminus Deus Sábaoth

Pleni sunt caeli et terra majestátis glóriæ tuæ.

**Santo, Santo, Santo**  
Senhor Deus do Universo

o céu e a terra proclamam a vossa glória<sup>688</sup> (grifo nosso)

No livro que um dos doutores apresenta ao observador, está escrito *Sanctus, Sanctus, Sanctus*, provavelmente uma alusão ao referido cântico criado na ocasião do batismo de Agostinho, como sinal de consolidação da sua crença na doutrina cristã [Fig.399]. O hino é um verdadeiro poema de louvor à Glória de Deus, ou seja, à reconciliação do homem com o Senhor Deus do Universo. Desse modo, supomos que o eclesiástico representado acima da ilharga, lado evangelho, seja o bispo de Hipona [Fig.394]. Como nos diz Jacopo de Varazze: “Depois disso, Agostinho foi maravilhosamente fortalecido na fé católica. Abandonou todas as esperanças que tinha no mundo e renunciou às escolas que dirigia. Ele mesmo conta em suas confissões quanta doçura o amor divino lhe proporcionava”<sup>689</sup>.

Passamos agora aos doutores que ocupam o eixo vertical da abóbada da capela-mor. No púlpito acima do arco cruzeiro, São Jerônimo segura o livro e a caneta tinteiro nas mãos enquanto dirige o seu olhar para o alto, como quem se deleita na contemplação [Fig.400]. Dos quatro personagens pintados, o santo é o único que possui essa expressão meditativa, típica dos ascetas que se dedicam à oração e à elevação espiritual. De fato, essa é uma das características que pode ser verificada em sua iconografia. Nesse âmbito, dois tipos foram abundantemente difundidos: o anacoreta, golpeando o peito com uma pedra ou escrevendo em uma caverna; e o cardeal exercendo a atividade intelectual, uma referência ao cargo para o qual foi eleito nos primeiros séculos da igreja romana: cardeal-padre, denominação dirigida aos diáconos, naquela ocasião<sup>690</sup>. Há pinturas em que os dois temas se fundem. Como penitente, aparece em uma gruta ou em um ambiente isolado do mundo, coberto apenas com um manto vermelho e meditando

<sup>687</sup> VARAZZE, 2003, p. 711.

<sup>688</sup> PIEDOSAS, 2018.

<sup>689</sup> VARAZZE, 2003, p. 711.

<sup>690</sup> Ibid., p. 826.

diante da cruz, ferindo o tórax ou apenas acompanhado com a pedra da penitência. Pode haver também outros elementos, como a caveira e os ‘livros’, o ‘tinteiro e a pluma’, o chapéu cardinalício e o ‘leão’. Como escritor, o ambiente pode ser externo ou interno, um escritório, a cela de um mosteiro etc. Em algumas obras, a vela e a trombeta do juízo final complementam a representação<sup>691</sup>.

Como o semblante não é suficiente para identificar o personagem, investigamos outros elementos que nos certifiquem de sua identidade. Conforme a representação dos outros bispos – Ambrósio e Agostinho –, este também veste uma capa umeral bordada com detalhes em amarelo ouro e forrada por um tecido vermelho. Este detalhe é o que o diferencia dos demais, pois a ênfase dada à cor pode ser uma alusão aos trajes dos cardeais, recorrente em sua iconografia, ou ao manto que costuma cobrir o corpo despojado nas obras que retratam o ermitão solitário. De acordo com sua legenda, a cor encarnada significa que ele foi coberto de sangue por suas meditações sobre a paixão de Cristo<sup>692</sup>. À direita da imagem, ao lado dos tinteiros, observa-se um objeto quadrado cinza azulado que não conseguimos reconhecer. Serão resquícios da pedra com a qual Jerônimo golpeava o peito? É possível, mas difícil de afirmar. O elemento que assegura a personalidade retratada é um fragmento de pintura verificado à esquerda do santo [Fig.400, Fig.401]. Observe-se a imagem com vagar e perceba-se a presença de uma figura com dois olhos e uma crina encaracolada na parte superior, muito possivelmente, vestígios da juba de um leão [Fig.401]. Entendemos que o pintor reproduziu o animal, um dos atributos mais característicos de Jerônimo, que foi amplamente difundido por meio das narrações de Jacopo de Varazze.

Certa vez, ao cair do dia, quando Jerônimo estava sentado com seus irmãos para escutar a leitura sagrada, de repente entrou no mosteiro um leão que mancava. Vendo-o, todos os irmãos fugiram, mas Jerônimo foi ao seu encontro como se ele fosse um hóspede. O leão mostrou que ele estava ferido na pata e Jerônimo chamou os irmãos, ordenando-lhes que lavassem a pata dele e procurassem atentamente o lugar da ferida. Assim fazendo, descobriram que espinhos haviam machucado a planta da pata. Todo cuidado foi dedicado ao leão, que, curado, passou a morar com eles quase como um animal doméstico<sup>693</sup>.

Para compreender o retrato pintado na capela de Santa Efigênia de Ouro Preto, nos concentramos nas pinturas em que o santo foi reproduzido no exercício de suas atividades intelectuais e não como asceta ou penitente, ainda que a atmosfera contemplativa e melancólica

<sup>691</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 481-483.

<sup>692</sup> VARAZZE, 2003, p. 825.

<sup>693</sup> Ibid, p. 828.

esteja presente. São Jerônimo é doutor da Igreja e uma das razões para o título está no fato de ter dedicado parte de sua vida à tradução das Escrituras, conhecida como Vulgata. Em 1442, a oficina de Jan van Eyck (1395-1441) retratou o cardeal em seu escritório [Fig.402a]. Para além dos habituais atributos – o chapéu e a veste vermelha, o leão, os livros e a caneta tinteiro – o pintor representou vários outros artefatos que contêm significados simbólicos. Só para citar alguns: a ampulheta indicando a reflexão sobre a passagem do tempo e a mortalidade do corpo, a garrafa de vidro translúcida e incorruptível pela passagem da luz, que evoca a virgindade de Maria, cuja santidade foi defendida pelos quatro doutores. Albrecht Dürer (1471-1528) associou a prática contemplativa à escrita e acrescentou como símbolo o crucifixo e a caveira, indicando a brevidade da existência [Fig.402b]. Lucas Cranach (1472-1553) pintou Jerônimo sobre uma mesa instalada no exterior de uma propriedade, acompanhado de outros animais e a cruz com o Cristo crucificado, símbolo da meditação sobre a paixão de Jesus [Fig.402c]. O quadro de Lionello Spada (1576-1622) mesclou a iconografia do anacoreta com o intelectual, representando-o com o corpo desnudo e coberto por um manto vermelho, o livro e a caneta-tinteiro, no momento em que medita sobre as palavras escritas [Fig.402e]. De todas as obras, o quadro de Domenico Panetti (1460-1512) é o mais sucinto, reproduzindo-o com a tradicional veste cardinalícia, o livro e o leão [Fig.402d]. Como se disse, a variedade de representações e de objetos que envolvem o renomado tradutor da Bíblia é imensa, no entanto, alguns elementos são corriqueiros e estão presentes na ornamentação da capela-mor de Santa Efigênia, em Ouro Preto: o livro, o tinteiro e a pena, indícios da veste vermelha dos cardeais, o leão e o semblante contemplativo.

Por fim, apresentamos o protagonista do programa iconográfico, reproduzido em lugar de destaque, logo acima do retábulo-mor da capela [Fig.403]. O personagem, de semblante sereno, apoia o braço esquerdo no peitoril, segurando um livro aberto de capa marrom e bordas douradas, no mesmo instante em que molha a caneta no tinteiro, localizado acima da balastrada. O anjo, que se coloca atrás da pena, olha fixamente para a mão do santo homem e aponta o dedo para a pomba pintada próxima a Gregório, indicando que a inspiração é divina. O membro da igreja veste uma espécie de gorro vermelho e uma capa umeral da mesma cor. O objeto lembra o solidéu, pequena cobertura circular que cobre a parte superior do crânio e é utilizada durante os ofícios litúrgicos pelo conjunto do clero: papa, bispos, cardeais e, inclusive, pelos meninos do coro. No entanto, percebe-se que o capuz cobre toda a cabeça, tratando-se, muito possivelmente, de um camauro: um tipo de cobertura que é exclusivo dos papas,

concebido em veludo vermelho, guarnecido a cetim da mesma cor e forrado com arminho<sup>694</sup>. O artista acrescentou como atributo a cruz apostólica ornamentada com pedras preciosas nas cores rúbea e azul brilhante: o bastão encimado por três travessas é uma insígnia papal<sup>695</sup>.

Depois de reconhecido como a representação de um Papa, é previsível pensar que se trata de Gregório Magno, uma vez que ele pertence ao grupo dos quatro doutores da Igreja, ao lado de Ambrósio, Agostinho e Jerônimo. No entanto, recorreremos novamente à história das imagens e à legenda dos santos, com o intuito de confirmar a identidade. Por volta de 1600, o holandês Matthias Stom o retratou com o seu principal atributo – a pomba do Espírito Santo [Fig.404]. Vejam-se as expressões realistas do eclesiástico ao ser surpreendido em sua mesa de trabalho. Tiziano Vecellio é bem mais discreto ao pintar o *tondo* com o busto do pontífice [Fig.405]. Repare-se no pássaro branco aproximando-se de sua cabeça no instante em que examina um opúsculo. Em Quito, um pintor desconhecido o reproduziu com as mesmas configurações: as vestes eclesiásticas, o livro, a cruz papal e a ave sussurrando em seu ouvido [Fig.406]. É justamente essa iconografia que foi difundida por meio da circulação dos impressos. Veja-se a xilogravura produzida por um artista desconhecido e a estampa do gravador flamengo Pieter de Bailliu (1613-1660), ambas do século XVII [Fig.407a, Fig.407b]. Ao recortar as imagens, percebemos que a pomba constitui o principal emblema de Gregório Magno [Fig.408]. É interessante notar que não é apenas a ave simbólica que o distingue, mas, principalmente, a sua posição, comunicando a mensagem pelos ouvidos. O Papa Gregório escreveu muitas obras durante sua vida eclesiástica e Jacopo de Varazze relatou um episódio ocorrido após sua morte, que explica a presença do pássaro, que se coloca ao lado de sua cabeça como símbolo da verdadeira fonte de inspiração para seus manuscritos. O Vigário de Cristo foi criticado por ter sido extremamente generoso durante o seu pontificado ao ponto de esgotar o tesouro da Santa Sé, deixando os cristãos desamparados no prelado que o sucedeu. Contaminados pelo desejo de vingança, algumas pessoas decidiram queimar seus livros e foram repreendidas pelo diácono Pedro.

Depois de terem queimado vários, quando se preparavam para queimar o resto, o diácono Pedro, que tinha sido íntimo dele e seu interlocutor nos quatro livros dos *Diálogos*, opôs-se com veemência, afirmando que assim fazendo não se destruiria em absoluto sua memória, já que sua obra tinha exemplares em diversas partes do mundo, além do que era infame sacrilégio queimar tantos e tão preciosos livros, de tão grande homem, **sobre cuja cabeça ele vira com frequência o Espírito Santo sob forma de pomba**. Propôs então fazer um juramento para confirmar que dissera a verdade, de

<sup>694</sup> ROCCA; GUEDES; ROQUE; GUERREIRO, 2004. p. 161.

<sup>695</sup> Ibid., p. 92.

forma que se ele morresse parariam de queimar obras, se não morresse ajudaria a queimar os livros<sup>696</sup> (grifo nosso).

Na obra *Traité des Saintes Images*, publicado em 1570, o teólogo da Contrarreforma Jean Molanus (1533-1585) cita as lições do breviário romano recomendado pelos decretos do Concílio de Trento e o livro sobre a vida de Gregório Magno escrito pelo diácono Jean para explicar a presença da pomba nas pinturas que retratam o Papa Gregório. No capítulo 9 do tratado, intitulado *Explication des Peintures du Pape Grégoire*, Molanus diz que o diácono Pedro testemunhou muitas vezes o Espírito Santo pousar em sua cabeça na forma de uma pomba no momento em que ditava seus livros<sup>697</sup>, confirmando a lenda narrada por Jacopo de Varazze.

De acordo com a iconografia do Santo Padre, Gregório é retratado frequentemente com as vestes episcopais, com a cruz tripla e escrevendo na presença da pomba do Espírito Santo, que constitui seu atributo pessoal. No universo da arte colonial, costuma integrar o grupo dos quatro doutores da igreja latina<sup>698</sup>. Como observamos, são justamente esses motivos que caracterizam a pintura de Santa Efigênia, mas, e o anjo, qual é a razão para sua representação? Em sua legenda, o “anjo do Senhor” apareceu diante do pontífice como um pobre mendicante e, em algumas circunstâncias, como um dos romeiros que costumavam ser convidados para compartilhar as refeições. Em determinado episódio, sua identidade foi revelada pelo próprio Senhor: “Nos outros dias, você me recebeu através das pessoas que são meus membros, mas ontem foi a Mim próprio”<sup>699</sup>. Em outra ocasião, quando convidara doze peregrinos para a ceia, o décimo terceiro sentou-se ao seu lado e era visto apenas por ele, ora como um jovem, ora como um ancião. Mais tarde, a pessoa apresentou-se por meio das seguintes palavras: “Porque sou seu anjo, e o Senhor me mandou voltar aqui para protegê-lo e por meu intermédio obter tudo o que quiser”<sup>700</sup>. A partir de então, o eclesiástico passou a vê-lo e ouvi-lo nos momentos cruciais de seu episcopado. Nos escritos antigos, o “anjo de Iahweh”, o “anjo de Deus” ou o “anjo do Senhor” constitui a manifestação do próprio Deus na forma visível que aparece aos homens<sup>701</sup>. O menino alado, pintado próximo ao Papa Gregório Magno, muito possivelmente, representa a presença de Deus guiando sua diocese e a sua atividade intelectual como teólogo do catolicismo romano.

---

<sup>696</sup> VARAZZE, 2003, p. 292.

<sup>697</sup> MOLANUS, 1996, p. 361.

<sup>698</sup> SCHENONE, 1992, Vol. II, p. 431.

<sup>699</sup> VARAZZE, 2003, p. 286.

<sup>700</sup> Ibid., p. 287.

<sup>701</sup> BÍBLIA, 1985. 1v. nota “i” de Gênesis 16: 7.

Na igreja de São Francisco de Popayán, na Colômbia, há uma obra que retrata o anjo ao lado de Gregório, uma composição muito semelhante à ornamentação da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, exceto pela posição da pomba, que foi representada no lado oposto [Fig.409]. Existe também uma gravura correspondente a essa pintura, indicando uma possível fonte de referência para o artista colombiano [Fig.410]<sup>702</sup>. Em 2019, Jaelson Bitran Trindade publicou um artigo, no qual sugere essa reprodução como um dos modelos utilizados pelo pintor que trabalhou em Minas Gerais. De fato, se recortarmos as imagens, percebemos que a configuração se aproxima muito da estampa, ainda que o pássaro tenha sido pintado do outro lado e que o gravador não tenha representado a cruz tríplice [Fig.411a, Fig.411b]. Observe-se a inclinação da cabeça do Papa e o braço estendido em direção ao pote de tinta, colocando-se na frente do menino alado. Note-se que a forma com a qual o pontífice segura o livro na mão esquerda é idêntica à imagem gravada. Para além dessas correlações, o que importa é a existência de um tipo iconográfico que foi impresso e difundido no universo da produção artística religiosa, possibilitando sua interpretação e sobrevivência ao longo do tempo.

Semelhante aos retratos da Sé de Mariana, a forma escolhida para a representação dos eclesiásticos não poderia ser melhor: proferindo o discurso sobre os púlpitos e difundindo a doutrina católica por meio dos livros. No entanto, é preciso retomar a pergunta inicial: porque uma irmandade dos pretos, devotos da Senhora do Rosário, escolheria os quatro doutores da igreja para decorar o forro da capela-mor, o local mais importante do templo? Consultamos as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, descritas por D. Sebastião Monteiro da Vide, e não encontramos nenhuma recomendação específica quanto à representação dos teólogos e escritores católicos, mas no Livro Primeiro, Título VIII – *Do culto devido às santas relíquias e sagradas imagens* – o autor nos diz que, conforme a “antiga tradição da Igreja Católica e definições dos sagrados concílios”<sup>703</sup>, o culto aos santos refere-se ao ato de reverenciar e venerar o significado da imagem, o que elas efetivamente representam. Posto isto, acreditamos que a pergunta deve ser refeita: o que esses religiosos eruditos representam para a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos? É possível que a resposta esteja na Mariologia Patrística, pois, desde o início do cristianismo, Maria é digna de veneração especial. Nesse sentido, os dogmas e a devoção mariana foram sendo estabelecidos ao longo do tempo,

---

<sup>702</sup> Chegamos a essas imagens a partir de artigo publicado por Jaelson Bitran Trindade em 2019, a quem agradecemos.

<sup>703</sup> FEITLER; SOUZA; JANCSÓ; PUNTONI, 2010, p. 135.

com destaque absoluto para a Maternidade Divina que inclui Maria no processo de Redenção da humanidade<sup>704</sup>.

Na Igreja Antiga, sua memória era recordada como santa ao lado dos apóstolos e dos mártires, enquanto entre os Padres, gregos e latinos, sua figura foi tomada como base para as reflexões acerca do Mistério da Encarnação divina, já que fora através dela que o Salvador havia encarnado entre os homens<sup>705</sup>.

Conforme Miriam Silva, no século IV da era cristã, no período de Constantino, a teologia passa a ver em Maria o modelo perfeito, exemplo de vida para os religiosos que viviam nos mosteiros; para as virgens consagradas e para todos os cristãos. Com relação à castidade, os santos Jerônimo, Agostinho e Ambrósio passaram a defender fervorosamente sua virgindade permanente, condição indispensável à sua santidade e ao papel que ela desempenhou no processo de redenção da humanidade, como Mãe, não apenas do Filho de Deus, mas de Deus propriamente dito<sup>706</sup>. Nesse âmbito, Santo Ambrósio, o bispo de Milão, escreve uma obra especificamente dedicada à Virgem.

Apenas três anos após a eleição episcopal, publica uma pequena obra de cunho moral e pedagógico, *De Verginibus*, coletânea de sermões e meditações a respeito de Maria e onde já apresenta duas das suas ideias fundamentais sobre a Mariologia: **chama-se de Mãe de Deus e insiste em afirmar a sua virgindade perpétua**<sup>707</sup> (grifo nosso).

A propósito, é interessante lembrar uma passagem de sua legenda, em que Ambrósio defende a pureza de Maria, declarando-se virgem como a Mãe de Deus: “Não devemos apenas louvar a virgindade, mas também conservá-la”<sup>708</sup>. Dessa forma, o bispo de Milão passa a argumentar a seu favor na participação da encarnação de Jesus e associa a ela um conjunto de virtudes que constitui um modelo de castidade. De acordo com Miriam Lourdes Silva, a mariologia de Ambrósio pode ser definida como a “pedagogia do exemplo”<sup>709</sup>: a vida de Maria torna-se referência para toda a Igreja. Na vida de São Gregório, narrada por Jacopo de Varazze, há um episódio emblemático que deixa evidente sua missão como a Mãe de Cristo, o Deus encarnado. Roma tinha sido assolada por uma epidemia e o Santo Padre ordenou aos cristãos caminhar em procissão cantando litanias na época da Páscoa. Para acompanhar o cortejo, levaram uma pintura que pertence à igreja de Santa Maria Maior – o retrato da Virgem com o Menino,

<sup>704</sup> SILVA, M.L., 2017, p. 141.

<sup>705</sup> Ibid., p. 141.

<sup>706</sup> Ibid., p. 143.

<sup>707</sup> Ibid., p. 149.

<sup>708</sup> VARAZZE, 2003, p. 361.

<sup>709</sup> SILVA, M.L., 2017, p. 154.

produzido por Lucas. Na medida em que a imagem avançava, o ar infectado não resistia à sua presença e se purificava produzindo uma atmosfera de “maravilhosa serenidade”<sup>710</sup>. “Então, o bem-aventurado Gregório viu, sobre o castelo de Crescêncio, o anjo do Senhor limpando uma espada ensanguentada, que pôs de volta na bainha. Gregório compreendeu que a peste tinha cessado, o que de fato aconteceu”<sup>711</sup>. O culto prestado à Virgem e seu Filho, na referida procissão pascal, libertou os romanos do sofrimento e da morte. Consideramos que seja essa a principal razão para a representação dos doutores dos primeiros séculos da igreja romana: os teólogos criadores da doutrina cristã e defensores da santidade de Maria e de sua participação como Mãe do Deus encarnado no processo de Redenção da humanidade, justamente no local em que se celebra a Eucaristia – o mistério da morte e ressurreição de Cristo, a remissão dos pecados e a reconciliação dos homens com Deus. Essa mensagem complementa perfeitamente a iconografia do espaço imaginário – o princípio da Recapitulação.

Concomitantemente à defesa da santidade de Maria e de seu papel como redentora, foi necessário combater as heresias que eram contrárias ao dogma e, por consequência, converter os heréticos ao cristianismo, sendo eles próprios – os doutores – exemplo de vida convertida. Portanto, do ponto de vista da doutrina católica, a mensagem difundida por meio da pintura dos eclesiásticos reforça a necessidade de conversão dos homens pretos – os africanos e seus descendentes – ao cristianismo, condição indispensável à obtenção da Glória Celestial. Conforme o Livro Terceiro das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, a pregação é o alimento espiritual necessário à salvação e os pregadores devem ser homens doutos, como aqueles representados nos púlpitos.

*Da pregação e pregadores*

Porquanto a **pregação da palavra de Deus Nosso Senhor é o mantimento espiritual das almas e muito necessária para a salvação delas**, como diz o sagrado Concílio Tridentino, se encarrega muito aos prelados pelo mesmo Concílio esta obrigação, e se chama no direito canônico officio seu próprio. E, porque não podem ordinariamente cumprir com ele por si mesmos, lhes é também muito encomendado que escolham para isso // **sujeitos idôneos de virtudes, letras e exemplo**, pois ficam sendo seus coadjutores e cooperadores neste santo mistério<sup>712</sup> (grifo nosso).

É importante ressaltar o hino de louvor à Igreja proclamado no púlpito por Santo Agostinho, exortando o fiel à crença na Salvação da alma por meio da Reconciliação com Deus. Em síntese, a mesa administrativa da irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz escolheu,

<sup>710</sup> VARAZZE, 2003, p. 284.

<sup>711</sup> Ibid., 2003, p. 284.

<sup>712</sup> FEITLER; SOUZA; JANCSÓ; PUNTONI, 2010, p. 336.

como programa iconográfico da ornamentação do forro da capela-mor, a tradicional representação dos quatro doutores. Trata-se de um tema extremamente erudito e ortodoxo<sup>713</sup> que defende o culto mariano e difunde o papel da Virgem no processo de redenção da humanidade ao lado de Jesus – o Deus encarnado. Desse modo, a Senhora do Rosário torna-se a grande advogada dos irmãos e a principal intermediária entre Deus e os homens no processo de remissão dos pecados.

Para complementar a iconografia da capela-mor e a defesa da virgindade de Maria, a irmandade do Rosário do Alto da Cruz escolheu o tema da *Assunção da Virgem Maria* para decorar o painel central de sua nave. Conforme Jacopo de Varazze, Santo Agostinho apresenta três razões para a assunção corporal da Mãe de Deus:

A primeira é que a carne de Cristo e a da Virgem são apenas uma: “Já que a natureza humana está condenada à podridão e aos vermes, e que Jesus foi poupado desse ultraje, a natureza de Maria também está imune a isso, pois foi nela que Jesus assumiu a sua natureza”. A segunda razão é a dignidade de seu corpo: “O Trono de Deus, o leito nupcial do Senhor, o tabernáculo de Cristo, deve estar onde Ele próprio está, pois é mais digno conservar esse tesouro no Céu do que na Terra”. A terceira razão é a **perfeita integridade de sua carne virginal**”<sup>714</sup> (grifo nosso).

No que diz respeito ao culto à Virgem do Rosário, é preciso esclarecer que a soberania da padroeira não exclui as demais devoções negras, uma vez que as irmandades dos homens pretos costumavam acolher outras invocações em seu templo: Santa Efigênia e Santo Elesbão (santos carmelitas), São Benedito e Santo Antônio de Cartegerona (santos franciscanos). Não conhecemos o Compromisso do Rosário do Alto da Cruz que porventura foi elaborado logo após a cisão ocorrida por volta de 1740; tivemos acesso apenas a uma transcrição incompleta do documento, com data de 1785-1788, escrito após a conclusão dessa pintura<sup>715</sup>. Contudo, o estatuto lança luz a respeito das normas que orientavam a confraria ao longo do Setecentos. Conforme o registro, transcrito pelo IPHAN, em 1785, estava autorizada novamente a entrada dos homens brancos, mas limitavam sua participação na mesa administrativa, deixando os principais cargos nas mãos dos irmãos pretos. No nosso entendimento, trata-se da busca pela autonomia: os africanos e seus descendentes estavam determinados a permanecer no controle da associação, ocupando os cargos de juiz. Leiam-se alguns extratos do regimento:

<sup>713</sup> Ortodoxo no sentido de rigor, que segue estritamente as normas estabelecidas pela Igreja Católica.

<sup>714</sup> VARAZZE, 2003, p. 664.

<sup>715</sup> Transcrição do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, denominada do Alto da Cruz, da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica de Ouro Preto. Disponível nos arquivos do escritório central do IPHAN do Rio de Janeiro, RJ, e do escritório do IPHAN de Belo Horizonte, MG.

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, denominada do alto da Cruz, da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica de Ouro Preto.

Este compromisso é **lei inviolável a que se sujeitam aqueles Católicos, que se querem obstar nos Livros desta Irmandade**, ficando desde o dia em que se assentam sujeitos aos encargos da mesma, para que assim unidos, e congregados possam subsistir com os votos a mesma Senhora, de quem somos filhos.

Cap. ° 2

Terá o irmão juiz diante de si um papel, no qual estarão lançados para Juizes três irmãos, para Escrivães três, para Tesoureiros três, para Procuradores, a saber. **Juizes Pretos, os Escrivães Brancos, ou alguns Irmãos ainda que pretos, que tenham cabal inteligência para o dito emprego, e para Tesoureiro três brancos, e para Procuradores três Irmãos pretos [...]**.

Cap. ° 3

**O Irmão Juiz tem o cargo de maior importância**, e por consequência deve examinar se os Irmãos cumprem com as suas obrigações, se há zelo em sufragarem os Irmãos falecidos, e acompanhá-los à sepultura, se o Escrivão lança em receita toda a quantia que se tem recebido, tanto de despesas, como de anuais, se esses acham arrolados no livro, onde existem os seus assentos, e se as quantias recebidas se acham recolhidas ao cofre<sup>716</sup> (grifo nosso).

Pelo que entendemos, há de fato a necessidade de controle, por parte dos irmãos pretos, de todas as funções da irmandade, bem como da fiscalização das ações daqueles cargos destinados aos homens brancos. O compromisso deixa entender que o ofício de escrivão será preenchido por eles na ausência de pretos que dominem a escrita. Na verdade, parece haver uma negociação quanto à distribuição das ocupações entre os diversos membros da confraria, na qual os africanos e descendentes são detentores das obrigações de maior importância. Refletindo sobre isso e traçando um paralelo entre o programa iconográfico escolhido em 1760, e os acordos verificados no documento escrito em 1785, supomos que havia também uma conciliação no momento de pensar a decoração do templo. Quer dizer, a mesa administrativa determinava a representação dos espaços de maior visibilidade conforme a tradição da doutrina católica e, simultaneamente, mantinha as devoções negras nos altares do templo, fomentava as eleições de reis e rainhas, as festas do Rosário e das demais invocações, a participação nas cerimônias públicas, a compra de alforrias<sup>717</sup>, e controlava a referida distribuição das atividades, prevista no estatuto. Dito de outra forma, a preservação e a ressignificação das crenças dos ‘homens pretos’ provavelmente existiram, de verdade, mas não no âmbito da pintura, devido à sua exposição à vigilância da diocese de Mariana, submetida às determinações do Concílio de Trento e adaptada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. É bem possível que

<sup>716</sup> Transcrição do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, denominada do Alto da Cruz, da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica de Ouro Preto. Disponível nos arquivos do escritório central do IPHAN do Rio de Janeiro, RJ, e do escritório do IPHAN de Belo Horizonte, MG.

<sup>717</sup> Veja-se: FARIA, 2004.

as manifestações culturais africanas estivessem presentes em outras esferas da vida religiosa, em especial nas festas públicas. No relato do *Áureo Throno Episcopal*, em dezembro de 1749, um grupo de mascarados puxava um dos carros alegóricos construídos para as festividades de comemoração da chegada de D. Frei Manuel da Cruz em Mariana. Nas paradas, as figuras dançavam e cantavam de acordo com os costumes dos africanos:

Parecia exteriormente que puxavam o dito carro sete figuras mascaradas por outros tantos listões de fitas encarnadas, que se prendiam à proa; e ao tempo, que aquele parava, **se ocupavam as tais figuras em várias danças, e cantos compostos ao modo dos pretos, que tais representavam nas feições e cor das máscaras**: vestiam-se de branco, e azul com saíotes do mesmo, e bandas brancas guarnecidas de rendas aneladas<sup>718</sup> (grifo nosso).

Conforme Diogo de Vasconcelos, por volta de 1748, antes da chegada de D. Frei Manuel da Cruz, Frei Antônio do Desterro relatou que costumava testemunhar, nas visitas pastorais, os exageros das festas promovidas pela própria Igreja; manifestações que impossibilitavam a condenação, por parte da diocese, das cerimônias promovidas pelas irmandades do Rosário. Conta-nos o autor:

Começavam a ser anunciadas em bandos de folgazões mascarados, que percorriam as ruas alvoroçando o povoado, e acabavam em cavalhadas, ou corridas de touros, ocasiões em que banquetes, bailes e batuques rematavam os dias mais felizes de nossos piedosos antepassados. Dessas folias, diga-se, como se poderiam condenar as do Rosário, se eram as únicas a dar ocasião de desafogo aos pobres africanos que, **com as suas danças características, com o seu congado, ao som dos tristes instrumentos, restos de sua pátria, aqui viviam, ao menos pela ilusão de um dia, as cerimônias e os usos de seus fetiches?** Fingiam-se de livres, **tinham seu rei, sua rainha** e seus generais, **dançavam e cantavam**. Quem teria ânimo de separá-los desses regozijos?<sup>719</sup>

Salvo o tom piedoso de Diogo de Vasconcelos, bem como o uso de alguns termos empregados pejorativamente, o relato revela a manutenção de parte da cultura africana, uma forma de resistir às condições que lhes foram impostas e de trazer à memória os momentos em que eram livres de verdade, em que procederam como reis e rainhas e em que podiam dançar e cantar com alegria. Uma vez mais, é por intermédio da devoção do Rosário e das festas, consentidas pela igreja, que poderiam manter vivas determinadas práticas culturais, mesmo que recobertas por camadas de cristianismo. Desse modo, acreditamos que existiam locais e ocasiões para subsistir e negociar; nesses espaços, muito possivelmente, estavam presentes as irmandades dos ‘Homens Pretos’, ainda que tais demonstrações fossem sutis e veladas pela atmosfera festiva,

<sup>718</sup> ÁVILA, 1967, p. 441-442.

<sup>719</sup> VASCONCELOS, 2014, p. 73.

em que eles recriavam suas antigas tradições. Na verdade, essas associações de irmãos são de extrema complexidade, são simultaneamente o lugar de propagação da doutrina católica, conversão dos gentios ao cristianismo e uma das principais responsáveis, entre outras ordens religiosas, pela difusão do catolicismo negro, além de ser um sítio de conflitos e ajuda mútua. É importante ressaltar que a devoção à Nossa Senhora do Rosário é originalmente branca e foi difundida pelo Concílio de Trento, a ordem dos pregadores dominicanos, dos mendicantes franciscanos e, pelos missionários da Companhia de Jesus, mas a mesma Senhora tornou-se a principal protetora dos africanos e descendentes.

Posto isto, não há como preterir o debate existente em torno da representação do Papa Gregório Magno, conhecido popularmente como ‘Papa negro’, concepção compartilhada por alguns estudiosos de diversas áreas do conhecimento, em especial, por historiadores e antropólogos. Infelizmente, esses estudos apresentam análises frágeis pelo fato de desconhecerem o modo de produção artística do período colonial e ignorarem completamente as investigações relativas à iconografia da arte cristã. Não conhecemos nenhuma pesquisa no campo da história da arte que tenha abordado esse assunto, até o presente. Porém, existe um artigo que se aproxima da nossa abordagem de investigação, ainda que algumas informações estejam desatualizadas, principalmente com relação à data, à autoria e ao estilo da pintura de forro da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, as quais comprometem, de certa forma, sua argumentação. Em 2019, Jaelson Bitran Trindade publicou o artigo intitulado *Iconografia em suspeição: a destituição de S. Gregório Magno na decoração da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto*. O título já anuncia que o autor discorda da ideia de que o pontífice retratado seja de fato um ‘Homem Preto’.

Desde 1970, digamos, ou seja, desde que o restauro do teto fez aparecer esse dito “Papa negro” diante dos olhos de nossa contemporaneidade, ele é o ponto principal da igreja da irmandade dos “Homens Pretos” do Rosário de Santa Efigênia do Alto da Cruz, sempre que ela tem sido citada ou abordada por acadêmicos da área de história social e da cultura, de educação patrimonial e de antropologia<sup>720</sup>.

O primeiro equívoco apontado pelo autor, cometido por pelo menos dois pesquisadores, é a identificação do gorro do personagem como “barrete frígio”<sup>721</sup>, acessório adotado pelos republicanos franceses que tomaram a Bastilha, em 1789. Concordamos plenamente com Trindade, o objeto foi um dos primeiros indícios que nos permitiu conhecer o cargo do

<sup>720</sup> TRINDADE, J., 2019, p. 56.

<sup>721</sup> Ibid., p. 58.

eclesiástico. Como já indicamos, trata-se do camauro vermelho, um tipo de cobertura de cabeça exclusiva dos papas. De fato, até onde conseguimos investigar, Jaelson Trindade foi o único que reconheceu a pintura como o retrato de Gregório Magno. Na historiografia da arte do período colonial, todas as menções feitas a essa obra se limitaram a informar que o grupo figurativo correspondia aos quatro doutores da igreja, deixando subentendido que o conjunto reproduz as imagens de São Gregório, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo. O fato é que a figura possui efetivamente a pigmentação escura e, no primeiro momento, não é exatamente absurdo pensar na possibilidade de a irmandade do Rosário ter se apropriado da iconografia do papa e o reproduzido como um ‘homem preto’, numa tentativa legítima de representar os membros da confraria, os africanos e descendentes.

No entanto, como temos sinalizado durante esta investigação, a produção artística das pinturas de teto em perspectiva do período colonial esteve subordinada às determinações do Concílio de Trento, que foram adaptadas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, e é muito pouco provável que a Igreja Católica permitisse, ou não percebesse, a apropriação da principal autoridade religiosa do cristianismo – o papa. Não acreditamos que uma reprodução desse nível passasse pelo controle das visitas pastorais, até porque Vila Rica estava muito próxima da cidade sede da diocese de Mariana. Ademais, no universo da iconografia cristã, o que qualifica as personalidades retratadas não são exatamente as feições pessoais, mas os atributos, os quais foram completamente desconsiderados pelos defensores do denominado ‘Papa negro’, de acordo com as informações divulgadas por Jaelson Trindade e os textos que tivemos oportunidade de conhecer. Como já se disse, o tema dessa obra é erudito e ortodoxo, e tem o propósito de difundir os dogmas do catolicismo romano. Para mais, não encontramos, na tradição das imagens, nenhuma representação com esse tipo de adequação. Considerar a presença de um eclesiástico preto transformaria a ornamentação desse forro em um caso isolado, o que contradiz o caráter mundializado da capitania de Minas Gerais, marcado pela intensa circulação de pessoas, livros, tratados, estampas, objetos e os mais diversos tipos de conhecimento.

Seguimos com os argumentos apresentados por Trindade. O autor nos informa que a identificação do ‘Papa negro’ foi feita pelo restaurador do IPHAN Jair Inácio Afonso (1932-1982) durante o processo de recuperação da pintura, em 1968. Teria sido ele, um dos restauradores mais respeitados de Minas Gerais, a pessoa que revelou a descoberta, a representação de um homem negro como homenagem ao Rei do Congo e um ato de resistência.

Para essa figura de um “Papa negro”, que estimulou a curiosidade, em geral, Jair Inácio Afonso (1932-1982), o técnico a serviço do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **responsável pelo restauro/revelação das pinturas da capela-mor**, deu uma resposta fácil, imediata, condizente, para a cidade e a comunidade de fiéis daquela igreja, e que também legitimava e defendia o seu trabalho: disse **que a tez escura visível na figura restaurada era para homenagear o “Rei do Congo”, um herói lendário e mítico fundador e protetor da Irmandade, de apelido “Chico-Rei”**. Disse mais, disse que **representar um papa (genérico) de pele escura era um ato de autonomia daqueles Irmãos unidos sob a égide do “Chico-Rei”, de afirmação dos “Homens Pretos” diante dos brancos**<sup>722</sup> (grifo nosso).

Jaelson Bitran acredita que as declarações de Jair Inácio, expressas por meio de registros que ficaram sob a guarda de sua família, foram apropriadas por vários estudiosos em defesa da presença de um ‘homem preto’, com destaque para a pesquisa de Lázaro Francisco da Silva (1942-2003), quem o enxergou como a representação do “Sumo-Sacerdote do Ifá, Orixá das Adivinhações, no Benin (Nigéria)”<sup>723</sup>. Novamente, compartilhamos sua percepção de que esses estudos se baseiam em argumentos frágeis ao ignorar completamente a iconografia cristã e a produção artística do período colonial<sup>724</sup>. Sobre as correlações estabelecidas entre a devoção ao Rosário de Nossa Senhora e o referido orixá, Lucilene Reginaldo cita outra hipótese, proposta por José Ramos Tinhorão, e manifesta sua desaprovação.

José Ramos Tinhorão propôs uma interpretação de difícil sustentação, se é que assim podemos dizer, sobre a primazia da devoção ao Rosário entre os negros em Portugal e nas Américas. Segundo Tinhorão, **“os negros se fixaram em Nossa Senhora do Rosário pela ligação estabelecida com seu orixá Ifá, através do qual era possível consultar o destino atirando soltas ou unidas em rosário as nozes de uma palmeira chamada okpê-lifa”**. Isto é o que poderíamos chamar de uma leitura “nagocêntrica” por excelência! A tese de Tinhorão também peca pelo anacronismo e pelo equívoco no tocante ao tráfico atlântico de escravos.

A importância e vigor do culto ao Rosário são anteriores à presença dos grandes contingentes de cativos jejes e iorubás entre as populações negras nas Américas. Ainda no caso da Península Ibérica, nenhum dado conhecido permite confirmar a relevância destas populações no âmbito das irmandades negras no decorrer dos séculos XVI a XVIII. Além disso, a hipótese de Tinhorão, no fundo, está sustentada na velha tese da integração do negro ao catolicismo por meio de “justaposição de exterioridades”<sup>725</sup>.

Para finalizar, o autor propõe uma explicação para a pigmentação da imagem, amparada no possível *modus operandi* do artista. Trindade acredita que o pintor teria utilizado como fonte de referência gravuras produzidas com o método denominado ‘maneira negra’. “O gravador vai

<sup>722</sup> TRINDADE, J., 2019, p. 61.

<sup>723</sup> Ibid., p. 62.

<sup>724</sup> Veja-se: SILVA, 1997, p. 119-138 / CONCEIÇÃO, 2016.

<sup>725</sup> REGINALDO, 2005, p. 56.

assim do negro para o branco. Mas não parte do negro puro: parte de uma tinta média, daí o nome de *mezzotinto* dado por italianos e ingleses a este processo”<sup>726</sup>. A técnica permite a produção dos meios tons e possibilita a conquista dos efeitos de luzes e sombras. Jaelson Bitran argumenta que o artífice teria interpretado a estampa produzida e aplicado a mesma concepção operativa na pintura. Conforme o autor, o artista pode ter intensificado a cor marrom no momento de transpor a imagem a partir de um “modelo escuro”. Além disso, sinaliza para as possíveis intervenções que a obra possa ter sofrido ao longo do tempo, antes até de ser revestida por outra pintura. Dessa forma, no momento de sua recuperação, a figura poderia estar coberta por sujidades, ainda que elas tenham sido negadas pelo restaurador em suas anotações. Com o passar dos anos, e com as repinturas, ela pode ter perdido também as camadas de tonalidades claras, ou seja, parece haver inúmeros fatores que nos levam a acreditar que o método empregado pelo pintor ou o tempo possam ter enegrecido a imagem do Santo Padre.

Os argumentos de Trindade fazem sentido, estão amparados no modo de produção artística, na circulação dos impressos europeus em ambiente ibero-americano e na iconografia religiosa, mas não consegue nos convencer totalmente que a técnica denominada ‘maneira negra’ tenha sido de fato interpretada pelo pintor, pois as explicações quanto à apropriação de um método aplicado à gravura que teria sido transposto para a pintura são bastante confusas. Jaelson Bitran não esclarece, por exemplo, se o artífice manipulou reproduções semelhantes para a confecção das outras três figuras ou se conseguiu solucionar o clareamento e o jogo de luzes e sombras dessas imagens. Para complicar ainda mais, Trindade considera que a obra tenha sido realizada no final do século XVIII e que o seu autor seja o renomado João Batista de Figueiredo, um artista experiente naquela altura. Porém, desconhece o fato de que a ornamentação desse forro foi realizada por volta de 1765 e que Figueiredo participou de sua execução como aprendiz, ao lado de Manoel Antônio da Fonseca, muito possivelmente sob a supervisão de um oficial perito. Nesse período, o discípulo trabalhava para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e, mesmo que estivesse no final do seu aprendizado, ainda não era o reconhecido pintor do Rococó, em Minas Gerais. Nesse sentido, vale lembrar que estamos analisando uma decoração que pertence ao ciclo barroco, talvez a mais barroca do conjunto pictórico investigado, como demonstramos no capítulo cinco. Por fim, Trindade acaba colocando em xeque a atuação do próprio restaurador, deixando entender que ele pode ter interferido no restauro.

---

<sup>726</sup> CALADO; SILVA, 2005, p. 186.

Também cabe perguntar, diante do resultado do restauro e das questões tratadas até aqui, **como de fato entrevistou o pintor e restaurador Jair Afonso Inácio**, que tanto mérito tem pelo preparo pessoal que buscou, pelos numerosos trabalhos realizados, por todo o esforço feito, em nome do IPHAN, instituição em que começou a trabalhar a partir do ano de 1949, por contratos temporários, da qual reclamava, com desgosto, não lhe dar o devido reconhecimento e nem decente provento<sup>727</sup> (grifo nosso).

Como procuramos demonstrar no estudo iconográfico, a imagem representa, sem dúvida alguma, o Papa Gregório Magno, e a sua pigmentação de tonalidades escuras, tal qual a conhecemos hoje, está longe de ser compreendida. Sabemos o quão difícil é afirmar quais gravuras o artista utilizou de fato para suas composições. Portanto, para ter certeza de que o pintor teria manuseado fontes gravadas à “maneira negra” e interpretado seu método de execução no momento de transpor o desenho para o forro, teríamos que realizar exames técnicos e verificar se o modo operativo se repete na concepção das outras figuras. Há que considerar ainda a possibilidade de o pintor ter utilizado cores terrosas na camada de preparação, o que influi no colorido da obra e determina a técnica de execução, como nos informa António João Cruz. Conforme o autor, nas preparações coradas, a pintura é executada da sombra para a luz<sup>728</sup>. Desse modo, no processo de recuperação da imagem, é possível que os tons claros se perderam, restando a coloração acastanhada. Para finalizar, tornamos a dizer o quanto é necessário o diálogo entre restauradores e historiadores da arte para a elucidação de casos complexos como esse que envolve fundamentação histórica e análises científicas. Ademais, as pinturas de forro das igrejas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, localizadas na capitania de Minas Gerais, necessitam de um estudo aprofundado, numa perspectiva comparada, tendo em vista uma análise iconológica. Essa investigação precisa ser realizada.

### **A pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco: o culto ao santíssimo Sacramento e os guardiões da Eucaristia**

A matriz de Santo Antônio de Ouro Branco foi elevada a vigaria colada pelo Rei D. João V em 1724, compondo o conjunto das primeiras paróquias criadas pelo Bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei Francisco de São Jerônimo (1638-1721). Sua construção teve início em 1717, por iniciativa da irmandade do Santíssimo Sacramento, concluindo-se apenas em 1779, conforme a data inscrita em seu frontispício. O programa iconográfico adotado corresponde à representação do ostensório e dos evangelistas, acompanhados de seus animais simbólicos: São Mateus e o homem, São Lucas e o boi, São Marcos e o leão, São João e a águia [Fig.412]. Os autores dos

<sup>727</sup> TRINDADE, J., 2019, p. 78.

<sup>728</sup> CRUZ, 2006, nota 24, p. 457.

evangelhos canônicos que compõem o Novo Testamento foram reproduzidos em quatro tronos localizados nos ângulos do forro e a custódia foi pintada no centro da quadratura [Fig.413]. O objeto devocional é comumente utilizado nas cerimônias do culto à Eucaristia, um dos pilares do catolicismo que traz à memória o evento da morte e ressurreição de Cristo<sup>729</sup>.

O ostensório é uma peça destinada à exposição e ao transporte do Santíssimo como expressão do dogma da transubstanciação, rito católico em que Deus se faz presente por meio da transformação simbólica do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo. Geralmente, o objeto é produzido por um metal precioso, concebido por uma armação que se coloca sobre uma base, e coroado por uma cruz. No centro, há um vidro transparente que permite a visualização e a veneração da hóstia consagrada pelos fiéis. Existem os mais diversos tipos de custódia, mas o mais conhecido é o radiante, quando o receptáculo é cingido por uma auréola composta em raios. Parece ser este o modelo pintado no zênite da cobertura da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, em Minas Gerais<sup>730</sup>. Para além de instrumento de devoção, o artefato é também símbolo das irmandades do Santíssimo Sacramento, uma vez que essas associações, além de responsáveis pela construção e ornamentação da igreja paroquial, tornavam-se as principais promotoras e mantenedoras do culto eucarístico.

Como resposta à Reforma Protestante, que questionava o dogma da Transubstanciação, o Concílio de Trento fomentou o culto ao Santíssimo Sacramento, cujo significado corresponde à manifestação do próprio Deus entre os cristãos. No *Livro Primeiro das Constituições do Arcebispado da Bahia – Título XXIII* –, o redator descreve o sacramento da Eucaristia:

É o santíssimo e augustíssimo sacramento da eucaristia na ordem o terceiro dos sacramentos, mas nas excelências o primeiro, e na perfeição o último. Nas excelências o primeiro, porque entre todos é o mais excelente, divino e soberano, pois não só contém a graça, como os mais sacramentos, mas **encerra em si real e verdadeiramente o autor da mesma graça e instituidor de todos os sacramentos**. É também na perfeição o último, porque a perfeição de todos os mais se ordena como disposição para este, que é o complemento da perfeição de todos os sacramentos. Não se atende aqui à maior excelência dos sacramentos da confirmação e ordem em razão do ministro que os administra. **Instituiu Cristo Senhor Nosso este soberano sacramento na véspera de sua paixão sagrada, depois da última ceia legal, para que fosse um memorial perene da mesma paixão, penhor da glória que esperamos, e espiritual alimento de nossas almas**<sup>731</sup> (grifo nosso).

<sup>729</sup> BORGES, 2011, p. 1.

<sup>730</sup> ROCCA; GUEDES; ROQUE; GUERREIRO, 2004. p. 128.

<sup>731</sup> FEITLER; SOUZA; JANCSÓ; PUNTONI, 2010, p. 162-163.

Como reafirma o Concílio de Trento, o sacramento da eucaristia foi instituído por Jesus na Santa Ceia, a última refeição realizada antes de sua crucificação. Durante a celebração, o pão e o vinho foram transformados no corpo e no sangue de Cristo e oferecidos aos discípulos como remissão dos pecados. O ritual estabelecido deveria ser reproduzido pelos apóstolos e o símbolo da Sagrada Comunhão – a hóstia consagrada – deveria ser ofertado à cristandade como sinal da redenção. Desse modo, de acordo com os preceitos da doutrina católica, o culto ao Santíssimo corresponde aos mistérios da paixão e ressurreição do Filho de Deus, bem como as graças decorrentes desse sacrifício. Portanto, não se trata apenas do perdão, da salvação da alma e da conquista da vida eterna, mas de alimento espiritual e ordenação da própria vida. Dizem as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*:

Quanto aos efeitos que este soberano sacramento causa nos que dignamente o recebem, se há de saber que, como este sacramento foi instituído como um sustento e **manjar espiritual com que se alimentam nossas almas**, obras nelas, falando com proporção, aqueles efeitos que em Nós costuma causar o sustento dos corpos: acrescenta a vida espiritual da alma e a sustenta e conforta; **aviva a fé, alenta a esperança, dá novos fervores à caridade, reprime os vícios e apetites desordenados, diminui as tentações** e, por seu modo, **preserva de pecados**, e tem outros inumeráveis efeitos, que expendem os Santos Padres<sup>732</sup> (grifo nosso).

À prática eucarística correspondem a sua distribuição para todos os fiéis, a conservação no sacrário, a exposição permanente e o transporte em procissões públicas. Nesta circunstância, o Santo Sacrifício deve ser adorado como culto de latría – a veneração devida somente a Nosso Senhor. Trata-se da reverência suprema da igreja católica, porque nela está presente o próprio Deus<sup>733</sup>. Nesse âmbito, os irmãos do Santíssimo Sacramento converteram-se nos principais guardiões do maior símbolo da liturgia católica, a morte e ressurreição de Cristo materializadas no mistério da eucaristia. Constava nos estatutos das referidas irmandades o dever de promover a devoção: expor e ofertar a hóstia consagrada aos enfermos, cuidar do tabernáculo, promover as procissões do Corpo de Deus, enfeitar as janelas durante o cortejo, dentre outras prerrogativas<sup>734</sup>. Essas confrarias multiplicaram-se nas dioceses dos países europeus e seus domínios e tornaram-se um dos braços direitos da Igreja, pois o desenvolvimento dessas associações tinha como consequência a propagação do próprio rito<sup>735</sup>. Como mencionamos, a manifestação do Sagrado não se restringia ao espaço interno do templo, as procissões de *Corpus*

<sup>732</sup> FEITLER; SOUZA; JANCSÓ; PUNTONI, 2010, p. 163-164.

<sup>733</sup> Ibid., p. 133.

<sup>734</sup> Veja-se: BORGES, 2011 / OLIVEIRA, 2012.

<sup>735</sup> BORGES, 2011, p. 5-6.

*Christi* celebravam publicamente a consagração que foi instituída por Jesus durante a Santa Ceia. De acordo com Célia Maia Borges:

Em Portugal, como se sabe, D. João I assumiu o papel de patrono da festa. Nos séculos seguintes a procissão do *Corpus Christi* contou com o apoio das Câmaras e as irmandades do Santíssimo Sacramento gozaram do privilégio de organizar as festividades e de promover o culto público. Os festejos se celebravam no quinto dia de Pentecostes e registravam a participação de todos os grupos sociais, com a apresentação de danças e teatros promovidos pelas corporações de ofícios, onde se mesclava o sagrado e o profano. Em Braga, Porto e Lisboa, assim como noutras localidades, não faltaram descrições a respeito dessa grande festa. Era o momento maior de manifestação pública dos irmãos do Santíssimo em honra do Senhor. **A festa prolongou além-mar, e os colonos portugueses que compunham as elites locais, reunidos nas irmandades do Santíssimo continuaram a investir na grande manifestação pública à hóstia consagrada, no que foram seguidos pelas demais associações de fiéis**<sup>736</sup> (grifo nosso).

Na capitania de Minas Gerais, conhecemos o relato de uma das maiores festas públicas, dedicada à exposição do Santíssimo – o *Triunfo Eucarístico*<sup>737</sup>. Em 1733, em Vila Rica, foi realizada a transladação da custódia, que estava depositada na capela de Nossa Senhora do Rosário, para a matriz de Nossa Senhora do Pilar. Para comemorar a reconstrução do templo, realizaram uma cerimônia com toda a pompa e circunstância, semelhante às festas barrocas que ocorriam nas regiões de Portugal. O festejo contou com um aparato arquitetônico e cenográfico suntuoso: arcos triunfais, carros alegóricos, arranjos de flores, luminárias, máscaras, danças e cantos, um verdadeiro espetáculo para os sentidos, capaz de causar a sensação de maravilha e arrebatamento. Examinamos o evento por meio da descrição registrada por Simão Ferreira Machado e publicada em Lisboa, em 1734. O opúsculo nos permite entrever o ambiente cultural e religioso de Minas no século XVIII, caracterizado pela exuberância e pela ostentação. O teatro religioso encenou, pelas ruas da cidade, a vitória do cristianismo sobre o paganismo e as demais crenças religiosas, reafirmando sobretudo o dogma da transubstanciação e a glorificação da Igreja, conforme o espírito da Contrarreforma.

De acordo com o autor, durante a organização da solenidade de restituição do Santíssimo para a nova matriz do Pilar, localizada no Bairro Ouro Preto, concorreram artífices de diversas localidades, tanto de Minas Gerais como do Rio de Janeiro. Com o propósito de anunciar a festa, espalharam luminárias por toda a vila, imitando as luzes do céu. Mascarados saíam pelas ruas com roupas adornadas, cantavam, dançavam, os sinos tocavam em perfeita harmonia, tudo

<sup>736</sup> BORGES, 2011, p. 6.

<sup>737</sup> Sobre a festa do Triunfo Eucarístico e o relato de Simão Ferreira Machado, leia-se: ÁVILA, 1967.

programado para estimular os sentidos e criar a sensação de júbilo. No sábado, aconteceria a grande procissão de trasladação da Custódia, porém uma chuva repentina fez com que os organizadores a adiassem. No domingo, as janelas das casas amanheceram cobertas de seda e damasco. O cortejo foi acompanhado pelos carros alegóricos e arcos do triunfo, um altar para a exposição e a veneração do “Divino Sacramento”, entre outros ornatos de ouro, prata e pedras preciosas, bandeiras, estandartes e imagens religiosas, representações mitológicas e cristãs, tronos etc. Ocorreram espetáculos teatrais e pirotécnicos. Antes de sair o desfile, celebraram missa com coro de música e um último sermão foi proclamado no púlpito da capela do Rosário. Os carros eram pintados e ornamentados com ouro e prata, cobertos por arranjos de flores. Os músicos e dançarinos vestiam roupas coloridas, de seda bordada, tecidos de veludo decorados com diamantes. Algumas figuras desfilavam a cavalo com a cabeça coberta por cocares e plumas multicores. Seis dias de festejo representando o triunfo da Igreja, muito possivelmente, foram a maior celebração da cristandade do Setecentos, em Minas Gerais<sup>738</sup>.

Foi nesse ambiente cultural e religioso que a matriz de Santo Antônio de Ouro Branco foi construída e nada mais apropriado para simbolizar e celebrar a eucaristia do que o ostensório exposto no centro da cúpula imaginária, flutuando entre as nuvens do céu. Conforme Mircea Eliade, a manifestação do sagrado revela um ‘ponto fixo’ e absoluto – o Centro – e a sua descoberta e projeção equivale-se à Criação do Mundo<sup>739</sup>. O lugar para a representação é perfeito, a capela-mor, o local mais importante da liturgia, onde os cristãos realizam a sagrada comunhão, afastam-se dos vícios, elevam-se espiritualmente e renovam a promessa de remissão dos pecados<sup>740</sup>, reconciliando-se com Deus. Entretanto, é necessário compreender a presença dos quatro evangelistas com os seus respectivos animais simbólicos. Porque eles guardam esse objeto litúrgico? A princípio, São Mateus, São Lucas, São Marcos e São João são os autores dos evangelhos canônicos que integram o Novo Testamento. Eles são os legítimos biógrafos da vida de Jesus Cristo e, portanto, os propagadores da palavra de Deus, aquele que se faz presente no zimbório da arquitetura pintada. [Fig.414, Fig.415, Fig.416, Fig.417]. E os animais simbólicos que os acompanham, qual o significado das quatro criaturas para o culto do Santíssimo Sacramento?

---

<sup>738</sup> ÁVILA, 1967.

<sup>739</sup> ELIADE, 2020, p. 26.

<sup>740</sup> Sobre o ritual litúrgico em Minas Gerais, leia-se: CAMPOS, 1996.

Partindo da perspectiva de que o cristianismo é a religião do livro, por excelência, recorreremos novamente à literatura cristã, às possíveis fontes de inspiração para a iconografia dos evangelistas e seus animais simbólicos. Conhecemos, pela história de vida dos santos, que São Mateus era judeu e publicano, foi cobrador de impostos, atendeu ao primeiro chamado do Mestre, converteu-se e tornou-se apóstolo de Jesus. Como um servo de Deus, escreveu um dos evangelhos canônicos. Seu emblema é um homem alado, porque persistiu na escrita da genealogia humana de Cristo [Fig.414]<sup>741</sup>.

Conforme Jacopo de Varazze, o ministério de São Lucas foi escrever o evangelho, missão que cumpriu com perfeição, assim como foi perfeito em seus deveres para com Deus, com o próximo e consigo mesmo [Fig.415]<sup>742</sup>. Nasceu na Síria, foi convertido por São Paulo e era médico de profissão. Os teólogos costumavam associar a medicina com a escrita, interpretando suas palavras como um verdadeiro medicamento para o espírito. Seu animal simbólico é o novilho, pela importância dada ao sacrifício de Jesus. Segundo São Jerônimo:

Pela face de novilho ou de boi indica-se quanto foi bem-intencionado no seu ministério, que consistiu em escrever seu evangelho. Ele fez isso escrupulosamente, começando pelo nascimento do Precursor, o nascimento de Cristo e sua infância, e o desenrolar de toda sua história até sua consumação. Seu relato é feito com discernimento porque, escrevendo depois de dois evangelistas, ele supre o que omitiram e omite o que disseram suficientemente. **Ele insistiu a respeito do templo e do sacrifício, no princípio, no meio e no fim de seu livro, daí ser bem representado pelo boi, animal lento, de pés fendidos, muito usado nas imolações**<sup>743</sup> (grifo nosso).

Lucas foi também pintor e é considerado o autor do retrato da Virgem com o Menino: a *Madona de São Lucas*. A imagem foi considerada autêntica e teria sido produzida na época dos discípulos de Jesus. Acreditava-se, inclusive, que a própria Maria teria pousado com o seu Filho para o artífice. Como as obras do gênero, ela corresponde à presença real da Virgem, a quem adoravam e pediam proteção<sup>744</sup>. Na história da arte, há inúmeras representações do apóstolo pintando a Mãe de Deus em seu ateliê. O quadro tornou-se um emblema do evangelista, assim como o santo transformou-se em padroeiro dos pintores, sendo o tema preferido das corporações de ofício. Repare-se no ícone localizado ao lado do santo, símbolo do evangelista que forneceu mais detalhes sobre a vida de Nossa Senhora [Fig.415].

<sup>741</sup> Sobre a vida de São Mateus, consultem-se: VARAZZE, 2003 / SCHENONE, 1992.

<sup>742</sup> Sobre a vida de São Lucas, consultem-se: VARAZZE, 2003 / SCHENONE, 1992.

<sup>743</sup> VARAZZE, 2003, p. 873.

<sup>744</sup> BELTING, 2010, p. 4-5.

O evangelista Marcos foi discípulo e filho de batismo do apóstolo Pedro, que o enviou, para pregar a palavra de Deus, a Alexandria, onde converteu muitos heréticos ao cristianismo [Fig.416]<sup>745</sup>. Após sua morte, seu corpo foi levado para Veneza, onde foi erguida uma igreja em sua homenagem, a famosa Basílica de São Marcos. De acordo com sua legenda, o traslado foi marcado por milagres e conversões. A criatura fantástica que o acompanha é o leão, símbolo da ressurreição. Conta-nos Jacopo de Varazze:

Marcos sob a de um leão, evidentemente porque descreveu a Ressurreição, e os filhotes desse animal, pelo que se diz, ficam mortos por três dias depois do nascimento até serem ressuscitados no terceiro dia pelos rugidos do leão, além do que Marcos começa seu escrito com João Batista e o rugido de sua pregação<sup>746</sup>.

São João, o Evangelista, foi o apóstolo mais amado por Cristo [Fig.417]<sup>747</sup>. Quando o Senhor o escolheu, era um jovem casto e assim permaneceu até sua morte. Quando Cristo morreu na cruz, entregou-o aos cuidados de Maria como seu filho; e o encarregou de cuidar dela como sua mãe. Pedro o escolheu para carregar a palma do martírio durante o cortejo fúnebre de Nossa Senhora, pois era puro como a Virgem. Conforme sua legenda, narrada por Jacopo de Varazze, João recebeu a graça de Deus por ter revelado os mistérios concernentes à divindade do Verbo e ao fim do mundo. O seu animal simbólico é a águia, que representa a elevação espiritual e a contemplação da vida celestial. Varazze relata o diálogo que ele teve com uma criança que o depreciava ao vê-lo acariciar uma ave que estava domesticando.

Então o apóstolo falou: “O mesmo se dá com a frágil natureza humana, que se enfraqueceria caso ficasse sempre ocupada, caso não relaxasse por alguns instantes. Vê a águia: ela voa mais alto do que todos os pássaros e olha fixamente para o sol, mas por sua natureza precisa pousar na terra. O mesmo ocorre com o espírito do homem, que necessita relaxar um pouco para depois se voltar com mais ardor para a contemplação das coisas celestes”<sup>748</sup>.

Como evangelistas, São Mateus, São Lucas, São Marcos e São João são frequentemente representados escrevendo a sagrada escritura ao lado dos animais simbólicos – o Tetramorfo. Essa iconografia foi amplamente difundida pelas gravuras de tradução e pelos Registros de Santos. São inúmeros os exemplares, desde concepções mais simplificadas até às mais elaboradas, com complementos iconográficos e ambientações complexas. Normalmente, João

<sup>745</sup> Sobre a vida de São Marcos, consultem-se: VARAZZE, 2003 / SCHENONE, 1992.

<sup>746</sup> VARAZZE, 2003, p. 872.

<sup>747</sup> Sobre a vida de São João, consultem-se: VARAZZE, 2003 / SCHENONE, 1992.

<sup>748</sup> VARAZZE, 2003, p. 118.

é retratado como um rapaz imberbe, sinais de sua juventude virginal. Notem-se alguns espécimes, cujas composições assemelham-se à pintura da matriz de Santo Antônio por se limitarem à reprodução do apóstolo e seus atributos essenciais: o livro, a pena e a criatura alada [Fig.418, Fig.419, Fig.420, Fig.421].

Os emblemas dos autores dos evangelhos canônicos têm sua origem no Oriente. O tetramorfo é uma criatura alada de quatro faces – leão, touro, homem e águia – que está presente nas descrições de Ezequiel<sup>749</sup>, no Antigo Testamento, e no Apocalipse de São João<sup>750</sup>, no Novo Testamento. O profeta Ezequiel relata a visão que teve de Deus no exílio.

**Visão do “carro de Iahweh”:** Eu olhei: havia um vento tempestuoso que soprava do Norte, uma grande nuvem e um fogo chamejante; em torno, de uma grande claridade e no centro algo que parecia electro, no meio do fogo. No centro, algo com forma semelhante a quatro animais, mas cuja aparência fazia lembrar uma forma humana. **Cada qual tinha quatro faces e quatro asas.** As suas pernas eram retas e os seus cascos como cascos de novilho, mas luzentes, lembrando o brilho do latão polido. Sob as suas asas havia mãos humanas voltadas para as quatro direções, como as faces e as asas dos quatro. As asas se tocavam entre si; eles não se voltavam ao caminharem; antes, todos caminhavam para a frente; **quanto às suas faces**, tinham forma **semelhante à de um homem**, mas os quatro apresentavam **face de leão do lado direito** e todos os quatro apresentavam **face de touro do lado esquerdo**. Ademais todos os quatro tinham **face de águia**<sup>751</sup> (grifo nosso).

Nos comentários dessa passagem do *Livro de Ezequiel*, os editores anunciam que a imagem das figuras aladas evoca os *Karibu* assírios, que correspondem aos Querubins da Arca: “seres com cabeça humana, corpo de leão, patas de touro e asas de águia, cujas estátuas guardavam os palácios da Babilônia. Esses servos dos deuses pagãos são aqui atrelados ao carro do Deus de Israel”<sup>752</sup>. Essas criaturas surgem no *Livro do Êxodo*, nas prescrições para a construção da Arca do Testemunho, confeccionada para guardar o Decálogo contendo os dez mandamentos: o Livro da aliança estabelecida entre Deus e os Homens que foi dado a Moisés no Monte Sinai. Dois querubins são construídos para guardar o tesouro e eles correspondem aos *Karibu babilônicos*: “gênios, metade homens, metade animais, que vigiavam a porta dos templos e dos palácios. Segundo as descrições bíblicas e a iconografia oriental, os querubins são esfinges aladas. No templo de Jerusalém, protegem a arca”<sup>753</sup>. Louis Réau declara que a visão de Ezequiel é um empréstimo tirado da Babilônia, onde ele viveu no século VI a.c. De acordo com

<sup>749</sup> BÍBLIA, 1985. 1v. (Ezequiel 1, 1-14).

<sup>750</sup> Ibid. (Apocalipse 4, 6-9).

<sup>751</sup> Ibid. (Ezequiel 1, 4-10).

<sup>752</sup> Ibid. Comentários, nota “d”, p. 1604.

<sup>753</sup> Ibid. Comentários, nota “z”, p. 142-143.

o autor, durante o cativo, o profeta viu os monstros de tijolos esmaltados que decoravam as paredes dos palácios – o corpo de um touro, a cabeça humana, a juba de um leão e as asas de águia – e se apropriou dessas imagens fantásticas para evocar o poder e o esplendor de Deus<sup>754</sup>. Criaturas semelhantes às relatadas por Ezequiel aparecem no Apocalipse de São João, guardando o Cristo em Majestade<sup>755</sup>.

Do trono saíam relâmpagos, vozes e trovões, e diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo: são os sete Espíritos de Deus. À frente do trono, havia como que um mar vítreo, semelhante ao cristal. No meio do trono e ao seu redor estavam quatro Seres vivos, cheios de olhos pela frente e por trás. **O primeiro Ser vivo é semelhante a um leão; o segundo Ser vivo, a um touro; o terceiro tem a face como de homem; o quarto Ser vivo é semelhante a uma águia em voo.** Os quatro Seres vivos têm cada um seis asas e são cheios de olhos ao redor e por dentro. E dia e noite sem parar, proclamam:

“Santo, Santo, Santo,  
Senhor Deus todo-poderoso  
Aquele-que-era, Aquele-que-é Aquele-que-vem<sup>756</sup> (grifo nosso).

Os intérpretes da passagem mencionada informam que o simbolismo das quatro figuras aladas tem como fonte de inspiração a primeira teofania relatada por Ezequiel, apesar das particularidades que distinguem os respectivos animais. Esses seres vivos adoram e glorificam a Deus por sua obra criadora. “Suas formas (leão, novilho, homem, águia) representam o que há de mais nobre, de mais forte, de mais sábio, de mais ágil na criação”<sup>757</sup>. Conforme os intérpretes da Bíblia, desde santo Irineu a tradição cristã viu neles o símbolo dos evangelistas. Como já enunciamos, em seus comentários sobre Ezequiel, São Jerônimo dá continuidade a essa associação. Desse modo, o homem alado torna-se emblema de Mateus, porque seu evangelho inicia-se com a genealogia humana de Jesus. O leão corresponde a Marcos, pois seu texto começa com a narração de João Batista clamando no deserto. O boi representa Lucas, que inicia seus escritos com o sacrifício de Zacarias. Por fim, a águia correlaciona-se com João, porque sua escrita é a mais elevada<sup>758</sup>. Essa correspondência entre os textos, os apóstolos e os animais foi assimilada pela iconografia da arte cristã e as criaturas passaram a ser representadas ao lado dos redatores, no momento em que escrevem os livros, e ao redor de Cristo em Majestade, guardando o seu trono. De acordo com Irene González Hernando, para outros teólogos, como Agostinho e Gregório Magno, os seres alados simbolizam os momentos cruciais da vida do Salvador: a encarnação (São Mateus), a crucificação (São Lucas), a ressurreição

<sup>754</sup> RÉAU, 2008A, p. 62.

<sup>755</sup> BÍBLIA, 1985. 1v. (Apocalipse 4, 6-9).

<sup>756</sup> Ibid. (Apocalipse 4, 5-8).

<sup>757</sup> Ibid. Comentários, nota “p”, p. 2306.

<sup>758</sup> HERNANDO, 2011, p. 63.

(São Marcos) e a ascensão (São João), mantendo a conexão entre os animais simbólicos com as sagradas escrituras e seus autores<sup>759</sup>.

Desde os primeiros séculos do cristianismo que essas criaturas ornamentam as absides e as abóbadas dos edifícios religiosos. O mosaico da Basílica de Santa Pudenziana, em Roma, corresponde a uma das primeiras reproduções dessa iconografia [Fig.422]. Os animais alados envolvem a cruz que se coloca acima de Cristo em Majestade, guardando o seu trono. No século V, a cúpula do Mausoléu de Gala Placídia, em Ravena, foi decorada por um céu azul coberto de estrelas douradas, no qual a cruz latina flutuante é protegida pelas criaturas – o homem, o boi, o leão e a águia – caracterizando os evangelistas [Fig.423]. O tetramorfo esteve presente na arte da alta Idade Média e no período românico, nos mais diversos tipos de suportes: sarcófagos, evangelhos e livros iluminados, absides, zimbórios e portadas. Sua representação declinou no gótico, mas ressurgiu no final no século XIV ornamentando os domos dos templos<sup>760</sup>. Por volta de 1320, Giotto di Bondone (1267-1337) decorou a abóbada da Capela Peruzzi, localizada no transepto direito da igreja de Santa Cruz, em Florença, com os emblemas dos apóstolos pintados no céu estrelado da cobertura [Fig.424]. Em Florença, Spinello Aretino (1345-1410) pintou, no forro da sacristia da Basílica di San Miniato al Monte, os quatro santos envolvidos por uma mandorla dourada e acompanhados das figuras simbólicas [Fig.425]. O teto do Batistério de Castiglione Olona apresenta uma composição radial que divide o espaço em quatro compartimentos, que partem de um círculo central [Fig.426]. Os redatores, com seus livros e símbolos, circundam a imagem do cordeiro de Deus – a morte e ressurreição de Jesus. Esse tipo iconográfico, no qual os evangelistas flutuam sobre as nuvens do céu estrelado, compondo a vida de Cristo ao lado de seus animais simbólicos, foi amplamente difundido em diversas regiões da Itália e permaneceu representado até o final do século XV. Com o passar do tempo, as composições e os temas das pinturas tornaram-se mais complexos e, a partir do século XVI, os autores das sagradas escrituras e seus emblemas passaram a ocupar as extremidades dos forros, cingindo a narrativa religiosa reproduzida no centro da superfície pictórica. Só para citar um exemplo, por volta de 1524, Correggio pintou os apóstolos e as criaturas aladas com os doutores da Igreja nos pendentives do domo da igreja de São João Evangelista, em Parma [Fig.427]. Conforme já indicamos, esse teto foi gravado, não em sua totalidade, mas em partes, entre as quais se encontram a figuração desses espaços triangulares [Fig.428a, b; Fig.429a, b]. Essa obra não chega a se tornar modelo, pois são inúmeros os tipos

---

<sup>759</sup> HERNANDO, 2011, p. 64.

<sup>760</sup> Ibid., p. 65.

de ornamentação vigente no período, sobretudo, a partir do século XVI. Entretanto, salvo as distinções evidentes, essa estrutura composicional foi adotada pelo pintor da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, em Minas Gerais, na qual os autores dos evangelhos canônicos ocupam os tronos localizados nos ângulos do forro e envolvem o símbolo da Eucarística, pintado no centro da quadratura. Neste contexto, é interessante ressaltar que o tetramorfo esteve presente na decoração de diversos objetos litúrgicos, como cálices, cruzes, relicários, capas de livros, sacrários e ostensórios<sup>761</sup>. Em Portugal, verificamos vários artefatos com essa representação, entre os quais destacamos a cruz processional que está sob a guarda do Museu Tesouro da Sé catedral de Braga: as quatro figuras estão localizadas nas extremidades, guardando o Centro, o local do Santo Sacrifício [Fig.430].

Reiterando, na pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio, em Minas Gerais, os quatro evangelistas ocupam os tronos nos ângulos do forro, escrevendo os evangelhos e protegendo o objeto litúrgico que simboliza a Eucaristia – a presença real de Deus. Este significado está em conformidade com a iconografia dos seres alados que costumam guardar o trono de Cristo em majestade. Logo, traçando um paralelo entre o Tetramorfo, os Querubins da Arca e os Evangelistas, acreditamos que os apóstolos de Jesus podem ser associados aos guardiões da Arca do Testemunho, como aqueles que guardam a Nova Aliança<sup>762</sup>, a declaração pública do Verbo encarnado registrada nos livros sagrados: os mistérios da Encarnação, Crucificação, Ressurreição e Ascensão representados pelo conjunto figurativo – os evangelistas e as criaturas simbólicas. O Novo Testamento é a Boa Nova, a promessa da remissão dos pecados e da salvação da alma. Nesse âmbito, Mateus e o anjo, Lucas e o boi, Marcos e o leão, João e a águia correspondem aos protetores e propagadores da vida do Senhor: o caminho para a Glória e a reconciliação com o Criador. Percebe-se que o programa iconográfico dessa obra complementa, com perfeição, o sentido da cúpula imaginária, uma vez que o processo de recapitulação consiste em voltar ao princípio – ao Centro – o lugar em que Deus se faz presente.

Para mais, o local em que os quatro evangelistas e seus animais simbólicos foram representados corresponde ao limite entre o espaço terreno e o celestial, o lugar de passagem entre as duas esferas. Conforme Mircea Eliade:

---

<sup>761</sup> HERNANDO, 2011, p. 66.

<sup>762</sup> GIOVANNINI, 2017, p. 331.

O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, **onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. [...] O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem**<sup>763</sup> (grifo nosso).

Os santos evangelistas estão no limiar, são os intermediários entre as esferas terrena e celestial, entre Deus e os Homens. O livro sagrado que eles escrevem é o caminho para a elevação espiritual, a porta de entrada para o céu e a vida eterna. Os apóstolos de Jesus e suas criaturas aladas guardam o mistério da eucaristia – a morte e ressurreição de Cristo – o Deus encarnado que se faz presente por meio da Custódia pintada no ‘Centro da Cúpula’.

### **A pintura da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí: o “casamento virginal” de Maria e José e a “linhagem feminina” de Jesus**

No século XVIII, o distrito de Inhaí contava com uma igreja matriz. Infelizmente, não há documentação alguma sobre sua construção e ornamentação. Sabemos apenas que ela foi erguida em homenagem à mãe de Maria, por algum devoto local ou por iniciativa de uma irmandade de Santana que, porventura, tenha existido no arraial. A autoria da decoração do forro da capela-mor é atribuída à oficina de José Soares de Araújo. O pintor inseriu no centro da quadratura o quadro recolocado com a narrativa dos *Esponsais da Virgem* [Fig.431]. Com o intuito de conhecer o significado da obra de arte e compreender sua relação com a iconografia da arquitetura imaginária, pretendemos responder à seguinte pergunta: porque o comitente escolheu representar o casamento de Nossa Senhora com São José em uma capela dedicada a Santana? Para responder a essa indagação e decifrar a mensagem que foi transmitida pela pintura, procuramos conhecer a história de vida da Virgem Maria, do nascimento ao matrimônio.

Os evangelhos escolhidos para compor o Novo Testamento ocultaram por completo a história de Maria, provavelmente com o intuito de privilegiar os acontecimentos relativos a Cristo e sua missão salvífica, nos quais a vida da genitora esteve inevitavelmente subordinada à do Filho. A mãe de Jesus aparece em pouquíssimos episódios. Os eventos mais conhecidos são a anunciação do nascimento do messias, a visitação, quando pregou aos doutores e deu início ao seu ministério, a crucificação e pentecostes. Os livros canônicos, considerados inspirados pelo

---

<sup>763</sup> ELIADE, 2020, p. 29.

Espírito Santo, não dizem nada sobre sua gestação, sua infância, nem sequer mencionam os nomes de seus pais – Ana e Joaquim. São os apócrifos, escritos no final da Antiguidade e amplamente difundidos durante a Idade Média pelos teólogos e pela devoção popular, que preencheram essa lacuna: o *Protoevangelho de Tiago*, redigido por volta de 175, que circulou no Oriente e constituiu uma espécie de matriz para outras narrativas sobre sua origem; o *Evangelho de Pseudo-Mateus*, conhecido também como o *Livro da Infância do Salvador*<sup>764</sup>, com datação controversa, mas proposta como 600-625, que recompôs os relatos de Tiago conforme à apreciação ocidental<sup>765</sup>. Esses textos tornaram-se populares no período medieval, principalmente por meio do hagiógrafo dominicano Jacopo de Varazze (1228-1298), que os incorporou na *Legenda Áurea*, mais precisamente em *Natividade da Bem-Aventurada Virgem Maria*. São essas as principais fontes literárias que discorrem sobre Maria de Nazaré.

Conforme os proscritos bíblicos, Joaquim casou-se com Ana e, depois de vinte anos de casamento, ainda não tinha tido filhos. Dessa forma, o casal fez uma promessa: se o Pai eterno lhes concedesse a graça da descendência, entregariam a criança ao serviço do criador<sup>766</sup>. Eles eram ricos e justos, seguiam os mandamentos e dividiam seus bens com os serviços do templo, os peregrinos e os pobres. Durante a festa do Senhor, Joaquim foi oferecer oblações e o sacerdote o impediu de realizar o culto, justamente por não ter dado frutos. Naquela época, para os judeus, a esterilidade era considerada uma maldição divina. Magoado e envergonhado, abandonou Ana em Jerusalém por um período de quarenta dias e foi viver no campo, onde permaneceu em jejum e solitário até o dia em que o mensageiro do Senhor apareceu diante dele e anunciou que sua esposa estava grávida de uma filha. Nessa ocasião, cansada de esperar pelo companheiro e considerando-se viúva, Ana sentou-se na sombra de um loureiro e começou a orar. Foi quando o anjo de Deus surgiu anunciando a gestação e, como prova, recomendou que fosse ao encontro de seu marido na Porta Dourada.

Diz Jacopo de Varazze:

As concepções adiadas por muito tempo e os partos de quem parecia estéril são os mais admiráveis. Também sua esposa Ana parirá uma filha e você lhe dará **o nome de Maria. De acordo com a promessa que fizeram, ela será consagrada ao Senhor desde a infância. Desde o útero de sua mãe será cheia do Espírito Santo.** A fim de que não haja qualquer suspeita que lhe seja desfavorável, não terá contato com o mundo, ficará sempre morando no templo do Senhor. Ela própria, **nascida de mãe**

<sup>764</sup> TRICCA, 1992.

<sup>765</sup> ANDRADE, 2020B, p. 277.

<sup>766</sup> RÉAU, 2008B, p. 163.

**estéril, gerará maravilhosamente um filho altíssimo, cujo nome será Jesus e por meio do qual todos os povos serão salvos.** Dou a você uma prova: quando chegar à porta dourada de Jerusalém, sua esposa Ana virá ao seu encontro, e de inquieta com sua demora ela passará a demonstrar alegria!<sup>767</sup> (grifo nosso).

Os relatos de casais idosos e estéreis, agraciados por uma concepção divina, são conhecidos da Bíblia: Hannah concebeu Samuel, Abraão e Sara geraram Isaac, Zacarias e Isabel foram pais tardios de João Batista, o Precursor. Conforme Louis Réau, os apócrifos se apropriaram dessas descrições para criarem a história dos pais de Maria<sup>768</sup>. Essa referência fica evidente na passagem do *Protoevangelho de Tiago* que narra o momento em que Ana se colocou em oração no jardim e pediu a Deus que a abençoasse da mesma forma que havia bendito Sara<sup>769</sup>. Foi assim que Maria nasceu e, quando completou três anos, foi deixada no templo junto com outras virgens. Conta-se que todos os dias um anjo aparecia e a alimentava, “como uma pombinha”<sup>770</sup>.

Quando completou doze anos<sup>771</sup>, o sacerdote deveria devolvê-la aos pais como era de costume, a fim de que lhe arranjasse um casamento legítimo. No entanto, Maria negou o retorno, pois estava predestinada. Sem saber como proceder diante da situação, o sumo sacerdote permaneceu em oração e o anjo do Senhor manifestou-se, recomendando-lhe que reunisse todos os homens viúvos do povoado, que não estivessem unidos em matrimônio, para se dirigirem ao templo e levarem consigo um ramo, pois aquele que germinasse e sobre ele pousasse a pomba do Espírito Santo, seria o esposo da Virgem<sup>772</sup>. Conforme o *Protoevangelho de Tiago*, no momento em que José pegou seu bastão, uma pomba saiu dele e voou sobre sua cabeça<sup>773</sup>. Foi dessa forma que desposou a noiva. Pouco tempo depois, o anjo Gabriel apareceu e anunciou o nascimento do Salvador. Todos esses detalhes de sua vida, anteriores à *Anunciação*, foram assimilados e interpretados pelos artistas, que seguiram as narrativas dos evangelhos apócrifos para compor o *Casamento da Virgem*.

Como demonstramos, os textos referidos não relatam o episódio do casamento, apenas a eleição de José e alguns acontecimentos que ocorreram até a aparição do anjo Gabriel. Desse modo, as pinturas costumam apresentar três momentos: a prova dos pretendentes, o casamento celebrado

---

<sup>767</sup> VARAZZE, 2003, p. 749.

<sup>768</sup> RÉAU, 2008B, p. 161.

<sup>769</sup> TRICCA, 1992, p. 106.

<sup>770</sup> Ibid., 1992, p. 110.

<sup>771</sup> O *Proto-Evangelho de Tiago* fala 12 anos, a *História do Nascimento da Virgem* relatada por Jacopo de Varazze diz que foi aos 14 anos de idade.

<sup>772</sup> VARAZZE, 2003, p. 750.

<sup>773</sup> TRICCA, 1992, p. 111.

por um sacerdote e o cortejo nupcial<sup>774</sup>. Nas representações que narram o florescimento da vara e o pouso do Espírito Santo, o casal e o sacerdote ocupam o lugar de destaque, normalmente, o centro da composição. Nas laterais, dois grupos são habitualmente reproduzidos: um conjunto de mulheres do lado de Maria, possivelmente suas companheiras virgens; e os rapazes com os ramos que não germinaram ao lado de José. Essas obras costumam retratar a indignação de alguns dos candidatos que destroem seus bastões. Repare-se o painel pintado por Bernardo Daddi (c. 1280-1348) por volta de 1338: a pomba do Espírito Santo pousa sobre o bastão do escolhido no instante da colocação do anel e os rapazes indignados quebram as hastes nas pernas [Fig.432]. Em 1488, Bartolomeo di Giovanni (1480-1510) pintou uma cena semelhante, porém, os ânimos estão mais exaltados. Enquanto um dos homens parte o mastro nos joelhos, em primeiro plano e de frente para o observador, os outros levantam os braços furiosos em direção ao noivo [Fig.433].

No século XVI, o discípulo de Perugino, Sinibaldo Ibi (1475-1550) pintou o mesmo tema, contudo, a composição é completamente simétrica [Fig.434]. O acontecimento foi emoldurado por duas colunas pintadas nas extremidades do painel. Os protagonistas da história ocupam o centro absoluto da narrativa: o sumo sacerdote abençoa a união e José coloca o anel do matrimônio no dedo de Maria. Ao lado dos esposos, o pintor representou as mulheres que acompanham a Virgem e os homens que participaram da competição. Independentemente de ter sugerido a ira de um dos candidatos, que quebra o seu mastro nos joelhos, a atmosfera é absolutamente tranquila. De acordo com Louis Réau, a Contrarreforma desaprovou o milagre do ramo florido, mas o tema não desapareceu por completo. Por volta de 1670, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) pintou o casamento e seguiu a iconografia tradicional, baseada no *Protoevangelho de Tiago*: o bastão do escolhido está adornado e a pomba voa sobre sua cabeça. Na extremidade do quadro, um homem quebra a haste que não floresceu [Fig.435]. Na pintura da matriz de Santana de Inhaí, em Minas Gerais, José Soares de Araújo reproduziu quatro personagens, além do casal, o sacerdote e o acólito. O noivo segura a vara em flor e a pomba voa sobre os convidados, mas os pretendentes indignados não foram retratados. O artista fez uma citação ao milagre, mas suprimiu os concorrentes [Fig.431].

As obras que narram a cerimônia matrimonial caracterizam-se pela presença dos protagonistas do episódio: José, Maria e o sacerdote. O gesto simbólico da união pode ser representado de

---

<sup>774</sup> RÉAU, 2008B, p. 178.

duas formas: os esposos dão as mãos ou o noivo coloca um anel no dedo da Virgem. O pintor francês Pietro Lauri (1634-1669) retratou os nubentes de mãos dadas em frente ao sumo sacerdote [Fig.436]. Pedro Ramírez (1638-1679), el Mozo, pintou a colocação do anel e incluiu o ramo florido e a pomba que voa em sua direção [Fig.437]. Repare-se nas duas mãos sob os ombros de Maria e José. Elas surgem entre as nuvens do céu, indicando a presença de Deus no momento da celebração. Esse tipo iconográfico foi amplamente difundido por meio das gravuras avulsas e das reproduções destinadas à devoção mariana. Nesse âmbito, veja-se a ilustração do gravador italiano Ventura Salimbeni (1568-1613), o Registro de Santo intitulado *Despozórios de Nossa Senhora e S. José* e a estampa assinada por Klauber [Fig.438, Fig.439, Fig.440]. Dois ambientes são comuns nas representações visuais do casamento: ao ar livre ou no interior do templo. Frequentemente, os consortes colocam-se de pé, mas podem aparecer genuflexos, como se pode verificar no desenho produzido pela tipografia Pazzini Carlí, por volta de 1779 [Fig.441].

Na Sé catedral de Braga, Manuel Furtado de Mendonça pintou a cerimônia no interior de um templo e diante de várias testemunhas. O casal dá as mãos enquanto o sumo sacerdote faz o sinal da bênção [Fig.442]. Em Minas Gerais, há duas obras setecentistas que reproduzem a solenidade: uma pintura parietal localizada acima do retábulo do arco cruzeiro da Matriz de Santana de Congonhas do Norte, em Diamantina<sup>775</sup>; e a ornamentação do forro da nave da capela da irmandade de São José de Ouro Preto, concebida por Manuel Ribeiro da Rosa, entre 1779 e 1783<sup>776</sup> [Fig.443]. Nessa representação, os noivos estão de joelhos e coroados com rosas vermelhas, José coloca o anel do matrimônio nos dedos da Virgem e o patriarca os abençoa com a mão sobre o livro sagrado. Ao que tudo indica, é este tipo iconográfico – a cerimônia matrimonial – que se propagou na capitania mineira e foi justamente esta postura que o pintor da matriz de Santana de Inhaí adotou para os esposos. O ambiente também é interno, com um portal aberto para o exterior, através do qual o Espírito Santo se manifesta [Fig.431].

Outros personagens podem testemunhar a união, sejam os pretendentes ao desposório ou as companheiras da Virgem. Conforme Louis Réau, ainda que as fontes literárias não tenham mencionado a presença de São Joaquim e Santana, os artistas costumam “convidá-los” por conta própria<sup>777</sup>. Desse modo, os pais de Maria podem se juntar ao conjunto de espectadores.

---

<sup>775</sup> SANTA ROSA, 1994, p. 120

<sup>776</sup> MARTINS, H., 2017, p. 379.

<sup>777</sup> RÉAU, 2008B, p. 180.

Localizamos algumas obras que registraram a presença dos progenitores, os quais foram identificados pela auréola: o anel luminoso com que os artistas costumam envolver as cabeças dos santos. Por volta de 1380, Niccolò di Buonaccorso (at. 1356-1388) pintou os esposais diante de muitos indivíduos, entre os quais quatro possuem o círculo dourado: os nubentes e um casal de idosos atrás dos protagonistas [Fig.444]. No século XV, Sano di Pietro (1406-1481) representou a solenidade na presença de inúmeros convidados, inclusive um conjunto de músicos, uma referência ao cortejo nupcial<sup>778</sup>. Observe-se o grupo figurativo envolvido pelo disco cor de ouro: os consortes, em primeiro plano; Ana e Joaquim, ao lado do sumo sacerdote [Fig.445]. O pintor conhecido como o Mestre da Vida da Virgem (at.1460-1480) registrou o evento na frente de um altar. Os noivos estão de joelhos e o patriarca une suas mãos enquanto faz o sinal da bênção. Neste painel, há duas pessoas com o resplendor circular iluminado: mãe e filha [Fig.446]. Na pintura de Domenico Beccafumi (c. 1486-1551), a única figura com o halo é uma senhora com o véu [Fig.447]. Pelo que indicam as imagens, há duas formas de identificar os genitores da esposa: a idade e o nimbo. Em alguns exemplares, Santana é retratada com o manto branco.

Como mencionamos, na pintura da matriz de Santana de Inhaí, o artista representou a celebração do matrimônio diante de um sacerdote e no interior de um templo [Fig.448]. Note-se a mesa com a vela, o livro aberto e um acólito. Independentemente das restrições impostas pela Contrarreforma quanto à narrativa do milagre do bastão florescente, José Soares de Araújo incluiu os símbolos que elegeram José como esposo: a vara florida e a pomba do Espírito Santo. No entanto, é possível que o artífice tenha seguido as instruções redigidas pelos teólogos após o Concílio de Trento, as quais exerceram grande influência na produção artística dos países católicos, principalmente nas obras que narram o ciclo de vida da Virgem Maria<sup>779</sup>. Nesse contexto, o belga Jean Vermeulen (1533-1585), conhecido como Jean Molanus, retoma as resoluções do sínodo religioso com o objetivo de orientar os pintores e os fiéis nos preceitos da doutrina católica. Em seu *Traité des saintes images*, publicado em 1570, o ramo verdejante refere-se à castidade do noivo e não exatamente ao milagre relatado pelos textos apócrifos. Desse modo, a haste que está em flor representa o casamento virginal de Maria e José, no qual o casal permaneceu puro para que pudesse nascer o Filho imaculado. Portanto, conforme

---

<sup>778</sup> Conforme Louis Réau, as representações visuais do cortejo nupcial são raras, encontramos apenas algumas citações que são feitas por alguns personagens: os músicos e as virgens que acompanham Maria.

<sup>779</sup> CASIMIRO, 2010, p. 283.

Molanus, o mastro que viceja e é comumente reproduzido nas mãos do nubente simboliza sua própria integridade<sup>780</sup>.

Partindo dessa perspectiva, ao observarmos detalhadamente a pintura mineira que estamos analisando, as flores que brotam do ramo de José são brancas e assemelham-se ao lírio, símbolo da pureza e castidade que costuma ser associado à Maria nas narrativas visuais da *Anunciação* [Fig.449a, Fig.449b]. Desse modo, além de simbolizar o casamento virginal dos noivos, a referência ao bastão florido, como sinal da integridade do esposo, muito possivelmente, pretende reforçar o dogma da virgindade perpétua da Mãe de Deus, que permaneceu imaculada após seu casamento. Como mencionamos na iconografia dos doutores da Igreja, esse preceito foi defendido pelos teólogos do princípio do cristianismo, especialmente por Ambrósio, Agostinho e Jerônimo. Louis Réau nos conta que, nas representações da Capela Arena (c. 1304-1313), em Pádua, Giotto transformou a rama florida em lírio<sup>781</sup>. É possível que a associação da planta com a honra de José, no momento em que desposou a Virgem e assumiu sua custódia, já havia sido anunciada pelo mestre pintor florentino, no âmbito da devoção mariana medieval.

Por fim, os noivos estão de joelhos e de frente um para o outro [Fig.450]. O gesto de matrimônio corresponde à colocação do anel, ação abençoada pelo sumo sacerdote que posiciona uma das mãos sobre o livro e a outra sobre o ato de união. Maria Claudia Magnani afirma que o casamento se desenrola na presença de Ana e Joaquim<sup>782</sup>, provavelmente o casal que se coloca atrás de José, pois as duas pessoas ajoelhadas aparentam ser mais jovens, acreditamos que estes sejam simplesmente testemunhas do episódio, como verificamos na tradição das imagens [Fig.448]. Considerando a indicação de Magnani, observamos que Santana, a padroeira da igreja, não possui uma auréola luminosa sobre a cabeça, mas está coberta por um véu branco e é a única figura que dirige o seu olhar para o fiel e faz um sinal característico da piedade: virtude de quem é devoto de Deus e vivencia a compaixão e a misericórdia [Fig.451, Fig.452a, Fig.452b]. Essa postura, colocar a mão direita sobre o peito, constitui um dos signos empregados para representar essa demonstração de amor, a devoção, que foi amplamente difundida no ambiente artístico por intermédio dos emblemas que afiguram as virtudes e os vícios, as artes e as ciências, os sentimentos e as paixões humanas. Na maior parte dos casos, essas personificações foram continuamente interpretadas e reinterpretadas pelos artistas a partir

---

<sup>780</sup> MOLANUS, 1996, p. 367.

<sup>781</sup> RÉAU, 2008B, p. 180.

<sup>782</sup> MAGNANI, 2013A, p. 202.

da obra de Cesare Ripa (1555-1622) e outros autores<sup>783</sup>. Observe-se a estampa CXXVI impressa no livro *Iconologie* (1644) denominada *Pieté* e repare-se como a gesticulação é semelhante<sup>784</sup>. Essa singela e significativa atitude nos faz acreditar que a personagem seja de fato a mãe de Maria. Nesse sentido, a presença de Ana possui um significado simbólico, pois, quando Deus lhe concedeu a graça da concepção, o destino da salvação da humanidade estava previsto: ela teria uma filha, concebida sem mácula, que se chamaria Maria e daria à luz um filho, Jesus, o Salvador. Se a Virgem e o Menino serão os redentores, a mãe da Mãe de Deus encarnado não só participa como principia o processo que prevê a remissão do pecado original.

Conforme Louis Réau, o encontro de Ana e Joaquim na Porta Dourada é crucial para o processo de remissão dos pecados, pois os cristãos enxergavam nessa cena o prelúdio do nascimento da Virgem e sua concepção imaculada. Os teólogos ensinavam aos fiéis que Maria foi concebida por um beijo no momento em que seus pais se reencontraram em Jerusalém<sup>785</sup>. Esse episódio, caracterizado por um ato tão singelo e poético, acabou adquirindo uma importância grandiosa para o mistério da Redenção e pode ser a chave para o entendimento da iconografia dos esposais de Maria e José representado na matriz de Santana de Inhaí, em Minas Gerais. De acordo com Héctor Schenone, o encontro é simbólico, pois dele viria o Perdão, da mesma forma que saiu de uma outra porta o casal que disseminou os efeitos do pecado original<sup>786</sup>. Desse modo, Maria tornou-se o símbolo da Porta do Paraíso, aquela que trouxe Jesus ao mundo para reparar os erros cometidos por Eva e permitir que a humanidade seja redimida e se reconcilie com Deus – o princípio da Recapitulação. Essa correlação entre a Porta do Paraíso e a Porta Dourada nos encaminha para uma passagem do Antigo Testamento: o capítulo 3 do livro de *Gênesis* intitulado *A queda*. No versículo 15, Iahweh Deus repreende a serpente que seduziu Eva a comer do fruto proibido: “Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar”<sup>787</sup>. Conforme os comentaristas da Bíblia Sagrada<sup>788</sup>, o texto hebraico coloca o homem contra o Diabo e toda a sua ascendência, deixando entrever a vitória final do homem, é um primeiro vislumbre da Salvação, razão pela qual esse trecho é considerado o precursor do Evangelho. Conforme os

<sup>783</sup> Cesare Ripa foi um escritor italiano do séc. XVI, que publicou uma coleção de emblemas e alegorias em 1593. A obra influenciou a produção artística de diversos poetas, pintores e escultores. As coleções de gravuras de Cesare Ripa tiveram inúmeras edições e constituíram fonte de referência e inspiração para os artistas dos séculos. XVI ao XIX.

<sup>784</sup> RIPA, MDCXLIII.

<sup>785</sup> RÉAU, 2008B, p. 167.

<sup>786</sup> SCHENONE, 1992, Vol. I, p. 135.

<sup>787</sup> BÍBLIA, 1985. (Gênesis 3, 15)

<sup>788</sup> Ibid. (Gênesis 3,15) Comentários, nota “j”, p. 35.

intérpretes do texto sagrado, a vitória é atribuída à linhagem de um dos filhos da mulher, portanto, a Glória implica o Filho (Jesus Cristo) e sua Mãe (Virgem Maria).

Retomando a nossa pergunta inicial: porque o comitente escolheu representar os esposais de Nossa Senhora com São José em uma capela dedicada a Santana e não a imagem da padroeira? Por conjectura, acreditamos na possibilidade da inclusão de Ana na solenidade matrimonial, mirando o devoto e evocando o seu papel no processo da encarnação de Jesus e da redenção da humanidade. O nascimento daquela que será considerada pela Igreja a Corredentora está vinculado à concepção divina de sua mãe, da mesma forma que o nascimento do Redentor foi submetido à reprodução imaculada da Virgem Maria. Desse modo, avó, mãe e filho correspondem à linhagem da vitória prevista no livro do *Gênesis*. Independentemente de não ser este o tema da pintura, essa ideia pode estar implícita na figura de Santana, velada pela celebração do matrimônio de sua filha, devido à origem apócrifa de suas representações e às restrições impostas pelo Concílio de Trento. Reiteramos que, do grupo figurativo que testemunha o “casamento virginal”, a pressuposta Ana é a única personagem que dirige o seu olhar para os fiéis, os demais estão voltados para a cerimônia. Para além disso, cremos que essa proposição pode ser confirmada com a ornamentação do forro da nave, como veremos a seguir.

Para complementar o programa iconográfico das pinturas de teto da matriz de Santana, a imagem da padroeira foi pintada, posteriormente, no forro da nave da igreja pelo discípulo e colaborador de José Soares de Araújo, Caetano Luiz de Miranda [Fig.453]. É importante incluir a decoração desse forro, porque nela está expressa a participação de Ana no processo de remissão do pecado original. Repare-se na inscrição *Anna, Anna, Anna* em seu manto. O tipo iconográfico denominado *Santana trina* refere-se à devoção que foi bastante difundida nos países alemães e espanhóis, durante os séculos XV e XVI, em que Ana, a Virgem e o Menino são representados juntos<sup>789</sup>. De acordo com Leticia Martins de Andrade, as primeiras imagens surgiram no final do século XIII: estatuetas que circulavam entre os peregrinos, cuja principal característica é a “tripla representação de Ana, Maria e Jesus”<sup>790</sup>, comumente interpretada como uma “trindade matrilinear da Encarnação”<sup>791</sup>. No corpo da igreja, o tema é *Santana Mestra*, porém, como uma possível alusão ou retomada ao tema da *Santana Trina*, cujo significado permanece por meio da inscrição tríplice de seu nome, evocando a vitória alcançada pelos três

<sup>789</sup> SCHENONE, 1992, Vol. I, p. 132.

<sup>790</sup> ANDRADE, 2020B, p. 281.

<sup>791</sup> Ibid., p. 286.

protagonistas. Consideramos que essa iconografia não só complementa a mensagem transmitida pela ornamentação da capela-mor, como corrobora o papel da mãe da Mãe de Deus no mistério da Salvação. Leticia Martins de Andrade nos diz:

**Em termos simbólicos, *Santana Trina* é entendida como uma espécie de discurso visual sobre a ideia da Encarnação. Espelha, como uma Trindade feminina, matrilinear, nos termos da realidade da carne, o que a Trindade tradicional, masculina, significa em aspectos espirituais e divinos. *Santana Trina* é uma das três variações iconográficas que subsistirão à Contrarreforma<sup>792</sup> (grifo nosso).**

Para finalizar, observamos que na pintura da matriz de Santana de Inhaí, em Minas Gerais, a mensagem foi transmitida em forma de louvor, trata-se de uma cerimônia matrimonial sagrada, coroada por guirlandas de rosas vermelhas exalando o seu perfume e envolvida por antifonias marianas. Mesmo que seu significado seja semelhante ao das outras ornamentações, o discurso é transmitido em forma de júbilo, de alegria, de suavidade, em uma atmosfera de exaltação gloriosa típica do Rococó religioso. Observe-se os versos escritos em latim nas quatro cartelas que ornamentam a arquitetura imaginária [Fig.454]: “Como o **cipreste** no Monte Sião”, “Como a **palma** exaltada em Cades”, “Como se fosse uma plantação de **rosa** em Jericó”, “Como a bela **oliveira** nos campos”. São extratos retirados do *Livro de Horas Marianas ou Ofício Menor da SS. Virgem Maria Nossa Senhora*. Trata-se do Ofício I das Matinas:

### Lição III

Quase cedrus, etc.

Sou exaltada, qual Cedro no Libano, e **qual Acypreste no Monte de Sião**. Sou exaltada, **qual Palma em Cadés**, e **como os Rosaes em Jericó**. **Qual especiosa Oliveira nos Campos**; e qual Plátano sou exaltada junto da água nas Praças. Assim como o Cinnamómo, e o Bálsamo, que difundem cheiro, dei eu fragrância, como a Myrrha escolhida, dei cheiro de suavidade<sup>793</sup> (grifo nosso).

Em termos representativos, o simbolismo vegetal lança luz sobre a escolha desses versos. De um modo geral, o cipreste é considerado uma árvore sagrada para muitos povos. É denominada de árvore da vida, justamente pela sua longevidade e coloração duradoura, representando a ‘imortalidade e ressurreição’<sup>794</sup>. A palma é conhecida universalmente como o símbolo “de vitória, de ascensão, de regenerescência e de imortalidade”<sup>795</sup>. As palmas de Ramos e dos

<sup>792</sup> ANDRADE, 2019, p. 177.

<sup>793</sup> Esse extrato foi retirado de uma versão em português que foi publicada em Lisboa, em 1824. Consulte-se: Horas Marianas ou Ofício Menor do SS. Virgem Maria Nossa Senhora, Instituído, Reformado e Aprovado pela Santa Igreja e Exposto no Idioma Português para espiritual consolação dos que ignoram a Língua Latina pelo Padre Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmiento, Ex-Geral da Nova Congregação da Sagrada Ordem Terceira etc. Trigésima Primeira Impressão. Lisboa. A Impressão Régia. Anno 1824. Com Privilégio Real, p. 24 e 25.

<sup>794</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 250.

<sup>795</sup> Ibid., p. 680.

mártires, prefiguram a ‘Ressurreição’. No cristianismo, a rosa tornou-se a imagem de Cristo e da Virgem Maria, as vermelhas correspondem ao sangue derramado pelo Filho e as brancas, à pureza da Mãe de Deus. É o emblema da Rainha do Céu – ‘a rosa do Paraíso’. Nos Cânticos dos Cânticos, Sulamita é comparada com a rosa de Jericó. Conforme Louis Réau, em a *Divina Comédia*, Dante a celebra como a rosa em que o Verbo Divino se fez carne<sup>796</sup>. O ramo ou a árvore de oliveira foi considerado emblema da paz desde a Antiguidade. É o graveto de oliva que a pomba da Arca de Noé traz no bico após o dilúvio, chancelando a ‘Reconciliação de Deus com os homens’<sup>797</sup>. Em síntese, os *Esponsais da Virgem*, como as outras narrativas hagiográficas que analisamos, uma vez mais, conduz o fiel para um ponto – o Centro – a Glória de Deus, em perfeita harmonia com o tema da arquitetura imaginária: o princípio da Recapitulação, exatamente como indica o significado dos extratos do *Livro de Horas Marianas* escolhidos para compor as cartelas dispostas em torno do episódio sacro. Como já dissemos inúmeras vezes, esse é o pilar da Igreja, a incansável preocupação com a Redenção da humanidade, vitória conquistada pela linhagem feminina de Jesus – Ana e Maria – o mistério da Encarnação.

Para encerrar a tese de doutorado, assim como fizemos com a análise estilística do conjunto pictórico investigado, realizamos um estudo pormenorizado da pintura de forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, tendo em vista a interpretação iconográfica, como pretendemos demonstrar em seguida.

---

<sup>796</sup> RÉAU, 2008A, p. 162-163.

<sup>797</sup> Ibid, p. 162-163.

## VIII

## A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes: *Sacra Conversazione* e a oração do Santo Rosário

### A capela, a irmandade e o livro de Compromisso: construção, ornamentação e organização administrativa

A capela começou a ser construída no início do Setecentos por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. No princípio, a confraria foi instituída na igreja de Santo Antônio da Vila de São José, logo nos primeiros anos do século XVIII, mas, por volta de 1727, os irmãos já se dispunham de templo próprio, o qual se encontrava pronto para o culto, abrigando a procissão dos Passos no período em que a matriz estava em obras. A capela foi erguida e ornamentada em homenagem à Virgem Maria, sua principal devoção, como se pode observar no acabamento curvilíneo da portada, decorado com o emblema de Maria – monograma composto pelo entrelaçamento das letras “M” e “A” – e encimado pela coroa da Rainha do Céu [Fig.455]. Logo acima desse arremate, há um nicho com a imagem de São Benedito<sup>798</sup>, datado de 1740<sup>799</sup>, que indica a presença de outras invocações, como era de costume no período colonial [Fig.456]. Por infelicidade nossa, não existe documento algum desse período, apenas o *Compromisso* que foi redigido em 1795, posterior à sua criação e à contratação da pintura da capela-mor, cujo conteúdo consideramos de extrema importância para o entendimento da estrutura administrativa da associação e, por consequência, para a elucidação do programa iconográfico escolhido pelos comitentes. Conforme Caio Boschi:

A **elaboração dos compromissos não é ato fundador de uma irmandade**. Obedece ao propósito de formalizar ou de **tornar oficial realidade associativa já existente**. A redação do texto compromissal pode, assim, ocorrer ato contínuo aos primeiros encontros entre os devotos de uma invocação ou tempos depois, por iniciativa dos

<sup>798</sup> De acordo com Schenone, é conhecido como São Benedito de Palermo, o Negro ou o Mouro. Filho de escravos africanos, inicialmente, atuou como um ermitão e, depois, tornou-se frade franciscano. Foi guardião e ensinou aos noviços no Convento de Santa Maria de Palermo. Posteriormente, ocupou-se dos afazeres da cozinha e se dedicou à caridade. Costuma ser representado como um homem negro, com a cabeça tonsurada, vestindo o hábito de São Francisco. Pode trazer o menino Jesus nos braços ou uma cruz, o lírio ou um pote pequeno. É patrono dos negros, principalmente dos escravos africanos, em toda a América. Na imagem da capela do Rosário de Tiradentes, colocada acima da portada, o santo traz uma cruz na mão esquerda e algum outro instrumento na mão direita que não conseguimos visualizar.

<sup>799</sup> OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 117.

associados ou por imperativo legal de se subordinar jurisdicionalmente a agremiação às autoridades<sup>800</sup> (grifo nosso)

O *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, “ereta na capela da mesma Senhora, na Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana, instituído no ano de M. DCC. XCV”<sup>801</sup>, foi escrito e encaminhado para a avaliação do Régio Tribunal da Mesa de Consciência e Ordem, no Rio de Janeiro, que o aprovou com restrições significativas. Para compreender a relevância desse documento, é importante termos duas coisas em mente. Primeiramente, apesar de o regimento ter sido elaborado apenas em 1795, aproximadamente vinte anos após a contratação da pintura de forro da capela-mor que estamos analisando, e aprovado tardiamente, em 1811; seu conteúdo, muito possivelmente, diz respeito à forma de organização do grupo desde sua fundação. Em segundo lugar, percebemos que, por meio da redação dessas normas, os irmãos pretos – africanos e seus descendentes – manifestaram as dificuldades enfrentadas no processo de criação da capela, como a construção do templo, a organização dos ofícios litúrgicos e das festas religiosas, a instituição de outras associações, os sepultamentos e sufrágios realizados para a alma dos mortos. Portanto, reiteramos, esse registro é extremamente interessante para a compreensão do processo de ornamentação da capela e da relação estabelecida entre os membros da irmandade e a igreja paroquial da freguesia de Santo Antônio, responsáveis pela fábrica da matriz, composta pelos ‘homens bons’, sem vestígios de sangue mulato, mouro ou judeu, os indivíduos mais abastados da vila<sup>802</sup>, os homens brancos, livres e, em grande parte, senhores de escravos.

O compromisso foi composto em dezesseis capítulos, entre os quais se encontram as determinações dos oficiais de mesa que ocupavam os seguintes cargos: Juiz e Juíza, Escrivão, Tesoureiro e Procurador. Os artigos II, III, IV, V e VI tratam das eleições e das obrigações de cada um dos referidos ofícios. Além das posições prescritas, consta a contratação de um Sacristão para auxiliar os serviços do templo, o Capelão para ministrar os ritos, um Ermitão para pedir esmolas para as obras da igreja e um Andador. Não há menção alguma quanto à escolha do Rei e da Rainha, no entanto, essa ausência não significa que ela não tenha ocorrido. De acordo com Caio Boschi, suas funções não eram de natureza administrativa, mas de caráter

---

<sup>800</sup> BOSCHI, 2007B, p. 281.

<sup>801</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana, instituído no ano de 1795. Livro Nº 2, Caixa Nº 1.

<sup>802</sup> SANTOS FILHO, 2009, p. 151-152.

honorífico, e as irmandades costumavam elegê-los, mas nem sempre o documentavam<sup>803</sup>. Diferentemente do estatuto que apresentamos anteriormente, da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz, em Vila Rica, que determinava as tarefas que os homens pretos e brancos deveriam ocupar na mesa administrativa, o regimento da Vila de São José não especifica quem deve assumir os postos de trabalho, simplesmente nos informa que serão ocupados por meio das votações anuais, comumente realizadas pelas associações leigas de Minas Gerais.

Nesse âmbito, é interessante destacar o estatuto da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da freguesia de São José da Barra Longa, MG, datado de 1760 e elaborado no período de sua fundação, que instituiu a dignidade de Desembargador, uma espécie de ‘Protetor’, eleito pelos administradores, que deveria encaminhar os irmãos aos serviços da Senhora do Rosário. De acordo com Caio Boschi, esses patronos normalmente eram “autoridades ou pessoas ricas que pudessem auxiliar materialmente as confrarias ou emprestar-lhes o seu prestígio para a obtenção de benesses”<sup>804</sup>. Esta função será responsabilidade de um homem branco, bem como o posto de Tesoureiro: “homem branco e de boa consciência, a cujo cargo estará toda a fábrica da dita Irmandade”<sup>805</sup>. Em contrapartida, os demais ofícios da mesa administrativa devem ser ocupados pelos homens pretos. De forma semelhante, no livro de compromisso da confraria do Rosário dos Pretos do Arraial do Morro Vermelho da Freguesia do Bom Sucesso do Caeté, Comarca de Sabará, 1790, os trabalhos do Escrivão, do Tesoureiro e um dos dois Procuradores são tarefas para os homens brancos “inteligentes zelosos do serviço de Nossa Senhora”<sup>806</sup>. Normalmente, nas associações formadas por africanos escravizados e seus descendentes, as referidas ocupações eram preenchidas por pessoas alfabetizadas, o que explica as especificações.

Dos tópicos do livro de compromisso da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Vila de São José relativos às eleições da mesa administrativa e às obrigações dos cargos, todos foram aprovados pelo Tribunal, sem restrições. É interessante observar a flexibilidade da confraria quanto à entrada de irmãos, costume averiguado em praticamente todos os estatutos das

---

<sup>803</sup> BOSCHI, 2007B, p. 286.

<sup>804</sup> Ibid., p. 286.

<sup>805</sup> MARTINS FILHO; BOSCHI, 2007, p. 260.

<sup>806</sup> Ibid., p. 243-244.

irmandades de homens pretos da capitania de Minas Gerais. Conforme redigido no Capítulo VII – “Dos Irmãos que haverá na Irmandade”:

É muito conveniente ao serviço de Deus, e de Nossa Senhora, e ao bem das Almas dos fiéis, **que nesta Irmandade se aceite por irmãos, todas as pessoas, que, por sua devoção, quiser servir a Nossa Senhora, tanto eclesiásticos, como seculares; homens e mulheres: brancos, pardos e pretos, assim escravos como forros**, sem determinar-se número certo de irmãos, se não os mais, que puderem haver, os quais, logo que forem aceitos pela mesa, assinarão termos de irmãos, em um livro, que haverá para esse efeito, lavrado pelo Escrivão da Irmandade, em que se obriguem as determinações desse Compromisso [...] <sup>807</sup> (grifo nosso).

No entanto, apesar de essa aderência ser uma prática habitual das irmandades do Rosário dos Homens Pretos de Minas Gerais, o fólio contém um sinal em forma de “X” em toda sua extensão [Fig.457]. No final do documento, encontramos anexada a carta de aprovação do compromisso emitida pelo Príncipe Regente, por intermédio dos Ministros do Conselho e Deputados do Tribunal da Mesa de Consciência e Ordem, com data de 12 de novembro de 1811, na qual há a informação de que os trechos marcados não foram aprovados porque são incompatíveis com os Direitos Civil e Canônico, salvo “os Direitos de Pároco respectivo, e em nada prejudicada a Fábrica da Matriz das Sepulturas da Irmandade”<sup>808</sup>. No conjunto de folhas redigidas, localizamos outros artigos indeferidos: “riscados, e de nenhum efeito”<sup>809</sup>, a saber: o Cap. IX – “Da ordem que haverá com o Capelão”; o Cap. XI – “Das Sepulturas que terá a Irmandade”; o Capítulo XII – “Da festa que a Irmandade fará” e o Cap. XIII – “Da festa de São Benedito”<sup>810</sup>.

O capítulo IX ocupa-se da eleição e obrigação do Capelão, o sacerdote que deverá ser eleito única e exclusivamente pelos oficiais de mesa. Conforme as normas expressas, a intenção dos irmãos consiste em privilegiar a escolha do pároco que for membro da irmandade. Suas responsabilidades consistem em dizer missa nos domingos e dias santos, pelos irmãos vivos e mortos, realizar todas as funções eclesiásticas: “Novenas, Missas cantadas, Ladainhas, Matinas, Vésperas e Procissões”<sup>811</sup>. Deverá também celebrar nos altares dos demais santos, no dia em que eles costumam ser festejados. O vigário aprovado receberá pagamento anual pelo seu ofício e, se não cumprir com os encargos previstos no regimento, poderá ser expulso da confraria. O

<sup>807</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1795. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. Capítulo VII. (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>808</sup> Ibid. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>809</sup> Ibid. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>810</sup> Ibid. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. Cap. IX, Cap. XI, Cap. XI, Cap. XIII (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>811</sup> Ibid. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. Cap. IX (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

Tribunal da Mesa e Consciência e Ordem rejeitou esse artigo, provavelmente, com o intuito de proteger os direitos do clero, os quais, infelizmente, não foram especificados. De todo modo, a negação parece incidir sobre a autonomia da própria associação que pretende manter o controle na administração do próprio culto religioso, isentos da jurisdição paroquial, sob o argumento de ser capela particular e independente das contribuições financeiras da Fábrica da Matriz.

É interessante observar que, no Cap. XI – “Das sepulturas que terá a Irmandade” –, os homens pretos aproveitam a oportunidade para reafirmar que o templo é próprio e não possui relação de dependência com a igreja paroquial, assinalando que todos os membros, suas mulheres e filhos, terão túmulos isentos de pensão, uma vez que a Fábrica da Matriz não contribuiu com a construção e a ornamentação da capela do Rosário. Inclusive, denunciam o “Reverendo Pároco” e as cobranças duplicadas do valor exigido pela encomendação das almas dos irmãos cativos que pertencem à irmandade, em comparação ao que se recolhe daqueles que não são irmanados e são enterrados no adro da matriz. Desse modo, percebem e sinalizam para o fato de que esses pagamentos dobrados acabam onerando os senhores, que passam a impedir a entrada de seus escravos, causando prejuízos à associação. Diante disso, reivindicam a isenção do pagamento de duas missas na tentativa de equiparar as condições dos africanos integrantes da confraria com relação àqueles que não pertencem a ela. O compromisso dá a entender que existe uma intenção, por parte da igreja paroquial, de cercear a congregação e dificultar sua ampliação. Nesse quesito, o Tribunal de Consciência e Ordem saiu em defesa da Fábrica da Matriz, rejeitando a normatização proposta e protegendo-a de possíveis prejuízos<sup>812</sup>. Caio Boschi nos diz:

Todavia, questões envolvendo emolumentos paroquiais, sobretudo aquelas relativas à isenção das esmolas das sepulturas, não evidenciam o cerne dos referidos conflitos. É bem verdade que as incoerências e ambiguidades da Coroa a esse respeito emulavam os conflitos. No entanto, o problema da definição de laços entre as capelas filiais e as igrejas matrizes, na realidade, expunha a aversão que, *in limine*, as irmandades negras (e não apenas elas) manifestavam relativamente ao presumível direito dos párocos em se imiscuírem nos assuntos internos das associações. **Estas procuravam sempre resguardar e circunscrever as fronteiras das intervenções dos vigários.** Na realidade, **importava a elas discernir a condição e os limites de autonomia de que gozavam. O que estava em causa, no fundo, era o espírito de autodeterminação das irmandades**<sup>813</sup> (grifo nosso).

<sup>812</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1795. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. Cap. XI (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>813</sup> BOSCHI, 2007B, p. 289.

No capítulo XII – “Da festa que a irmandade fará” – reprovado pelo Tribunal, os oficiais da mesa administrativa dissertam sobre a festa que deve ser realizada anualmente em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e aproveitam a oportunidade para formalizar outras solicitações. Reforçam o pedido de que os sacerdotes eleitos sejam irmãos e requerem o controle da ereção de outras associações dedicadas à Virgem do Rosário nas capelas filiais da Freguesia. Os membros da confraria pedem que elas não sejam elevadas sem ter o seu estatuto aprovado previamente, com o argumento de evitar possíveis prejuízos à irmandade. Parece que esta solicitação está mais relacionada com as dificuldades de sobrevivência do próprio grupo, devido às parcas condições financeiras, que uma possível rivalidade devocional. O artigo que discorre sobre o festejo em louvor à padroeira foi indeferido, como também foi rejeitada a celebração em honra a São Benedito sugerida no capítulo XIII. Essas recusas emitidas pela Mesa de Consciência e Ordem negam praticamente todos os requerimentos realizados que sinalizam para a conquista de autonomia com relação ao culto. No ambiente cultural e religioso da capitania de Minas Gerais do século XVIII, essas festas eram de extrema relevância para a vida religiosa local. Repudiar o direito dos homens pretos de condecorar publicamente o santo padroeiro constitui uma forma de proibir a expressão de seus sentimentos de júbilo e devoção.

Os capítulos aprovados relacionam-se às diretrizes comuns a todas as irmandades, ou seja, às regras básicas para a existência e funcionamento de uma associação religiosa. Dos artigos autorizados, gostaríamos de chamar a atenção para o último, ele foi permitido de fato, mas as normas nele expressas referem-se ao capítulo XIII – “Da festa de São Benedito” –, que foi recusado. Logo, subentende-se que ele foi considerado inútil pelo Tribunal. Diz assim o capítulo XVI – “Das devoções dos mais santos da capela”:

A respeito das Festividades, e Eleições de Santo Antônio de Noto, São Braz, e outros Santos que o zelo, e devoção de alguns irmãos fizeram edificar, e estabelecer nesta Igreja, queremos, e ordenamos se pratique o mesmo que fica determinado no **Capítulo decimo terceiro**, respectivo a festividade, e Eleição de São Benedito, estando todas sempre sujeitas a esta Irmandade de Nossa Senhora, no seu econômico governo, e disposições para que se não possa inovar coisa alguma, respeito as ditas devoções, sem consentimento, e beneplácito da dita Irmandade, para cujo fim formalizou este Estatuto, e requer a sua Majestade Fidelíssima, pelo seu Tribunal, a que pertence o conhecimento deste, a confirmação dele<sup>814</sup> (grifo nosso).

---

<sup>814</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1795. Livro Nº 2, Caixa Nº 1. Cap. XVI (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

Percebemos que a maioria das investidas em busca de autodeterminação foram negadas pelo Régio Tribunal, situação não verificada em outras associações religiosas. De modo geral, os livros de compromissos possuem um caráter formal e normativo, portanto, são semelhantes em sua constituição, até mesmo com relação às reclamações e reivindicações. Durante nossa investigação, percebemos que as restrições sempre existiram, as correções eram sugeridas; e os ajustes, comumente realizados pelas confrarias. Porém, não encontramos nenhuma outra irmandade de Homens Pretos, devotos da Virgem do Rosário (e até mesmo outras invocações), que tenha sido submetida a tantos cortes, literalmente, como esta da Vila de São José, que teve cinco, dos dezesseis capítulos apresentados, riscados e inutilizados.

Neste contexto, ao analisar o *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São João del-Rei*, cabeça da Comarca do Rio das Mortes, instituído no ano de 1787<sup>815</sup>, percebemos que ele é praticamente idêntico ao da Vila de São José (1795), inclusive quanto aos propósitos de autodeterminação. A redação é tão semelhante que nos faz acreditar que um serviu de modelo para o outro. O estatuto foi submetido à aprovação e alguns ajustes foram propostos, a saber: (1) a redução dos valores que deveriam ser pagos pelo Juiz, a Juíza, o Escrivão e o Tesoureiro; (2) a ação do Ermitão, que só deveria pedir esmolas na freguesia de São João del-Rei; (3) foi negada a autonomia quanto à jurisdição paroquial; e, por fim, (4) o Santíssimo não poderia ser exposto no dia da festa do padroeiro sem a licença do Ordinário. Essas foram as “emendas” propostas por Dona Maria, Rainha de Portugal e Algarves (...), na Mesa de Consciência e Ordens, em 26 de novembro de 1789. Note-se que os capítulos 3, 4, 5, 7, 9 e 12 foram corrigidos com o claro propósito de conter a independência da associação<sup>816</sup>, mas não foram inutilizados como tivemos a oportunidade de verificar no regimento da Vila de São José. Terá sido a Rainha, em 1789, mais ponderada do que o Príncipe Regente, em 1811, no momento de avaliar dois regimentos praticamente idênticos? Por razões que desconhecemos, existiu uma restrição rigorosa e diferenciada ao compromisso da irmandade do Rosário de Tiradentes.

---

<sup>815</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Compromisso da Irmandade de N.S. do Rosário dos Pretos; incorporada na sua capela, que eles edificaram, ornaram, e paramentaram, na Vila de S. João del-Rei, Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana da Capitânia de Minas Gerais. Instituído no ano de MDCCLXXXVII. Livro Nº 5 (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

<sup>816</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Compromisso da Irmandade de N.S. do Rosário dos Pretos, Vila de S. João del-Rei, 1787. Livro Nº 5, Folha avulsa 3 (a grafia foi atualizada e a pontuação mantida).

Por outro lado, como esse estatuto só foi analisado em 1811, supomos que a irmandade, desde sua fundação e antes da aprovação de seu regimento, colocou em prática muitas dessas propostas, fazendo cumprir o compromisso, ainda que tenham enfrentado dificuldades por parte dos párocos da igreja paroquial e pelos responsáveis da fábrica da matriz de Santo Antônio, com destaque especial para o sepultamento e a realização das festas em homenagem aos padroeiros da confraria. Diante do que foi exposto, acreditamos inclusive que, apesar da posição contrária da Mesa de Consciência e Ordem, os irmãos se colocaram como ativos sujeitos de suas aspirações e cultuaram outros oragos além da Virgem, cujos altares foram erguidos para a prática religiosa no interior do templo: as imagens dos carmelitas Elesbão<sup>817</sup> e Efigênia<sup>818</sup>; e os franciscanos Antônio de Categeró (Antônio de Noto)<sup>819</sup> e São Benedito<sup>820</sup>. Os santos pretos do catolicismo costumam compor o conjunto devocional das irmandades que tem Nossa Senhora do Rosário como invocação principal.

Posto isto, percebemos a complexa relação que se desenvolveu no interior da irmandade, na qual os administradores tentaram manter sua organização, suas invocações e o máximo de autonomia possível quanto à jurisdição paroquial. Supomos tratar-se de um ambiente caracterizado por conflitos e negociações, além da diversidade de membros (pretos, brancos e pardos; eclesiásticos e seculares; homens e mulheres; escravizados e forros) e devoções (Virgem do Rosário, São Braz, Santa Efigênia, São Elesbão, São Benedito e Santo Antônio do Noto). Infelizmente, os livros que registram a entrada de irmãos, escritos nesse período, não sobreviveram, por isso não conhecemos a origem dos integrantes da confraria. No entanto, existem alguns fragmentos de documentos, redigidos no início do Oitocentos, a partir dos quais pudemos extrair algumas informações quanto aos componentes da associação, constituída por pessoas oriundas de diversas nações: Benguela, Cambunda, Angola, Congo, Mina<sup>821</sup>. De todo modo, acreditamos que essa convivência de pessoas, culturas e crenças diversas podem elucidar

---

<sup>817</sup> São Elesbão era natural da Etiópia, descendente do Rei Salomão e da Rainha de Sabá. Foi imperador do seu país no século VI. Conta-se que, no final da vida, ele renunciou o trono e adotou uma vida monástica.

<sup>818</sup> Santa Efigênia foi princesa da Núbia, filha do Rei Egipô. Foi convertida ao cristianismo e batizada pelo apóstolo Mateus. Fundou um convento e levou uma vida monástica até o final de sua vida.

<sup>819</sup> Nasceu na cidade de Barca, na Cirenáica, África. Foi aprisionado e escravizado, converteu-se ao cristianismo e, depois de liberto, dedicou-se à vida religiosa e ingressou na Ordem Terceira de São Francisco.

<sup>820</sup> Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): escritório de Belo Horizonte. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, realizado pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), em 1994-1995. No inventário de Bens Artísticos da Igreja do Rosário, realizado pelo IPHAN na ocasião do tombamento da capela, consta a informação de que existiu uma imagem de que desapareceu e foi substituída por outra, produzida no século XIX. Logo, tudo indica que a invocação à Santa Efigênia também se fez presente na irmandade

<sup>821</sup> Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Livro de Eleições da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, 1805 a 1847, CX 01/Livro 03.

nossa compreensão a respeito da mensagem que foi transmitida pela pintura de forro da capela-mor.

### **A iconografia do Quadro Recolocado: *Conversa Sagrada e o ensino da oração do Santo Rosário***

Para prosseguirmos com o estudo iconográfico da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, situada na Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, é preciso realizarmos uma retificação quanto aos grupos figurativos presentes nas ornamentações dos forros dos templos de Minas Gerais. Desde a pesquisa de mestrado, iniciada em 2015, que nos referimos a elas como narrativas religiosas ou hagiográficas. Como expusemos no capítulo 6 desta tese de doutorado, o conjunto pintado no forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes corresponde ao tema da *Sacra conversazione*: uma pintura devocional “não narrativa”<sup>822</sup>, que reproduz o diálogo entre os santos na presença da Virgem com o menino Jesus. Além disso, apesar dessas representações visuais inseridas nas quadraturas serem consideradas um painel de altar deslocado para o teto, não é sempre que elas correspondem à *Conversa Sagrada*. Por exemplo, a obra que acabamos de analisar no capítulo 7 – *Os Esponsais da Virgem* – é um quadro recolocado que representa um episódio religioso e não uma comunicação entre pessoas santificadas e virtuosas.

Nesse âmbito, os tipos mais comuns de composições figurativas existentes nos templos de Minas Gerais são (1) as narrativas religiosas e hagiográficas que encenam passagens bíblicas ou episódios da vida dos santos; (2) os retratos de santos reproduzidos com seus respectivos atributos; (3) os retratos dos doutores da Igreja e dos evangelistas; (3) as *Conversas sagradas* estabelecidas entre os santos na presença da Virgem com o Menino. Das obras setecentistas presentes na capitania mineira, até onde pudemos investigar, seis correspondem efetivamente à representação de uma *Sacra conversazione*. São elas: A decoração da igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes (Madona e o Menino com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis). O forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário de Itapanhoacanga (Madona e o Menino com os santos Domingos de Gusmão e Santa Efigênia)<sup>823</sup>. A pintura parietal situada acima do arco-cruzeiro da capela de N.S. do Rosário da Chapada do Norte (Madona com o Menino e, possivelmente, os santos Domingos de Gusmão e Catarina de Siena)<sup>824</sup>. O grupo pintado no

---

<sup>822</sup> GOFFEN, 1979, p. 198.

<sup>823</sup> DEL NEGRO, 1978, p. 165.

<sup>824</sup> Ibid., p. 203-204.

arco-cruzeiro, acima do retábulo de Nossa Senhora do Rosário da matriz de Santana de Congonhas do Norte (Madona e Menino com os santos pretos Benedito e Efigênia)<sup>825</sup>. No contexto do rococó religioso, as ornamentações das capelas-mores das igrejas do Rosário de Santa Rita Durão (Madona e Menino com os santos Domingos de Gusmão e Catarina de Siena)<sup>826</sup> e de Itabira (Madona e Menino e, possivelmente, os santos pretos Benedito e Efigênia)<sup>827</sup>. Curioso é perceber que todas as composições supracitadas correspondem à devoção à Virgem do Rosário e ao Santo Rosário<sup>828</sup>.

Posto isto, algumas perguntas surgem imediatamente: que espécie de conexão existe entre o tema da *Sacra conversazione* e a devoção à Virgem do Rosário e ao Santo Rosário? Qual a relação do tipo composicional escolhido pela irmandade religiosa com os comitentes e os destinatários, ou seja, com os irmãos pretos devotos de Nossa Senhora do Rosário e demais invocações do catolicismo negro? Qual a mensagem que a mesa administrativa, com a ajuda do pintor, quis transmitir aos fiéis que frequentavam o templo? Qual o símbolo devocional da Virgem do Rosário que os membros da confraria procuraram representar por meio da pintura? Por fim, qual o propósito da obra de arte e em que tipo de ambiente cultural e religioso ela foi engendrada? Pretendemos responder essas questões ao longo da análise iconográfica.

Conhecemos, por meio da hagiografia, que a devoção mariana é uma das mais antigas e populares do cristianismo, no entanto, a presença de Maria de Nazaré nos evangelhos canônicos é quase imperceptível. Como já se disse, a genitora de Jesus aparece rapidamente e em pouquíssimas passagens das histórias sagradas: na Anunciação, na Visitação, na apresentação de Jesus no Templo, quando seu Filho inicia o ministério, pregando aos doutores; nas Bodas de Canaã, na Crucificação e em Pentecostes. Conforme Louis Réau, São Tomás de Villeneuve (1488-1555) justificou a omissão dos evangelistas ao afirmar que sua glória é mais fácil de sentir do que descrever, o fato de ela ter concebido o Cristo basta para que seja venerada como a Mãe de Deus. De forma semelhante, o teólogo e orador francês Jacques-Bénigne Bossuet

---

<sup>825</sup> SANTA ROSA, 1994, p. 119-120.

<sup>826</sup> DEL NEGRO, 1958, p. 41.

<sup>827</sup> Ibid., p. 85.

<sup>828</sup> Procuramos pesquisar as obras localizadas nas principais vilas das antigas comarcas da capitania de Minas Gerais, porém, não conseguimos conhecer todas as pinturas de perspectiva da região, devido à enorme extensão territorial e as dificuldades impostas pela pandemia, que nos impediu de fazer uma pesquisa de campo mais abrangente. Dessa forma, certamente, algumas obras ficaram de fora desse levantamento. Não incluímos no tema da *Sacra conversazione* as pinturas que representam a Virgem e o Menino diante de um único santo, por considerá-las narrativas hagiográficas, pois essas pinturas costumam narrar uma passagem da vida do santo, como a Virgem entregando o manto (ou o escapulário) a São Simão Stock; a Virgem entregando o Rosário à São Domingos e a visão de Santo Antônio que é representado diante do menino Jesus no colo da Virgem.

(1627-1704), em *Elévations sur les Mystères* (1694-95), afirmou que o silêncio das escrituras é mais persuasivo que todos os discursos. Comentaristas literários costumavam associar a ausência com a humildade da Virgem que teria pedido aos apóstolos para não mencionarem seu nome. Entretanto, por mais convincentes que sejam as prédicas proferidas pelos teóricos cristãos, no universo do imaginário popular, os devotos necessitavam de acontecimentos substanciais e, a partir de então, frutificaram as lendas em torno de Nossa Senhora<sup>829</sup>.

Portanto, com a finalidade de suprir a escassez, a legenda de Maria despontou, ainda que tardiamente, como uma verdadeira imitação da vida de Jesus, possivelmente na Síria, no século V. Como seu Filho, também foi concebida sem mácula e ascendeu aos céus no terceiro dia. Do mesmo modo que São Tomé duvidou da ressurreição de Cristo, desacreditou da assunção de Nossa Senhora. Por esse motivo, quando a Mãe de Deus foi transportada ao Paraíso, deixou cair seu cinto como prova de sua ascensão<sup>830</sup>. Nos primórdios do cristianismo, a veneração aos santos era composta por três princípios essenciais: o martírio, os milagres e as relíquias, o que dificultava a consolidação da devoção mariana, uma vez que ela não havia derramado o seu sangue em nome da fé, não realizou nenhuma ação miraculosa e não deixou nenhum tesouro material. Dessa forma, os teólogos estabeleceram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a Compaixão da Virgem: enquanto ele sofria fisicamente na cruz, ela foi crucificada em espírito<sup>831</sup>. O sacrifício espiritual da Mãe de Deus impulsionou o culto e Maria de Nazaré passou a operar maravilhas após a morte. Em 431, o Concílio de Éfeso sancionou seu culto como Mãe de Deus – *Theotokos* – e, a partir dessa data, uma ampla variedade de imagens da Virgem com o Menino foi disseminada<sup>832</sup>.

*Theotokos* significa literalmente a Mãe de Deus, tanto na sua natureza humana como na divina [Fig.458]. Esse tipo iconográfico corresponde às representações de Maria com Jesus no colo em seu papel materno. Observe-se o ícone bizantino da Virgem com o Menino entronizados, ladeados por dois santos, São Teodoro e São Jorge. Na parte superior, dois anjos olham para a mão do Senhor que faz recair sobre Maria uma luz sagrada vinda dos céus. Há uma hierarquia na disposição das figuras e um movimento que conduz o observador para o alto, passando pelos santos, reproduzidos em primeiríssimo plano e próximos do espectador, pelo conjunto Mãe e

---

<sup>829</sup> RÉAU, 2008B, p. 60-61.

<sup>830</sup> RÉAU, 2008B, p. 60-61 / VARAZZE, 2003, p. 680.

<sup>831</sup> GIOVANNINI, 2020, p. 32

<sup>832</sup> RÉAU, 2008B, p. 60-62.

Filho, localizado no centro absoluto do painel e pelos seres celestiais com uma auréola iluminada que se colocam logo acima. A composição guia o olhar do devoto, e também ele, da terra ao Paraíso. Foi no Oriente que se desenvolveram outras iconografias semelhantes, como a *Hodegitria*, imagens em que a Virgem gesticula em direção ao Filho, indicando que ele é o caminho para a Salvação; a *Eleousa*, a mãe misericordiosa e da ternura: os dois personagens tocam seus rostos afetuosamente. A partir deste tema surgiram outros dois, a *Glykophilousa*, a Mãe de Deus do beijo doce, que representa a Virgem retribuindo o carinho do Filho; e a *Galaktotrophousa*, a santa doadora de leite, na qual é retratada amamentando Jesus. Foram os bizantinos que criaram o ícone da Virgem em Majestade, que foi interpretada pela arte italiana do final do século XIII e incorporada como instrumento de devoção na Europa ocidental, onde ficou conhecida como a Madona entronizada<sup>833</sup>. Esses ícones bizantinos, trazidos para a Itália após a Quarta Cruzada (1202-1204), estão na origem da pintura de painéis de madeira italianos, os retábulos e os quadros de altar de caráter devocional, a partir dos quais se desenvolveram os tipos composicionais conhecidos como *Sacra conversazione*, como demonstramos precedentemente<sup>834</sup>.

No Ocidente, as ordens monásticas consagraram seus mosteiros à Maria de Nazaré, renunciando à prática misógina<sup>835</sup> instituída no princípio do cristianismo, que enxergava a mulher como instrumento e manifestação do demônio, para unir-se à Nova Eva. Conforme Réau, as duas grandes ordens religiosas do século XIII – dominicanos e franciscanos – rivalizavam na invocação à Mãe de Deus, os mendicantes defenderam o tributo à *Imaculada Conceção* e os pregadores foram os responsáveis pela instituição da devoção a Nossa Senhora do Rosário. Nessa ocasião, os conventos femininos contribuíram imensamente para a difusão do culto mariano, com destaque especial para as irmãs Clarissa, da Ordem de Santa Clara. Foi a partir do século V que inúmeras igrejas e catedrais foram construídas em homenagem a Nossa Senhora, que foi considerada a maior advogada da cristandade, tornando-se protetora de cidades, províncias, reinos e de incontáveis corporações de ofícios. A Santíssima Virgem não foi apenas a Mãe do Redentor, mas símbolo da Igreja – a personificação da *Ecclesia*. As homenagens cresceram ao ponto de deixar em segundo plano a veneração a Cristo e às demais

---

<sup>833</sup> RÉAU, 2008B, p. 60-62.

<sup>834</sup> Veja-se o capítulo 6: A pintura da igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes: herança cultural e referências artísticas.

<sup>835</sup> A palavra ‘misógino’ deriva do grego “misogýnes”, que expressa misoginia; pelo francês “misogyne”. A palavra vem do grego “MISEIN” (odiar) e “GYNĒ” (mulher). Misógino é o indivíduo que não gosta de mulheres.

personalidades da Trindade e, ainda que tenham tentado conter sua devoção ao longo dos séculos, ela perseverou<sup>836</sup>.

Se puede imaginar muy bien un cristianismo en que la Madre del Dios encarnado no tuviese papel alguno; es el caso del cristianismo primitivo y el de la Iglesia protestante.

Pero por un curioso fenómeno de feminización del catolicismo, María, la humilde “sierva del Señor”, salida de la nada, puesto que los Evangelios apenas hablan de ella y los primeros cristianos la habían ignorado, se eleva poco a poco hasta la altura de Cristo, su divino Hijo, a quien estuvo a punto de eclipsar. Tan es así, que en ciertos momentos es posible preguntarse si el *Cristianismo* no merecería llamarse más bien *Marianismo*<sup>837</sup>

Na iconografia cristã, a Virgem Maria é habitualmente referenciada como Maria, Mãe de Deus, Santíssima Virgem, Nossa Senhora e Madona, esta última adotada especialmente pelos italianos. Além dessas denominações, a mãe de Jesus é associada também a uma rosa. A origem para essa alegoria é muito antiga e deve ser buscada nos poemas que celebram o amor mútuo entre o Rei Salomão e Sulamita – o *Cântico dos Cânticos*<sup>838</sup> –, no qual a amada é comparada à Rosa de Saron:

Eu sou a **Rosa** de Sarom,  
o **lírio** dos vales.

Qual o lírio entre os espinhos,  
tal é a minha querida  
entre as donzelas<sup>839</sup>.

Essa coleção poética foi atribuída a Salomão e classificada entre os livros *sapienciais*, que tem o propósito de meditar a respeito dos aspectos vitais da vida humana, ensinando a dignidade e a bondade do amor verdadeiro que celebra “a união das almas com o Deus de amor”<sup>840</sup>. Talvez seja essa a matriz para outras fontes literárias que correlacionam a Mãe de Deus com a rosa. A invocação *Rosa Mystica* presente na *Letania Lauretana* relaciona Maria com a rosa por ter todas as qualidades da flor que é rainha de todas as flores. A rosa é símbolo da pureza virginal e Maria conservou sua castidade antes do parto, no parto e permaneceu imaculada depois do parto<sup>841</sup>. A representação visual da candura de Nossa Senhora circulou em Portugal e, muito possivelmente, na América portuguesa, por meio dos Registros de Santos e das ladainhas ilustradas da

<sup>836</sup> RÉAU, 2008B, p. 76-134.

<sup>837</sup> Ibid., p. 75.

<sup>838</sup> BÍBLIA, 1985. (Cântico dos Cânticos).

<sup>839</sup> Ibid. (Cântico dos Cânticos 2, 1-2).

<sup>840</sup> Ibid. Cântico dos Cânticos (comentários), p. 1184.

<sup>841</sup> DORNN, MDCCLXVIII.

Santíssima Virgem. Veja-se a estampa intitulada *O ornamento da inocência cristã* em que Maria brota de uma rosa entre os espinhos [Fig.459]. O objeto devocional apresenta a seguinte mensagem inscrita: “Esta Rosa, que tão bela se ostenta, o Símbolo é da Virgem que se adora. Candura Virginal nos apresenta. De que os Céus abrem a nossa dita implora”<sup>842</sup>. Note-se que a gravura é decorada com os símbolos do sacrifício: o cordeiro imolado, a cruz com a coroa, a palma do martírio, entre outros instrumentos, indicando que ela trouxe ao mundo o Redentor.

Repare-se na gravura *Rosa Mystica* que pertence à coleção de devoções marianas – concebida em estampas – impressas por Klauber [Fig.460]. A imagem da Virgem que emana de uma rosa é acompanhada pelas seguintes inscrições em latim: “*Quasi plantatio rosae*” e “*Quasi Flos rosariam*”. Conforme o orador português P. Antônio Vieira, o título de Rosário deriva da Rosa Mística, um dos nomes da Mãe de Deus. No *Sermão XXX Com o Santíssimo Sacramento Exposto*, o pregador nos fala sobre a flor – a rosa –, o nome dela derivado – o Rosário – e a Rosa Mística – a Virgem Maria:

A Rosa natural que é a que deu o nome ao Rosário, por servir à Rosa Mística, que é a Virgem Senhora nossa, que do mesmo rosário tomou o sobrenome. Assim vem servir uma Rainha a outra Rainha, e uma Rosa a outra Rosa: e não só a servir, senão a receber mercês. Vê-se hoje a Rosa natural levantada sobre a sua própria natureza; porque se a natureza a tinha dotado de muitas virtudes naturais, a liberalidade, e poder soberano da Rosa Mística lhes comunica, não só novas, mas sobrenaturais, e milagrosas. Vede que bom pagador é o Rosário. **Porque se a Rosa deu ao Rosário o seu nome, comunica o Rosário à Rosa os seus poderes**<sup>843</sup> (grifo nosso).

Como nos diz Vieira, a rosa deu ao rosário o seu nome e, em contrapartida, herdou dele os seus poderes; os de encaminhar os devotos para o Paraíso Celeste. Nesse âmbito, a Virgem desempenha o papel de Corredentora, pois trouxe ao mundo o menino Jesus, que tem uma missão a ser cumprida: a Redenção da humanidade. Repare-se na estampa flamenga que ilustra Cristo emergindo de uma flor desabrochada [Fig.461]. O impresso intitulado *O Menino Jesus brota de uma rosa* traz a seguinte inscrição:

Como a flor entre as rosas em dias primaveris,  
Jesus, florzinha do céu, menininho cingido por rosa Vermelha,  
a quem o espinheiro da rosa emparelhada agrada e deve agradar<sup>844</sup>.

---

<sup>842</sup> Grafia atualizada.

<sup>843</sup> VIEIRA, 2015G, p. 413.

<sup>844</sup> Tradução de Raimundo Carvalho, professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo.

Essa imagem extraordinária revela que a rosa aberta traz ao mundo o Menino, abençoando e anunciando dias de esperança – o renascimento. Como se disse, Maria atuou junto com Jesus no processo de salvação da humanidade, essa é uma de suas virtudes, a de Corredentora. Nesse universo, a flor não é símbolo exclusivo de Nossa Senhora, ela caracteriza o Cristo e a Virgem: as brancas representam a pureza da mãe de Deus e as vermelhas, o sangue derramado pelo seu Filho. Na *Letania Lauretana da Santíssima Virgem* de Francisco Xavier Dornn<sup>845</sup>, Maria é invocada como a Redentora do Mundo e sua participação neste título se deve ao fato de ter dado a luz ao Redentor. Mãe e Filho foram feitos da mesma substância e muitos pecadores são livres da "morte eterna" e conduzidos à "liberdade eterna", mediante sua intercessão<sup>846</sup>. Como mencionado anteriormente, para associar a imagem da nobre Senhora com os santos mártires e reforçar sua santidade, os teólogos do cristianismo criaram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a Compaixão da Virgem. A literatura religiosa e a história das imagens deixam claro o significado e sua associação com os redentores – a Madona e o Menino

Por volta de 1420, Fra Angelico (c. 1395-1455) produziu algumas obras para a igreja e o convento de São Domingos, em Florença [Fig.462]. O *Retábulo de São Domingos* foi a primeira pintura realizada para o templo e representa a Madona com o Menino – Virgem em Majestade – cercados de anjos e envolvidos por quatro santos, entre eles, Domingos de Gusmão. Sua composição original era um tríptico, mas, em 1501, foi transformado em um único painel, cujo fundo foi repintado por Lorenzo di Credi (c. 1459-1537) com o intuito de unificar o espaço, conforme o desenvolvimento dos painéis que representam a *Sacra conversazione*. Essa peça foi executada para ornamentar o altar localizado no coro, onde os frades cantavam hinos enquanto celebravam o ofício divino. A predela representa anjos, profetas do Antigo Testamento, personagens do Novo Testamento e dignitários dominicanos em torno do registro central que reproduz a *Ascensão de Cristo* ressuscitado. Vejam-se os protagonistas no trono que foi reproduzido no centro absoluto do espaço pictórico: a Mãe de Deus segura duas rosas, uma branca e outra vermelha, símbolo da castidade e do sacrifício, condição indispensável para a remissão dos pecados e a salvação da humanidade [Fig.463]. Perceba-se a tristeza de seu olhar, sentimento de quem conhece o seu destino e compartilha a Paixão do Filho.

Desde sua origem, as pinturas intituladas *Madona e o Menino* são instrumentos que auxiliam na devoção; e, quase sempre, estão relacionadas à literatura religiosa, os sermões e orações de

---

<sup>845</sup> DORNN, MDCCLXVIII.

<sup>846</sup> Ibid.

cunho piedoso comunicados oralmente<sup>847</sup>. Nesse âmbito, a intercessão da Mãe de Deus era considerada pelos teólogos cristãos a mais eficaz e poderosa de todas. Nenhum outro patrono poderia concorrer com a proteção de Maria de Nazaré. Ela era a mais misericordiosa, a melhor advogada de todos, habitualmente invocada como a mediadora do mundo: a ponte que conduz os homens da terra ao céu, conforme verificamos na tradição iconográfica bizantina, em que a Virgem condutora aponta o seu Filho como o caminho para a Salvação<sup>848</sup>.

Partindo dessa perspectiva, a análise iconográfica do quadro recolocado será realizada a partir da correlação entre a representação da *Conversa Sagrada* (associada ao tema da *Madona em Glória*), a literatura cristã e a prática religiosa. Referimo-nos aos Registros de Santos manipulados nos espaços privados de veneração, aos textos relativos à devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário, que porventura tenham circulado na capitania de Minas Gerais (os *Sermões do Rosário Maria Rosa Mística* de P. Antônio Vieira, editados por volta de 1680)<sup>849</sup>, e à Oração Mental, uma das atividades dos *Exercícios Espirituais* criados pelo fundador da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola, que foi instituída em território minerador por Dom Frei Manuel da Cruz com o estabelecimento do Bispado de Mariana. Para tanto, é preciso conhecer as origens, a difusão e o desenvolvimento da tradição piedosa de rezar o terço e da iconografia de Nossa Senhora do Rosário<sup>850</sup>. Em contrapartida, pretendemos compreender qual a relação entre o sermão visual, os comitentes e os destinatários da obra de arte, tendo em vista que a confraria era composta por uma diversidade de pessoas e devoções. Como pudemos verificar no livro de compromisso da irmandade, percebemos que os integrantes concorreram pela autonomia da associação religiosa e acolheram outras devoções do catolicismo negro, contribuindo para sua difusão na comarca do Rio das Mortes.

Na história da devoção mariana, o tipo iconográfico da Virgem do Rosário corresponde ao tema da Virgem Protetora, um desdobramento da Virgem da Misericórdia que cobre os suplicantes

---

<sup>847</sup> GOFFEN, 1979, p. 198.

<sup>848</sup> RÉAU, 2008B, p. 60-61 / VARAZZE, 2003, p. 120-121.

<sup>849</sup> SILVA, M.A., 2007, p. 10.

<sup>850</sup> Como já mencionamos, na dissertação de Mestrado defendida em 2017, realizamos um estudo iconológico das pinturas de forro da igreja do Rosário de Tiradentes – os forros da capela-mor e da nave. Em 2020, publicamos um artigo na primeira edição da Revista Rocalha a respeito da iconografia da capela-mor estudada no mestrado, com algumas atualizações. Neste momento, estamos realizando uma revisão aprofundada da interpretação iconográfica do quadro recolocado e da quadratura com o intuito de complementar os estudos iniciados em 2015 e fazer outras retificações, enfatizando a correlação das imagens com a prática religiosa de devoção: a Oração Mental e Vocal do Santo Rosário, difundida pela Companhia de Jesus. Portanto, algumas passagens deste texto e algumas imagens encontram-se publicadas tanto na Dissertação de Mestrado como no artigo da Revista Rocalha. Sobre o assunto, consultar: GIOVANNINI, 2017 / GIOVANNINI, 2020B, p. 25-59.

com seu manto. Trata-se de uma das devoções mais populares do final da Idade Média disputada por muitas ordens monásticas, entre elas, a Ordem dos Dominicanos, fundada por São Domingos de Gusmão (1170-1221) em 1215<sup>851</sup>. No princípio, o frade entregou os cuidados da Ordem dos Pregadores a Nossa Senhora da Misericórdia, reivindicando para si a visão de Maria estendendo o manto protetor sobre os integrantes do grupo. Há outra visão concedida ao santo que se deu durante um ato de súplica. Desta vez, o fundador teria recebido das mãos da Mãe de Deus um poderoso instrumento de oração e proteção quando pregava para os albigenses, em Albi, no sudoeste da França<sup>852</sup>. No entanto, essa revelação não consta na sua legenda, foi atribuída a Domingos após sua morte, em 1470, pelo teólogo e pregador dominicano Alain de La Roche (1426-1475), que impulsionou a invocação ao Santo Rosário ao escrever o célebre livro *Psalterium Mariae Virginis*. Deste ponto em diante, o manto protetor foi substituído pelo rosário e confiado ao pregador e fundador da ordem pelas mãos de Nossa Senhora, transformando-se, portanto, no principal atributo de São Domingos de Gusmão.

Essas duas passagens da vida de São Domingos foram ilustradas por Theodoor Galle (1571-1633). Elas pertencem a uma série de estampas intitulada *Vida e Milagres de São Domingos* que foram editadas em 1611, nas quais o artista deixou registrada a visão que o frade tivera da Virgem da Misericórdia: em pé sobre uma lua crescente, abrindo o seu manto para acolher os membros da associação, representada como a “protetora de uma coletividade” – a Ordem dos Dominicanos [Fig.464a]<sup>853</sup>. Note-se, em outra gravura da mesma série, a dupla representação de Domingos: a visão de Maria entregando-lhe o terço, representada em primeiríssimo plano, e o santo pregando a fé católica para uma multidão de pessoas, abaixo e à esquerda do impresso [Fig.464b]. A imagem evidencia a extensão da proteção de Nossa Senhora a todos aqueles que se converterem ao cristianismo e adotarem a devoção ao Santo Rosário como prática religiosa.

Como expusemos acima, em sua origem, os dominicanos eram devotos da Virgem da Misericórdia, padroeira da Ordem dos Pregadores, conforme relato presente na legenda do santo fundador. Portanto, antes de 1470, não existiu representação alguma de Nossa Senhora do Rosário, com o instrumento de oração e devoção. Uma das primeiras pinturas de que se tem notícia é o *Políptico de São Gregório* pintado por Antonello da Messina (1430-1479), em 1473, cujo painel central apresenta a Madona entronizada com o menino Jesus e um rosário de contas

---

<sup>851</sup> RÉAU, 2008B, p. 121 a 130.

<sup>852</sup> Idem, 1983, p. 391-398.

<sup>853</sup> Idem, 2008B, p. 126.

pretas disposto nos pés da Mãe de Deus [Fig.465]. Note-se que os seis painéis do retábulo (o painel central superior encontra-se desaparecido) apresentam uma composição que organiza os personagens em um ambiente unificado, semelhante às composições dos trípticos e polípticos que antecederam as representações da *Sacra conversazione*.

Em 1475, James Sprenger (c.1435-1495), o prior dos dominicanos de Colônia, na Alemanha, e um dos autores do *Malleus Maleficarum* (1484)<sup>854</sup> instituiu a primeira Confraria do Rosário cuja aprovação ocorreu apenas em 1478, por uma bula papal. Nesta ocasião, uma irmandade dedicada a Santana esteve associada à do Rosário na igreja de São Pedro, onde ela se situava. Foi Sprenger quem adquiriu uma relíquia da mãe de Maria para ser adorada no templo, cujos milagres atribuídos a ela foram escritos por outro membro da ordem dos pregadores, Dominicus van Gelre<sup>855</sup>. James Sprenger não só criou a congregação como impulsionou sua difusão e, sob sua proteção, os dois cultos caminharam juntos por um determinado período, expandindo as atividades devocionais entre os leigos, fundamentadas no princípio da salvação. Porém, de acordo com Nixon, existia uma diferença quanto à composição dos devotos: nas associações de Santana predominavam afiliados da classe média, enquanto a do Rosário destinava-se aos pobres e apresentava grande flexibilidade quanto à acessibilidade. Entre os seus integrantes estavam trabalhadores, comerciantes, empregados domésticos, camponeses e pessoas de nível social mais elevado. O fundador estimulava, inclusive, a presença das mulheres e, no manual da confraria alemã, estava explícito que todos poderiam participar: os religiosos e os seculares, os jovens e os velhos, os pobres e os ricos, os justos e os pecadores, os vivos e os mortos, inclusive os mortos. O sucesso da devoção e sua consequente amplificação se deve à isenção das taxas e às ofertas devocionais, alguns exercícios poderiam ser praticados em casa e outros deveriam ser executados nos altares da igreja, diante de uma imagem<sup>856</sup>. Note-se que essa concepção de caráter inclusivo, bem como a preocupação com as pessoas mais desfavorecidas da sociedade, está registrada em todos os livros de compromisso das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da capitania de Minas Gerais, indicando a herança da tradição alemã instituída por Sprenger.

---

<sup>854</sup> O *Malleus Maleficarum* – o Martelo das Feiticeiras – foi um manual oficial da Inquisição para a caça às bruxas, que levou à tortura e à morte mais de 100 mil mulheres.

<sup>855</sup> NIXON, 2004, p. 30.

<sup>856</sup> Ibid., p. 68.

Apesar de ter sido instituída por James Sprenger, é o autor da visão de São Domingos, o dominicano Alain de La Roche, que costuma ser representado nos impressos que abordam o tema da devoção a Senhora do Rosário. Observe-se a gravura em que o pregador bretão se ajoelha diante da Madona com o Menino num ato de devoção. O teólogo porta um rosário na cintura e segura com a mão esquerda o estandarte da Confraria onde se vê a imagem de Nossa Senhora: a Virgem segurando o terço na mão direita e Jesus no colo, ambos envolvidos por uma forma elíptica composta por um conjunto de rosas, uma referência ao objeto sagrado de devoção mariana [Fig.466]. Esse desenho provavelmente tornou-se fonte de inspiração para a pintura de uma *Madona com a Criança e Santo* envolvidos por uma guirlanda de flores. Obra do artista flamengo Jan Brueghel, o Jovem, executada por volta de 1646 [Fig.467]. O quadro é um testemunho da circulação e do uso de estampas como fonte de referência para a produção artística e a difusão da iconografia cristã. É importante ressaltar que a prática foi adotada inclusive por mestres pintores, como o já citado Rubens e, neste momento, Brueghel.

No dia 7 de outubro de 1571, o Papa atribuiu o sucesso da Batalha de Lepanto à invocação ao Rosário. Após o combate, foi instituída a Festa de Nossa Senhora da Vitória por Pio V, que teve seu nome substituído para Festa de Nossa Senhora do Rosário pelo seu sucessor, o Papa Gregório XIII, reconhecendo a oração e o objeto sagrado como um importante instrumento do triunfo contra o inimigo<sup>857</sup>. Graças à campanha propagandista da Ordem dos Pregadores, que patrocinaram as confrarias do Rosário, a devoção se propagou por toda Europa e, ao chegar na Península Ibérica, a Virgem foi acolhida como patrona por diversos grupos. Em Portugal, ela tornou-se padroeira dos marinheiros do Porto. Nessa ocasião, inúmeras igrejas foram construídas em sua homenagem e o convento dominicano de Lisboa ficou famoso pelos milagres atribuídos à sua imagem. Quando essas congregações foram estabelecidas em território lusitano, elas concorreram em popularidade com as principais devoções portuguesas, a saber: as irmandades do Santíssimo Sacramento e das Almas<sup>858</sup>. O êxito no combate contra os otomanos foi proclamado por P. Antônio Vieira em um de seus sermões, cujo relato diz o seguinte:

A ocasião porque este dia se dedicou à solenidade do Rosário foi como todos sabem a vitória que o mesmo Rosário alcançou contra todo o poder Otomano na famosa batalha naval do Mar de Lepanto, em que o Príncipe D. João de Áustria foi o Josué que pelejou com a espada, o Papa Pio V o Moisés, que venceu com as orações, e a **Senhora do Rosário a vara de Arão florescente, que na mesma hora da batalha,**

<sup>857</sup> MEGALE, 1986, p. 337.

<sup>858</sup> SOUZA, 2001, p. 6.

**levada em procissão por todas as cidades da Cristandade, ao passo que dava, a vitória ia ostentando o triunfo.** Mas assim como Davi tantas vezes vitorioso nas tempestades de sangue se temia mais das tempestades de água: *Non me demergat tempestas aquae* [“Não me afogue a tempestade de água”]; assim lhe sucedeu ao mesmo príncipe Austríaco, não longe do mesmo lugar no mesmo Mar Mediterrâneo<sup>859</sup> (grifo nosso).

O gravador flamengo Theodoor Galle, o mesmo autor da série de estampas mencionadas acima, ilustrou o prodígio da Batalha de Lepanto [Fig.468] num outro conjunto intitulado *Os quinze milagres do Rosário*, publicado em 1610. No primeiro plano, o artista reproduziu o momento anterior ao conflito, o cortejo realizado em homenagem à Virgem do Rosário, cuja imagem aparece em dois formatos: inscrita no estandarte da confraria, de forma equivalente à bandeira representada na gravura em que Alain de La Roche ajoelha-se diante da Madona com o Menino [Fig.466] e na pintura derivada dessa estampa, a obra de Brueghel [Fig.467], e em forma de escultura, colocada sobre um andor, coberta de rosas, com Jesus no colo e o terço na mão direita. No plano de fundo, o artista representou o combate naval e a aparição de Nossa Senhora entre as nuvens do céu, personificando o milagre: a vitória contra as tropas otomanas. É interessante observar que os homens em procissão carregam nas mãos o objeto sagrado [Fig.468], uma prática piedosa que foi relatada no *Sermão IX* da série Maria Rosa Mística pregado em alto mar, num momento de grande aflição, por Padre Antônio Vieira, em 1648.

Navegava para Flandres uma nau Espanhola, e depois de ter embocado o Canal da Inglaterra, mais arrimada pela contrariedade dos ventos à costa de França (onde, ainda sem tormenta, é maior perigo), foi tal a força da tempestade, que não a podendo resistir, nem tendo para onde correr, deixado totalmente o governo ao arbítrio dos mares, e à fúria da travessia, nenhum duvidou que os sorvidos das ondas, ou espedaçados em algum penhasco, todos pereciam. **Ia na mesma nau um grande devoto da Virgem Senhora Nossa, chamado Pedro de Olava**, o qual no meio desta última desesperação, vendo que o piloto, e marinheiros desmaiados nenhuma coisa faziam, nem sabiam o que fizessem; **‘já que as nossas mãos’, disse, ‘estão ociosas, tomemos todos nelas os Rosários, invoquemos o socorro da Virgem Maria, e tenhamos confiança em seu poder, e misericórdia, que a terá de nós’.** Assim o fizeram todos, e era espetáculo por uma parte lastimoso, por outra muito próprio da Fé, e devoção Católica, ver a nau com as árvores secas, os mastaréis calados, as vergas abatidas, e prolongadas, já subindo às nuvens, já descendo aos abismos, **e os mareantes, e passageiros todos com os Rosários nas mãos**, sem haver quem as pusesse em leme, em vela, ou em corda, **nem se ouvindo outras vozes mais que ‘Ave-maria’, nem outros clamores mais que ‘misericórdia’.** Bem creio que se abalariam os Anjos do Céu a lograr de mais perto uma tão formosa vista. Mas não foram eles sós. **Porque a mesma Rainha dos Anjos cercada de luzes, aparecendo sobre a gávea maior, se mostrou visível aos tristes naufragantes.** E assim como seu Filho em semelhante perigo desde a popa da barca de Pedro *Imperavit ventis, et mari, et facta est tranquillitas magna* [“Ordenou ao mar e aos ventos, e fez-se uma grande bonança”]; **assim a Senhora, invocada das vozes, e devoção de outro Pedro, e dos mais que o seguiram, com o império, e majestade de sua presença serenou em um momento o mar, e cessou de repente a tempestade.** Oh que mudança tão

<sup>859</sup> VIEIRA, 2015E. p. 272.

súbita, e tão alegre! **Passam todos os rosários das mãos ao peito**, içam as velas, mareiam as escotas, e as antenas; já o piloto manda, e o leme governa, e a nau ressuscitada, favorecida em popa de uma viração branda, e galerna, caminha segura, e triunfante ao Porto. **Não pararam porém as vozes dos devotos, e venturosos navegantes, porque os clamores com que pediam misericórdia à Senhora do Rosário se trocaram em aclamações, em vivas, em louvores, e em repetida ação de graças as suas misericórdias**<sup>860</sup> (grifo nosso).

Em Portugal, a primeira irmandade de Nossa Senhora do Rosário foi instituída por homens brancos na igreja do Convento de São Domingos, em Lisboa, provavelmente no final do século XV. Com o passar do tempo, a partir do século XVI, os africanos – escravizados e forros – foram ocupando o seu lugar na associação. Em 1551, a confraria se decompôs em duas: as “pessoas honradas” e os negros. Em 1565, os irmãos pretos tiveram o seu primeiro compromisso aprovado, porém, os conflitos cresceram e envolveram os superiores do convento e o Papa, culminando com a expulsão dos homens pretos do templo no final do século XVI. No decorrer dos séculos, inúmeras confrarias foram sendo criadas, expandindo o culto à Senhora do Rosário e outros santos protetores dos negros, como Nossa Senhora de Guadalupe e São Benedito<sup>861</sup>. De acordo com Lucilene Reginaldo:

Na década de 1580 surgiram em Lisboa duas confrarias exclusivamente de negros: a de N. S. de Guadalupe, mais tarde denominada N. S. de Guadalupe e São Benedito, no Convento de São Francisco, e uma outra, sob a invocação de Jesus Maria e José, no Convento do Carmo. Nos séculos XVII e XVIII, Lisboa assistiu ao nascimento de mais irmandades de negros. No início do XVII foi criada a irmandade do Rosário dos Pretos no convento do Salvador; e, a partir daí, até meados do século XVIII, os negros em Portugal instituíram mais três confrarias: a do Rosário a Resgatada, no Convento da Trindade, N.S. do Rosário dos Pretos, no Convento da Graça e, finalmente uma outra confraria sob a invocação de Jesus, Maria e José, esta agora no Convento de Jesus, dos religiosos franciscanos. Ainda no século XVIII, foi criada a Confraria de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos Reis Magos; teve vida efêmera, mas renasceu, sob a mesma invocação, na primeira metade do século XIX. O surgimento das confrarias de negros expressa o crescimento desta população em Portugal, e, sobretudo, a importância que este tipo de associação foi adquirindo entre os africanos e seus descendentes no Reino<sup>862</sup>.

Na região Norte, mais especificamente na cidade do Porto, existiam pelo menos quatro congregações, no decorrer do século XVIII, a saber: a irmandade de N.S. do Rosário e São Benedito, no Convento dos Franciscanos; a irmandade de N.S. do Rosário dos Pretos, no Convento dos Dominicanos; a irmandade de São Gonçalo Garcia dos Homens Pardos; e, por último, a irmandade de N. S. do Rosário, na igreja paroquial de Massarelos<sup>863</sup>.

<sup>860</sup> VIEIRA, 2015E. p. 276.

<sup>861</sup> REGINALDO, 2005, p. 47-48.

<sup>862</sup> Ibid., p. 47-48.

<sup>863</sup> Ibid., p. 48.

No continente africano, essas associações estiveram vinculadas à ação evangelizadora e missionária da Companhia de Jesus. Lucilene Reginaldo nos informa sobre a existência de duas irmandades do Rosário nesse território, localizadas na cidade de São Paulo de Assunção de Luanda e imediações. A primeira não possuía templo próprio e foi estabelecida na igreja do Colégio de Jesus, onde contava com uma capela particular. A segunda foi instituída em 1628 e localizava-se em um bairro de periferia. Nessa igreja, o capelão era obrigado a catequizar os africanos, a confessá-los e conduzi-los à sepultura<sup>864</sup>.

A devoção ao Rosário em Luanda esteve associada especialmente aos negros cativos e forros. Tratava-se de uma devoção reservada aos africanos inseridos na experiência da escravidão, seja na condição de cativos ou de libertos. **Nesse sentido, a devoção ao Rosário entre os negros nasceu vinculada às marcas da “conversão-cativeiro”.**

**A ereção de uma irmandade do Rosário, portas adentro de uma instituição jesuíta, sugere uma catequese que buscava vincular esta devoção aos escravos. A colaboração dos jesuítas parece ter sido fundamental para a propagação da devoção ao Rosário entre os escravos negros nos dois lados do Atlântico.** A primeira gramática de Kimbundo, publicada em Lisboa no ano de 1697, foi escrita na Bahia pelo jesuíta Pedro Dias. A gramática “dedicada a Nossa Senhora do Rosário, Mãe e Senhora dos mesmos pretos” sugere que a devoção ao Rosário foi elemento destacado na catequese jesuíta destinada aos africanos<sup>865</sup> (grifo nosso).

Desse modo, embora a devoção à Senhora do Rosário seja originalmente branca, no decorrer dos séculos, ela foi transformando-se na grande protetora dos negros. Carregar o colar nas mãos, colocá-lo no peito e recitar as preces tornou-se uma arma poderosa contra as adversidades da vida e da morte, um objeto simbólico de credulidade e proteção<sup>866</sup>. O conjunto de orações corresponde a uma espécie de ‘Coroa de Rosas de Nossa Senhora’, uma sequência de contas que eram representadas por flores brancas e vermelhas; com as brancas os fiéis rezavam a Ave Maria; e, com as vermelhas, o Pai Nosso. No Convento de Santa Clara da cidade do Porto, no Norte de Portugal, existe um painel decorando o cadeiral do coro, datado de 1710, extremamente importante pelo seu caráter devocional e por ter sido produzido por uma mulher, uma irmã Clarissa, cujo trabalho também corresponde à atividade contemplativa e piedosa [Fig.469]. Trata-se de uma imagem da Virgem com o menino Jesus no colo, envolvidos por uma guirlanda de rosas brancas e vermelhas, que representam a Corredentora e o Redentor oferecendo o objeto ao fiel. Com o tempo, as flores foram substituídas por pequenas esferas, constituindo o que hoje conhecemos como terço<sup>867</sup>. A oração do Santo Rosário tem sua origem

<sup>864</sup> REGINALDO, 2005, p. 35.

<sup>865</sup> Ibid., p. 36.

<sup>866</sup> BORGES, 2005, p. 135.

<sup>867</sup> RÉAU, 2008B, p. 129.

nos mosteiros medievais, onde os monges recitavam o Saltério, composto por cento e cinquenta salmos. Constitua-se um exercício monástico que, com o passar do tempo, tornou-se popular entre os cristãos que moravam nos arredores dos mosteiros. Porém, como os leigos não sabiam ler, passaram a rezar cento e cinquenta ave-marias em substituição aos poemas líricos atribuídos ao Rei Davi.

Até 1460 era conhecido como saltério da Santíssima Virgem em alusão aos 150 salmos de Davi, e a partir do impulso dado a tal devoção nesse período passou a ser denominado rosário. É considerada a oração por excelência por compreender a saudação angélica ou mariana (ave-maria), a oração ensinada por Jesus Cristo (padre-nosso) e a profissão de fé (o Credo). Com ele se honra a Mãe de Deus, ao Cristo e à Santíssima Trindade. Aparentemente simples é até considerado oração de ignorantes, na verdade **sintetiza piedade e doutrina por meio da meditação dos mistérios da religião católica**. Inicia-se na cruz, com o Credo; em seguida a **meditação dos mistérios** vai acompanhando a recitação de séries de 150 ave-marias alternadas com 15 padre-nossos. O rosário é um objeto manipulado durante a **oração mental ou vocal**, individual ou coletiva<sup>868</sup> (grifo nosso).

Como se disse, o rosário original corresponde a cento e cinquenta ave-marias, o atual é um terço da oração e apresenta cinquenta preces. Cada colar de contas representa a contemplação de um mistério e cada dezena, uma passagem bíblica referente às narrativas religiosas da vida de Cristo e da Virgem Maria denominados de mistérios Gozosos (Vida), Dolorosos (Paixão) e Gloriosos (Gloria). Observe-se o retábulo em miniatura que reproduz integralmente a devoção ao Santo Rosário: a recitação, a meditação dos episódios sacros e o milagre concedido ao suplicante [Fig.470]. As representações visuais dos quinze mistérios foram pintadas no registro superior da peça. Na parte inferior, o pintor holandês Goswijn van der Weyden ilustrou o milagre que salvou o homem da morte e, à esquerda, retratou São Domingos de Gusmão e alguns integrantes da corte reproduzida ao fundo: o Palácio Coudenberg em Bruxelas, sugerindo que a imagem foi encomendada por um membro da corte dos Habsburgos<sup>869</sup>. Note-se, no centro do painel, a presença da Virgem com o menino Jesus sobre um altar, envolvidos por um cordão de rosas brancas e vermelhas, símbolo da Virgem e de Jesus, respectivamente. Perceba-se que as cinco dezenas de flores brancas correspondem às cinquenta ave-marias; e as cinco vermelhas, ao Pai Nosso, ou seja, uma das três partes do conjunto de orações de Nossa Senhora, concebido pelos emblemas da Corredentora e do Redentor.

---

<sup>868</sup> CAMPOS, 2021, p. 13.

<sup>869</sup> METROPOLITAN, 2022.

Esse tipo iconográfico, no qual as narrativas visuais dos mistérios do rosário são representadas junto ao conjunto da Virgem com o Menino, um membro da Ordem dos Dominicanos, os devotos e, por vezes, os doadores, foi amplamente difundido por meio dos impressos, como se pode ver nos exemplos das estampas do gravador dominicano Francisco Doménech (1460-1494), em 1488, e do artista italiano Antonio Tempesta (1555-1630), em 1590 [Fig.471, Fig.472]. Vale ressaltar que a placa original em cobre da primeira gravura [Fig.471], localizada na Biblioteca Real da Bélgica, em Bruxelas, pode ter sido a fonte de referência para o pintor do retábulo [Fig.470]. Detenha-se no detalhe do homem com a espada na mão e do suplicante de joelhos em oração, reproduzido à direita de Nossa Senhora. A composição é muito semelhante ao desenho estampado. Perceba-se também, à esquerda, a figura de São Domingos acompanhada de três homens vestidos como cortesãos, a imagem equivale-se à pintura do altar em miniatura. Veja-se que o grupo figurativo composto pela Madona com a criança encontra-se cingido por uma forma elíptica decorada de rosas, que evoca a glória celestial, como pudemos verificar nas *Conversas Sagradas* italianas, pintadas no final do século XV e início do XVI. Para reforçar essa conexão da mandorla com o tema da ascensão aos céus e da ressurreição, repare-se a última narrativa dos mistérios gloriosos (terceiro quadro à direita): a cena que narra a coroação da Virgem Maria está envolvida por uma forma oval amendoada.

Existem dois outros modelos gravados que contribuíram para a difusão da devoção ao Rosário e do tipo iconográfico que associa a Virgem com o Menino e os santos com a representação das narrativas bíblicas. Em 1610, Theodoor Galle ilustrou o frontispício para o livro *Miracula et Beneficia SS. Rosário*, no qual o artista representou São Domingos de Gusmão e o teólogo dominicano Alain de La Roche cultivando uma árvore cujos galhos estão enlaçados por um colar de contas [Fig.473]. A copa encontra-se envolvida por quinze *tondi* com a reprodução dos episódios bíblicos relativos aos Mistérios do Rosário. O tronco ocupa o espaço central da gravura e, no fundo, podemos observar uma multidão de pessoas representadas: do lado direito, os devotos ajoelhados e em prece; e, do esquerdo, os pecadores entre as labaredas estendendo a mão para alcançar os terços ofertados pelos anjos em voo, numa clara associação com a salvação da alma. Outra gravura anônima, editada por Jan van de Sande, na Antuérpia, apresenta a Madona e o Menino sobre as nuvens, entregando o cordão de oração para São Domingos e Santa Catarina de Siena [Fig.474]. Uma guirlanda de contas entrelaçada por ramos de rosas circunda o conjunto formado por Nossa Senhora e Jesus Cristo no céu e, em torno dela, quinze círculos representam cenas dos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos. No plano de fundo, entre os santos e abaixo dos pés da Mãe de Deus, o artista desenhou os condenados

queimando no fogo do inferno e os seres celestiais entregando-lhes o objeto sagrado para a remissão dos pecados.

Essa forma de compor os Mistérios do Rosário foi empregada também em pinturas de altar. Só para citar alguns exemplos: em 1531, o artista italiano Bernardino Gatti (1495-1576) pintou um retábulo para a catedral de Pavia, Itália, constituído por um painel central que representa a Virgem com o Menino e os santos Domingos de Gusmão e o devoto Alessandro [Fig.475]. O grupo figurativo está cercado por pequenos painéis que narram os eventos bíblicos da vida de Cristo e Maria. Por volta de 1539, Lorenzo Lotto produziu um retábulo onde a Madona entronizada encontra-se na frente de uma enorme árvore coberta por quinze *tondi*, reproduzindo as passagens referentes aos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos [Fig.476]. Exemplar extraordinário é o quadro atribuído ao frade dominicano Pedro Bedón (1551-1621), natural da colônia Americana Real de Quito, atual Equador [Fig.477]. O pintor retratou Nossa Senhora com o menino Jesus sobre uma rosa vermelha simbolizando a Compaixão e Paixão da Mãe e seu Filho. Em torno do grupo figurativo principal uma roseira dá origem a quinze rosas abertas que revelam ao observador o retrato de quatorze santos dominicanos acompanhados de uma narrativa dos mistérios do rosário, com exceção do *tondo* que retrata a *Coroação de Maria*, pintado na parte central e superior da tela, composto apenas pelo episódio religioso. Essa obra, produzida no século XVII, compõe um conjunto dedicado à devoção mariana, exposto no Museo del Carmen Alto de Quito, Equador.

Diante da diversidade de representações visuais, verificamos que a disposição do grupo figurativo concebida pelo pintor de Tiradentes, em Minas Gerais, assemelha-se às composições de Antonio Tempesta [Fig.472], da imagem editada na Antuérpia por Jan van de Sande [Fig.474], do quadro de altar de Bernardino Gatti e de Lorenzo Lotto [Fig.475, Fig.476], cuja principal característica está na disposição dos personagens em forma de pirâmide, a mesma concepção de muitos painéis de altar que reproduzem a *Sacra conversazione* [Fig.478]. Como pudemos verificar na história das imagens, a grande maioria das pinturas italianas, produzidas entre os séculos XV ao XVIII, e das estampas que ilustram o tema dos Mistérios do Rosário, seguem essa organização: o quadro central concebido por uma estrutura triangular que vincula os santos com a Madona e o Menino representados no vértice da pirâmide, seguidos ou não dos episódios sacros. O tipo iconográfico do grupo figurativo adotado pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Vila de São José para a ornamentação da cobertura da capela-mor segue essa composição piramidal. É preciso acrescentar que, cerca de cinquenta anos após a decoração

desse forro, a confraria contratou o irmão Manoel Victor de Jesus para pintar o teto de sua nave, na qual o artista reproduziu, em dezoito caixotões, os quinze mistérios da vida de Cristo e Maria e três ladainhas laudatórias dedicadas a Santíssima Virgem [Fig.479], complementando o programa pictórico da igreja e seguindo a proposta de representação observada nas obras apresentadas.

Neste contexto, observamos que o tipo iconográfico predominante em Portugal foi justamente essa composição triangular que conecta os santos com a Madona e o Menino retratados no topo da pirâmide – a *Sacra conversazione*. Grande parte dessa iconografia foi produzida na forma de um objeto destinado à devoção privada, de ampla circulação no Reino e na colônia portuguesa da América, com o qual os fiéis realizavam seus exercícios devocionais. Nessas representações visuais, Mãe e Filho costumam entregar o instrumento sagrado para os membros da ordem dos dominicanos e muitas dessas imagens estão acompanhadas de indultos. Conforme Adalgisa Arantes Campos, a “recitação pelos devotos foi agraciada com abundantes indulgências – parcial e plena – concedidas por inúmeros pontífices, sucessivamente”<sup>870</sup>. Repare-se a estampa intitulada *N.S. do Rosário* [Fig.480]. A Virgem entrega os cordões de orações aos pregadores dominicanos que os distribuem para as almas que ardem no fogo do inferno: a promessa de remissão dos pecados. Observe-se que os santos recebem as graças das mãos de Maria e Jesus Cristo e as compartilham com os condenados que, por meio da recitação e meditação dos mistérios, terão a oportunidade de se reconciliar com Deus e subir aos céus. O movimento ascendente desse desenho nos remete à hierarquia figurativa reproduzida no ícone bizantino Theotokos, em que os santos e a Mãe de Deus são os intermediários entre o céu e a terra, capazes de encaminhar o devoto ao Paraíso [Fig.458]. No desenho reproduzido por Martin Engelbrecht, Domingos encontra-se de joelhos e o terço pendurado na cintura, braços abertos e olhar voltado para Nossa Senhora, uma postura semelhante à que foi pintada na igreja de Tiradentes [Fig.481, Fig.478]. A gravura intitulada *N. S. do Rosário* contém a seguinte clemência [Fig.482]:

Domingos meu fidelíssimo servo prega, estabelece, institui em toda a parte o meu Santíssimo Rosário, que será sempre, e para todos um grandíssimo sinal de Predestinação, e Salvação Eterna. Nossa Senhora, o Exímio Senhor Cardeal Patriarca concede **200 dias de Indulgências** a quem rezar devotamente uma Salve Rainha diante desta Estampa: orando a Deus segundo as tenções do Sumo Pontífice (grifo nosso).

---

<sup>870</sup> CAMPOS, 2021, p. 13.

Por fim, na gravura *Nôtre-Dame du Rosaire*, a Virgem com a criança desce dos céus transportada por uma nuvem e entrega o terço para São Domingos de Gusmão e Santa Catarina de Siena [Fig.483]. Essa composição apresenta muitas semelhanças com a pintura do Rosário que estamos analisando [Fig.478]: a estrutura piramidal, a linha do horizonte dividindo as esferas terrestre e celestial, os personagens ajoelhados em um campo verdejante. Os pregadores dominicanos foram reproduzidos numa postura equivalente aos santos retratados na igreja de Tiradentes: São Domingos, de braços abertos e olhar voltado para Maria; e Santa Catarina, em gesto de contrição, com uma das mãos posta sobre o peito. O menino Jesus do registro está em pé, como no forro da capela-mor da Vila de São José. Mãe e Filho estão envolvidos por um círculo luminoso que evoca a Glória celestial. É importante lembrar que é este tipo iconográfico que corresponde às seis obras mineiras que mencionamos inicialmente, as conversas sagradas pintadas nos tetos e nas paredes das igrejas de Nossa Senhora do Rosário localizadas em Minas Gerais. Essa correlação indica que esses instrumentos de devoção pessoal foram difundidos em território minerador e, muito possivelmente, podem ter sido utilizados como fonte de referência para as ornamentações dos templos, inclusive, para as concepções dos quadros recolocados inseridos no interior das quadraturas, reinterpretando nas coberturas do edifício o pequeno objeto devocional.

O tipo composicional da *Sacra conversazione* foi tema para a produção de um dos painéis que decoram o coro baixo da igreja primitiva do antigo Convento da Madre de Deus, em Lisboa [Fig.484]. A obra, executada por volta de 1675-1680, é atribuída ao pintor Bento Coelho da Silveira e representa Nossa Senhora do Rosário com o menino Jesus e os santos Domingos de Gusmão e Catarina de Siena. Na antiga nave desta capela original existe um ciclo de azulejos que narram a vida de São Francisco de Assis, entre os quais encontra-se a pintura do artista barroco Manuel dos Santos (at. 1690-1725), que reproduz a Madona com o Menino entregando o objeto de oração e proteção aos santos Domingos e Francisco [Fig.485].

Na história das imagens, observamos que São Domingos é frequentemente reproduzido com seus atributos pessoais: o rosário, o cachorro e o archote, a orbe, o livro e o lírio. O rosário e o lírio estão relacionados com a devoção mariana, sua pureza e castidade. O cachorro com o archote na boca deve-se à sua legenda. Jacopo de Varazze nos conta que o nascimento de Domingos foi cercado de presságios, entre os quais se encontra a visão de sua mãe: ela sonhou que carregava no útero um cãozinho com uma tocha na boca e, ao nascer, incendiou todo o universo com suas chamas. Em algumas representações, o santo pode ter uma estrela brilhante

cravada na testa ou pairando sobre sua cabeça. O objeto resplandecente também foi retirado de uma lenda, na qual sua madrinha teria visto o corpo celeste que iluminava o mundo em sua frente<sup>871</sup>. Conforme Louis Réau, o cão e o facho de luz indicam que Domingos estava predestinado a ser o guardião da fé cristã ameaçada pelas práticas heréticas, contra as quais se tornou um fervoroso combatente<sup>872</sup>. Nesse sentido, a orbe simboliza a propagação do cristianismo pelo mundo, a grande missão da ordem dos dominicanos. O livro é símbolo da pregação dos evangelhos. Conta-nos Varazze:

Domingos estava em Roma, orando na igreja de São Pedro pela expansão de sua Ordem, quando foram até ele os gloriosos príncipes dos apóstolos, Pedro e Paulo, o primeiro dos quais lhe entregou um báculo e o outro, um livro dizendo: “Vá, pregue, porque você foi escolhido por Deus para este ministério”. No mesmo instante, por uma curta fração de tempo, viu seus filhos espalhados por todo o mundo, percorrendo-o dois a dois<sup>873</sup>.

Na pintura da capela do Rosário de Tiradentes, o único atributo de Domingos é o rosário que Nossa Senhora lhe entrega. Portanto, a chave de leitura para a compreensão da imagem está no gesto, como abordaremos mais adiante. No princípio, acreditamos que o conjunto formado pela Virgem e o pregador dominicano caracterizava a epifania narrada pelo beato Alain de La Roche, em 1470. Entretanto, quando analisamos sua iconografia, percebemos que a composição que estamos analisando distingue-se das habituais reproduções do tema, ainda que o grupo figurativo pintado na capela-mor faça uma alusão à lenda que deu origem à devoção. Nas representações visuais da revelação de Domingos, o frade normalmente está sozinho, tendo em vista que o episódio aconteceu num momento de oração, como podemos verificar nas duas gravuras produzidas por Theodoor Galle, em 1611, e Abraham van Diepenbeeck, c. 1620 [Fig.486, Fig.487]. Os Registros de Santos localizados na Biblioteca Nacional de Portugal, intitulados *S. Domingos* e *Patriarca São Domingos*, equivalem-se ao episódio da visão, pois registram o personagem diante da Madona e o Menino recebendo o terço das mãos da Mãe de Deus [Fig.488, Fig.489]<sup>874</sup>. Nas imagens em que ele é retratado diante de Maria com Jesus nos braços e outros religiosos [Fig.490], como no impresso denominado *Nossa Senhora do Rosário*, editado em Portugal, o fundador da Ordem dos Dominicanos costuma colocar as mãos no objeto

<sup>871</sup> VARAZZE, 2003, p. 614-615.

<sup>872</sup> RÉAU, 1983, p. 391-398.

<sup>873</sup> VARAZZE, 2003, p. 617.

<sup>874</sup> Os Registros de Santos são estampas da iconografia cristã de cunho devocional. Normalmente, são produzidas em pequeno formato e utilizadas em espaços de devoção privada. Desconhecemos as datas dessas imagens, portanto, não podemos afirmar que circularam no espaço luso-brasileiro durante o século XVIII. Para esse estudo, o interesse nas estampas consiste em conhecer a iconografia da Visão de São Domingos de Gusmão.

sagrado que é oferecido pela Virgem Maria, numa clara alusão ao presságio que tivera enquanto orava pelos albigenses. O santo representado na igreja da Vila de São José foi reproduzido de forma semelhante ao referido registro, de joelhos e com o olhar voltado para a mãe de Deus. No entanto, ele não coloca as mãos sobre o cordão de orações, as palmas de suas mãos estão voltadas para baixo e essa atitude tem um sentido específico, como se verá [Fig.491]. Até onde pudemos verificar, as únicas obras em que Domingos aparece de joelhos, o olhar voltado para o alto e as mãos voltadas para a terra são o retábulo da catedral de Pávia, na Itália, executado por Bernardino Gatti, em 1531, e a estampa de Martin Engelbrecht [Fig.475, Fig.481].

Conforme mencionamos anteriormente, a composição do Rosário de Tiradentes corresponde a uma *Sacra conversazione*: a representação unificada da Virgem com o Menino e os santos. Obra de caráter devocional e não narrativa. Rona Goffen nos conta que essas representações visuais correspondem a uma reunião celestial de modelos de piedade, na qual os próprios santos instituem a *conversatio*. Individualmente, eles são exemplos de virtude e juntos formam uma comunidade santa, reproduzida na presença da Madonna e a Criança. De acordo com a autora, no século XIV, essas imagens normalmente estão associadas às orações e aos sermões proferidos antes delas, principalmente à literatura dominicana e franciscana. Ainda que a pintura não descenda diretamente de um texto, ela provavelmente se desenvolve paralelamente aos discursos proclamados a partir de uma determinada obra literária<sup>875</sup>. Considerando que a *Conversa Sagrada* pintada na capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes possa ter determinada relação com os *Sermões do Rosário Rosa Mística* redigidos por P. Antônio Vieira, da Companhia de Jesus, acreditamos que essa correlação entre a *Sacra conversazione* e os discursos emitidos antes dela permanece viva no século XVIII, em Minas Gerais, por meio da imagem – a pregação plástica – e da prática religiosa da Oração Mental que foi instituída nas igrejas paroquiais por Dom Frei Manuel da Cruz, como já indicamos. Os referidos *Sermões* correspondem a um conjunto de trinta prédicas dedicadas à devoção ao Santo Rosário que foi publicado, originalmente, em dois volumes, em 1686 e 1688.

Goffen associa as imagens de cunho devocional à literatura religiosa, especialmente, a dominicana e franciscana, que está representada na pintura de forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes por seus representantes: Domingos de Gusmão e São Francisco de Assis, responsáveis pela difusão do culto mariano e a conversão dos gentios, como

---

<sup>875</sup> GOFFEN, 1979, p. 198-200.

abordaremos mais detalhadamente logo adiante. Porém, com se disse, no continente Africano e na América portuguesa, a devoção ao santo Rosário foi difundida pela ação missionária e evangelizadora da Companhia de Jesus e esteve vinculada aos negros que estiveram inseridos no processo de escravidão. Para além disso, há indícios de que os *Sermões* circularam pela capitania de Minas Gerais no século XVIII e foi considerada uma obra de caráter doutrinário e piedoso<sup>876</sup>.

Quanto à Rosa Mística, cremos poder afirmar que, ao lado de uma exaltação panegírica da devoção ao Rosário, é **manifesta uma preocupação moral e catequética**, que se repercute numa imagem permanente de **Maria como intercessora**, a quem todos conseguem chegar por meio desta devoção<sup>877</sup>.

Partindo desse conjunto de informações, vejamos de que forma a pregação de Vieira pode estar relacionada com as representações visuais da Virgem do Rosário e a catequese dos africanos que aportaram na capitania de Minas Gerais. No *Sermão I* da série *Maria Rosa Mística*, o autor cita alguns teólogos da Igreja que definem a oração como um “colóquio do homem com Deus”, isto é, “uma prática e uma conversação com Deus”. P. Vieira associa essa definição com a atividade religiosa de rezar o rosário e explica que ela deve ser realizada de duas formas: a vocal, composta pelas palavras proferidas; e a mental, que corresponde à meditação dos Mistérios da vida de Cristo e Maria.

São João Crisóstomo, e São Gregório Nisseno, dois grandes Lumes da Igreja, e seus Intérpretes, definiram a **perfeita Oração** desta maneira. São Crisóstomo falando da Oração em comum no livro primeiro, *De orando Deum* [Como orar a Deus], diz que **a perfeita Oração é “um colóquio do homem com Deus”**: *Colloquium animae cum Deo*. E São Gregório Nisseno comentando particularmente a oração do Padre Nosso, que é a primeira, e principal do Rosário, diz que a **Oração perfeita é “uma prática, e conversação com Deus”**: *Est conversatio, sermocinatioque cum Deo*. E que fundamento tiveram esses grandes Doutores a quem seguem Santo Tomás, e todos os Teólogos, para definir a **Oração com nome de colóquio, de conversação, e prática com Deus? O fundamento, que ambos tiveram, foi: porque o colóquio, a prática e a conversação, não só é falar, senão falar e ouvir; é dizer de uma parte, e responder de outra: e nesta comunicação recíproca consiste a essência, e a excelência da perfeita Oração**. Na Oração menos perfeita fala o homem com Deus; na perfeita e perfeitíssima fala o homem com Deus, e Deus com o homem. **E isto é o que reciprocamente exercita o Rosário, como Oração perfeitíssima, nas duas partes de que é composto. O Rosário compõe-se de Oração Vocal e Mental; Vocal nas Orações que reza: Mental nos mistérios que medita**: enquanto rezamos, falamos com Deus; enquanto meditamos, fala Deus conosco. O nosso rezar são vozes, o nosso meditar é silêncio; mas neste silêncio ouvimos melhor, do que somos ouvidos nas vozes: porque nas vozes ouve-nos Deus a nós, no silêncio ouvimos nós a Deus<sup>878</sup> (grifo nosso).

<sup>876</sup> SILVA, M.A., 2007, p. 10.

<sup>877</sup> MADURO; ABREU, 2015, p. 17.

<sup>878</sup> VIEIRA, 2015B, p. 42-43.

Se o propósito da obra de arte exige um tipo específico de representação, parece aceitável que o formato mais adequado para configurar a devoção ao Santo Rosário seja a composição de uma *Sacra conversazione*, pois, se traçarmos um paralelo entre o tema e a definição de oração defendida por P. Antônio Vieira, veremos que as rezas proferidas com o passar das contas correspondem ao diálogo do devoto com Deus, portanto, uma *Conversa Sagrada*, ainda que intermediada pela presença dos santos e da Virgem Maria. Nesse sentido, a imagem tem uma dupla finalidade: auxiliar a prática religiosa e ensinar o método correto de orar. A pintura de forro da capela de Tiradentes correlaciona perfeitamente com a definição de colóquio e o ensino da forma de rezar o Rosário, pois as figuras de São Domingos de Gusmão e São Francisco de Assis, além de caracterizarem a devoção e o ato de contrição, acreditamos, personificam a oração e a meditação dos mistérios da vida de Cristo e da Virgem Maria. Juntos, eles compõem as preces vocal e mental: a oração por excelência para que o fiel alcance a Graça de Deus, obtenha a Misericórdia divina e conquiste a Glória Celestial.

Não se pode esquecer que, para o cristianismo, o caminho entre Deus e os homens é conquistado pela intercessão dos santos e da Virgem Maria<sup>879</sup>. Testemunhamos, na iconografia da pintura da matriz de Santana de Inhaí, que a Mãe de Deus é a Porta do Paraíso. Conforme a tradição das imagens e da literatura cristã, foi ela quem revelou ao fundador da ordem dos dominicanos essa poderosa forma de oração – o rosário de Nossa Senhora. Na pintura que estamos analisando, Domingos de Gusmão foi representado vestindo o hábito da Ordem dos Pregadores: túnica branca e capa preta, símbolos da pureza e da austeridade, respectivamente<sup>880</sup>. Como já nos referimos, o beato tem o olhar direcionado para a Virgem e as palmas das mãos voltadas para a terra. Nesse âmbito, sabemos que os santos denominados confessores não derramaram seu sangue em nome da fé como os mártires fizeram, no entanto, tornaram-se exemplo de vida a partir da prática religiosa. De acordo com Giulio Carlo Argan, essas pessoas santificadas atuam como intermediários e advogados entre a “vida terrena e o caminho do céu”<sup>881</sup>.

Partindo dessa perspectiva, perguntamos: Quem é o caminho para o céu? Cristo é o Salvador, porém, sua Mãe é a principal intermediária entre Deus e os Homens, é ela quem o indica como a via de acesso à Redenção. Como dissemos, de acordo com os teólogos dominicanos, foi ela quem entregou, ao fundador da Ordem, o Rosário: um instrumento de proteção e oração, cuja

---

<sup>879</sup> VIEIRA, 2015B, p. 42-43.

<sup>880</sup> RÉAU, 1983, p. 391-398.

<sup>881</sup> ARGAN, 2004, p. 103.

finalidade é louvar o Redentor e a Corredentora e pedir a graça por meio da intercessão de Nossa Senhora. Os jesuítas seguem esse mesmo preceito e reconhecem a virtude da Virgem como intercessora. Esse é o propósito da Oração Vocal:

No Padre-nosso pedimos ‘o pão para cada dia’: *Panem nostrum quotidianum*; na **Ave-Maria pedimos ‘a intercessão da Senhora para cada hora, e para cada instante’**: *Nunc, et in hora mortis nostrae* (‘Agora e na hora da nossa morte’). O *nunc* significa ‘instante’, a hora da morte é, e pode ser cada hora. E se o pão o pedimos para cada dia, e a intercessão da Senhora para cada hora, e para cada instante; não haja hora, nem instante no dia, em que não digamos de todo coração à poderosíssima Mãe de Deus, e nossa: *Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc, et in hora mortis nostrae. Amen.* [‘**Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém**’]<sup>882</sup>.

Percebe-se a existência de uma escala de intercessão entre a terra e o céu: os santos intercedem pelos fiéis diante da Virgem Maria; e esta, diante de Deus Pai. Essa é a verdadeira via de acesso para o céu. Dessa forma, a Igreja fixa a nova iconografia: “Olhos no céu, as palmas das mãos abertas e voltadas para a terra, os santos invocam as graças e as distribuem entre os fiéis ou suplicam a Deus que acolha as suas preces”<sup>883</sup>. Partindo dessas reflexões, acreditamos que a figura de São Domingos representa a Devoção e a Oração do Rosário, uma prática religiosa que é transmitida aos fiéis por sua conduta de vida. Domingos é natural de Calaruega, na Espanha, diocese de Osma. Varazze nos conta que o beato percebeu logo cedo sua vocação para a salvação dos homens e a oração era seu principal instrumento. Sua trajetória de vida é marcada por uma dedicação total ao evangelho, às leituras, às preces e pregações, sempre com a intenção de combater as heresias e converter os gentios ao cristianismo. “De dia e de noite ele se consagrava à leitura e à oração, pedindo assiduamente a Deus que o fizesse digno de nele infundir sua graça para que pudesse um dia vir a se consagrar à salvação do próximo”<sup>884</sup>. Quando o frade pensou em criar a Ordem dos Pregadores, foi a Roma para a celebração do Concílio de Latrão com o propósito de conseguir a autorização do Papa Inocêncio. O Pontífice só autorizou depois de um sonho: a igreja de Latrão estava prestes a desabar quando ele apareceu e a sustentou com seu próprio corpo. Desse modo, a legenda o brindou como ‘Salvador da Igreja’<sup>885</sup>. Essa passagem de sua vida é compartilhada com São Francisco de Assis, como se pode verificar em sua hagiografia. Dessa forma, Domingos e Francisco são transformados nos salvadores da comunidade cristã. Relata-nos Jacopo de Varazze:

<sup>882</sup> VIEIRA, 2015C, p. 106.

<sup>883</sup> ARGAN, 2004, p. 103.

<sup>884</sup> VARAZZE, 2003, p. 615.

<sup>885</sup> Ibid., p. 617-618.

Um frade menor, que por muito tempo fora companheiro de São Francisco, contou a vários irmãos da Ordem dos Pregadores: “Quando o bem-aventurado Domingos estava em Roma para a confirmação de sua Ordem junto ao papa, orando à noite viu em espírito Cristo nos ares tendo nas mãos três lanças que vibrava contra o mundo. Sua mãe acorreu rapidamente e perguntou o que queria fazer. Ele: ‘Como todo mundo está cheio de três vícios, a soberba, a concupiscência e a avareza, quero destruí-lo com estas três lanças’. Então a Virgem ajoelhou-se diante dele e disse: ‘Filho caríssimo, tende piedade e tempere a Sua justiça com misericórdia!’ Cristo: ‘Você não vê quanto minha justiça é infringida?’ Ela: ‘Modera o furor, filho, e espera um pouco mais, pois existe um escravo fiel e intrépido lutador que percorrerá o mundo todo e o submeterá e o subjugará ao Seu domínio. Darei a ele a ajuda de outro escravo que também combaterá fielmente’. O Filho: ‘Sua presença faz-me acalmar, mãe, mas quero ver os homens a quem está destinada tarefa tão difícil’. Ela então apresentou São Domingos a Cristo, que disse: ‘Ele é verdadeiramente bom e intrépido lutador, e fará com empenho o que você disse’. Cristo também viu São Francisco, a quem elogiou da mesma forma que ao primeiro. Durante essa visão, São Domingos observou atentamente seu companheiro, que ainda não conhecia, e quando o encontrou no dia seguinte na igreja como o vira à noite, reconheceu-o sem que o apontassem, abraçou-o e dando-lhe santos beijos disse: ‘Você é o meu companheiro, percorrerá o mesmo caminho que eu, fiquemos juntos e nenhum adversário nos vencerá’. Domingos contou-lhe detalhadamente a mencionada visão e depois disso foram, de fato, um só coração e uma só alma no Senhor, o que recomendaram que as futuras gerações perpetuamente respeitassem”<sup>886</sup>.

Como anunciamos, a legenda de São Domingos de Gusmão esclarece que sua trajetória de vida constitui a chave de leitura para a iconografia da pintura da capela-mor da igreja de Tiradentes e o segredo está no gesto que simboliza a oração. Veja-se a gravura denominada *Oraison* que está presente no livro de emblemas e alegorias de Cesare Ripa<sup>887</sup>. O ato de orar é personificado como uma figura de joelhos, braços abertos e olhos voltados para o céu [Fig.492a, Fig.492b]<sup>888</sup>. A estampa reproduzida por Ripa não nos deixa dúvida quanto ao significado da imagem do frade dominicano e corrobora nossa hipótese de que ele representa a oração e a devoção ao santo Rosário e não a visão da Virgem Maria, como pensamos inicialmente, ainda que ela seja evocada.

Do mesmo modo que Domingos de Gusmão, o movimento corporal de São Francisco de Assis constitui o ponto crucial para a iconografia e é bem possível que seu significado também esteja relacionado com uma das alegorias publicadas no livro de Cesare Ripa<sup>889</sup>, na qual o ato de confissão foi caracterizado [Fig.493a, Fig.493b]. Detenha-se na postura, o beato encontra-se de joelhos, com os olhos fechados, a cabeça baixa e uma das mãos no peito, sinal de

<sup>886</sup> VARAZZE, 2003, p. 618.

<sup>887</sup> Cesare Ripa foi um escritor italiano do séc. XVI que publicou uma coleção de emblemas e alegorias, em 1593. A obra tornou-se fonte de referência e inspiração para os artistas do séc. XVI ao XIX, influenciando a produção artística de poetas, pintores e escultores. As gravuras de Cesare Ripa tiveram inúmeras edições e, nos dias de hoje, estão dispostas para download em plataformas digitais.

<sup>888</sup> RIPA; BAUDOIN, MDCXLIII, p. 129.

<sup>889</sup> Ibid., p. 129.

arrependimento e penitência, num gesto muito semelhante ao anjo reproduzido na gravura. Na Idade Média, para se livrar da culpa, os monges golpeavam o próprio tórax com uma pedra<sup>890</sup>. Veja-se o detalhe de um desenho executado por Marten de Vos, em 1546, dedicado à Madona do Rosário: o artista desenhou o frade ajoelhado, diante de um livro aberto: uma das mãos no peito e a outra estendida. Ao seu lado, o gravador flamengo retratou São Jerônimo penitente golpeando o peito com uma pedra [Fig.494]. Na ornamentação da capela de Tiradentes, o santo tem diante de si um livro e uma cruz que representam a meditação dos evangelhos e a contemplação da vida e do sacrifício de Cristo. Enquanto os dominicanos apresentam a oração do Rosário como caminho para a salvação, os Franciscanos possuem a confissão como recurso para a remissão dos pecados e a redenção da alma. O compromisso e a importância de reconhecer a culpa são relatados em várias passagens de suas lendas como uma prática destinada ao perdão e à conquista da vida eterna. O frade dizia que os homens deveriam se confessar todos os dias para conquistarem a pureza da alma. Francisco foi representado em inúmeras pinturas de altar, cujo tema corresponde à *Sacra conversazione*, nas quais simboliza a contrição [Fig.495a, b, c, d, e, f].

O santo nem sempre está de joelhos, mas geralmente deixa transparecer as chagas de Cristo em seu corpo, o sinal do sacrifício de Jesus pela remissão dos pecados. Em algumas imagens, ele aparece acompanhado da cruz e do livro simbolizando a meditação dos evangelhos. No entanto, o que permanece em todas as representações é justamente o gesto que atesta o arrependimento como exemplo de vida que deve ser adotado pelo fiel. Nicola Grassi (1682-1748) reproduziu um livro aberto, semelhante à composição da igreja do Rosário de Tiradentes; entretanto, a cruz colocada debaixo do objeto sagrado desta obra, encontra-se na mão do Francisco retratado pelo italiano [Fig.496a, Fig.496b]. Note-se que o monge carrega o terço na cintura, símbolo de sua devoção e exemplo de prática religiosa. Invertamos a imagem do artista veneziano para compará-la com a figura concebida pelo pintor que trabalhou em Minas Gerais. Para além dos objetos mencionados, a diferença primordial está na direção do olhar: enquanto o personagem criado por Nicola olha piedosamente para a Virgem Maria; o beato, pintado no teto da capela mineira, abaixa a cabeça delicadamente, cerrando os olhos. De todas as pinturas selecionadas, a obra de Nicola Grassi é a única dedicada exclusivamente à Senhora do Rosário, ratificando a importância da penitência e da confissão para a remissão dos pecados.

---

<sup>890</sup> RÉAU, 2008A, p. 269.

Desse modo, acreditamos que a iconografia de São Francisco, pintada na igreja do Rosário de Tiradentes, representa a Confissão e a Meditação. E é justamente por meio da representação do santo e seu comportamento, fundamentada no modelo de vida de Jesus, que correlacionamos sua imagem com a Oração Mental do Rosário – “Mental nos mistérios que medita”<sup>891</sup>. Na concepção de P. Antônio Vieira meditar é ouvir o que Deus tem a nos dizer e, para nutrir a alma do cristão, são necessárias a memória, a meditação e a imitação da vida de Jesus. A memória traz para o presente o que está ausente, pois é ela quem recebe e recolhe dentro de si os Mistérios da vida de Cristo<sup>892</sup>: “todos os que atentamente meditam os mistérios do Rosário, por meio da mesma meditação veem a Cristo, e ouvem a Cristo, porque os mesmos mistérios meditados falam; e se alguém não ouve o que o senhor lhe diz por eles, é que os não medita”<sup>893</sup>.

Na oração mental, lembrar as passagens da vida de Cristo é trazê-lo para perto de si, para que suas ações sejam consideradas e sua voz ouvida. Dessa forma, o cristão realiza uma reflexão sobre as ações de Jesus com o propósito de buscar o entendimento, ou seja, compreender quem ele foi, o que fez, o que disse, o que sentiu, o que sofreu e pelo amor de quem ele se sacrificou. Segundo Vieira, os sentimentos e os afetos decorrentes dessa reflexão correspondem à conversa que Deus efetua com o orante – “as vozes interiores com que Deus vos fala” – e, quando o praticante escuta a voz de Deus, ele realiza a meditação perfeita e é instigado a seguir o exemplo de vida de Cristo<sup>894</sup>. Meditar é assemelhar-se ao que se vê quando está na presença mnemônica dos Mistérios, mas a nutrição da alma concretiza-se na terceira etapa da atividade, a determinação e o sentimento de unir-se ao Redentor por meio da imitação. Quando o devoto se assemelha a Jesus, ele funde-se a ele e adota imediatamente a sua vida como modelo de comportamento<sup>895</sup>.

Com a potência **da memória** recebe, e retém o mistério por meio da apreensão; com a potência do entendimento altera-o, e **assemelha-o a si (ou a si a ele)** por meio **da meditação**; e com a potência da vontade converte-o, e une-o em si mesma por meio **da imitação**. [...] Não instituiu a Senhora o Rosário para o rezarmos só com a boca, e com tanta pressa, como se passam as contas; mas para ter **na memória os mistérios**, para os **meditar**, e cuidar neles com grande consideração, e para os **tomar por exemplo, e os aplicarmos a nossas vidas**<sup>896</sup> (grifo nosso).

---

<sup>891</sup> VIEIRA, 2015B, p. 42-43.

<sup>892</sup> Idem, 2015A, p. 438.

<sup>893</sup> Idem, 2015D, p. 133.

<sup>894</sup> Ibid., p. 133.

<sup>895</sup> VIEIRA, 2015A, p. 442-443.

<sup>896</sup> Ibid., p. 437.

Luiz Mott nos conta que Frei Francisco da Conceição, um dos teólogos franciscanos mais populares do Brasil setecentista, recomendava a alimentação diária da vida espiritual, privada e comunitária, por meio de diversas práticas religiosas, entre elas, a penitência, a confissão e a oração mental do santo Rosário<sup>897</sup>. O frade publicou o livro *Breve Resumo da Mystica Theologia* pela Real Imprensa da Universidade de Coimbra, em 1779. No *Tratado II: Da oração, e suas partes*, o autor discorre sobre as orações Vocal e Mental, a Meditação e a Contemplação. Para encerrar o livro, o autor apresenta um *Formulário Prático: Da oração mental, e mais exercícios devotos*, do qual Luiz Mott faz a seguinte citação:

Faça cada dia uma hora de **oração mental** dividida em duas vezes, parte de manhã, parte à noite. Ouça missa todos os dias podendo, e não podendo, a medite espiritualmente. **Reze a cada dia a Coroa de Nossa Senhora meditada ou o Rosário ou o Terço dele com devoção**, a Novena das Almas, a Estação do Santíssimo Sacramento. Visite devotamente a Via Sacra todos os dias que puder, mas ao menos nos dias Santos e Sextas-feiras. Faça todos os dias muitos atos de amor a Deus e muitas e fervorosas jaculatórias, e se não se lembrar outra, repita esta muitas vezes: **‘Senhor, tende misericórdia de mim’**. Faça um dia de retiro cada mês e os de oito ou dez dias uma vez no ano, podendo. Jeje nas sextas e sábados. Faça disciplina nas segundas, quartas e sextas. Ponha um cilício nas terças, quintas e sábados por tempo de uma ou duas horas. À noite faça exame de consciência pouco antes de se deitar, considerando que pode não se levantar senão para a sepultura<sup>898</sup> (grifo nosso).

As Ordens Dominicanas e Franciscanas caracterizam-se por ser um tipo de congregação que se diferenciam das monásticas exatamente por recusarem a clausura dos mosteiros medievais, eles viviam em conventos instalados nas cidades. Os seguidores de Domingos e de Francisco pregavam entre os leigos e foram os responsáveis pela aproximação da Igreja às camadas mais populares da sociedade. Para se comunicar com o povo iletrado, recorriam à linguagem popular e às tradicionais lendas e anedotas em substituição às narrativas teológicas. Fundadas no séc. XIII, desde o início, apresentaram divergências quanto às atividades: os Pregadores exigiam a instrução dogmática de seus membros e os Frades Menores se pautavam no Evangelho como único livro de orientação<sup>899</sup>. Os dominicanos defendiam a pregação e a oração como instrumento fundamental para vencer as heresias e para a conversão dos fiéis, enquanto os franciscanos acreditavam na evangelização e na vida missionária baseada na experiência apostólica. Como mencionamos, além dessas divergências, as duas ordens rivalizavam a devoção à Santíssima Virgem: enquanto os mendicantes patrocinavam a invocação à Imaculada

<sup>897</sup> MOTT, 1997, p. 160.

<sup>898</sup> CONCEIÇÃO, Frei Francisco. Director Instruído ou Breve Resumo da Mystica Theologia para Instrução dos Directores. Coimbra: Real Imprensa da Universidade de Coimbra, MDCCLXXIX [1779], p. 465, apud MOTT, 1997, p. 160.

<sup>899</sup> DINIZ, 2010. p. 342-353.

Concepção, os dominicanos fundaram o culto à Senhora do Rosário<sup>900</sup>. Diante dessas discordâncias, qual seria a razão para comporem uma mesma iconografia? Depois da Reforma, o catolicismo moderno retomou algumas tradições cristãs da Idade Média e inaugurou “uma nova era mariana”<sup>901</sup>. Desse modo, a arte da Contrarreforma recuperou as antigas virtudes de Nossa Senhora – Intercessora e Corredentora – e apropriou-se das qualidades dos santos combatentes para lutar contra o sacrilégio e converter os gentios ao cristianismo, reunindo as duas ações religiosas. Essa foi, muito possivelmente, a principal razão para a presença dos frades associados à Senhora do Rosário em uma mesma iconografia: reprovar a heterodoxia, propor um modelo de comportamento e promover a elevação espiritual do devoto por exercícios devocionais – a oração e a meditação.

Os frades franciscanos e dominicanos eram comumente elogiados por sua conduta piedosa e por sua capacidade de conversar diretamente com Deus por meio da oração e meditação da vida de Cristo. Além disso, os sermões de cunho piedoso que circulavam no século XIII e XIV, enfatizavam que os santos de suas ordens eram exemplos de virtudes, dignos de imitação e mediadores entre os fiéis e a Virgem Maria.

Naturalmente, os sermões mendicantes (feitos especialmente por pregadores franciscanos) destacavam que os santos de suas Ordens, sobretudo o próprio Francisco, eram potentes e dignos *exempla virtutis*. Francisco é ambos, o *Alter Christus* e um ser humano a quem outros homens almejam seguir. Em parte, devido à sua proximidade histórica, estes homens reais de um passado recente exerceram um impacto imenso na imaginação popular. Os cultos desses novos santos, na verdade, suas próprias existências, encorajavam sua imitação e convidavam à oração por sua meditação; **o equivalente pictórico era suas representações em uma *sacra conversazione* com a Mãe e o Filho. Pela emulação dos exempla dos santos, e por suas intervenções, o próprio fiel ansiava participar da ‘santa comunidade’** (Tradução de Thainan Noronha de Andrade)<sup>902</sup>.

Portanto, como nos disse Goffen, o equivalente pictórico para essas representações visuais corresponde à *Sacra conversazione*, na qual o doador, aquele que recebeu a graça da Virgem Maria, poderia, inclusive, ser incluído na pintura, corroborando a relação de intimidade do fiel com os santos; e destes com a Virgem e o menino Jesus. Conforme Baxandall, o melhor guia de exercícios espirituais coletivos é a prédica: “Os sermões tinham um papel muito importante no caso do pintor: ambos, pregador e obra, se inseriam no aparato de uma igreja, e cada um

---

<sup>900</sup> RÉAU, 2008B, p. 65.

<sup>901</sup> Ibid., p. 75.

<sup>902</sup> GOFFEN, 1979, p. 201.

levava em consideração o outro”<sup>903</sup>. Além da presença habitual dos doadores junto à comunidade santificada, a comunicação estabelecida entre os personagens e o observador, por um simples gesto ou um olhar, intensifica ainda mais essa proximidade e convida o devoto a participar da ‘confraria celeste’ e, conseqüentemente, a reconciliar-se com Deus. Nessas composições, Mãe e Filho estão unidos física e emocionalmente aos santos que os acompanham na “comunidade sagrada”; e estes, aos observadores que oram diante da imagem<sup>904</sup>.

Por essas razões, boa parte das *Conversas Sagradas* pintadas em homenagem à Virgem do Rosário apresentam Domingos de Gusmão e Francisco de Assis entre os santos. Normalmente, os receptores do rosário são membros da Ordem dos Dominicanos, mas outros personagens também foram retratados, como Santa Rosa, Santo Antônio e São Jerônimo. No retábulo confeccionado por uma oficina da Úmbria, em 1616, o autor representou São Domingos e Santa Catarina de Siena acolhendo o terço ofertado por Jesus e Maria, respectivamente [Fig.497]. O pintor veneziano Giovanni Antonio Guardi (1699-1760) produziu um estandarte em que a Madona com a Criança entrega o cordão de orações para Santa Rosa, que o recebe ao lado do fundador da ordem dos pregadores, ambos de joelhos e com uma das mãos no peito reverenciando a nobre Senhora [Fig.498]. Por volta de 1700, Felice Torelli (1667-1748) retratou São Domingos obtendo o colar de contas ao lado do Papa Pio V, quem instituiu a Festa de Nossa Senhora da Vitória após o triunfo da Batalha de Lepanto, em 1571 [Fig.499]. Como demonstramos anteriormente, Nicola Grassi reproduziu os salvadores da Igreja aos pés da Virgem e o Menino; enquanto o dominicano aceita o instrumento de oração e proteção oferecido por Maria, o franciscano ajoelha-se diante dos redentores num gesto penitente que simboliza o ato de contrição [Fig.500].

Nos Registros de Santos, verificamos o predomínio das representações dos membros da ordem dos dominicanos, porém, mesmo que rara, não podemos deixar de mencionar a pequena estampa, gravada no Porto, em que a Virgem com o Menino entrega o instrumento de devoção para São Benedito. Conhecido também como São Benedito de Palermo, o Mouro, filho de africanos escravizados e integrante da ordem dos franciscanos, tornou-se padroeiro dos cativos e é comumente venerado nas irmandades protetoras dos africanos e seus descendentes [Fig.501]<sup>905</sup>. Como citamos inicialmente, na capitania de Minas Gerais, localizamos seis

---

<sup>903</sup> BAXANDALL, 1991. p. 56.

<sup>904</sup> GOFFEN, 1979, p. 199-203.

<sup>905</sup> SCHENONE, 1992, Vol. I, p. 187.

pinturas setecentistas que apresentam uma estrutura compositiva do grupo figurativo semelhante a uma *Sacra conversazione*. Essas obras retratam a Madona com a Criança na companhia de diversos santos, a saber: São Francisco de Assis, Santa Catarina de Siena, e os pretos São Benedito e Santa Efigênia<sup>906</sup>, que foram reproduzidos no forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itabira [Fig.502].

Neste ponto, é preciso destacar uma particularidade da ornamentação da capela de Tiradentes, em Minas Gerais, que a distingue da maioria das composições dedicadas a Nossa Senhora do Rosário: Jesus comunica-se diretamente com o fiel, ele fixa os olhos no observador e oferece o instrumento de proteção [Fig.503]. Esse comportamento convida os irmãos pretos a fazerem parte da conversa sagrada e a aproximarem-se do espaço celestial. Como se pode ver, a devoção ao cordão de orações é proposta ao fiel pelas mãos do próprio menino Deus, que deixa clara a recomendação do culto como o caminho para a Redenção, conselho reforçado por sua postura, de pé sobre um globo, que significa o poder ilimitado do Salvador<sup>907</sup>. Ao mesmo tempo em que revela sua autoridade, representa a esperança, a fé e a confiança na promessa. Há, inclusive, um sentimento de cumplicidade e melancolia entre os personagens, companheirismo e afetuosidade típica da iconografia da Madona com a Criança: a Mãe envolve o Filho com o braço direito numa atitude carinhosa de quem compartilha sua missão. Esse gesto amoroso reforça ainda mais o seu papel de Redentora. Por trás da Virgem com o Menino [Fig.504], observa-se um círculo luminoso amarelo-ouro, que simboliza a Glória Celeste e conecta essa pintura com os quadros de altar produzidos no Renascimento italiano, cujos tipos composicionais correspondem à associação do tema da *Sacra conversazione* com a *Madona em Glória* observados nas obras de Guirlandaio, Mantegna, Perugino, Stagno e Rafael [Fig.317, Fig.318, Fig.319, Fig.320, Fig.328].

Como dito, as Ordens Dominicanas e Franciscanas foram determinantes para a difusão da devoção à Virgem Maria e ao santo Rosário nos países europeus e suas respectivas colônias. Entretanto, na América Portuguesa, a Companhia de Jesus foi a principal responsável pela instituição das Confrarias do Rosário entre os escravos do engenho com a finalidade de

---

<sup>906</sup> Infelizmente, não tivemos a oportunidade de conhecer essas pinturas pessoalmente e também não conseguimos imagens com boas resoluções para realizarmos um estudo pormenorizado.

<sup>907</sup>CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 474.

evangelizar os negros e os índios, atuando, portanto, como os principais promotores do culto a Nossa Senhora do Rosário<sup>908</sup>. Conforme Caio Boschi:

Tendo expressiva ressonância no restante da Europa, o culto do Rosário chegou a Portugal possivelmente no séc. XVI, por obra de frades dominicanos, comunidade religiosa com a qual ele passou a ser identificado. **Na América Portuguesa, no entanto, dada a ausência de dominicanos no processo de evangelização e missionação, esse culto foi disseminado pelos inacianos.** Desconhece-se quando, como e por intermédio de quem ele chegou à região mineradora<sup>909</sup> (grifo nosso).

Em Minas Gerais, foram as irmandades que se responsabilizaram pela instrução dos negros e as comunidades do Rosário se disseminaram pela região mineradora, agregando em seu templo as principais devoções do catolicismo negro. Como tivemos a oportunidade de verificar no livro de Compromisso da confraria do Rosário da Vila de São José (atual cidade de Tiradentes), a associação era composta essencialmente pelos africanos e seus descendentes, porém, seguindo a tradição de seu fundador, o teólogo alemão James Sprenger, todos eram incluídos, e os irmãos acolhiam uma diversidade enorme de pessoas em torno da invocação principal: brancos, pretos e pardos, eclesiásticos e seculares, homens e mulheres. Os homens pretos compartilhavam alguns cargos com os homens brancos, sobretudo aqueles que dependiam do conhecimento das letras e da matemática. E, apesar de pleitearem de diversas formas sua autonomia administrativa e financeira, permaneciam submetidos às diretrizes da igreja matriz paroquial. Não temos certeza sobre a forma como a evangelização dos escravizados foi conduzida pelos integrantes da associação, contudo, como procuramos demonstrar, o conteúdo da obra de arte indica a associação da imagem com a pregação de sermões e, principalmente, com a prática da oração mental. Insistimos, essa atividade foi instituída na capitania a partir da fundação do Bispado de Mariana durante o prelado de Dom Frei Manuel da Cruz, que mantinha relações muito próximas com a Companhia de Jesus, como já referimos inúmeras vezes. Não sabemos se a prédica que se desenvolvia no interior da igreja tinha como fonte de referência a produção literária de P. Antônio Vieira, mas sabemos que seus livros circularam pela região mineradora e que seu conteúdo esteve vinculado à educação espiritual e à catequese dos gentios. Se eles não estiveram diretamente envolvidos com os discursos proferidos no templo, ecos da concepção religiosa dos jesuítas, muito possivelmente, reverberaram na prática dos exercícios devocionais coletivos. De acordo com Guilherme Luz:

---

<sup>908</sup> PACHECO, 2008, p. 9-10.

<sup>909</sup> BOSCHI, 2007B, p. 278.

[...] deve-se ter em vista que a devoção ao Rosário é entendida como experiência mística ativa e meditativa do fiel e não mera repetição mecânica de fórmulas. O objetivo do devoto do Rosário é colocar-se junto a Cristo, espelhar-se nele e fundir-se em sua vontade redentora. **Como devoção, o Rosário é uma espécie de técnica de transformação anímica, familiar à mística inaciana dos *Exercícios Espirituais*, por meio da imitação de Cristo e do exercício da compaixão**<sup>910</sup> (grifo nosso).

Neste cenário, de acordo com o programa iconográfico das pinturas que ornamentam o teto da capela-mor (e o da nave, produzido posteriormente), acreditamos que o conteúdo proferido pelo pregador jesuíta, direta ou indiretamente, pode ter sido utilizado pelos oradores que pregavam diante das imagens e se ocupavam com a educação espiritual dos membros da irmandade em toda sua diversidade: qualidade, condição, nação ou cor. Guilherme Luz nos conta que os *Sermões* do P. Vieira referentes à devoção a Nossa Senhora do Rosário eram dirigidos aos escravizados, mas estendiam-se também aos demais fiéis da Igreja, inclusive, aos seus Senhores<sup>911</sup>. Entretanto, verificamos que do conjunto dos *Sermões do Rosário Maria Rosa Mística* de Padre Antônio Vieira, muitos foram direcionados aos irmãos pretos e pretas das confrarias. Só para citar um exemplo, para explicar os mistérios da Redenção e convencê-los de que a liberdade do cativo espiritual é mais importante que a do corporal, o *Sermão XXVII* promete uma carta de alforria. Nota-se, no discurso de Vieira, uma clara intenção de consolar e, ao mesmo tempo, de persuadir os cativos a confiarem na promessa da salvação e aceitarem o cristianismo:

Vós sois os irmãos da preparação de Deus, e os filhos do fogo de Deus. Filhos do fogo de Deus na transmigração presente do cativo, porque o fogo de Deus neste estado vos imprimiu a marca de Cativos; e posto que esta seja de opressão, também como fogo vos alumiu juntamente, porque vos trouxe à luz da Fé, e conhecimento dos mistérios de Cristo, que são os que professais no Rosário. Mas neste mesmo estado da primeira transmigração, que é a do cativo temporal, vos estão Deus, e sua Santíssima Mãe dispondo, e preparando para a segunda transmissão, que é a da liberdade eterna. Isto é o que vos hei de pregar hoje para vossa consolação. E reduzido a poucas palavras, será este o meu Assunto: **que a vossa Irmandade da Senhora do Rosário vos promete a todos uma Carta de Alforria;** com que não só gozeis a liberdade eterna na segunda transmigração da outra vida; mas também vos livreis nesta do maior cativo da primeira. Em lugar das alvíssaras, que vos deveria pedir por esta **boa nova**, vos peço me ajudeis a alcançar a Graça, com que vos possa persuadir a verdade dela<sup>912</sup> (grifo nosso).

---

<sup>910</sup> LUZ, 2009, p. 73.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>912</sup> VIEIRA, 2015F, p. 342-343.

Conforme o orador jesuíta, a transmigração da segunda vida é a vida após a morte: “o Desterro deste mundo para a Pátria do Céu”<sup>913</sup>; a primeira, correlaciona com a migração dos povos da África para a América Portuguesa. No pensamento de Vieira, quando os negros vieram para a colônia americana, tiveram a graça de conhecer os mistérios do Rosário, livrando-se de sua condição de gentios e libertando-se do cativo da alma, a pior submissão que o homem pode experimentar. Para o cristianismo, a servidão espiritual é pior do que a corporal. O homem pode, durante sua existência, libertar-se do demônio e do pecado pela oração e pela devoção e, desta forma, preparar-se para a imortalidade da alma, na segunda transmigração. Neste caso, os sacrifícios corpóreos representam a preparação para a eternidade. É preciso deixar claro que o discurso de P. Vieira tem um caráter extremamente persuasivo e procura glorificar a escravidão do corpo físico ao transformar o cativo em milagre (o milagre do Rosário), a grande possibilidade de os cativos conhecerem os Mistérios da vida de Cristo e sua Mãe: o caminho para a Glória de Deus e a "Liberdade Eterna". Portanto, apropria-se do símbolo da liberdade para convencê-los de que a devoção à Virgem do Rosário representa a Carta de Alforria, quer dizer, a emancipação espiritual dos irmãos pretos e pretas – a Salvação. Nesse âmbito, a rosa torna-se o selo da referida carta.

Por isso foi necessário que o Filho de Deus Se fizesse Homem, e morresse em uma Cruz, para que com o preço infinito de Seu Sangue pudesse resgatar, e resgatasse as Almas do cativo do Demônio e do pecado. E deste cativo tão dificultoso, e tão temeroso, e tão imenso **é que Eu vos prometo a Carta de alforria pela devoção do Rosário da Mãe do mesmo Deus**<sup>914</sup> (grifo nosso).

Por fim, o padre jesuíta convence os irmãos da importância da devoção: o cativo que é liberto passa a ser cativo do libertador e a ele deve a obrigação da sua devoção.

Cativem-se, para se libertarem, e façam-se **Escravos da Senhora do Rosário**, para não serem Escravos do Demônio, se ainda o são; ou para se conservarem livres, se já estão fora do cativo. Apaguem a marca do Demônio, que é marca de Cativos, e ponham em seu lugar a marca do Rosário que é marca de livres. **E se quereis saber qual é a figura desta marca, digo que uma Rosa.** [...] E que marca mais própria dos Escravos do Rosário, que uma Rosa, não só como ferrete glorioso do seu novo cativo, mas como público sinal, e **selo, da sua Carta de Alforria?** Os que sois, ou fostes marcados, trazeis uma marca no peito, outra no braço. [...]. **As voltas de Contas, que trazeis nos pulsos, e ao pescoço (falo com as Pretas) sejam todas das Contas do Rosário.** As do pescoço caídas sobre os peitos serão a marca do peito: *Pone me ut signaculum super cor tuum*; e as dos pulsos como braceletes serão a marca do braço: *Ut signaculum super brachium tuum*; e uma, e outra marca, assim no coração, como nas obras, serão um testemunho, e desengano público para todos, **de**

<sup>913</sup> VIEIRA, 2015F, p. 343.

<sup>914</sup> Ibid., p. 353.

**que já estão livres vossas Almas do cativo do Demônio, e do pecado, para nunca mais o servir: *Et post transmigracionem Babylonis***<sup>915</sup> (grifo nosso).

No *Sermão I*, quando Vieira ensina a oração do Pai Nosso, ele afirma que o único mal do mundo que Deus pode nos livrar é o pecado. Em contraposição, o único bem que existe é a Graça – o perdão e a benção do Senhor. Quando o fiel pedir que o Pai o livre de todo o infortúnio, deve ter a consciência de que essa desgraça é o pecado e não as adversidades da vida, aquelas que atormentam o corpo. A prédica de Vieira reside no plano espiritual e não material. Quando o africano é instruído a meditar sobre os mistérios, trazer Cristo para o presente; assemelhar-se a Ele e imitar Sua conduta de vida, é instigado a aceitar os castigos corporais como a vontade do Senhor. Dessa forma, o discurso cristão não só atenua os açoites sofridos pelos negros, como os glorifica. A escravidão é uma espécie de “ponto de partida para uma missão divina”<sup>916</sup>, ou seja, foi por meio dela que os pretos conheceram o Rosário e se libertaram do cativo do demônio. Partindo deste ponto de vista, não há qualquer contradição entre escravidão e doutrina católica. E como exemplo de aceitação da vontade de Deus, como *exempla virtutis*, não poderia haver ninguém mais digno do que o próprio Cristo, que aceitou a vontade do Pai, foi açoitado, condenado à morte, humilhado e crucificado como um escravo.

Não O livrou das pobrezas, nem dos trabalhos, nem das perseguições, nem dos desterramentos, nem dos ódios, nem das injúrias, **nem dos açoites**, nem da morte, e morte de Cruz; o de que **só O livrou foi do pecado**, dando à Humanidade de Cristo a união hipostática, com que a fez impecável<sup>917</sup> (grifo nosso).

Reiteramos, não é possível afirmar que os referidos sermões foram de fato proferidos no interior da capela da igreja do Rosário de Tiradentes, ainda que eles tenham circulado na região mineradora e que estivessem relacionados à educação espiritual dos africanos; assim como não é possível confirmar que essas tenham sido as fontes de referência para o programa iconográfico da capela-mor. No entanto, como demonstramos, as figuras de Domingos e Francisco correlacionam com a devoção do Rosário (oração vocal) e a meditação dos Mistérios da Vida de Cristo e da Virgem Maria (oração mental), prática religiosa proposta aos fiéis por meio da imagem, a qual, muito possivelmente, era contemplada durante os exercícios devocionais coletivos que poderiam ser associados à pregação oral. Ademais, os estudos demonstraram que esse tipo de representação visual, *Sacra conversazione*, corresponde à pintura devocional

<sup>915</sup> VIEIRA, 2015F, p. 356-357.

<sup>916</sup> SOUZA, 2001, p. 14 / Sobre o assunto consultar: LUZ, 2009.

<sup>917</sup> VIEIRA, 2015B, p. 60.

frequentemente vinculada aos discursos proferidos pelos oradores cristãos no interior dos templos.

Por conjectura, consideramos que o conjunto figurativo – a Madona e o Menino com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis – corresponde à iconografia da Oração do Rosário de Nossa Senhora, cuja finalidade é a obtenção da Graça de Deus nesta vida e a Glória na outra [Fig.505]. Nesse âmbito, a remissão dos pecados e a vida eterna serão conquistados por meio de uma prática religiosa – Oração Vocal e Mental – e por intermédio da intercessão misericordiosa da Santíssima Virgem Maria. Para tanto, o artista representou uma *Conversa Sagrada* associada ao tema da *Madona em Glória*: no espaço celestial, o artista retratou o Redentor e a Corredentora, responsáveis pela salvação da humanidade; e, no espaço terreno, reproduziu os salvadores da Igreja, São Domingos de Gusmão e São Francisco de Assis, encarregados de combater as heresias e promover a reconciliação dos homens com Deus por meio da educação espiritual e da conversão ao cristianismo.

Por outro lado, o fato de os irmãos do Rosário aceitarem o catolicismo e reproduzirem o discurso cristão, calcado na reconciliação espiritual com o Criador, não significa que tenham abandonado suas crenças e costumes. Conforme Lucilene Reginaldo, citando Sweet, “as crenças africanas absorveram e interpretaram ritos, práticas e visões de mundo católica, mas não foram suplantadas por estas”<sup>918</sup>. Além disso, ainda que a prédica convide os fiéis à conformação e à aceitação do sacrifício físico, a devoção à Virgem do Rosário apresenta o terço como instrumento de proteção contra as adversidades e os sofrimentos. Desse modo, a Senhora Mãe de Deus e os santos católicos podiam socorrê-los na solução dos problemas temporais, representando um importante elo de conexão entre as duas culturas religiosas. Portanto, mesmo que tenha ocorrido uma adesão ao cristianismo, definitivamente, os pretos e pretas não se conformaram com o cativo e os suplícios corporais. Como pudemos demonstrar nos livros de compromisso, os devotos que ergueram suas capelas particulares na capitania de Minas Gerais reagiram às limitações impostas pela Igreja paroquial, pleitearam sua autonomia administrativa e, inclusive, lutaram pela liberdade do corpo, colocando-se a favor da libertação dos escravos maltratados e da compra de cartas de alforria. O Capítulo 17º redigido no *Compromisso da irmandade de N.S. do Rosário da Villa do Príncipe do Serro Frio*, datado de 1728, diz o seguinte:

---

<sup>918</sup> REGINALDO, 2005, p. 40.

Todas as vezes que qualquer Irmão ou Irmã desta Irmandade, que, por seus bons serviços alcançar carta de alforria e liberdade, e se valer da Irmandade, darão-lhe os Irmãos todo o adjutório que para a tal liberdade for necessário; e juntamente a todo o escravo que por mau cativo e crueldade de seus senhores se quiser pôr em liberdade<sup>919</sup>.

Na análise iconográfica da pintura de forro da igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, situada em Ouro Preto, mencionamos que as possíveis reações dos escravizados possam ter ocorrido em outras esferas da vida social e religiosa, como as festas públicas consagradas à Virgem do Rosário e dos demais santos do catolicismo negro. No compromisso da irmandade dos Homens Pretos da Vila de São José, verificamos que o capítulo que discorre sobre as celebrações em homenagem à Padroeira e a São Benedito foi inutilizado pelo Tribunal da Mesa de Consciência e Ordem, em 1811. Porém, antes dessa recusa, certamente, os integrantes da associação colocaram em prática as disposições do estatuto, ainda que esse direito tenha sido negado posteriormente, indicando uma ação restritiva diferenciada quando comparamos com as outras confrarias da capitania de Minas Gerais, por razões que desconhecemos. Infelizmente, a ausência de documentos não nos permite avançar. Desse modo, supomos que os africanos, inseridos nesse ambiente de extrema complexidade, marcado pela diversidade sociocultural e religiosa, muito possivelmente, realizaram suas reivindicações e fizeram concessões, com o intuito de manter a proteção divina dos irmãos, a garantia de um sepultamento digno, a convivência social, a compra de alforria, a ajuda mútua e o auxílio aos desfavorecidos.

Nas irmandades negras existentes nas Minas Gerais Coloniais, conviveram africanos e seus descendentes nascidos no Brasil (crioulos); escravos, forros e libertos; homens e mulheres, proporcionando-lhes essa diversidade a reinterpretação de novos critérios de identidade entre eles. Ao abrigo de suas irmandades, reinstitucionalizavam e ressignificavam suas tradições e religiões de origem. Submetidos a violento processo de migração forçada para as Américas, os negros africanos não se resignaram; tiveram que dar novo significado às suas vidas, 'para não sucumbirem (física e culturalmente) às adversidades de uma existência marcada pelo cativo'. Para os negros, em última análise, as irmandades foram espaço para a reinvenção da existência<sup>920</sup>.

No que tange à irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes, nosso objeto de investigação, mesmo que tenha constituído espaço próprio, os prováveis conflitos e negociações não se manifestaram no âmbito da pintura de teto, exposta e suscetível às visitas pastorais, portanto, submetida às leis que regiam a produção artística religiosa naquela ocasião, conforme as determinações das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707). Por outro lado, se os irmãos aderiram à prática devocional cristã e cultuaram a

<sup>919</sup> SILVA, A.L., 2021, p. 109.

<sup>920</sup> BOSCHI, 2007B, p. 279.

Senhora do Rosário, veneração originalmente branca, representando-a no forro da capela-mor de seu templo como principal invocação e por meio de uma iconografia tradicional; em contrapartida, os membros da confraria expressaram sua diversidade cultural e religiosa ao acolher e promover a difusão do catolicismo negro, a devoção dos padroeiros dos escravizados: Santo Elesbão e Santa Efigênia, São Benedito e Santo Antônio de Categeró (Santo Antônio do Noto) [Fig.506]. Nesse ambiente, consideramos que a elevação dessas imagens nos retábulos principal e colaterais da igreja corresponde à conquista da autonomia. Os integrantes da associação religiosa possivelmente se identificavam com a história de vida desses indivíduos santificados. Essas devoções não compreendiam apenas um modelo de virtude, mas de vitória: o retrato de pessoas santas que estiveram submetidas ao cativeiro e às perseguições, mas superaram essas condições adversas. O culto aos santos católicos negros costuma caminhar lado a lado com a Virgem do Rosário em praticamente todos os edifícios e altares que foram erguidos em sua homenagem.

Em Portugal, mesmo quando não possuíam templo próprio e ocupavam os altares instalados nas igrejas, as irmandades do Rosário levavam consigo as demais devoções negras. Só para citar um exemplo, observe-se o retábulo de Nossa Senhora do Rosário erguido em uma capela anexa à Sé catedral de Braga: alinhados à imagem da Mãe de Deus com seu Filho nos braços, que se coloca no trono do altar, estão quatro esculturas: São Benedito, Santa Efigênia, São Elesbão e Santo Antônio do Noto [Fig.507]. Os portugueses que chegaram na capitania mineira, provenientes principalmente do Norte de Portugal – Douro e Minho –, trouxeram uma crença baseada no culto aos santos e nas festas públicas<sup>921</sup>. Os tributos prestados à Virgem e às demais invocações pertenciam ao cotidiano dos herdeiros dessa tradição religiosa. Nesse universo, a veneração a Nossa Senhora do Rosário foi integrada ao catolicismo dos negros, pois ela se tornou a principal protetora dos africanos e seus descendentes. De acordo com Célia Maia Borges, eles “expressavam sua religiosidade ornamentando os santos de joias e roupas, enfeitando igrejas e ruas e esculpindo imagens”<sup>922</sup>. Nesse ambiente, a convivência com os santos de devoção corresponde uma relação de proximidade e intimidade.

A intimidade e aproximação da Rainha dos Céus com a vida privada dos colonos luso-brasileiros começa no momento mesmo da iniciação do recém-nascido na comunidade cristã, quando milhares e milhares de brasileiros tiveram como madrinha a própria Mãe de Deus – relação sacramentada com a colocação da coroa ou bastão régio da

---

<sup>921</sup> BORGES, 2005.

<sup>922</sup> Ibid.

Virgem Maria na cabecinha do batizando e a inclusão de um de seus títulos no seu nome ou sobrenome<sup>923</sup>.

Para além da veneração, a imagem é também educativa e prática na medida em que propõe a devoção e sugere um modelo de comportamento pelo exemplo de vida dos santos<sup>924</sup>. Nesse universo cultural e religioso, a pintura concebida em perspectiva frontal possibilita a aproximação do fiel com o sermão visual, contribuindo para sua legibilidade e, por consequência, para a compreensão da mensagem transmitida pela obra de arte, cujo conteúdo requer um tipo específico de representação: a *Sacra conversazione*, uma forma de composição que aproxima o devoto e a comunidade sagrada, persuadindo-o a reconciliar-se com Deus. Não deve ser por acaso que o tema da *Conversa Sagrada* tenha sido amplamente difundido por meio dos Registros de Santos, um importante instrumento de devoção privada que propicia a relação de intimidade do fiel com as pessoas santificadas durante os exercícios devocionais.

Nesse ambiente devocional, a essência da ação religiosa consiste em embeber um complexo específico de símbolos – seus princípios e o estilo de vida que recomendam – de uma autoridade persuasiva<sup>925</sup>. Dessa forma, a finalidade da obra de arte, muito provavelmente, consiste em educar espiritualmente os membros da irmandade, constituída essencialmente por pessoas de concepções culturais e religiosas distintas. Nesse processo de encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um instrumento de integração entre a Igreja e os irmãos do rosário, um projeto que pretendeu incorporar os negros ao culto católico. Trata-se de uma iconografia tradicional, submetida às regras estabelecidas pelo Concílio de Trento e coerente com a proposta da Igreja da Contrarreforma. No programa iconográfico da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, não há nenhum sinal que represente uma interação cultural no campo da religiosidade, não há nenhum indício que revele uma fusão cultural e religiosa. A mesa administrativa da irmandade procurou glorificar a Mãe de Deus, celebrando suas principais virtudes: sua Divindade e seu papel de Intercessora e Redentora. O símbolo devocional da Rainha do Rosário é a imagem da Virgem Vitoriosa e Protetora, aquela que acolhe os integrantes de uma determinada associação religiosa e os ajuda a vencer as provações da vida e da morte, transformando-as em Glória. Conforme o discurso cristão impresso na imagem, do mesmo modo que a Paixão de Cristo e a Compaixão de Maria foram transformadas em Glória, os açoites e as provações do cativo serão convertidos em Vitória. Finalmente, os filhos de

---

<sup>923</sup> MOTT, 1997, p. 185.

<sup>924</sup> ARGAN, 2004, p. 103.

<sup>925</sup> GEERTZ, 1989, p. 101 a 141.

Nossa Senhora do Rosário, assim como Jesus – a flor do céu –, renascerão de uma rosa vermelha, símbolo dos castigos corporais e da liberdade espiritual.

Como demonstramos na análise formal das quadraturas, não temos certeza da fonte de referência utilizada pelo pintor para a projeção da arquitetura centralizada. No entanto, as gravuras reproduzidas no tratado de Andrea Pozzo (1642-1709) e o método de conceber o espaço a partir da disposição dos círculos em perspectiva podem ter sido os princípios fundamentais para a construção desse espaço. Como indicamos, a estrutura compositiva da cúpula imaginária constitui-se da reunião das formas geométricas elementares e planas, o círculo e as figuras dele derivadas: um quadrado, um octógono e um conjunto de círculos concêntricos. Verificamos que o artista projetou oito colunas, que partem dos ângulos do octógono e dirigem-se ao centro. No âmbito da arquitetura religiosa e da simbologia cristã, como verificamos no Batistério neoniano de Ravena, a planta octogonal é símbolo da ressurreição e, por isso, foi amplamente empregada na construção dos batistérios cristãos<sup>926</sup>. Ela simboliza os sete dias da criação e o oitavo que é o dia do renascimento para a vida eterna e espiritual. O Novo Testamento relata que Jesus ressuscitou no oitavo dia, o domingo após o sábado; dado que, no calendário judaico-cristão, o domingo é o primeiro dia da semana.

Após o sábado, ao raiar do primeiro dia da semana. Maria Madalena e a outra Maria vieram ver o sepulcro. [...] Mas o Anjo dirigindo-se às mulheres disse-lhes: “Não temais! Sei que estais procurando Jesus, o crucificado. Ele não está aqui, pois ressuscitou, conforme havia dito<sup>927</sup>.”

A pintura de forro da capela-mor foi produzida para homenagear a Virgem do Rosário. Diante disso, pergunta-se: qual a relação entre o número oito e a ressurreição com Nossa Senhora? Verificamos no relato sobre a *Natividade da bem-aventurada Virgem Maria* que a Igreja instituiu o dia oito de setembro como a data de nascimento da Mãe de Deus, mas a oitava da natividade de Maria só foi estabelecida por Inocêncio IV no século XIII. Trata-se do oitavo dia após uma solenidade, o dia do seu encerramento, tendo em vista justamente a Ressurreição. Nesse âmbito, observa-se que a Igreja comemora três natividades: a de Jesus Cristo, a de Maria de Nazaré e a de João Batista. Elas representam três nascimentos espirituais: o renascimento com João Batista por meio do batismo; com Maria pela penitência e com Jesus Cristo, na Glória

<sup>926</sup> RÉAU, 2008A, p. 87.

<sup>927</sup> BÍBLIA, 1985. 1v. (Mateus 28, 1-6). [...] o “primeiro dia da semana” judaica correspondia ao nosso “domingo” (Ap 1,10), isto é, “dia do Senhor” assim chamado em memória da ressurreição. Jesus ressuscitou no domingo. In: BÍBLIA, 1985.

de Deus<sup>928</sup>. Portanto, o número oito representa a ressurreição que pode ser alcançada pelo batismo, pela penitência e após a morte – a promessa da vida eterna.

Para correlacionar o princípio da Recapitulação – a reconciliação dos homens com Deus –, sugerido pela composição da cúpula pintada, com a iconografia da devoção ao Santo Rosário, gostaríamos de citar mais uma vez P. Antônio Vieira e o *Sermão de Nossa Senhora do Rosário com o Santíssimo Sacramento* que revela a forma circular do cordão de rosas de Nossa Senhora: o percurso pela Vida, a Paixão e a Glória de Deus.

Nem também se pode duvidar de que as rosas, que cercam o trigo, sejam as do Rosário; pois os mesmos Rosários, que trazemos nas mãos, fazem um círculo perfeito, e os mistérios de que o Rosário se compõe, outro círculo. [...] **Começa o Rosário no Céu, donde saiu o Filho de Deus pelo mistério da Encarnação, e dando volta por toda a Sua vida, e morte, torna a acabar no mesmo Céu pelo mistério de Sua Gloriosa Ascensão**, fazendo circularmente um novo, e maravilhoso Zodíaco de melhores constelações, e mais formosas figuras das que visita, e alumia o Sol na volta que dá ao mundo. **E porque a Virgem Senhora Nossa foi a Autora, e inventora deste misterioso círculo** (em cujos mistérios todos teve tanta parte), por isso diz, e se a glória de ser ela a que com seus passos andou, e aperfeiçoou o mesmo círculo: *Gyrum Caeli circuivi sola* [**“apenas eu percorri toda a abóbada celeste”**]<sup>929</sup> (grifo nosso).

Para encerrar, deduzimos que o movimento circular sugerido pela composição centralizada da cúpula imaginária induz o fiel à oração e à meditação, simbolizando a elevação espiritual do devoto que, orientado pelo exemplo de vida dos santos e pela intercessão da Virgem Maria encontra o caminho para a Reconciliação com Deus. O óculo aberto para o céu permite que a comunidade sagrada desça à terra e os homens subam ao Céu. Tal interlocução é possível graças ao Rosário de Nossa Senhora que ensina ao fiel a contemplação dos Mistérios da Vida de Cristo e da Virgem Maria, o caminho para a conexão com o Sagrado – a Glória celestial. Se a Virgem Maria é a Porta do Paraíso, o óculo aberto para o céu é o portal que permite ao devoto passar de uma esfera à outra. Evocando Mircea Eliade:

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a relação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma “abertura” para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses<sup>930</sup>.

<sup>928</sup> VARAZZE, 2003, p. 751.

<sup>929</sup> VIEIRA, 2015A, p. 425.

<sup>930</sup> ELIADE, 2020, p. 29-30.

Para concluir, reiteramos que, nesse universo, a arquitetura pintada está relacionada à ideia de “composição de lugar”, a concepção tridimensional da vida celestial, pois ela foi construída em função do grupo figurativo, cuja representação possibilita a realização de uma experiência mística por meio da interlocução estabelecida com os personagens da comunidade sagrada. Reiteramos, além de reforçar o significado da obra de arte, a falsa arquitetura possui um caráter transitório, no sentido de que corresponde ao lugar de passagem entre o universo terreno e o celestial. A quadratura é um espaço de conexão com o sagrado e a disposição dos círculos em perspectiva, a expressão de uma concepção religiosa: o princípio da Recapitulação e a reconciliação dos homens com Deus.

## Conclusões

Colocar um ponto final no doutorado é tarefa extremamente delicada, pois as investigações não se esgotam em um único trabalho nem a partir de uma única interpretação: sempre há olhares distintos sobre o mesmo tema. Quando nos propusemos a pesquisar o gênero de pintura denominado quadratura e passamos a frequentar as capelas setecentistas mineiras e a pensar o relacionamento do fiel com as ornamentações das coberturas desses edifícios, nos perguntamos: Qual o limite entre os ambientes construídos e pintados, entre os espaços real e o imaginário, entre o céu e a terra, entre Deus e os homens? Existe um lugar de passagem, que conecta o devoto com o Sagrado e o encaminha ao Paraíso Celeste? As pinturas de perspectiva, que denominamos ilusionistas, criam a ilusão de um mundo real ou evocam uma realidade imaginada? Qual o propósito de representar uma cúpula nos tetos dos templos cristãos? Essas foram algumas das questões que surgiram no decorrer de nossa jornada em busca do significado da obra de arte, considerando a sua relação com o universo cultural e religioso da capitania de Minas Gerais no século XVIII.

Para nos aproximarmos do significado da obra de arte, foi preciso percorrer um longo caminho. No decorrer dessa trajetória, analisamos documentos, realizamos estudos formais e estilísticos, procuramos compreender os procedimentos operativos dos artistas, pesquisamos os tratados artísticos, a literatura religiosa e os relatos das festas públicas, investigamos as tradições decorativas e seu deslocamento no tempo e no espaço, fizemos uma viagem pela história das imagens e dos tipos iconográficos, pelas coleções de gravuras. Durante esse percurso, muitas perguntas surgiram e hipóteses foram levantadas. Desse modo, faremos apenas algumas considerações finais com o objetivo de endossar a tese que propusemos discutir, responder às questões mencionadas, apresentar novas proposições e abrir portas para futuros trabalhos.

No que concerne ao conjunto pictórico estudado – as Cúpulas Imaginárias –, defendemos a proposição de que as pinturas de perspectiva que decoram os templos setecentistas da capitania de Minas Gerais devem ser pensadas a partir de sua dimensão simbólica, pois essas ornamentações são mais representativas e emblemáticas do que propriamente ilusionistas. De modo geral, essas obras não criam a ilusão do mundo real, elas evocam uma existência imaginada e os artistas utilizam recursos persuasivos para convencer o devoto da veracidade do mundo celestial e, especialmente, da mensagem transmitida pela representação visual – o

discurso cristão impresso e codificado na falsa arquitetura, nos personagens que habitam esses espaços, nos objetos e inscrições inseridos nas composições. Logo no princípio de nossa investigação, percebemos que os pintores que atuaram em Minas no decorrer do Setecentos não criaram ambientes que rompem com a materialidade das coberturas dos edifícios, prolongando a arquitetura real, conduzindo o olhar do espectador para o infinito e desencadeando o sentimento de deslumbramento e êxtase religioso. Nesse âmbito, notamos que a perspectiva é empregada com o objetivo de organizar o espaço, de modo a direcionar o observador para os pontos mais importantes da obra de arte – as narrativas hagiográficas e os episódios sacros. Por conseguinte, consideramos que essas quadraturas apresentam uma composição que prioriza a reprodução dos grupos figurativos.

Do conjunto pictórico investigado, a primeira quadratura corresponde às cúpulas gêmeas pintadas na Sé catedral de Mariana, em 1760. A obra foi encomendada pelo bispo Dom Frei Manuel da Cruz (1690-1764), que direcionou a diocese a uma disciplina religiosa fundamentada nas diretrizes do Concílio de Trento, alinhada aos preceitos da Companhia de Jesus. A ornamentação desse teto caracteriza-se pela representação de uma arquitetura circular centralizada e é bem possível que as composições das outras quatro pinturas sejam um desdobramento da decoração desse forro, indicando a existência de um modelo compositivo que coincidiu com a criação do Bispado de Mariana. Neste contexto, é provável que o pontífice tenha determinado a reprodução de um domo, com a lanterna no topo da superfície, como símbolo da elevação espiritual e da reconexão com o sagrado, conquistado por meio da proposta de uma prática devocional amparada na vida dos santos, da Virgem Maria e de Jesus Cristo, como recomendavam as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, redigidas por D. Sebastião Monteiro da Vide e publicadas em 1707.

Desse modo, reiteramos, defendemos a tese de que os artistas, atendendo aos propósitos dos comitentes, pintaram as arquiteturas centralizadas com o intuito de expressar uma concepção religiosa. Em síntese, a cúpula simboliza a reconciliação entre Deus e os homens e os personagens indicam o caminho que o fiel deve seguir para evoluir espiritualmente e alcançar a Glória Celeste, conforme o princípio da Recapitulação: a redenção da humanidade por meio do Verbo encarnado e a conciliação com o Criador. Nas quadraturas que representam o óculo, a abertura central permite que a comunidade sagrada desça à terra e os homens subam ao céu, transformando-se num portal que possibilita ao devoto passar de uma esfera a outra. Nesse

âmbito, a arquitetura pintada possui um caráter transitório, o lugar de passagem entre o universo terreno e o celestial.

Na análise e interpretação iconográfica das cúpulas imaginárias, percebemos que a representação hagiográfica complementa perfeitamente o significado da arquitetura visual, conforme à invocação de cada um dos templos estudados. Desse conjunto, gostaríamos de chamar a atenção para a importância das ornamentações dedicadas à Virgem do Rosário. Para uma compreensão mais aprofundada das mensagens transmitidas por essas pinturas, considerando sua relação com os integrantes da confraria, acreditamos ser imprescindível uma investigação que abarque as devoções do catolicismo negro, normalmente acolhidos pelas irmandades do Rosário dos Homens Pretos. Verificamos que as imagens das capelas e dos altares consagradas à Senhora do Rosário, veneração originalmente branca, estão quase sempre associadas aos padroeiros dos africanos escravizados: Santo Elesbão e Santa Efigênia, São Benedito e Santo Antônio do Noto. Reiteramos, o culto aos santos pretos costuma caminhar lado a lado com a devoção à Virgem do Rosário em grande parte dos edifícios e retábulos construídos em sua homenagem. Portanto, o estudo amplificado da iconografia de Nossa Senhora do Rosário deve ser empreendido, sobretudo quando nos referimos às igrejas edificadas na capitania de Minas Gerais.

Durante nossa investigação, verificamos que o predomínio da ornamentação e o privilégio dado às narrativas hagiográficas se deve à interlocução estabelecida entre a produção artística de Minas Gerais e as antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes, região de onde partiu a maioria dos pintores que atuaram na capitania mineira no século XVIII, entre os quais encontram-se dois dos artistas pesquisados – Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo. Embora o gênero denominado quadratura tenha se desenvolvido a partir da presença dos mestres portugueses, desde as primeiras décadas do Setecentos, observamos a ausência de um modelo exclusivo que tenha sido transferido e seguido rigorosamente pelos oficiais que trabalharam em Minas Gerais. Percebemos, nas duas regiões, a existência de uma diversidade de decorações de teto, possivelmente uma característica do século XVIII, fruto do trânsito de pessoas e de saberes, da circulação de artífices, de objetos artísticos e devocionais, dos tratados de arte e das coleções de gravuras. Dito de outra forma, a pluralidade pode ser consequência de uma sociedade mundializada, reconhecida pelo intenso intercâmbio cultural e a multiplicidade de referências.

Relativamente aos portugueses, os estudos demonstraram que os artífices chegaram em Minas Gerais habilitados, constituíram suas oficinas e ensinaram o ofício aos seus discípulos, os futuros protagonistas da pintura de perspectiva mineira, do final do Setecentos e início do Oitocentos. Quando contratou a ornamentação da Sé de Mariana, Manoel Rebelo de Souza era sócio do mestre pintor Anastácio de Azevedo Corrêa Barros, com o qual assinou uma “obrigação” de aprendizado para instruir João Batista de Figueiredo. Logo após a conclusão da decoração dos forros da catedral, Manoel Rebelo de Souza provavelmente se viu diante da oportunidade de atuar como um administrador das artes, arrematando obras e admitindo oficiais peritos para sua execução, muito possivelmente, com a participação de seus discípulos. Em Diamantina, verificamos que seu conterrâneo, o guarda-mor José Soares de Araújo, também atuou como mestre pintor e empreendedor, transmitindo o conhecimento, fornecendo riscos, propondo pinturas de teto para as congregações religiosas, contratando obras e executando-as com a colaboração de aprendizes, escravos e oficiais. José Soares dominou a produção artística no antigo Arraial do Tijucu e imediações, manteve a coesão estilística e instituiu uma escola regional.

Neste contexto, a sociedade entre dois mestres pintores direciona o nosso olhar para a constituição de uma equipe de trabalho, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, familiares, escravos e oficiais admitidos para a realização de inúmeras empreitadas. Por isso, lançamos a proposta de creditar a autoria dessas pinturas ao conjunto de artífices, como se pode verificar em todas as legendas das imagens publicadas: Oficina de Manoel Rebelo de Souza, Oficina de José Soares de Araújo, Oficina do Mestre do Rosário e Oficina desconhecida, quando ignoramos o nome do responsável. Neste ponto, é necessário fazer duas considerações. Em primeiro lugar, a formação dos pintores de perspectiva ocorreu nesse ambiente e não se limitou às relações estabelecidas entre os professores e seus discípulos, pois abarcava a troca cultural vigente nos canteiros de obras, frequentado por artistas de distintas áreas do conhecimento: pintores, douradores, entalhadores, escultores e mestres de obras. Segundo, a existência da oficina é capaz de acarretar a divisão das atividades na qual os artífices poderiam ser contratados conforme suas habilidades: pintores de arquitetura, de ornatos, de figuras, de flores e paisagens. No entanto, em Minas, essa organização esteve vinculada também à hierarquia do ofício: mestres pintores, oficiais experientes e recém-formados, aprendizes e escravos. Mesmo que tenha existido determinada especialização na produção das pinturas de teto, os artífices das duas regiões – a capitania de Minas Gerais e as províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes – caracterizam-se justamente pela

polivalência, atuando de acordo com a demanda e na confecção de diversos tipos de objetos artísticos e devocionais.

Reconhecemos que ainda há muito por estudar no campo da produção artística dos séculos XVIII e XIX. Por exemplo, o pagamento realizado por Manoel Rebelo de Souza aos seus discípulos, contratados para trabalhar na obra da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, na forma de fazendas e sapatos. Na ausência de outros indícios, deixamos essa porta entreaberta para que futuros pesquisadores investiguem se roupas e calçados, além de marcadores de distinção social, constituíram moeda de troca no mercado das artes do período colonial. Na esfera das relações de trabalho, acreditamos que um estudo comparativo entre a ação judicial envolvendo Manoel Rebelo de Souza e João Batista de Figueiredo, em 1770, e o conhecido processo movido pelo pintor Manoel da Costa Ataíde contra os mesários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana em 1826, ajude na apuração das permanências e rupturas que possam ter ocorrido no transcurso do tempo.

O estudo da concepção estrutural das quadraturas indicou a grande possibilidade de os artífices responsáveis pela fatura das obras terem empregado o conhecimento da geometria euclidiana na projeção das cúpulas imaginárias: a relação entre as formas geométricas perfeitas, o quadrado, o círculo e as configurações deles derivadas. Verificamos que esse saber está presente em diversos tratados artísticos, de ampla circulação em Portugal e, muito possivelmente, na América portuguesa, entre os quais destacamos as obras de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Andrea Pozzo (1642-1709), Jean Dubreuil (1602-1670) e Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos (1676-1747).

Dos tratadistas citados, reconhecemos a predominância da obra de Andrea Pozzo – *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – como modelo referencial para os pintores que atuaram na capitania de Minas Gerais. Mesmo que não tenham conquistado a verticalidade da falsa arquitetura e a ilusão de profundidade espacial, percebemos que os artífices, muito possivelmente, aplicaram o método proposto por Pozzo na projeção das cúpulas imaginárias – a disposição dos círculos em perspectiva centralizada. As formas geométricas elementares – o círculo, o quadrado, o octógono e o conjunto de anéis concêntricos visualizados na análise compositiva do conjunto pictórico, bem como os raios visuais que demarcam o lugar das pilastras e colunas pintadas, estão presentes nas plantas baixas de alguns edifícios impressos no livro, a saber: a *Figura 63 – Planta de um edifício quadrado*, a *Figura 65 – Planta de uma construção circular em*

*perspectiva*, publicadas no primeiro volume, em 1693, e a *Figura 49 – Instruções para se fazer a Cúpula de baixo para cima*, editada em 1700. Nesta última, o autor apresenta a Cúpula H e ensina ao leitor um modo prático de representar as arquiteturas circulares de baixo para cima: a redução dos círculos em perspectiva a partir de um ponto de fuga e com a ajuda do compasso.

A correlação entre as estampas reproduzidas no tratado e as pinturas indica que os artistas, muito possivelmente, conheceram os métodos de representação propagados por Andrea Pozzo. Os artífices que não tiveram contato direto com a obra podem ter trocado experiências com outros oficiais que conheciam os livros e aplicavam o seu conteúdo, contribuindo para a transmissão e a apreensão das formas de concepção das arquiteturas imaginárias. Partindo deste ponto de vista, acreditamos que esses procedimentos foram difundidos por meio da prática artística e, por consequência, assimilados, interpretados e reinterpretados pelos pintores de perspectiva que atuaram em Minas. No entanto, embora reconheçamos a importância da obra de Andrea Pozzo para o conjunto pictórico analisado, verificamos que a produção das pinturas de teto da capitania de Minas Gerais caracteriza-se pelo intenso intercâmbio cultural, a diversidade de modelos e a multiplicidade de referências. Nesse ambiente, consideramos a possibilidade de circulação de um repertório arquitetônico e ornamental por meio do desenho, produzido durante o processo de aprendizado, ou seja, esboços realizados a partir do contato com os tratados, as gravuras, os objetos, as obras de arte e, até mesmo, pela memória visual dos artistas, o que eles viram e apreenderam pelos caminhos percorridos.

A propósito, durante a investigação, verificamos que os artistas procuraram integrar o ambiente construído com o pintado. Dentre as diversas soluções encontradas, destacamos a reprodução de alguns objetos da arquitetura retabular na pintura de falsa arquitetura. Diante disso, perguntamos: quais seriam as referências tridimensionais para os pintores, considerando que as estruturas arquitetônicas e ornamentais palpáveis, que poderiam servir de fonte de inspiração, estavam presentes na construção dos retábulos e na talha que decorava os outros espaços desses edifícios religiosos? É bem possível que os artífices que trabalharam na ornamentação dos tetos tenham produzido desenhos não apenas a partir das imagens gravadas que circulavam nos canteiros de obras (referências bidimensionais), mas também a partir da observação dos retábulos e dos objetos talhados em madeira que revestiam os templos (referências tridimensionais), constituindo um repertório formal que teria sido difundido entre os oficiais das artes itinerantes por todo o território da capitania de Minas Gerais.

Quando procuramos situar estilisticamente o conjunto pictórico estudado dentro do que foi denominado pela tradicional historiografia da arte do período colonial como ciclo barroco das pinturas de perspectiva, percebemos que as cúpulas imaginárias apresentam algumas transformações na forma de concepção estrutural do espaço. Das principais inflexões promovidas por essa geração de pintores, assinalamos a composição centralizada e a criação de arquiteturas mais inteligíveis, abertas e luminosas. Neste grupo, identificamos a existência de dois exemplares de transição cujos traços correspondem à justaposição e à coexistência de estilos: as pinturas de forro das capelas-mores da matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina, e da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Tiradentes.

Ao analisarmos a obra de José Soares de Araújo, em Diamantina, percebemos que o predomínio da ornamentação e a superposição de objetos, sugere a grande possibilidade de o artista ter tido como fonte de referência as cúpulas pintadas pelo cenógrafo italiano Nicolau Nasoni na nave da Sé catedral de Lamego, realizadas entre 1734 e 1738, cuja representação é essencialmente decorativa. O pintor e arquiteto italiano aprendeu a quadratura em Bolonha com o mestre de perspectiva Stefano Orlandi, cujo estilo é denominado “barocchetto”<sup>931</sup>. Desse modo, acreditamos que o corpus de obras do guarda-mor corresponde a uma variante estilística do ciclo barroco das pinturas de perspectiva de Minas Gerais – o barocchetto –, uma justaposição do barroco tardio italiano e o rococó, cuja principal característica é a composição de formas alegres, festivas, imaginativas, elegantes e predominantemente decorativas.

O Mestre do Rosário aplicou motivos *rocaille* em diversos pontos da arquitetura imaginária e compôs janelas emolduradas por ornatos assimétricos que enquadram as figuras aladas pairando sobre as nuvens do céu. Essas guarnições nos remetem às molduras dos painéis destinados a ocupar a parte superior das portas dos salões das residências parisienses, os quais foram amplamente difundidos pelos livros ilustrados que circularam no norte de Portugal no século XVIII. Porém, não é apenas a ornamentação que insere essa pintura no momento de transição estilística. O Rococó instituiu um novo conceito de espaço arquitetônico, cuja principal característica foi a inserção de janelas e a criação de ambientes mais iluminados. Do conjunto pictórico estudado, percebemos que a representação celestial da capela do Rosário de Tiradentes produziu um espaço de grande abertura e luminosidade, provavelmente a única obra do ciclo barroco remanescente na capitania de Minas Gerais que representou o céu azul,

---

<sup>931</sup> TEDESCO, 2011, p. 198.

concebido em perspectiva atmosférica, repleto de anjos em voo comunicando-se com o observador.

Não há dúvida de que a quadratura concebida pelo Mestre do Rosário pertence ao ciclo barroco das pinturas de perspectiva de Minas Gerais, porém, trata-se de um exemplar de transição, cuja principal característica é a coexistência dos estilos barroco e rococó. Além disso, a representação da abóbada celeste para além da arquitetura imaginária, os anjos em voo no céu e o grupo figurativo reproduzido no centro do espaço pictórico – o quadro recolocado – nos remetem à tradição clássica europeia estabelecida a partir do século XV, revelando as possíveis referências artísticas do Mestre do Rosário. O estudo pormenorizado dessa pintura revelou as possíveis referências artísticas do seu autor, as quais estão vinculadas à tradição decorativa inaugurada por Andrea Mantegna e difundida pelos pintores norte-italianos ao longo dos séculos.

Diante do que foi exposto, acreditamos que seja imprescindível ampliar os modelos referenciais para compreendermos a produção das pinturas de teto em perspectiva. Nesse sentido, como procuramos demonstrar, consideramos importante incluir a tradição decorativa instituída por Andrea Mantegna e difundida pelos artistas norte-italianos que trabalharam em diversas localidades da Europa. Nesse âmbito, destacamos a obra dos pintores de quadratura bolonheses do início do Setecentos, cujas principais características chegaram a Portugal pelas mãos do pintor, arquiteto e cenógrafo Nicolau Nasoni e, em Minas Gerais, através de José Soares de Araújo. Por fim, acrescentamos a necessidade de pensarmos essas obras para além do tratado de Andrea Pozzo. Mesmo reconhecendo-o como referencial teórico e prático dominante para os artífices mineiros, manifestamos o interesse de conhecer as referências artísticas do tratadista italiano – nascido e formado na Itália setentrional – cuja obra é considerada pela historiografia da arte o ponto de partida para os tetos pintados na capitania de Minas Gerais.

## Referências

ALBANI, Alessandra Castelbarco; NALLO, Marco di. Girolamo Genga e il valore politico della facciata di Villa Imperiale. Il foglio GDSU 2401 A. “**Accademia Raffaello Atti e Studi**”, n. 2, 2009.

ALVES, Célio Macedo. **Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro**. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. Minas colonial: pintura e aprendizado. O caso exemplar de João Batista de Figueiredo. **Telas e Artes**. Belo Horizonte, n. 15, p. 34-40, 2000.

ANDRADE, Leticia Martins de. **A vida de Giulio Romano por Giorgio Vasari: tradução anotada**. 2004. Tese (Doutorado) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. Pádua, Mântua, Veneza: de Mantegna a Bellini. **O tempo do Renascimento**. São Paulo: Duetto, 2009.

\_\_\_\_\_. Santana Mestra – A Linhagem Feminina da Sabedoria, do Gótico Europeu ao Barroco Mineiro. In: **Anais do Simpósio Nacional de Estudos Medievais – Ano 1- n.1**. Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). São João del-Rei, 2019.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre as obras de talha e pinturas na igreja do Rosário, antiga matriz de Sant’Ana das Lavras do Funil. **Revista do Patrimônio Cultural de Lavras**. Ano I, n. 1. Lavras, 2020A.

\_\_\_\_\_. O grupo das *Santanas bolo de noiva* paulistas: apresentação e interpretação. **Figura: Studies on the Classical Tradition**. Campinas. V. 8, n.1, p. 255-298. Jan.- Jun. 2020B.

\_\_\_\_\_. Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade. **Rocalha: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**. Ano I, v. I. São João del-Rei, 2020C.

ARAÚJO JUNIOR, Delson Aguinaldo de. **Análise da produção pictórica da Capela do Senhor Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro**. 2015. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) – IFAC, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2015.

\_\_\_\_\_. Caetano Luiz de Miranda: pintor rococó na Comarca de Serro Frio. **Anais (...)**. XII Encontro de História da Arte: os silêncios na história da arte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2017.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas: trabalho e vida cotidiana**. São Paulo: Annablume, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: de Giotto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da arte italiana: de Giotto a Leonardo**. V. 2. São Paulo: Cosac & Naify, [1968], 2003.

\_\_\_\_\_. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. **Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.** V. 2. (Com a reprodução do *Aureo Throno Episcopalis*). Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado.; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação.** Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho, 1979.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. **Entre o artesado e a quadratura, uma “perspectiva” diferente sob o olhar de Caetano da Costa Coelho.** 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. A pintura ilusionista do forro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. **CEPESE** (Centro de Estudos da População, Economia e Saúde). Porto: Universidade do Porto, 2009. Disponível em <https://bit.ly/3CPMRBU>. Acesso em 19 out. 2022.

BAILEY, Gauvin Alexander. **The Spiritual Rococo: decor and divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia.** New York: Ashgate Publishing, 2014.

BALDINUCCI, Filippo. **Vocabolario toscano dell’arte del disegno,** Florence, 1681.

BARROSO NETO, Jáder. **A pintura setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (at. 1742-1775) em igrejas e capelas mineiras.** 2009. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na vida religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822).** 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. **História da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte.** Rio de Janeiro: 2010.

BIBIENA, Ferdinando Galli. **La architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive considerazione pratiche.** Parma: Per Paolo Monti, MDCCXI [1711].

\_\_\_\_\_. **Direzioni a’ giovani studenti nel disegno dell’ architettura civile. Nell Accademia Clementina.** Bologna, 1764.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulinas, 1985. 1v.

BILDINDEX - Der Kunst & Architektur. **Innendekoration des Herbstzimmers** (Decoração do interior da Sala de Outono). Disponível em: <https://bit.ly/3CfS5Zn>. Acesso em: 9 ago. 2022.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450 – 1600.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

BOFFRAND, Germano. **De Architectura Liber:** in quo continentur Generalia Hujus Artis Principia, necnon Ichnographiae, Orthographiae et Scenographiae. Parisiis, Cum Approbatione et Privilegio Regis. M.DCC.XLV (1745).

BOHRER, Alex Fernandes. **A talha do estilo nacional português em Minas Gerais:** contexto sociocultural e produção artística. 2015. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BOLETIM SPHAN /Pró Memória. Memórias de restauração 4 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes, s/d.

BONNET, Marcia. **Entre o artifício e a arte:** pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BORGES, Célia A.R. Maia. Em Honra ao Senhor: a devoção à hóstia consagrada pelos irmãos do Santíssimo Sacramento em Minas Colonial. In: **Anais [...]** XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.

BORGES, Celia Maia. **Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário:** devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder:** irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **O barroco mineiro:** Artes e Trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais:** as Minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007A.

\_\_\_\_\_. Em Minas, os negros e seus compromissos. In: MARTINS FILHO, Amilcar Vianna (Org.). **Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII.** Belo Horizonte: Claro Enigma. Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007B.

BRANDÃO, Angela. Sobreposição de tarefas: uma leitura do Dicionário de Judith Martins. **Arte e suas Instituições.** XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. Dos seres alados da Antiguidade aos anjos do Rococó. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 133-154, jul. /dez. 2014.

\_\_\_\_\_. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. **VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UNB.** V. 15, n. 2/julho-dezembro 2016.

\_\_\_\_\_. Artefactos Symmetriacos e Geometricos de Ignacio da Piedade Vasconcellos (1733): uma leitura. **CBHA: 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Edição 2020. Comunicações Virtuais. Pesquisas em Diálogo, 7 a 11 dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3vEj3We>. Acesso em: 6 out. 2021.

BRERA Pinacoteca. **Madonna and Child with Saints, Angels and Federico da Montefeltro** (San Bernardino Altarpiece). Piero della Francesca. Disponível em: <https://bit.ly/3AqckIE>. Acesso em 30 jul. 2022.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial.** Organização: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006.

CABELEIRA, João. Ciência perspéctica e imaginário arquitetônico, de Roma para a Província Portuguesa. **Convocarte: Revista de Ciência da Arte** n. 2. Arte e Geometria. Lisboa, 2016.

CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da. **Dicionário de termos de arte e arquitetura**. Lisboa: Presença, 2005.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Irmandades mineiras e missas. **Varia História**, Belo Horizonte, MG, n.16, Set./1996, p. 66-76.

\_\_\_\_\_. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no Barroco das Geraes. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História de Minas Gerais: as Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. Os irmãos e seus compromissos. In: SILVA, Ariel Lucas (Org.). **Compromisso da Irmandade de N. Sr<sup>a</sup>. do Rosário da Villa do Príncipe do Serro Frio, 1728**. Edição Fac-similar. Belo Horizonte, MG: Ponto de Cultura Caboclos de Nossa Senhora do Rosário do Serro, MG, 2021.

CARVALHO, Fernando Barboza de; OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Dramaticidade em Antônio Vieira: aspectos do *Theatrum Sacrum*. **Cadernos do CNLF**, Vol. XXIII, N. 3. Rio de Janeiro, 2019. p. 353-362.

CASIMIRO, Luiz Alberto Esteves. **A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico**. 2 V. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2004.

\_\_\_\_\_. A pintura no museu de Arouca: contributo dos apócrifos e dos tratados pós-tridentinos para a iconografia mariana. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.). **A encomenda. O artista. A obra**. Porto: CEPESE, 2010.

\_\_\_\_\_. **A linguagem oculta presente na pintura de quadratura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma de Salvador: análise histórico-artística, iconográfica e iconológica**, Parte II. Campinas, [2017 ?]. No prelo.

CATÃO, Leandro Pena. As andanças dos jesuítas pelas Minas Gerais: uma análise da presença e atuação da Companhia de Jesus até sua expulsão (1759). **Horizonte**. Belo Horizonte, v.6, n.11, p. 127-150, dez. 2007.

CHASTEL, André. **Le tableau dans le tableau**. Paris: Flammarion, 1978 / 2012.

CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Beatriz. Restaurações de pinturas do mestre Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONCEIÇÃO, Nancy Nery da. **Religiosidade em Ouro Preto no século XVIII: os signos africanos na Igreja de Santa Ifigênia. Entre a norma e o conflito: espaços de negociação**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). 2016. Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CRUZ, António João. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura? **ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**, n. 5, 2006.

\_\_\_\_\_. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. **ARTIS** – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 7-8, 2009.

CUETO, Davi García; RAGGI, Giuseppina. A quadratura no mundo ibérico: afinidades e diferenças entre Madrid e Lisboa. **Ilusionismos: Os Tetos Pintados do Palácio Alvor**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013.

DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1958.

\_\_\_\_\_. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

DEUTSCHE Biographie. **Giusti, Tommaso**. Disponível em: <https://bit.ly/3f7wVmW>. Acesso em: 9 ago. 2022.

DIAS, Pedro. **A Viagem das formas: estudo sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas**. Lisboa: Estampa, 1995.

DINIZ, Aldilene M. César de Almeida. Francisco e Domingos: uma iconografia comum de dois santos fundadores – séc. XVI-XVII. **Anais (...)**. I Encontro de Pesquisadores do PPGA / RJ: [Des] Limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade. Rio de Janeiro, RJ, UERJ/UFF/UFRP, 2010. p. 342-353.

DORNN, Francisco Xavier. **Letania lauretana de la Virgen Santissima: em cincuenta y ocho estampas, è ilustrada com devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso em Latin**. Valencia: por la viuda de Joseph de Orga, M. DCC. LXVIII. Com las licencias necessàrias.

DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DUBREUIL, Jean. **La perspective pratique ov se voient les beautes & raretez de cette science. avec les methodes pour les pratiquer sur toutes fortes de plans. Et les effets admirables des trois rayons. Droit, reflechy, et brise. Par un religieux de la Compagnie de IESUS**. Paris, MDCXLIX [1649].

\_\_\_\_\_. **La perspective pratique** necessaire a tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers et autres qui se menflent de dessigner / Par un Religieux de la Compagnie de IESUS / Première Partie – do p. jesuíta Jean Dubreuil publicado em Paris, 1651.

DUNNING, William V. **Changing images of pictorial space: a history of spatial illusion in painting**. New York: Syracuse University Press, 1991. E-book Kindle.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

SCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII)**. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza (Coord.). **Dicionário visual de arquitetura: fundamental para estudantes e profissionais**. Lisboa: Quimera, 2014.

FARIA, Sheila Siqueira de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e de São João Del Rey (1700-1850)**. 2004. Tese (Doutorado em História), PPGH, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales; JANCÓS, Istvan; PUNTONI, Pedro (Org.). **Sebastião Monteiro da Vide: Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **Dicionário de artistas e artífices do norte de Portugal**. Porto: CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), 2008.

FITZHUGH, Elisabeth West (Editor). **Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics**. V. 3. Londres: Archetype, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. Aspectos sociais da simetria do século xv ao século XX. In: FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. **Iconografía e iconología: cuestiones de método**. v. 2. Madrid: Encuentro, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

\_\_\_\_\_. A religião como sistema cultural. In: GERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 101-141.

GIOVANNINI, Luciana Braga. **Os mistérios do Rosário: visão, contemplação e invocação**. Estudo iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2017.

\_\_\_\_\_. A construção do espaço imaginário no teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José (c. 1775). In: MELLO, Magno Moraes. (Organização) **Arte e Ciência: o triunfo do ilusionismo na arte barroca**. Belo Horizonte: FAFICH, 2020A.

\_\_\_\_\_. A rosa que se abre e revela o mistério: interpretação iconográfica da pintura da capela do Rosário de Tiradentes, MG. **Rocalha: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**. São João del-Rei, MG, Ano 1, Vol. 1, 2020B EHAP I.

GOFFEN, Rona. Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento. **The Art Bulletin**, Vol. 61, n. 2 (Jun. 1979), p. 198-222, College Art Association, 1979.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

\_\_\_\_\_. **Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUTIERREZ, Rodrigo Luiz Minot. **Estudo sobre as representações e o processo de produção da arquitetura colonial em Ouro Preto no século XVIII: risco debuxado** na parede da capela do Carmo de Ouro Preto. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAU, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

HANI, Jean. **O simbolismo do templo cristão**. Lisboa: Edições 70, 2007.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERNANDO, Irene González. El Tetramorfo. **Revista Digital de Iconografía Medieval**. Universidad Complutense de Madrid, vol. III, n. 5, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3sjQ7Rt>. Acesso em: 6 set. 2022.

HORAS Marianas ou Officio Menor do SS. Virgem Maria Nossa Senhora, Instituído, Reformado e Aprovado pela Santa Igreja e Exposto no Idioma Português para espiritual consolação dos que ignoram a Língua Latina pelo Padre Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento, Ex-Geral da Nova Congregação da Sagrada Ordem Terceira etc. Trigésima Primeira Impressão. Lisboa. A Imprensa Régia. Anno 1824. Com Privilégio Real.

IPHAN/IEPHA. Dossiê Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto: Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento – Ouro Preto, Mariana. Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Belo Horizonte e arquivo central do IPHAN do Rio de Janeiro.

KAPLAN, Nancy Ridel. **Retratos de humanistas nas cortes de Pádua, Mântua e Ferrara durante o século XV**. 2004. Tese (Doutorado em História) – IFCH. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. O que faltou na Torrentina: o período paduano da vida de Andrea Manegna. **Anais (...)**. II Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. Campinas, 2006.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LÁZARO, Sara Fuentes. El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva. **Varia História**. Belo Horizonte: v. 32, n. 60, set/dez, p. 611-637, 2016.

LEONI, Aldo Luiz. **Copiador de cartas particulares do senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e de Mariana (1739-1762)**. Brasília: Senado Federal, 2007/2008.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**, n. 8. Rio de Janeiro, 1944.

LOYOLA, Inácio de. **Escritos de Santo Inácio: Exercícios Espirituais**. Tradução: R. Paiva SJ. São Paulo: Loyola, 2000.

LOYOLA, Santo Inácio de. **Exercícios Espirituais**. Braga: Livraria A.I., 1999.

LUZ, Guilherme Amaral. Rosário da Concórdia: Vieira e os Fundamentos Místicos da Paz Social. **Clio: Série Revista de Pesquisa Histórica** – n. 27-2, 2009.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de memorias**, relativas às vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machadao, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI. Lisboa: Na Imp. De Victorino Rodrigues da Silva. Anno de 1823. Calçada do Collegio n. 6.

MACHADO, Maria José Goulão. **La puerta falsa de América: a influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial**. 2005. 2V. Dissertação (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2005.

MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I**. Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015.

MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. **Cultura pictórica e percurso da quadratura no Arraial do Tijuco no Século XVIII: entre o decorativo e a persuasão**. 2013. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013A.

\_\_\_\_\_. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, séc. XVIII). **SAECULUM** – Revista de História [28], João Pessoa, jan. /jun. 2013B.

\_\_\_\_\_. José Soares de Araújo: de pintor a arquiteto, um artista completo. **Anais (...)**. IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2014.

MARTINS FILHO, Amilcar Vianna (Org.). **Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII**. Belo Horizonte: Claro Enigma; Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **O Mestre pintor: A trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro & a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – ICHL, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830**. Tomo I e II. 2017. Tese (Doutorado em História) – PPGHIS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 1974.

MASSARA, Mônica F. **Santuário do Bom Jesus do Monte**. Fenómeno tardo barroco em Portugal. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988.

MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

MELLO, Magno Moraes. Manuel Furtado e a pintura de tetos joaninos em Braga. Braga: Separata da **Revista “MÍNIA”** n. 3, 3ª Série, 1995. ASPA, 1995.

\_\_\_\_\_. **A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Estampa, 1998.

\_\_\_\_\_. COD. 4414 um manuscrito da Biblioteca Nacional (Lisboa): do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, S.J., traduzido para o português em 1768 por Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça. **Leituras: Revista da Biblioteca Nacional**. Lisboa, S. 3, n. 9-10, Out. 2001- Out. 2002A.

\_\_\_\_\_. **Perspectiva Pictorum: as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII**. 2002. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade de Lisboa, 2002B.

\_\_\_\_\_. O tecto da Igreja do Menino Deus: um “processo operativo” na construção do espaço perspectico. **Varia: Revista de História da Arte**, n. 5. Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. A simulação arquitetônica no teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa: a presença dos quadraturistas Antônio Lobo (1718) e Luiz Batista (1781). In: MELLO, Magno Moraes (Org.). **A arquitetura do engano: perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

\_\_\_\_\_. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero nas Minas Gerais. In: MELLO, Magno Moraes [Org.]. **Formas, imagens, sons: o universo cultural da história da arte**. Belo Horizonte: Clío, 2015.

MENDES, Iran Abreu. A geometria prática de Ferdinando Galli Bibiena em seus TRATADOS DE ARQUITETURA. **Anais (...)**. Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia. Florianópolis, SC, 2016.

METROPOLITAN Museum of Art. **The Fifteen Mysteries and the Virgin of the Rosary**. Disponível em: <https://bit.ly/3TDOJoP>. Acesso em 25 out. 2022.

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

MOLANUS, Jean. **Traité des saintes images**. Traduzido por François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel. Paris: Cerf, 1996.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: SANTOS, Adalgisa Arantes Campos (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MOTT, Luiz. **Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana**, Salvador, 1989.

\_\_\_\_\_. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: NOVAIS, Fernando A; SOUZA, Laura de Mello e. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NATIONAL Galleries Scotland. **Diana Scultori**. Disponível em: <https://bit.ly/3FcX52g>. Acesso em: 9 ago. 2022.

NIXON, Virginia. **Mary's Mother: Saint Anne in Late Medieval Europe**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.

NORONHA SANTOS, Francisco Agenor de. Um Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de Execução de 1759-1761. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1942. p. 295-317.

O SACROSSANTO e Ecumenico, **Concílio de Trento**, Em Latim, e Portuguez: Dedicada e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend. Tomo II. Lisboa: Na Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno. MDCCLXXXI (1781) com licença da Real Meza Censoriae Privilegio Real.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Encenações do corpo eloquente no *Theatrum Sacrum* de Antônio Vieira. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 5, n.2, p. 58-69, ago. 2014.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Domingos de Castro. Ornatos landinos: ecos bolonheses no antigo Grão-Pará setecentista, 2011, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: 20º Encontro Nacional da Anpap, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo A. Pires de. **André Soares e o rococó do Minho**. 4 V. 2011. Tese (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011.

\_\_\_\_\_. A encomenda artística na região da Arquidiocese de Braga e as relações culturais privilegiadas com Minas Gerais. In: OLIVEIRA, Eduardo A. Pires de. **Minho e Minas Gerais no século XVIII**. Braga: Vilaverdense, 2016A.

\_\_\_\_\_. Entre-Douro-e-Minho e Minas Gerais no século XVIII: relações artísticas. In: OLIVEIRA, Eduardo A. Pires de. **Minho e Minas Gerais no século XVIII**. Braga: Vilaverdense, 2016B.

OLIVEIRA, Eduardo A. Pires de; MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça: de Braga ao Tijuco. Reflexões sobre uma pintura perdida. In: OLIVEIRA, Eduardo A. Pires de. **Minho e Minas Gerais no séc. XVIII**. Braga: Vilaverdense, 2016.

- OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. A Irmandade do Santíssimo Sacramento: funções e funcionamento (Ouro Preto, século XVIII). **OP SIS**, Catalão, v.12, n.1, p. 382-403 - jan. /jun. 2012.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. **Revista Barroco**, n. 12, 1982/1983.
- \_\_\_\_\_. A pintura de perspectiva em Minas colonial. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Roteiros do Patrimônio 1. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN, Programa Monumenta, 2010.
- PACHECO, Paulo Henrique Silva. A origem branca da devoção negra do Rosário. **Revista Tempo de Conquista: História Medieval e Moderna**, 2008.
- PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PAMPALONI (SJ), Máximo. A ‘forma’ do Jesuíta: os Exercícios Espirituais. In: ROMEIRO, Adriana; MELLO, Magno Moraes (Org.). **Cultura Arte e História: A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Estampa, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Azul, história de uma Cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – EA, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura) – EA, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.
- \_\_\_\_\_. **A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio-norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2012.
- PEREIRA, José Fernandes (Dir.); PEREIRA, Paulo (Coord.). **Dicionário da arte barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PIEDOSAS e Solenes Tradições de Nossa Terra: Quaresma e Semana Santa em São João del-Rei / Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. 3. ed., v.4 - Santo André: Ispis Gráfica, 2018.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum**. Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII [1693]. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

\_\_\_\_\_. **Perspectiva Pictorum et Architectorum**. Andreae Putei e Societate Jesu. Pars secunda. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCC [1700]. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

\_\_\_\_\_. **Perspective in Architecture and Painting: An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 “*Perspectiva Pictorum et Architectorum*”**. New York: Dover, 1989.

RAGAZZI, Alexandre. Duas lições de Giulio Romano para Cristoforo Sorte: continuidade e ruptura de uma tradição. **Locus – revista de História**, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 383-397, 2017.

RAGGI, Giuseppina. A pintura do tecto da Ermida de Nossa Senhora da Piedade de Loulé no contexto da quadratura no sul de Portugal. **Separata: Revista do Arquivo Municipal de Loulé**, n. 13, 2009.

\_\_\_\_\_. A complexidade da quadratura: os desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga. **Ilusionismos: Os tetos pintados do Palácio Alvor**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013.

RAMOS, Adriano Reis. Forros decorados sobre madeira – confecção e restauro. **Anais (...)**. VIII Congresso ABRACOR: Associação Brasileira de Conservadores Restauradores Bens Culturais. Ouro Preto, 1996. Disponível em: <https://bit.ly/3zCouq1>. Acesso em: 10 jan. 2022.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l’art chrétien**. Tome III, 1. Millwood: Kraus Reprint, 1983.

\_\_\_\_\_. **Iconografía del arte cristiano**. Introducción general. Barcelona: Serbal, 2008A.

\_\_\_\_\_. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento. Barcelona: Serbal, 2008B.

REGINALDO, Lucilene. **Os rosários dos angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista**. 2005. Tese (Doutorado em História). IFCH, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2005.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos. **O rapto do observador: invenção, representação, e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII**. V. 1 e 2. Tese (Doutorado em Belas-Artes). Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais: as Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

RIPA, Cesare. **Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images (...)**. Paris: Chez Mathieu Guillemot, rue faint Jacques, au coin de la rue de la Parcheminerie. MDCXLVIII. Avec Privilege du Roi.

RIPA, Cesare; BAUDOIN, Jean [Hrsg.]. **Iconologie**, ov, explication nouvelle de plvsievrs images, emblèmes, et avtres figvres hyeroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des

sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines (Band 1). A Paris: Avec Privilege DV Roi, MDCXLIII.

ROCCA, Sandra Vasco; GUEDES, Natália Correia; ROQUE, Maria Isabel; GUERREIRO, Dália. **THESAURUS: Vocabulário de objetos do culto católico**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa / Fundação da Casa de Bragança, 2004.

RODRIGUES, Lucas. ‘Decorar para indicar’ – A ornamentação rococó nos oratórios domésticos devocionais como elemento de indicação iconográfica: Portugal e Minas Gerais – séculos XVIII-XIX. **Rocalha: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**. Ano I, v. I, 2020. EHAP (I). São João del-Rei, 2020A.

\_\_\_\_\_. **As formas do perene: os oratórios domésticos devocionais em Minas Gerais e seus antecedentes europeus – estudo histórico, estilístico e iconográfico**. (Séc. XVIII e XIX). 2020. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS, Universidade Federal de São João del-Rei, 2020B.

ROSENFELD, Leonora. Da quadrícula à quadratura, à grade e ao pixel. **Ouvirouver: Uberlândia**, v. 9, n.2, p. 314-333, jul. /dez.2013.

ROSSI, Domenico de. **Studio d’architettura civile (...)**. In Roma alla Pace. L’Anno MDCCXI [1711].

SANTA ROSA, Eleonora (Coord.). **Barroco 16. Minas Gerais Monumentos Históricos e Artísticos: Circuito do Diamante**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. **A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes**. Brasília: IPHAN, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes**. Brasília: Iphan, Programa Monumenta, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tiradentes, monumentos preservados: memórias das restaurações dos monumentos históricos e artísticos da cidade**. Tiradentes: Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes –IHGT, 2015.

SANTOS, Patrícia Ferreira dos. As letras subversivas: expulsão, panfletagem e notícias oficiais na diocese de Mariana. **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 33, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3EzleQk>. Acesso em: 17 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. *De verbo ad verbum: a ética do perdão na evangelização da sociedade mineradora do século XVIII*. **Anais (...)**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza, 2009.

SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. **O trompe l’oeil barroco na Igreja do Menino Deus em Lisboa: métodos e técnicas**. 2014. Tese (Doutorado em Geometria) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.

SCHENONE, Héctor H. **Iconografia Del Arte Colonial: Los Santos Vol. I**. Fundación Tarea, 1992.

\_\_\_\_\_. **Iconografia Del Arte Colonial: Los Santos Vol. II**. Fundación Tarea, 1992.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SENRA, Dulce Azeredo; PASSARINI, Lucia Fazzanaro; DOMINGUES, Rosângela Veiga. A descoberta de uma pintura barroca no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Conceição do Mato Dentro. **Anais (...)**. IX Colóquio luso-brasileiro de História da Arte em homenagem aos 200 anos da morte de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. De 2 a 5 de novembro, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3QnYvJw>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SERRÃO, Vítor. A pintura maneirista em Portugal. **Biblioteca Breve**. V. 65. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, janeiro 1992.

\_\_\_\_\_. A ANBA entre a prática das artes e o ensino artístico: um percurso acadêmico de sucesso. **Belas Artes da Academia: Uma coleção desconhecida 1836-2016**, Lisboa, 2016.

SILVA, Ariel Lucas (Org.). **Compromisso da Irmandade de N. Sra. do Rosário da Villa do Príncipe do Serro Frio, 1728**. Edição Fac-similar. Belo Horizonte: Ponto de Cultura Caboclos de Nossa Senhora do Rosário do Serro, MG, 2021.

SILVA, Cesar Augusto Tovar. A pintura do forro de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro: contribuições para sua análise iconográfica. **CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Saúde)**. Porto: Universidade do Porto, 2012. Disponível em <https://bit.ly/3EToGVU>. Acesso em 19 out. 2022.

SILVA, Lázaro Francisco da. O Papa negro e os homens pretos. **Revista de História**, n. 7. Departamento de História, UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, 1997, p. 119-138. Disponível em: <https://bit.ly/3CST01A>. Acesso em: 31 ago. 2022.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.). **Brasil: colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SILVA, Mateus Alves. Os Livros nos Inventários da Comarca do Rio das Velhas no séc. XVIII (1740- 1760). **Anais (...)**. IV Congresso de Pesquisa e Ensino em História da Educação em Minas Gerais, Juiz de Fora, 2007.

\_\_\_\_\_. **O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. **Perspectiva Pictorum et Architectorum: a perspectiva dos pintores e dos arquitetos, de Andrea Pozzo, SJ**. 2020. Tese (Doutorado em História da Arte) – IFICH, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020.

SILVA, Miriam Lourdes Impellizzeri. A mariologia antiga em Santo Ambrósio de Milão. **Limes: Revista de Estudos Clássicos**. N. 28, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3VRiLXE>. Acesso em: 28 ago. 2022.

SMITH, Robert C. **Robert Smith e o Brasil**. V. 1 Arquitetura e Urbanismo. Organização: Nestor Gulart Reis Filho. Brasília: IPHAN, 2012.

SOBRAL, Luis de Moura. **Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos**. Lisboa: Estampa, 1996.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Viagens do Rosário entre a Velha Cristandade e o Além-Mar. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, n. 2, 2001. p. 1-17.

TEDESCO, Giovanni Battista. **Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efêmera em Itália (1691-1723)**. 2011. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2011.

THE MORGAN Library & Museum. **Parmigianino**. Disponível em: <https://bit.ly/3TJwy0o>. Acesso em: 9 ago. 2022.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos: Os proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. Proto-Evangelho de Tiago (Natividade de Maria). In: TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos: os proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

TRINDADE, António de Oriol Pena Vazão. **Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas: 1470-1816**. 2008. Tese (Doutoramento em Geometria Descritiva). Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. Geometria, perspectiva linear e escala teológica, pintura e contemporaneidade. Que futuro? **Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**. v. 5, 2014.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Iconografia em Suspeição: a destituição de S. Gregório Magno na decoração da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto. In: **Anais... XIV EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP**, Campinas, 2019.

VALLADARES, Clarival do Prado. Notícia sobre a pintura religiosa monumental no Brasil. **Bracara Augusta: Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga**. Actas do Congresso “A Arte em Portugal no século XVIII”. Volume XXVII – N. 63 (75). Braga, 1973.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas (...)**. Edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade. **Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura**. Com certos fundamentos, e regras infalíveis para a symmetria dos corpos humanos, escultura, e pintura dos deoses fabulosos, e notícia de suas propriedades para as cinco ordens de architectura, e suas figuras geometricas, e para alguns novos, e curiosíssimos artefactos de grandes utilidades. Offerecidos A’ Serenissima Senhora D. Marianna de Austria, Rainha de Portugal, repartidos neste volume em quatro livros. Lisboa Occidental, na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real. MDCCXXXIII [1733]. Com todas as licenças necessárias.

VASCONCELOS, Diogo de. **História da civilização mineira: Bispado de Mariana**. ANDRADE, Francisco Eduardo de; ANDRADE, Mariza Guerra de. (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Estudo introdutório e edição: Bruno Feitler e Evergton Sales Souza; Organização Istvan Jancsó; Pedro Puntoni. São Paulo: EDUSP, 2010.

VIEIRA, Padre António. Sermão de Nossa Senhora do Rosário com o Santíssimo Sacramento Exposto (Sermão XV). In: MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I**. Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015A.

\_\_\_\_\_. Sermão I com o Santíssimo Sacramento Exposto. In: MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I**. Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015B.

\_\_\_\_\_. Sermão II. In: MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I**. Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015C.

\_\_\_\_\_. Sermão III com o Santíssimo Sacramento Exposto. In: MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I.** Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015D.

\_\_\_\_\_. Sermão IX. In: MADURO, Carlos; ABREU, José Paulo Leite de. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I.** Obra completa: Tomo II, Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2015E.

\_\_\_\_\_. Sermão XXVII com o Santíssimo Sacramento Exposto. In: RODRIGUES, Ernesto (Coord.) **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística II.** Obra completa: Tomo II, Vol. IX. São Paulo: Loyola, 2015F.

\_\_\_\_\_. Sermão XXX Com o Santíssimo Sacramento Exposto. In: RODRIGUES, Ernesto. (Coord.). **Padre António Vieira. Sermões do Rosário Maria Rosa Mística II.** Obra completa: Tomo II, Vol. IX. São Paulo: Loyola, 2015G.

WEB GALLERY of Art. **Parodi, Domenico.** Biography. Disponível em: <https://bit.ly/3zhGdUd>. Acesso em 19 dez. 2020A.

\_\_\_\_\_. **Rottmayr, Johann Michael.** Biography. Disponível em: <https://bit.ly/3SEzURo>. Acesso em 18 dez. 2020B.

\_\_\_\_\_. **Marot, Daniel I.** Biography. Disponível em: <https://bit.ly/3W5s5Hl>. Acesso em: 7 dez. 2021.

WEISBACH, Werner. **El Barroco:** arte de la Contrarreforma. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

ZUCCARI, Alessandro. Raffaello e le dimore del Rinascimento. **ARTE DOSSIER.** Itália: Giunti, n. 7. 1998. p. 3-20.



Luciana Braga Giovannini  
Belo Horizonte | MG | 2022





# A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS:

a pintura de perspectiva e a expressão  
de uma concepção religiosa  
1725 a 1800

Luciana Braga Giovannini  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte | MG | 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO II / III – IMAGEM

Belo Horizonte

2022

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO II / III – IMAGEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
História da Universidade Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial à obtenção do título de Doutor em  
História.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte

2022

907.2  
G512c  
2022

Giovannini, Luciana Braga.  
A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais [manuscrito] : a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800) / Luciana Braga Giovannini. - 2022.  
780 f. il.  
Orientador: Magno Moraes Mello.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Pintura – Teses. 3. Arte – Teses. 4. Minas Gerais – História - Teses. I. Mello, Magno Moraes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

# SUMÁRIO

## CADERNO I – TEXTO

<b>Introdução</b> .....	17
<b>I A chegada dos pintores portugueses:</b>	
o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	23
<b>II As cúpulas imaginárias:</b>	
as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	36
Sé catedral de Mariana.....	36
Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	43
Matriz de Santana de Inhaí, Diamantina.....	66
Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	77
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes.....	77
<b>III Construindo espaços imaginários:</b>	
uma análise formal e comparativa.....	79
A composição das cúpulas.....	80
Perspectiva linear ou composição radial?.....	106
A projeção da arquitetura e sua iluminação.....	113
O entablamento.....	117
A integração dos espaços real e imaginário.....	119
As cores.....	132
A representação do tempo.....	136
O grupo figurativo.....	140
Os ornamentos.....	144
<b>IV A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	146

<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	179
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	218
	A interlocução entre o Norte de Portugal e o Sul de Minas Gerais.....	218
	A arquitetura e as aberturas para o céu atmosférico.....	227
	O quadro recolocado: <i>Sacra conversazione</i> .....	255
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	274
	A cúpula imaginária.....	274
	A pintura da capela-mor da Sé catedral de Mariana.....	291
	A pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	306
	A pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	325
	A pintura da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí.....	336
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	347
	A capela, a irmandade e o livro de Compromisso.....	347
	A iconografia do Quadro Recolocado.....	355
	<b>Conclusões</b> .....	397
	<b>Referências</b> .....	405

## CADERNO II – IMAGEM

<b>I</b>	<b>A chegada dos pintores portugueses:</b>	
	o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	428
<b>II</b>	<b>As cúpulas imaginárias:</b>	
	as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	429
<b>III</b>	<b>Construindo espaços imaginários:</b>	
	uma análise formal e comparativa.....	440
<b>IV</b>	<b>A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
	a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	498
<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	521
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	545
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	601
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	653

## CADERNO III – DOCUMENTO

	<b>Auto de rematação da pintura da Sé catedral de Mariana.....</b>	<b>682</b>
	<b>Auto de rematação do acréscimo da pintura da Sé catedral de Mariana .....</b>	<b>684</b>
	<b>Libelo Cível .....</b>	<b>687</b>
	<b>Inventário de José Soares de Araújo .....</b>	<b>766</b>

## A chegada dos pintores portugueses: o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura



[Fig.1]: Mapa da localização das cinco pinturas: as Cúpulas Imaginárias, 1760-1787. Minas Gerais. Fonte: mapa editado pela autora no software QGIS (Sistema de Informação Geográfica – SIG).

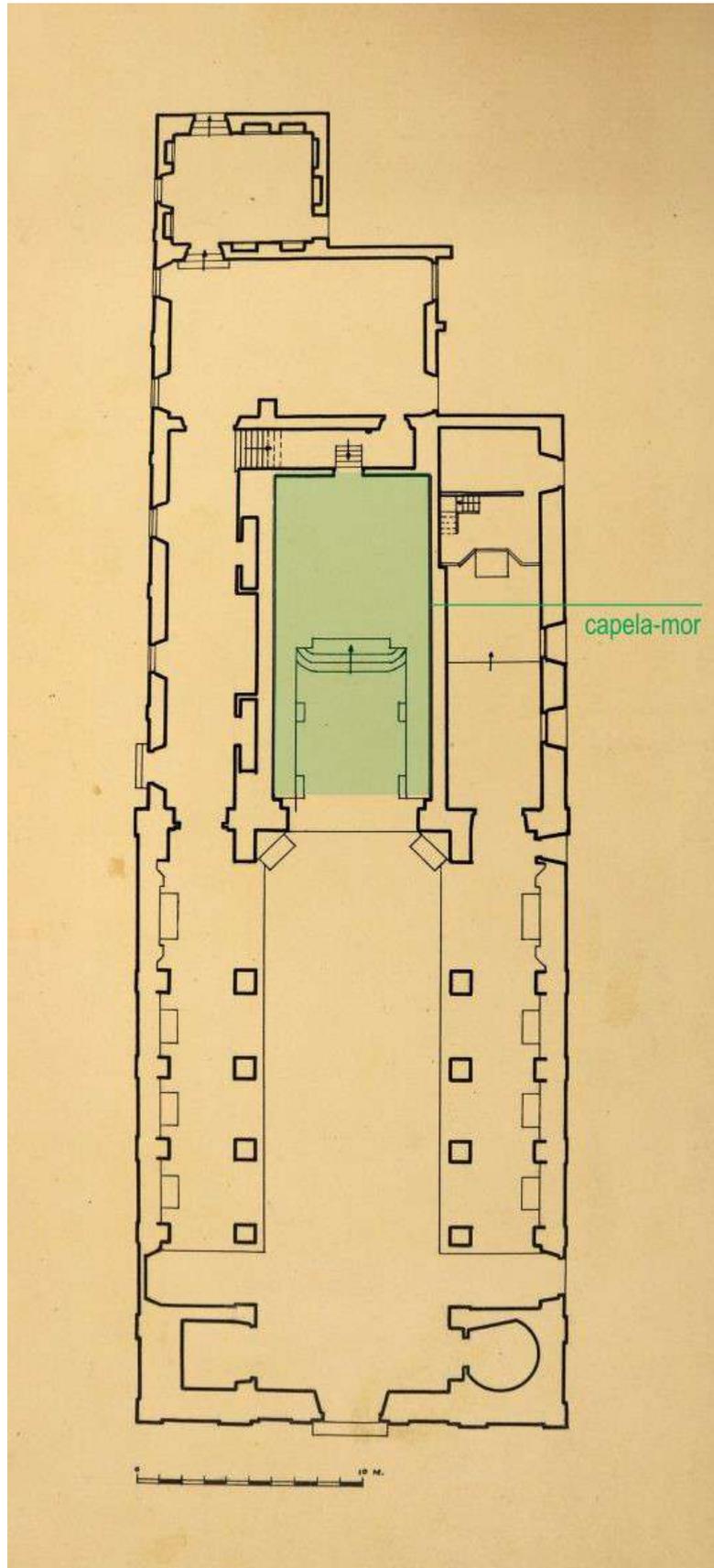
## II

**As cúpulas imaginárias:  
as obras, os artistas e as relações de trabalho**

[Fig.2]: Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral de Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.3]: Sé catedral de Mariana, MG. Fotografia do IPHAN: escritórios do Rio de Janeiro e Belo Horizonte.



[Fig.4]: Planta da Sé catedral, Mariana, MG. A marcação em verde corresponde ao local da capela-mor. Fonte: IPHAN: escritório de Belo Horizonte.



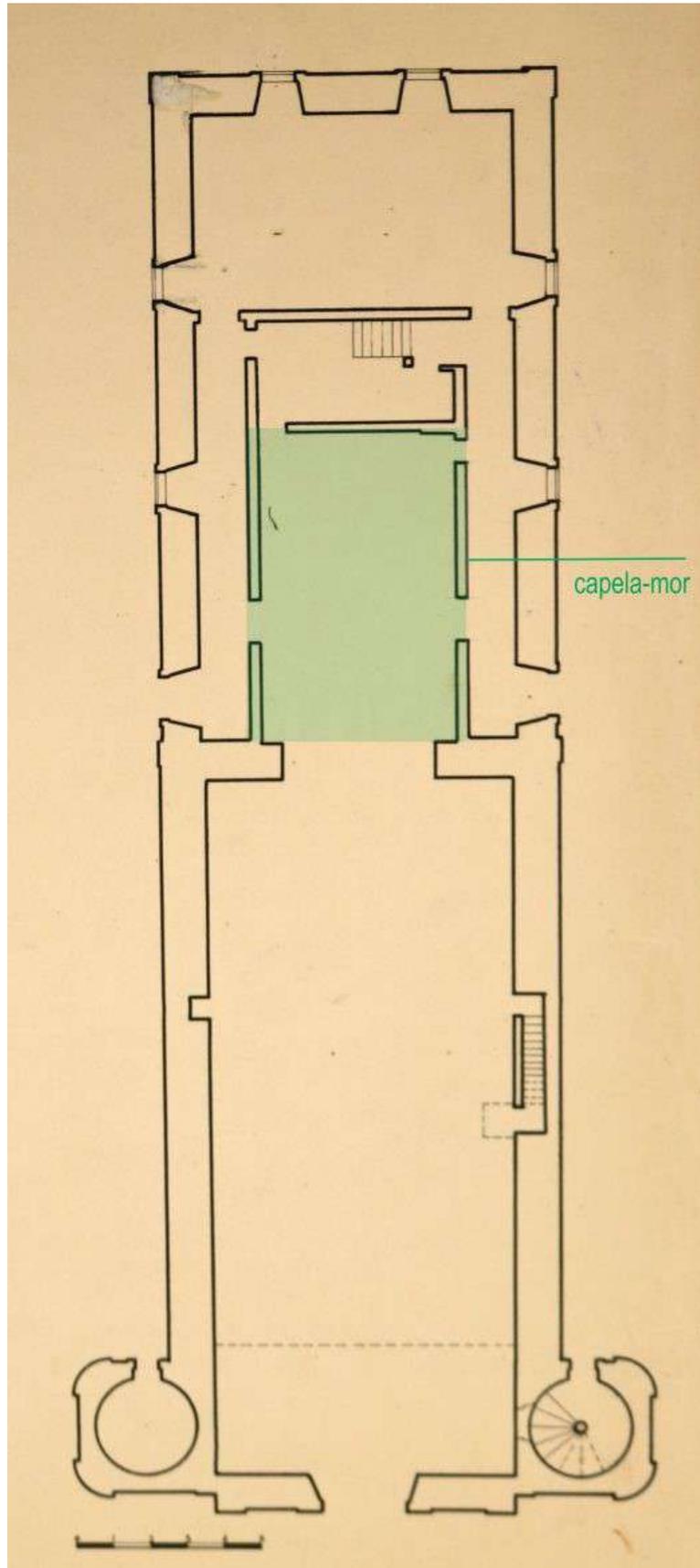
[Fig.5]: Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Simulação da pintura de forro da capela-mor (1760) sem a representação dos santos cônegos. Sé catedral de Mariana, MG. Fotografia e intervenção da autora.



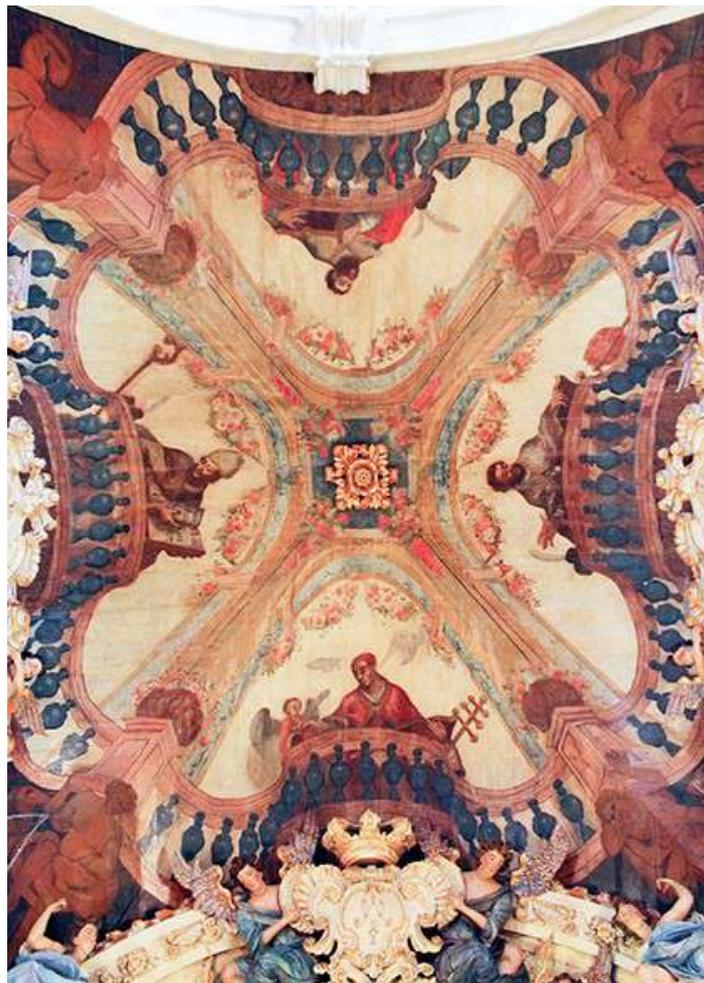
[Fig.6]: Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.7]: Igreja de Santa Efigênia, 1949. Ouro Preto, MG. Fotografia do IPHAN: escritório de Belo Horizonte.



**[Fig.8]:** Planta da igreja de Santa Efigênia, 1949. Ouro Preto, MG. A marcação em verde corresponde ao local da capela-mor. Fonte: IPHAN: escritório de Belo Horizonte.



**[Fig.9a]:** acima: Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral, Mariana, MG. **[Fig.9b]:** abaixo: Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.10]: Matriz de Santana, Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia do IPHAN: escritório do Rio de Janeiro.



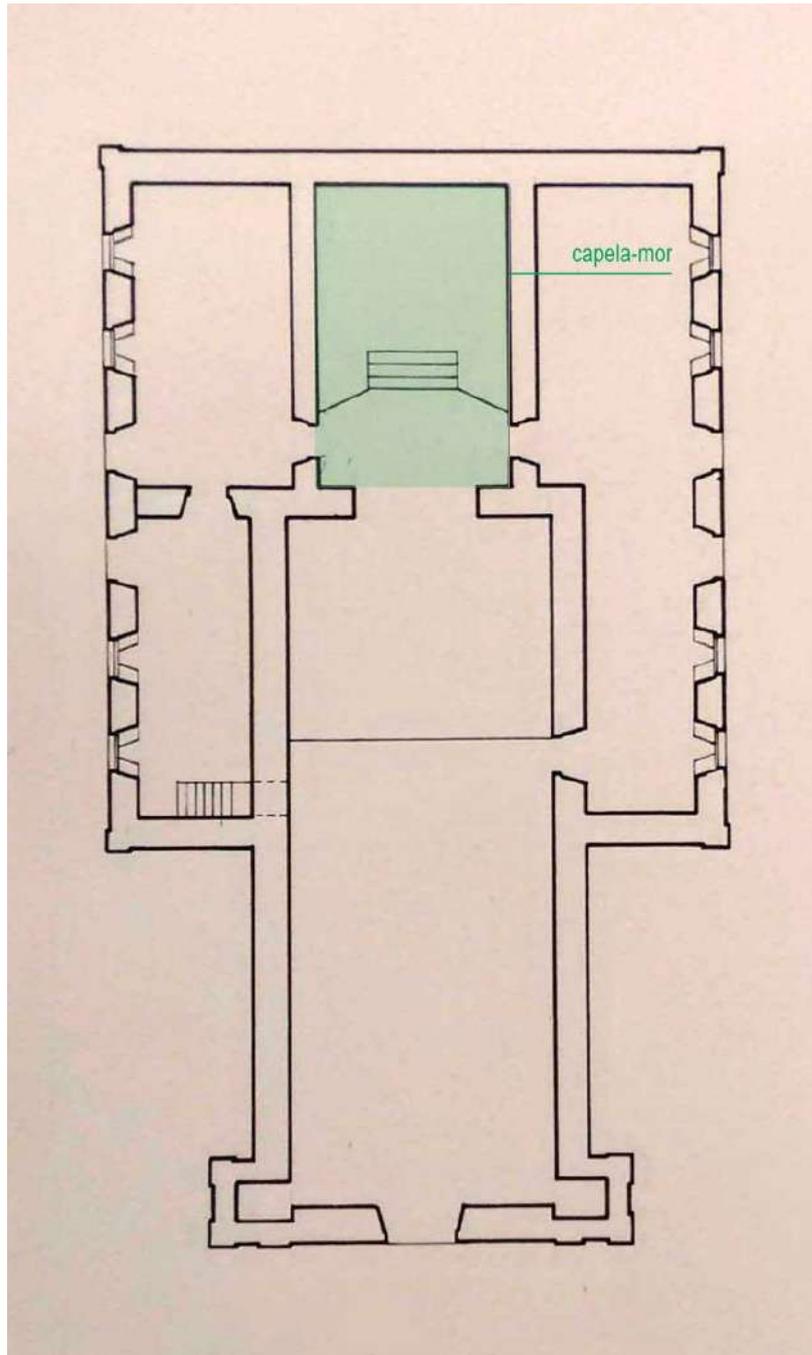
[Fig.11]: Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana, Inhaí, distrito de Diamantina, Fotografia da autora.



**[Fig.12]:** Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.13]:** Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia do IPHAN: escritório do Rio de Janeiro.



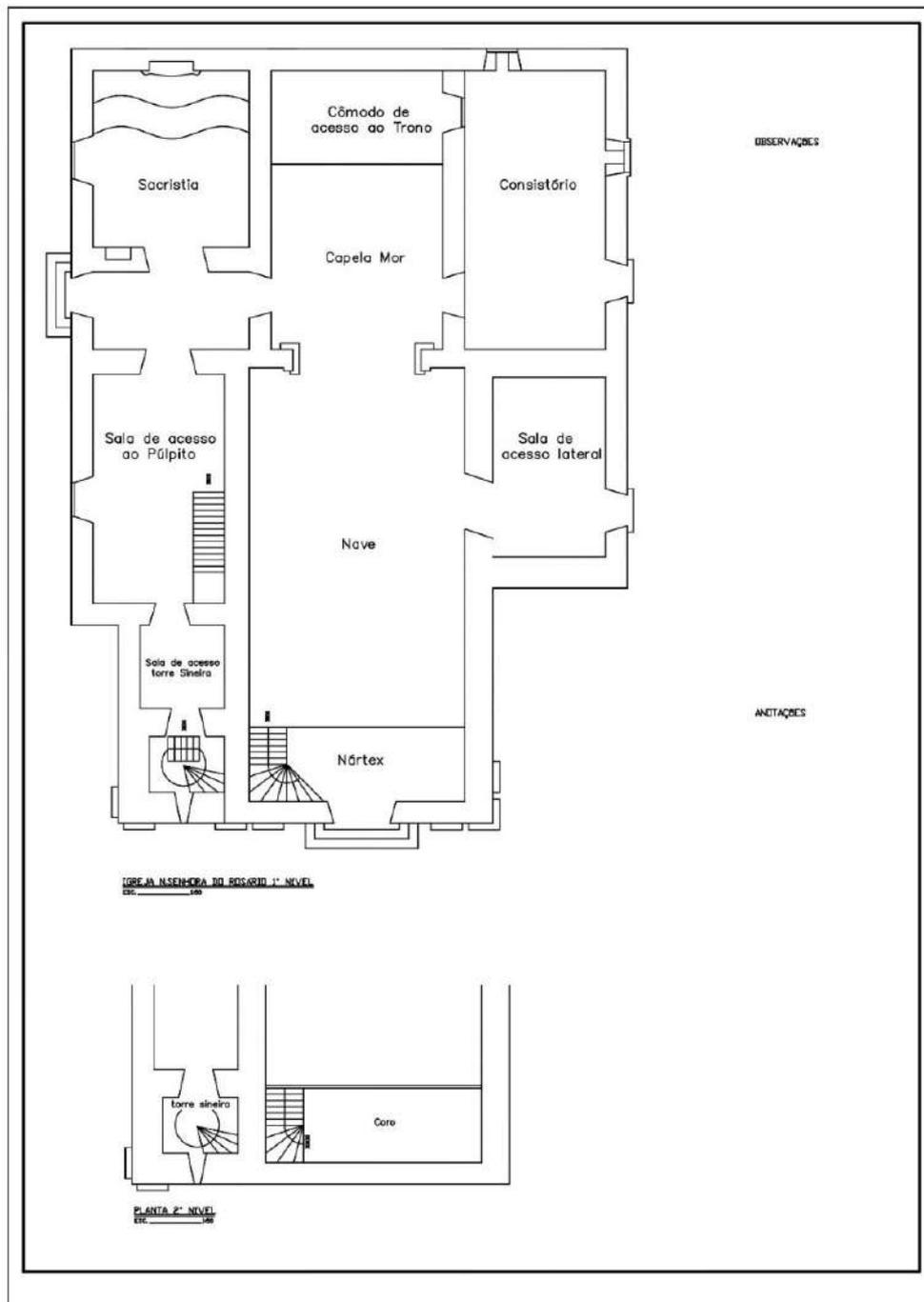
[Fig.14]: Planta da matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. A marcação verde corresponde ao local da capela-mor. Fonte: IPHAN: escritório de Belo Horizonte.



[Fig.15]: Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário, Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.16]: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.17]: Planta da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes, MG. Fonte: IPHAN: escritório de Tiradentes.

## III

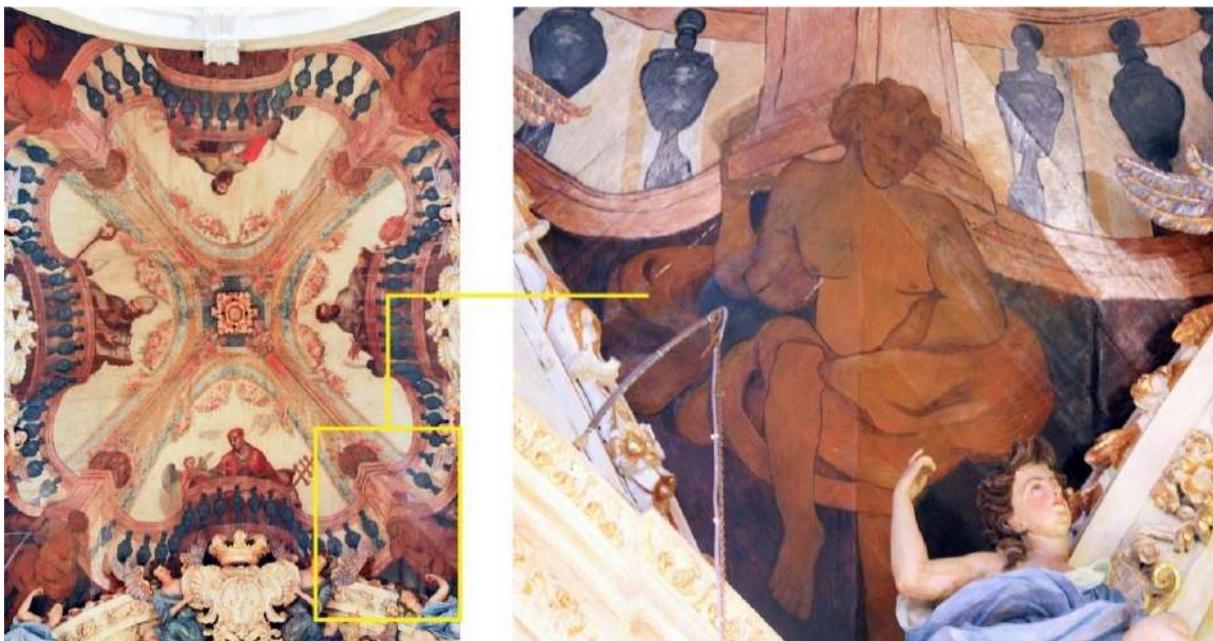
### Construindo espaços imaginários: uma análise formal e comparativa



[Fig.18] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



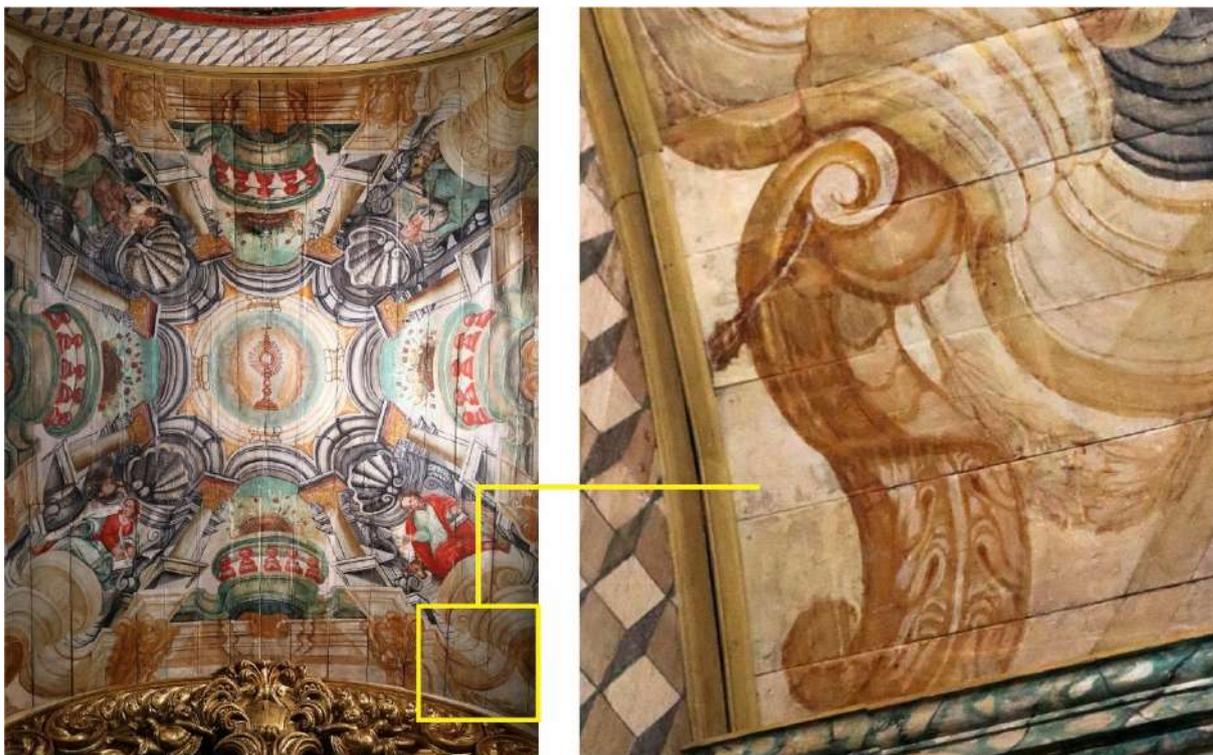
[Fig.19] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.20] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



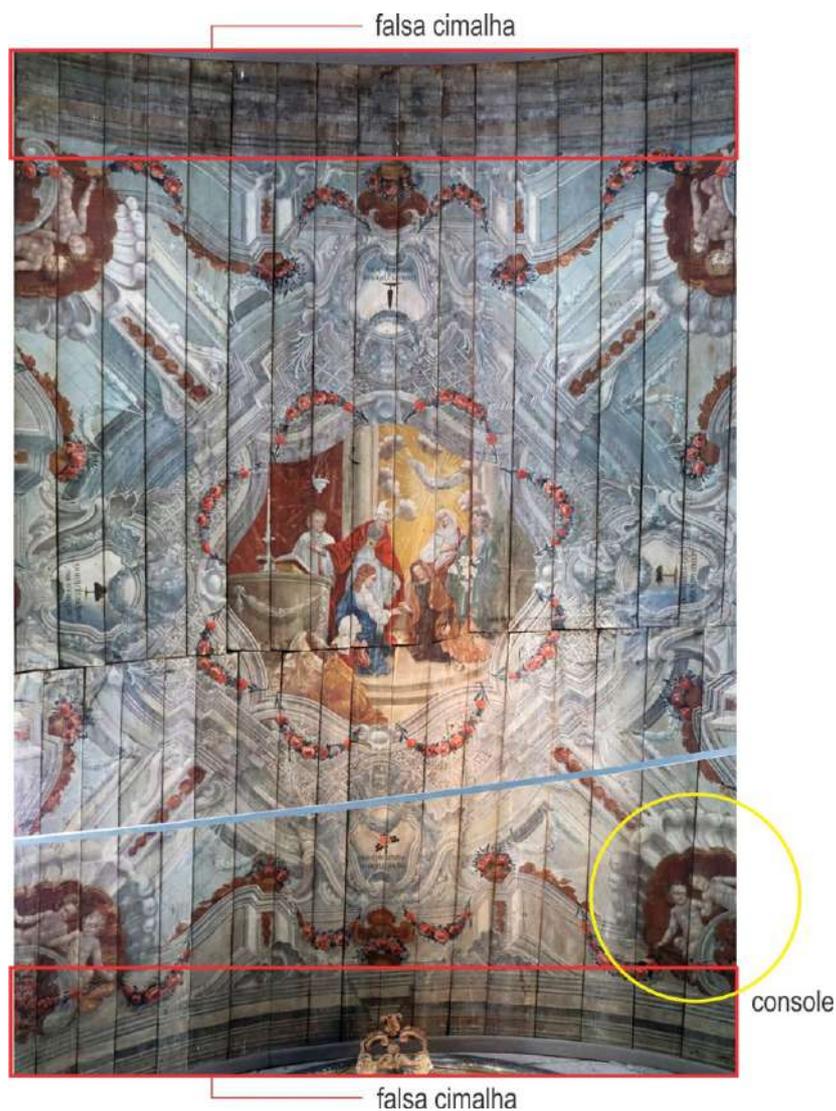
[Fig.21] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.22] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.23] Oficina desconhecida. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



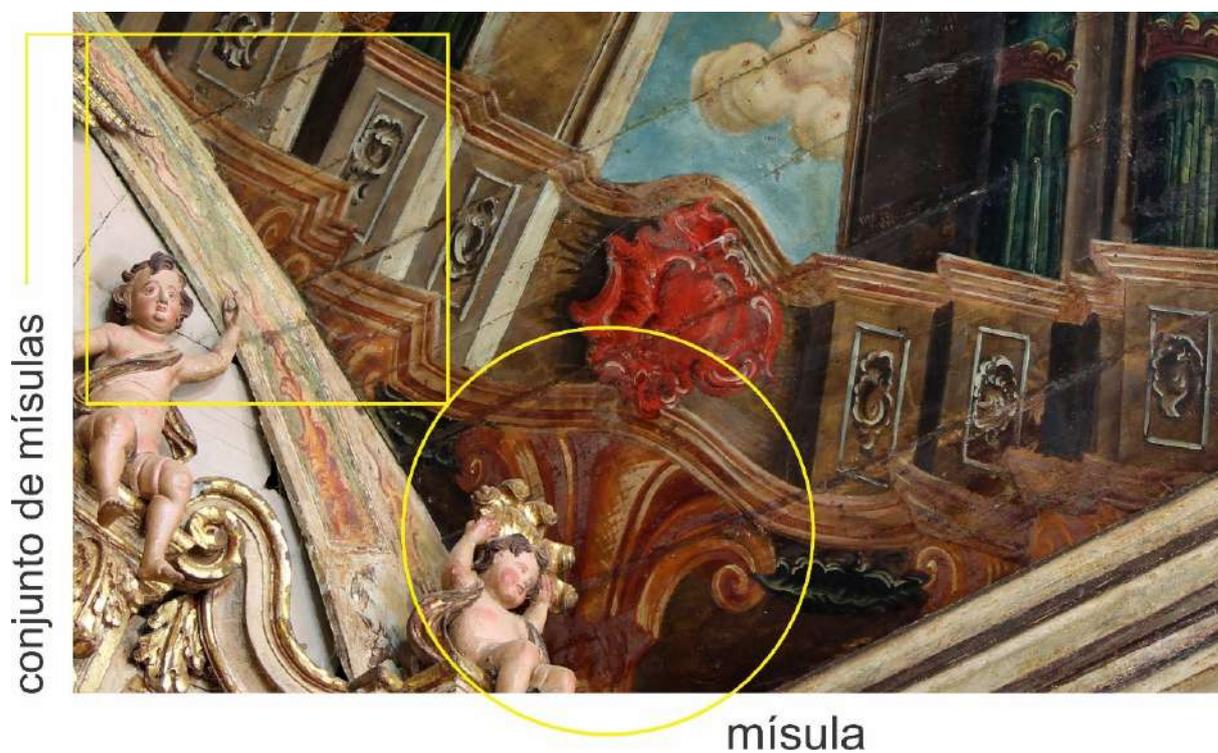
**[Fig.24]** Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 5,90 m. Dimensões: 4,90 X 6,21 m. Fotografia da autora.



**[Fig.25]** Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 5,90 m. Dimensões: 4,90 X 6,21 m. Fotografia da autora.



[Fig.26] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 5,90 m. Dimensões: 4,90 X 6,21 m. Fotografia da autora.



[Fig.27] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. 1760-1775. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 8,37 m. Dimensões: 5,38 X 5,96 m. Fotografia da autora.



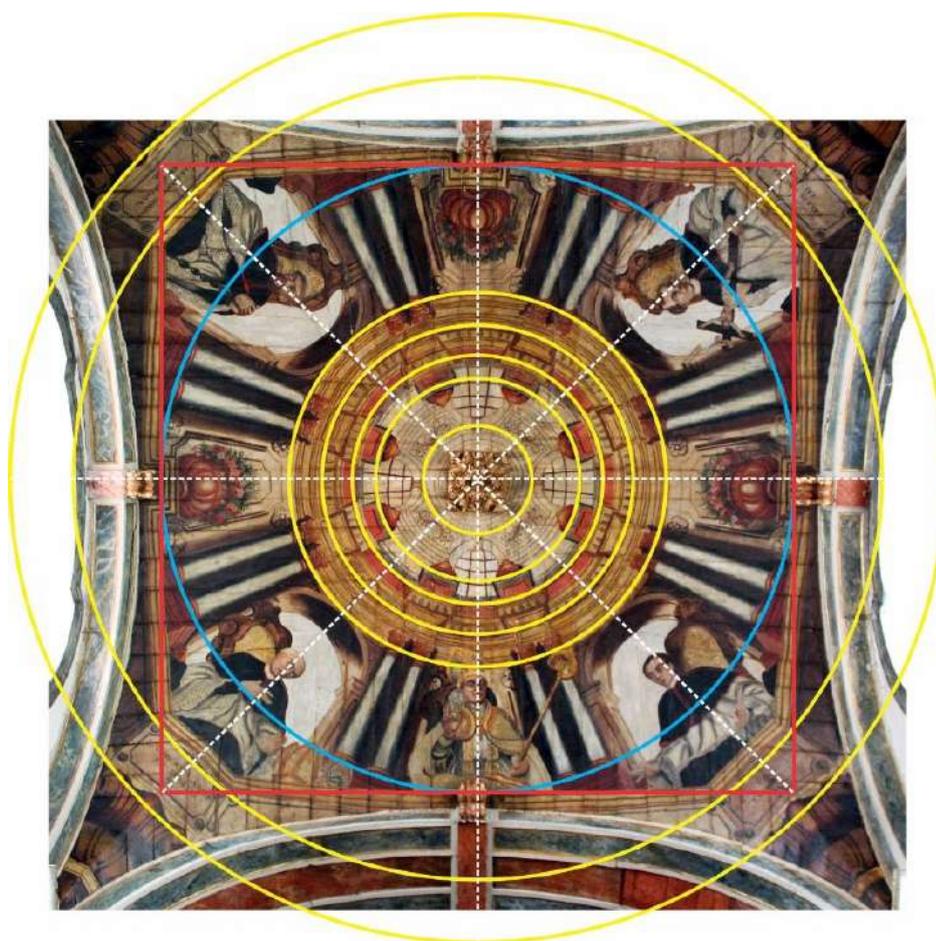
**[Fig.28]** Oficina do Mestre do Rosário. Estudo geométrico da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 8,37 m. Dimensões: 5,38 X 5,96 m. Fotografia da autora.



**[Fig.29]** Oficina do Mestre do Rosário. Grupo figurativo. Detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 8,37 m. Dimensões: 5,38 X 5,96 m. Fotografia da autora.



**[Fig.30]** Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



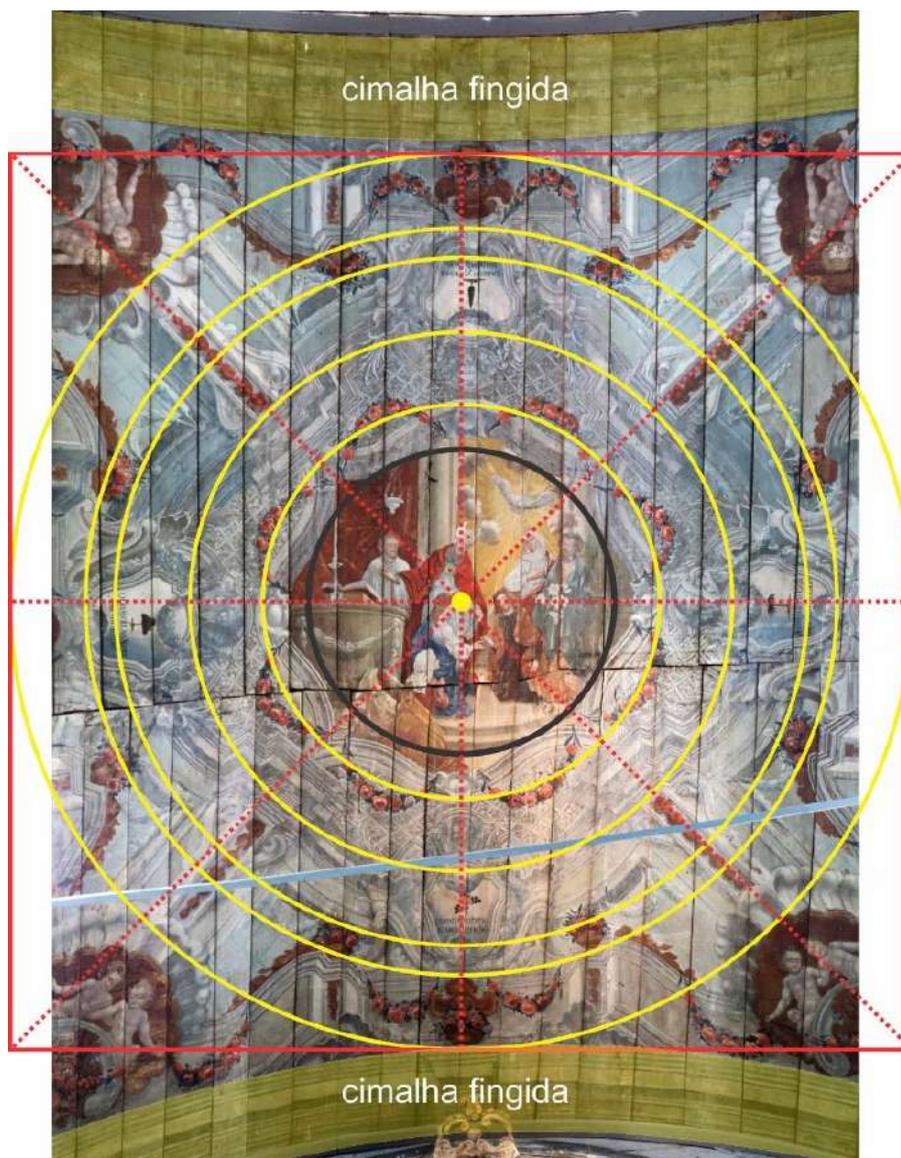
**[Fig.31]** Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Estudo geométrico da pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.32] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Estudo geométrico da pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



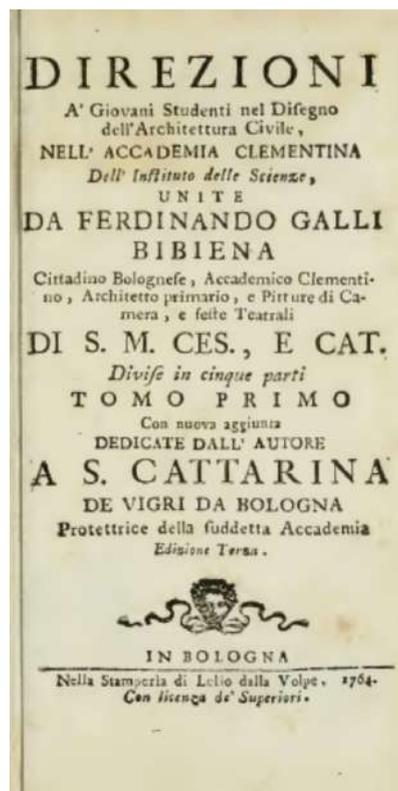
[Fig.33] Oficina desconhecida. Estudo geométrico da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.34] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Estudo geométrico da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhai, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Altura: 5,90 m. Dimensões: 4,90 X 6,21 m. Fotografia da autora.



[Fig.35] Ferdinando Galli Bibiena. *L'Architettura Civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive, Considerazioni Pratiche*, 1711. Arquivo da autora.

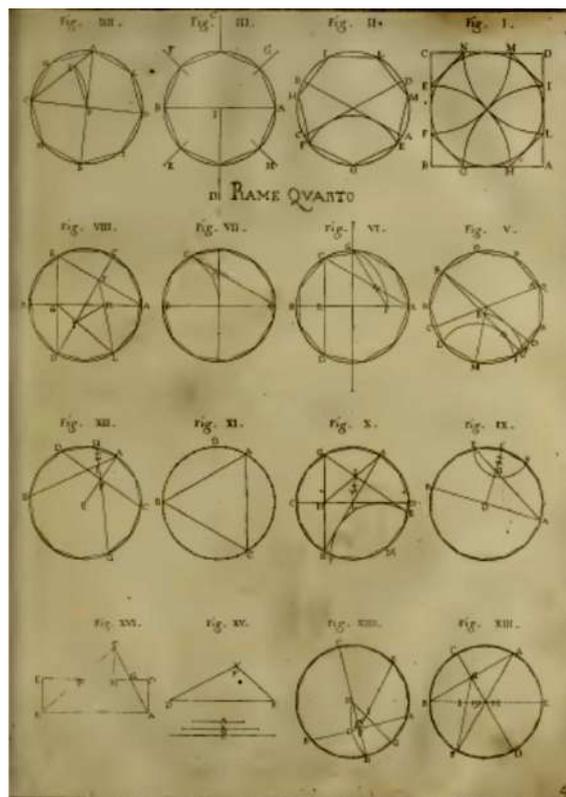
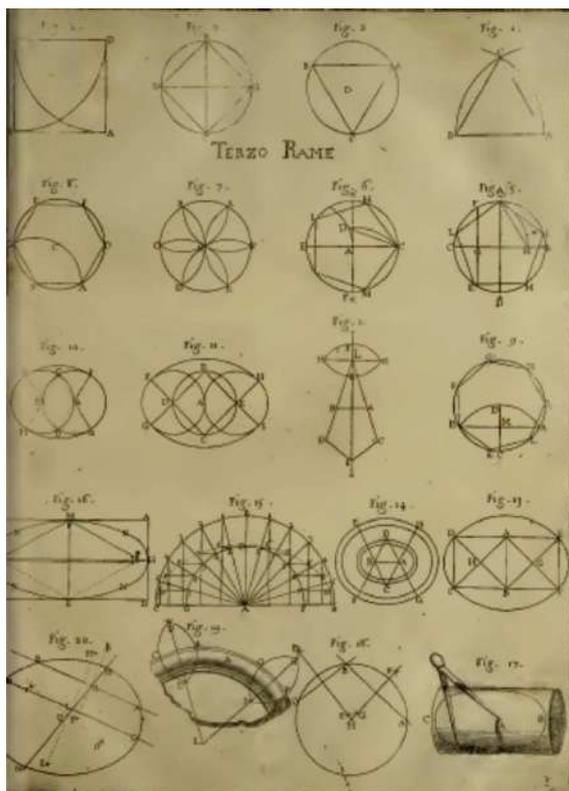


[Fig.36] Ferdinando Galli Bibiena. *Direzioni A' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile*, 1764. Arquivo da autora.



[Fig.37] Ferdinando Galli Bibiena. *Della Prima Parte: Della Geometria pratica*. In: *L'Architettura Civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive, Considerazioni Pratiche*, 1711. Arquivo da autora.





[Fig.38] Ferdinando Galli Bibiena. *Della Prima Parte: Della Geometria pratica*. In: *L'Architettura Civile preparata sù la geometria, e ridotta alle prospettive, Considerazioni Pratiche*, 1711. Arquivo da autora.

L A  
**PERSPECTIVE**  
PRATIQUE,  
NECESSAIRE A TOVS  
PEINTRES.

GRAVEURS, SCULPTEURS,  
ARCHITECTES, ORFEVRES,  
BRODEURS, TAPISSIERS,  
Et autres qui se meslent de dessigner.

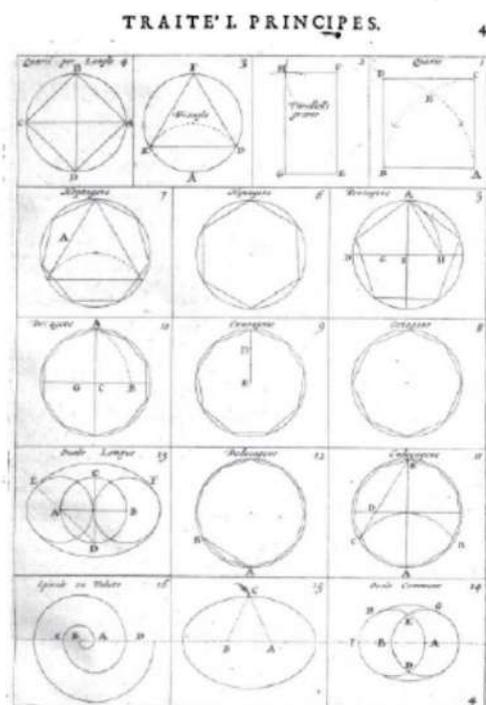
*Par un Religieux de la Compagnie de IESVS. (P. Dubreuil)*

**PREMIERE PARTIE.**  
SECONDE EDITION.

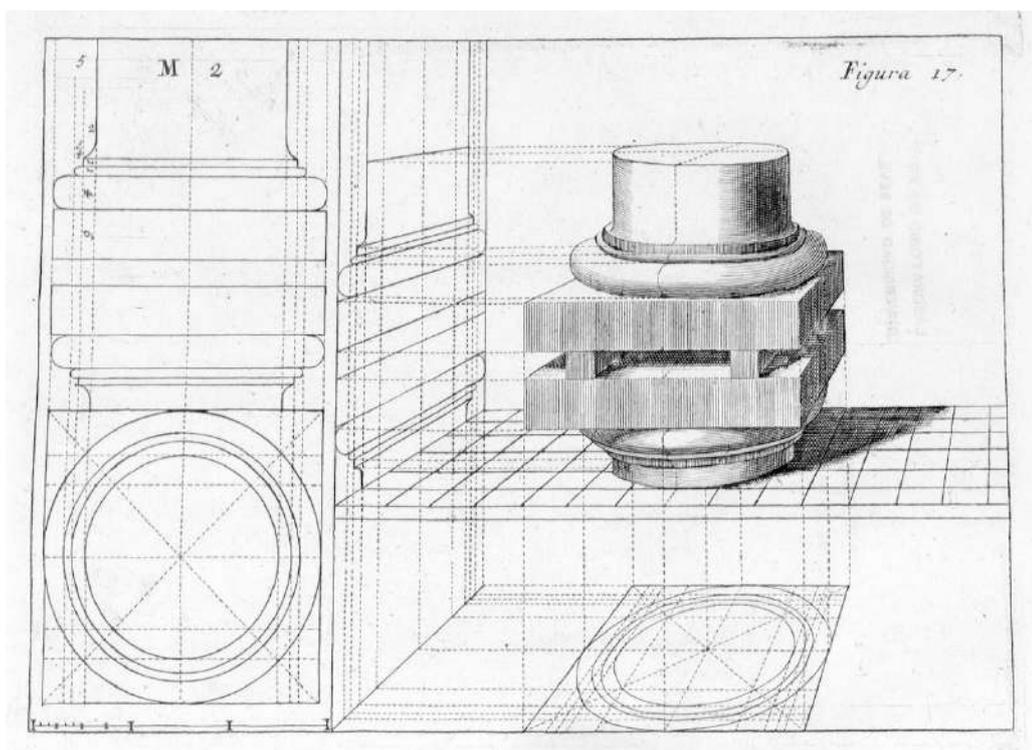
*Reuë corrigée & augmentée par l'Auteur en plusieurs  
endroits, & d'un Traité de la Perspective Militaire  
ou Methode pour esleuer sur des Plans  
Geometriques.*

A PARIS,  
Chez la veufue FRANÇOIS L'ANGLAIS, dit CHARTRES, rue S. Jacques  
aux Colomnes d'Hercule, proche le Lion d'Argent.

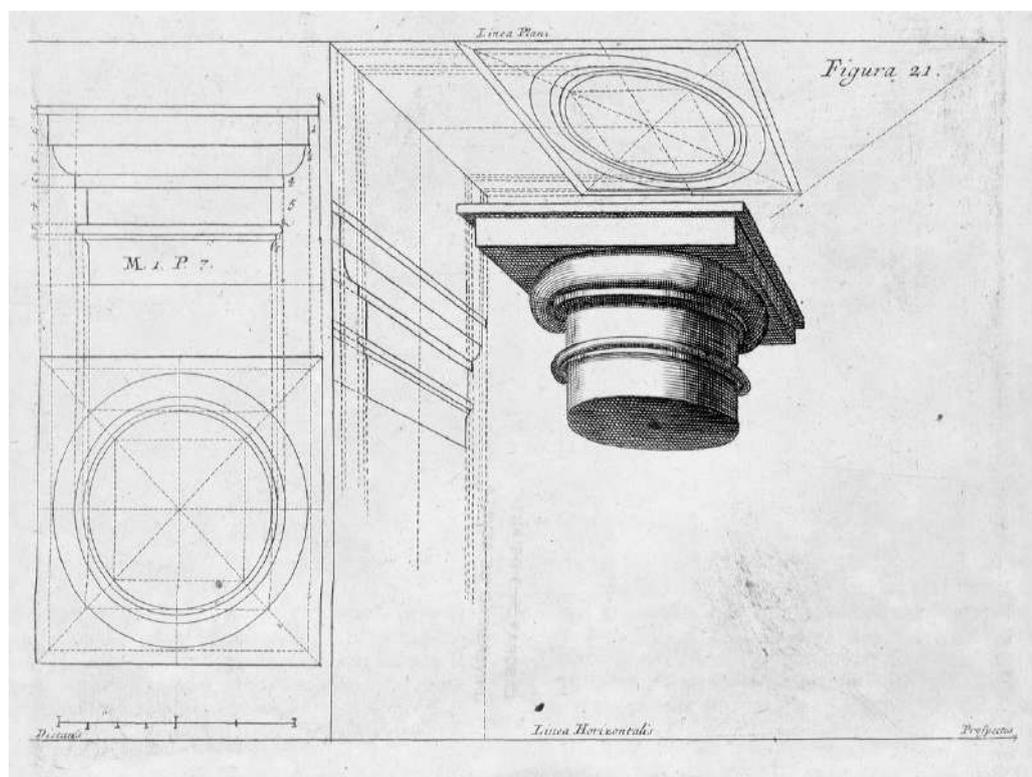
M. DC. LI.  
**AVEC PRIVILEGE DV ROY.**



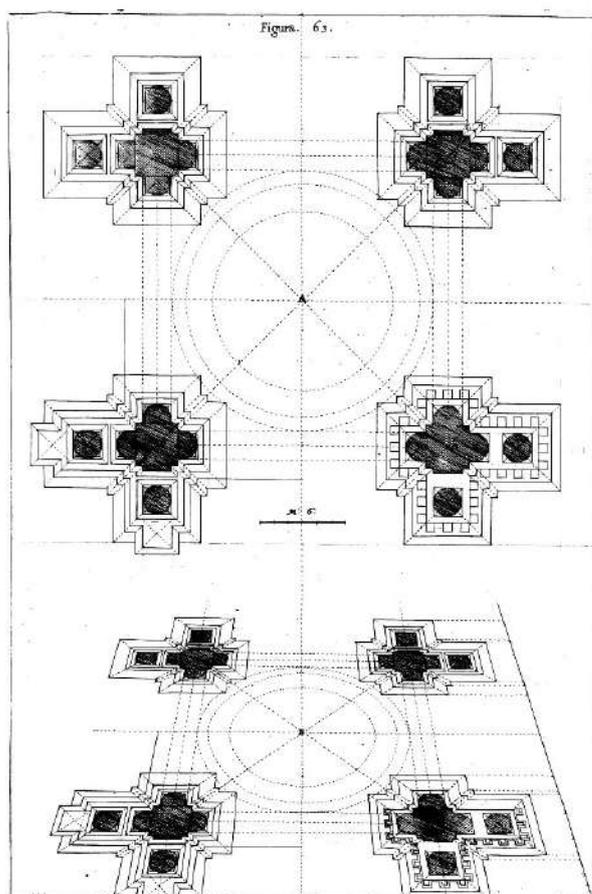
[Fig.39] Jean Dubreuil. *La Perspective Pratique nécessaire a tous Peintres (...). Premiere Partie. Second Edition*. A Paris, 1651. Arquivo da autora.



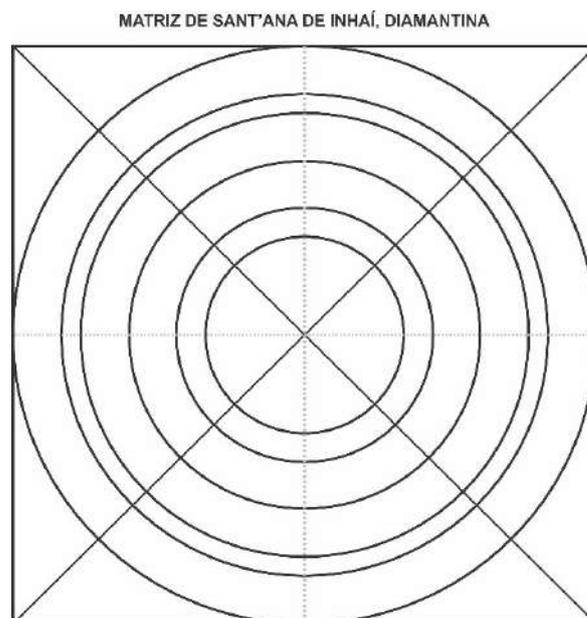
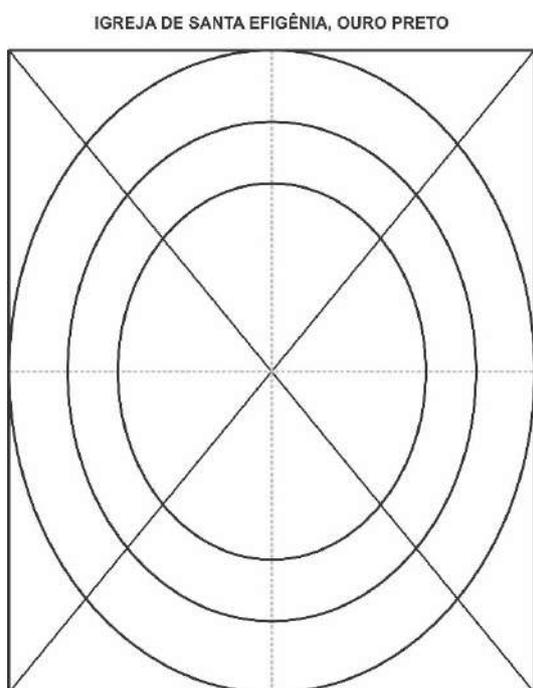
[Fig.40] Andrea Pozzo. *Figura 17: Base dórica em perspectiva.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Volume 1. Roma 1693. Arquivo da autora.



[Fig.41] Andrea Pozzo. *Figura 21: Capitel Toscano em perspectiva.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Volume 1. Roma 1693. Arquivo da autora.

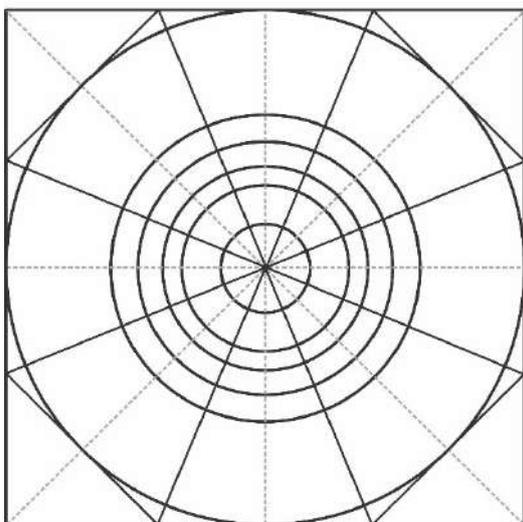


[Fig.42] Andrea Pozzo. *Figura 63: Planta de um edifício quadrado.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Volume 1. Roma, 1693. Arquivo da autora.



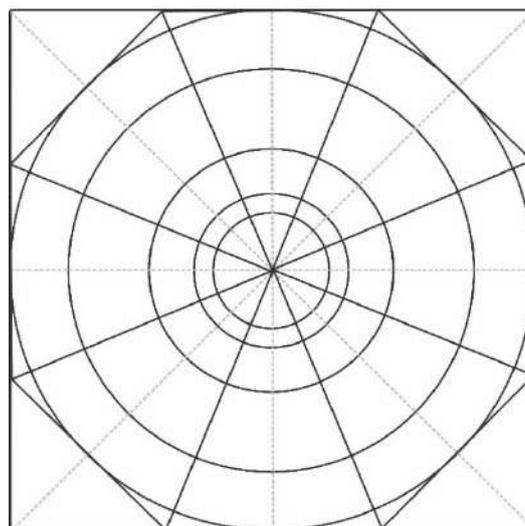
[Fig. 43a] à esquerda: desenho simplificado da composição da cúpula pintada no forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, MG / [Fig. 43b] à direita: desenho simplificado da composição da cúpula pintada no forro da capela-mor da matriz de Santana, antes de 1787. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Desenho da autora.

SÉ CATEDRAL, MARIANA



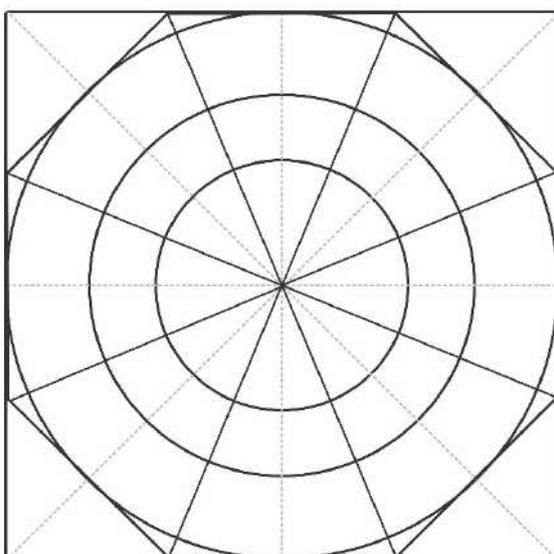
[Fig.44] desenho simplificado da composição da cúpula pintada no forro da capela-mor da Sé catedral, 1760. Mariana. Desenho da autora.

MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO, OURO BRANCO

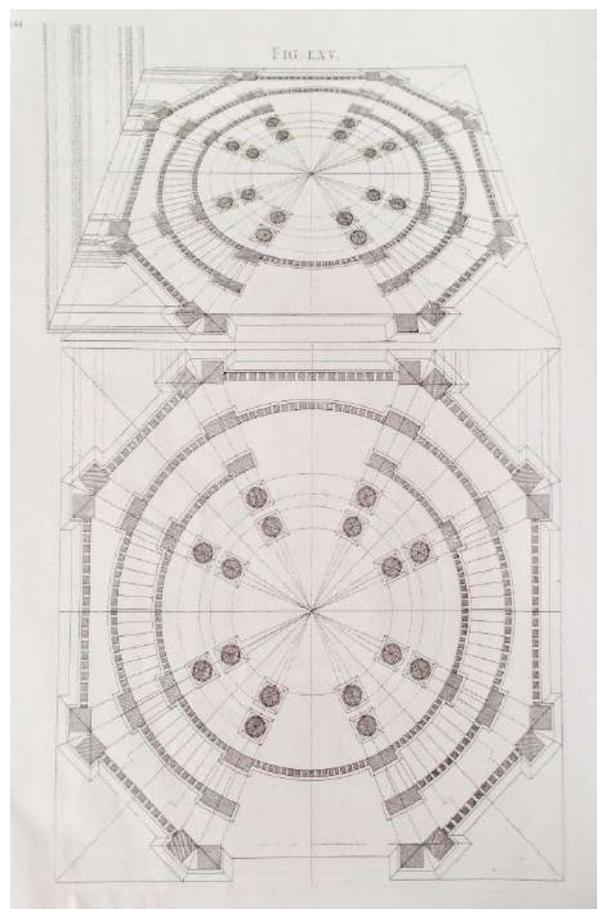


[Fig.45] desenho simplificado da composição da cúpula pintada no forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio, 1760-1775. Ouro Branco. Desenho da autora.

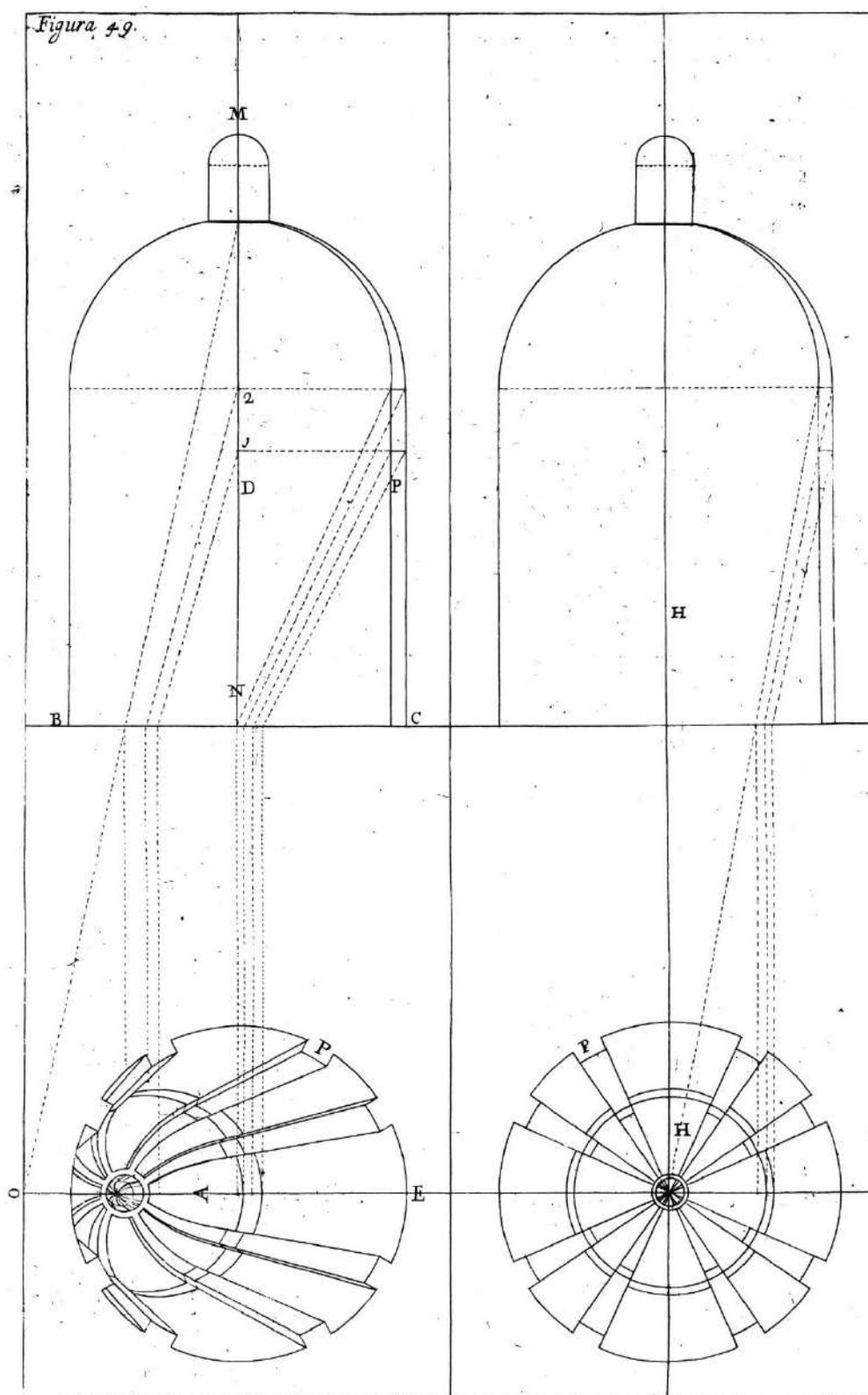
CAPELA DE N.S. DO ROSÁRIO, TIRADENTES



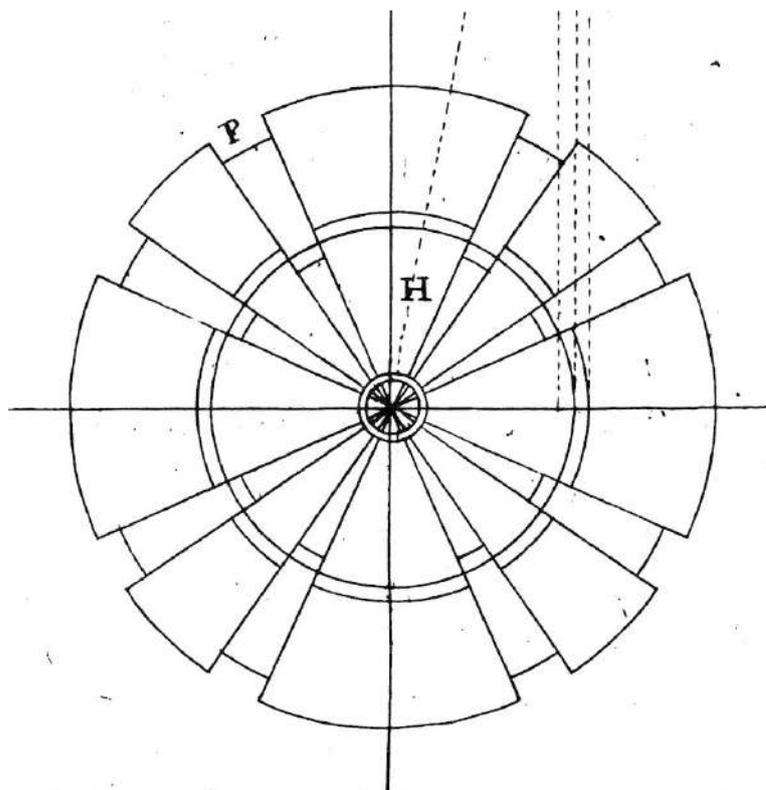
[Fig.46] desenho simplificado da composição da cúpula pintada no forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário, 1760-1775. Tiradentes, MG. Desenho da autora.



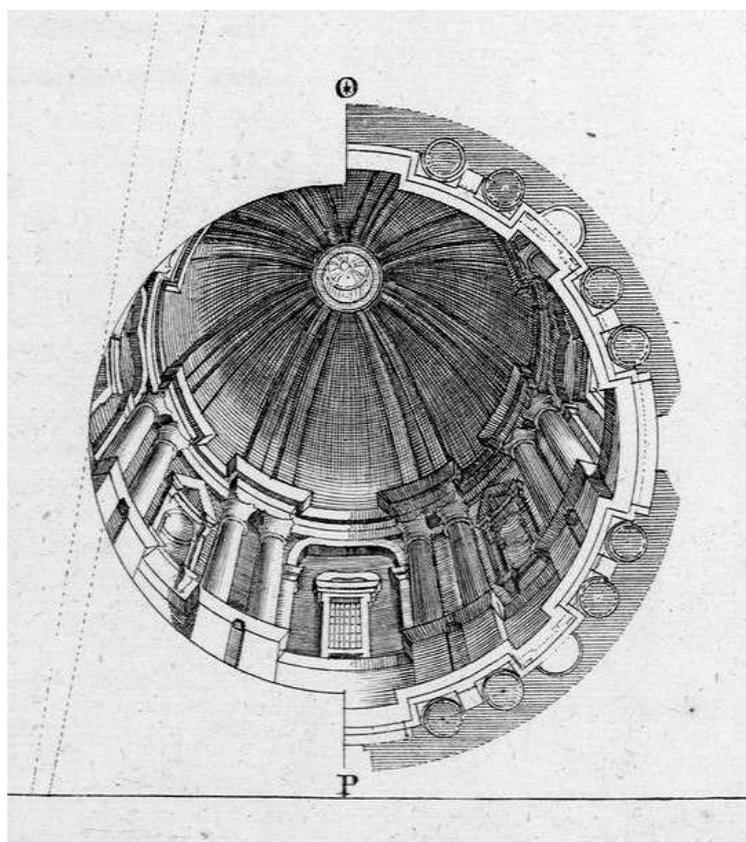
[Fig.47] Andrea Pozzo. *Figura 65: Planta de uma construção circular em perspectiva.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Volume 1. Roma, 1693. Arquivo da autora.



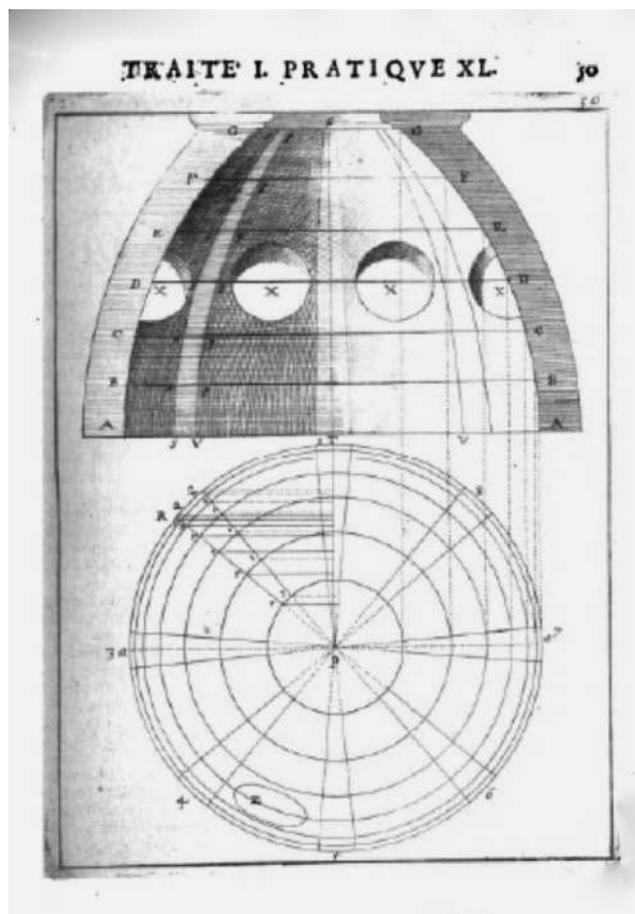
[Fig.48] Andrea Pozzo. *Figura 49: Instruções para se fazer a Cúpula de baixo para cima.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2. Roma, 1700. Arquivo da autora.



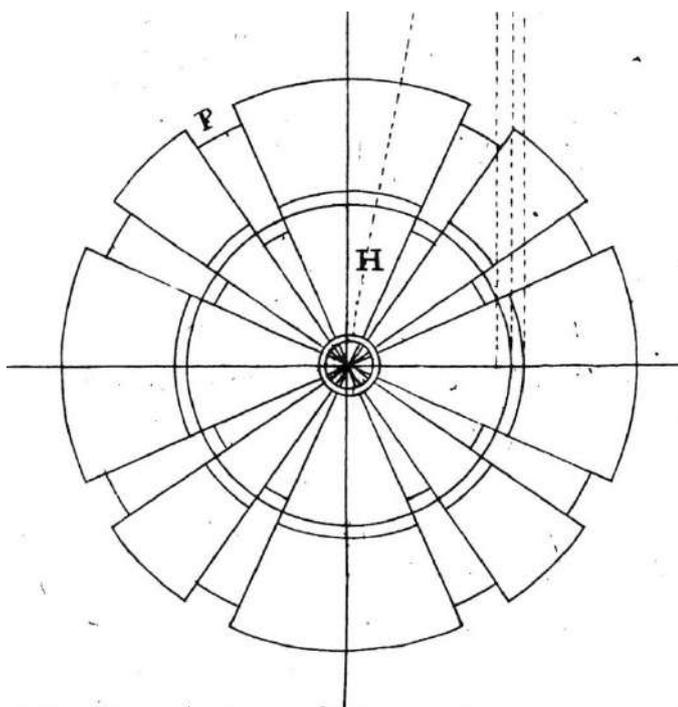
[Fig. 49] Andrea Pozzo. *Figura 49. Cúpula H.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2, Roma, 1700. Arquivo da autora.



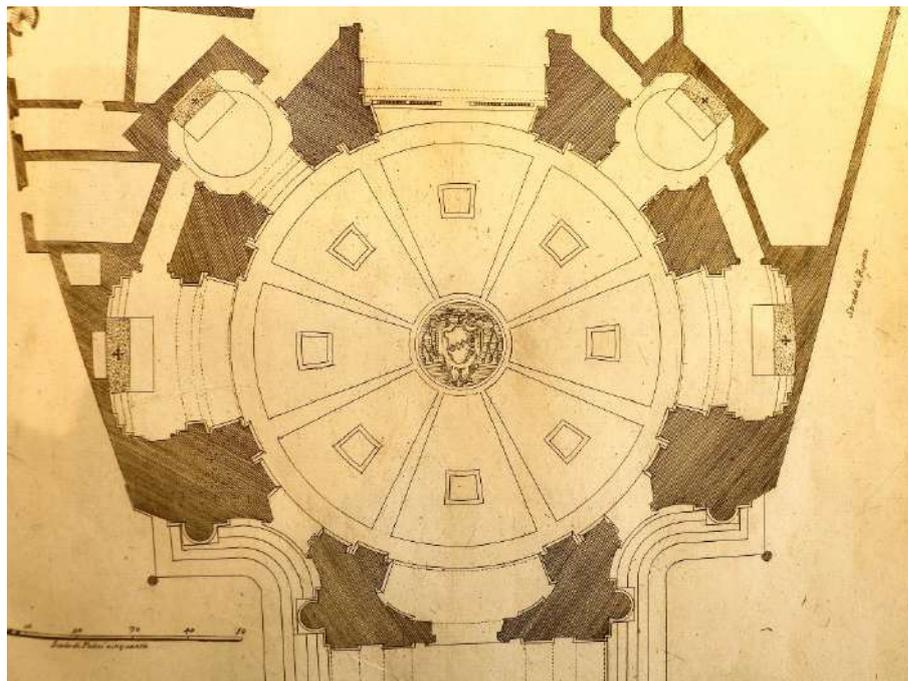
[Fig. 50] Andrea Pozzo. *Figura 50. Cúpula pequena, de baixo para cima.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2. Roma, 1700. Arquivo da autora.



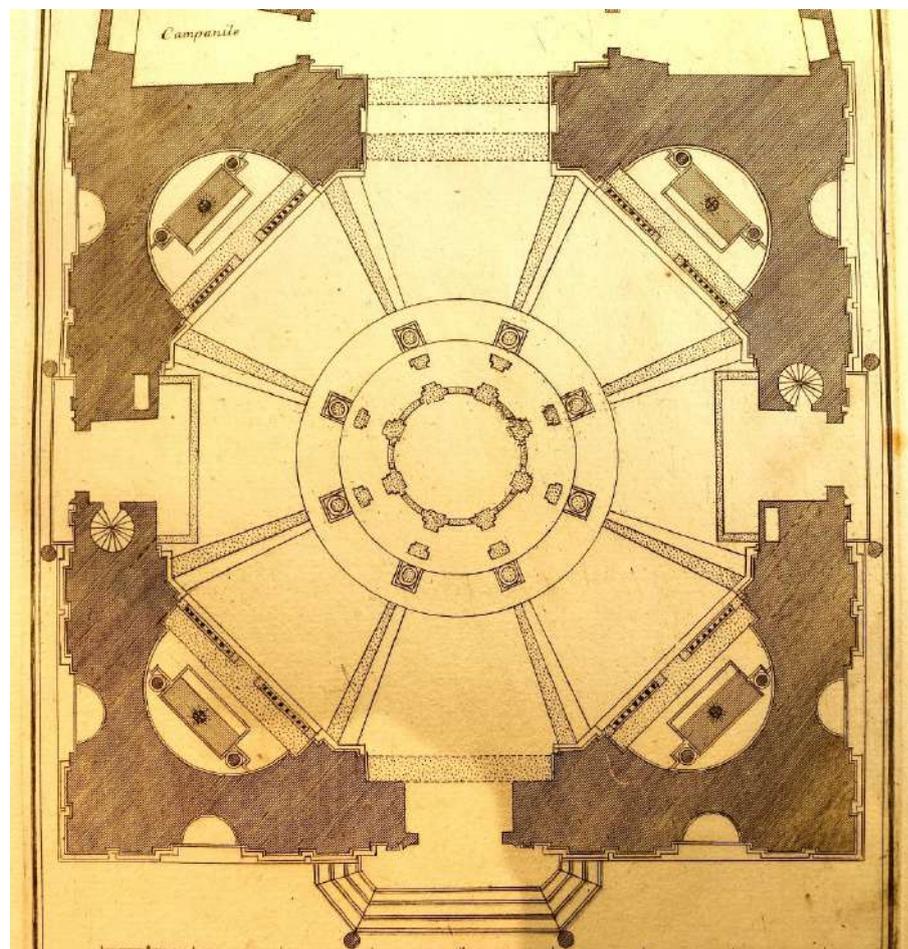
[Fig.51] Jean Dubreuil. *Traite I. Pratique XL*. In: *De la Perspective Pratique*. 1649. Arquivo da autora.



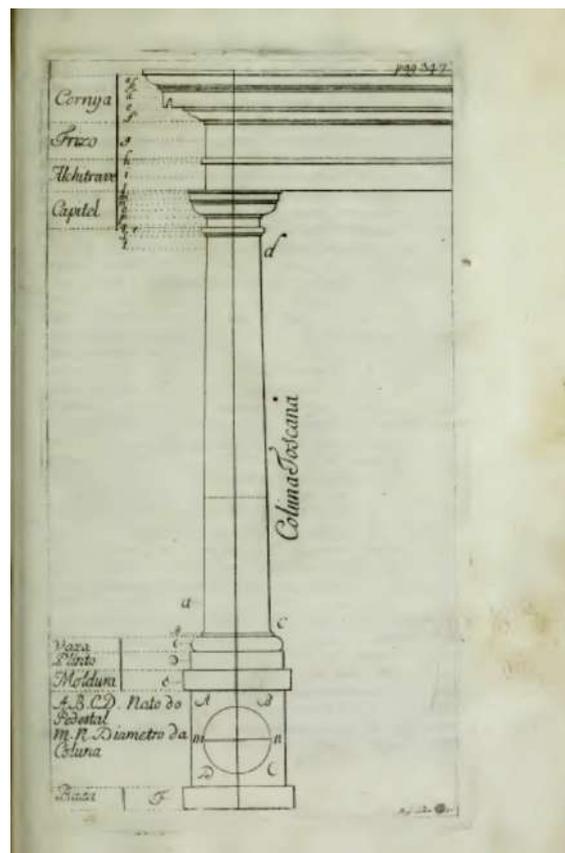
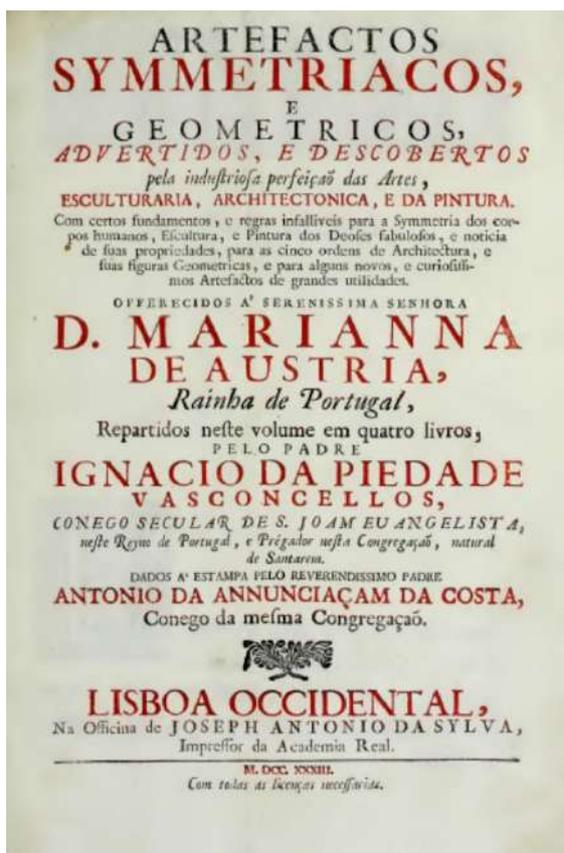
[Fig. 52] Andrea Pozzo. *Figura 49. Cúpula H*. In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2. Roma, 1700. Arquivo da autora.



[Fig. 53] Domenico de Rossi. *Planta della Chiesa Della Madonna de Miracoli Nella Piazza del Popolo* (Projeto de Carlo Fontana). In: *Studio de Architettura Civili (...)*. Terceira Parte. Roma, 1721.



[Fig. 54] Domenico de Rossi. *Planta della Chiesa della Madonna di Loreto de Fornari Alla Colonna Traiana* (Projeto de Antonio da Sangallo). In: *Studio de Architettura Civili (...)*. Terceira Parte. Roma, 1721.



[Fig. 55] Pe. Ignacio da Piedade Vasconcellos. *Artefactos Symmetriacos e geométricos (...)*. Portugal, 1733. Arquivo da autora.



[Fig.56] Rafael Sanzio. Cúpula da Capela Chigi, 1513-1515. Basílica Santa Maria do Povo, Roma. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.57] Filippo Brunelleschi. Cúpula da antiga sacristia da Basílica de São Lourenço. 1418-1428. Florença. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



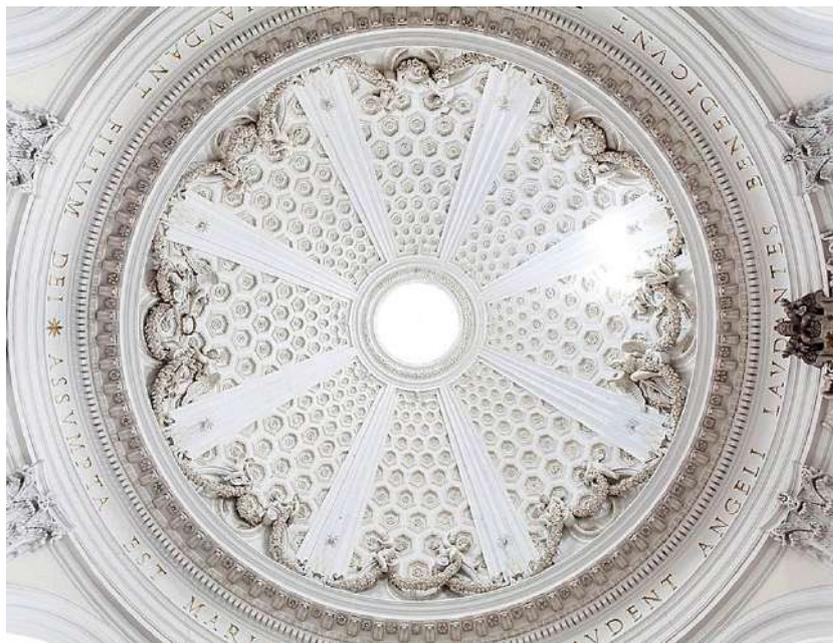
[Fig.58] Donato Bramante. Cúpula do transepto da igreja Santa Maria da Graça, 1493. Milão. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.59] Bartolomeo Berrecci. Cúpula da Capela de Sigismundo I, 1517-1533. Catedral de Wawel, Cracóvia. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.60] Pietro da Cortona, Cúpula da igreja de Santa Martina e São Lucas. 1635-1650. Roma. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.61] Gian Lorenzo Bernini. Cúpula da igreja de Santa Maria Assunta, 1662-1664. Ariccia. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.62] Domenico de Rossi. *Cuppola della Chiesa di S. Andrea del Noviziato de Padri Gesuiti Sul Monte Quirinale* (Projeto de Bernini). In: *Studio de Architettura Civili (...)*. Segunda Parte. Roma, 1711.



[Fig.63] Domenico de Rossi. *Chiesa dedicata alla S.<sup>ma</sup> Vergine dell' Ariccia* (Projeto de Bernini). In: *Studio de Architettura Civile (...)*. Segunda Parte. Roma, 1711.



[Fig.64] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.65] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



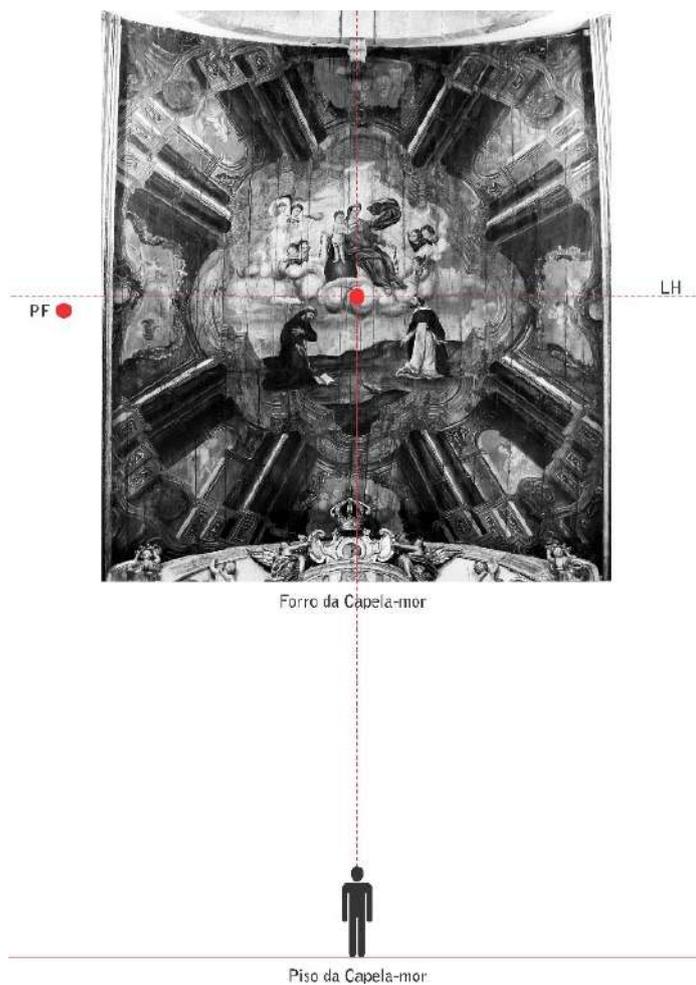
[Fig.66] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.67] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.68] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



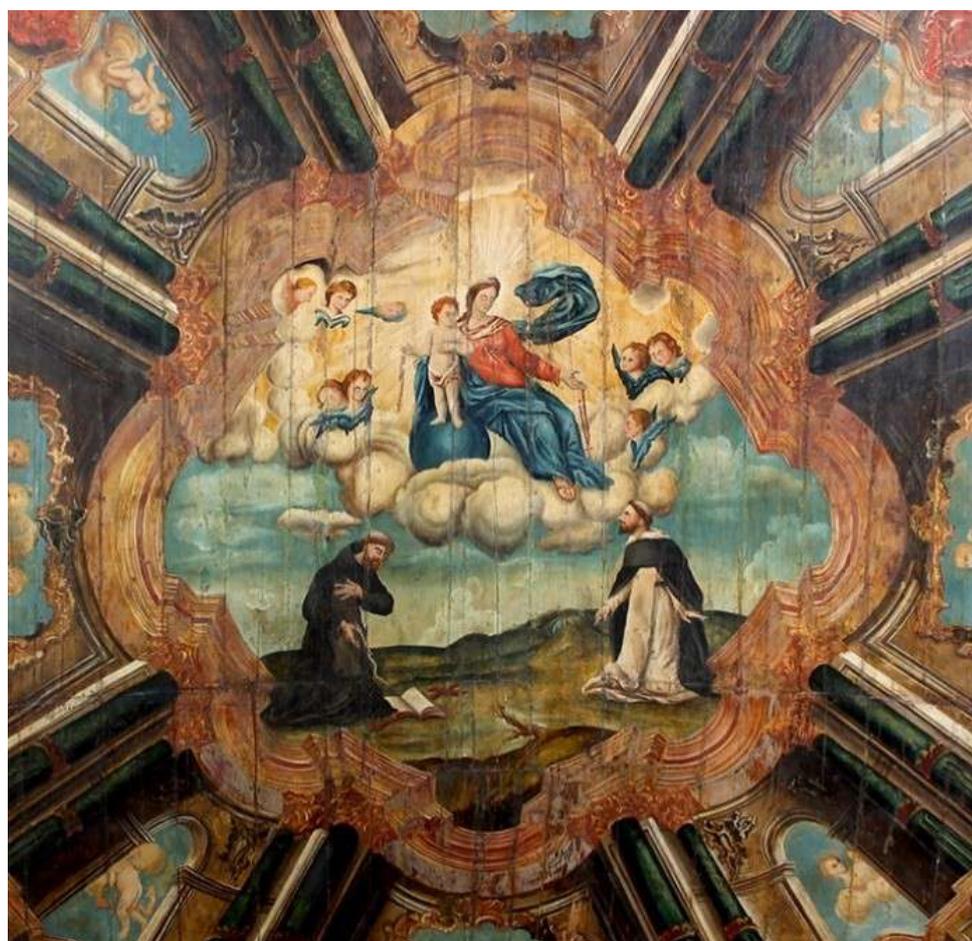
[Fig.69] Simulação do lugar do observador ao contemplar uma pintura em perspectiva ilusionista nos forros das igrejas da capitania de Minas Gerais. Fotografia e desenho da autora.



[Fig.70] (1) O olhar do observador se dirige para os ângulos do forro. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



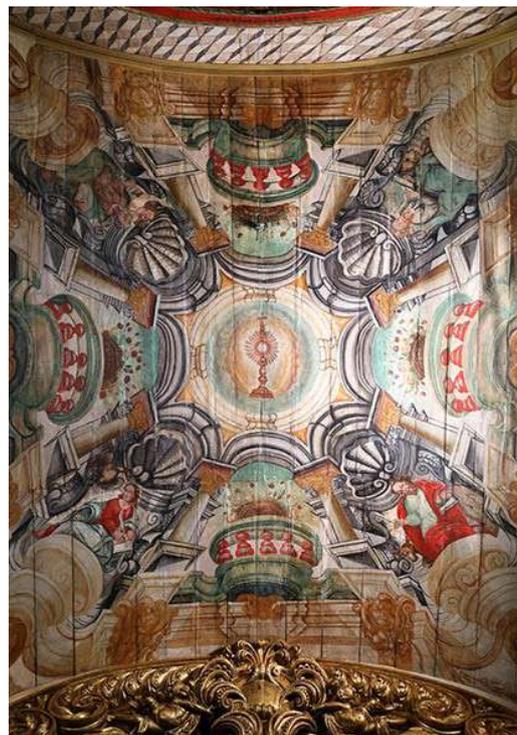
**[Fig.71] (2) O olhar do observador se dirige para as laterais do forro.** Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.72] (3) O olhar do observador se dirige para o centro do forro.** Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.73]** Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.74]** Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.75]** Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.76]** Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



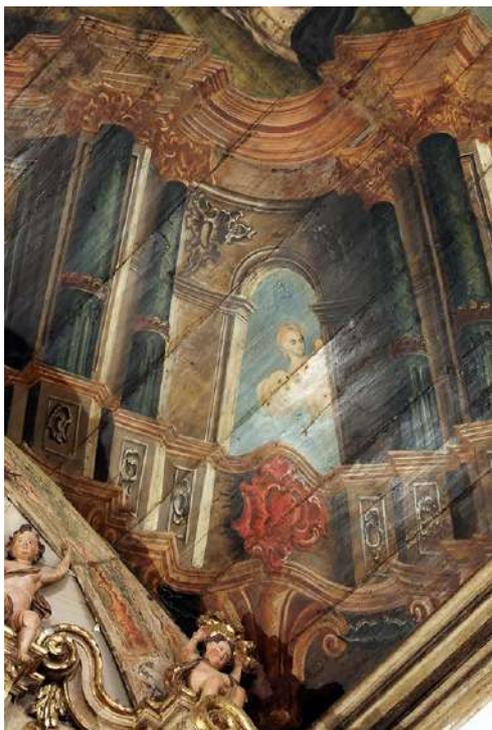
[Fig.77] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.78] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



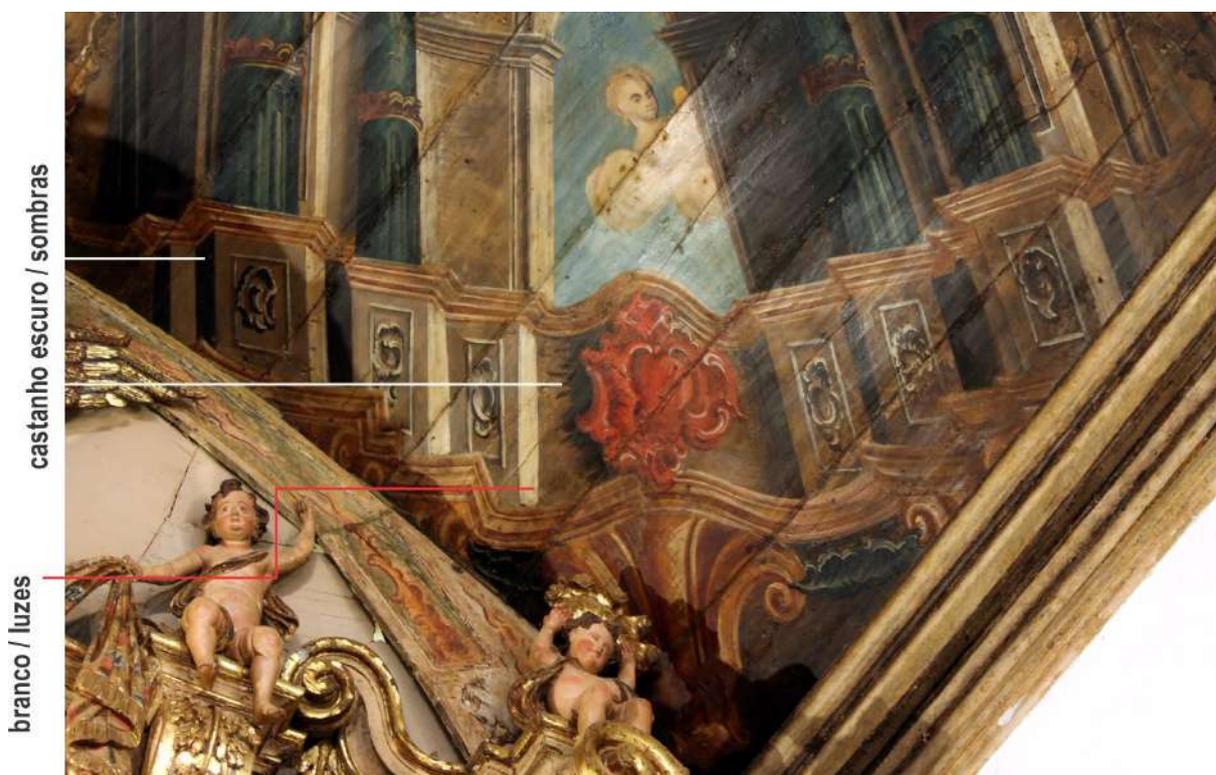
[Fig.79] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



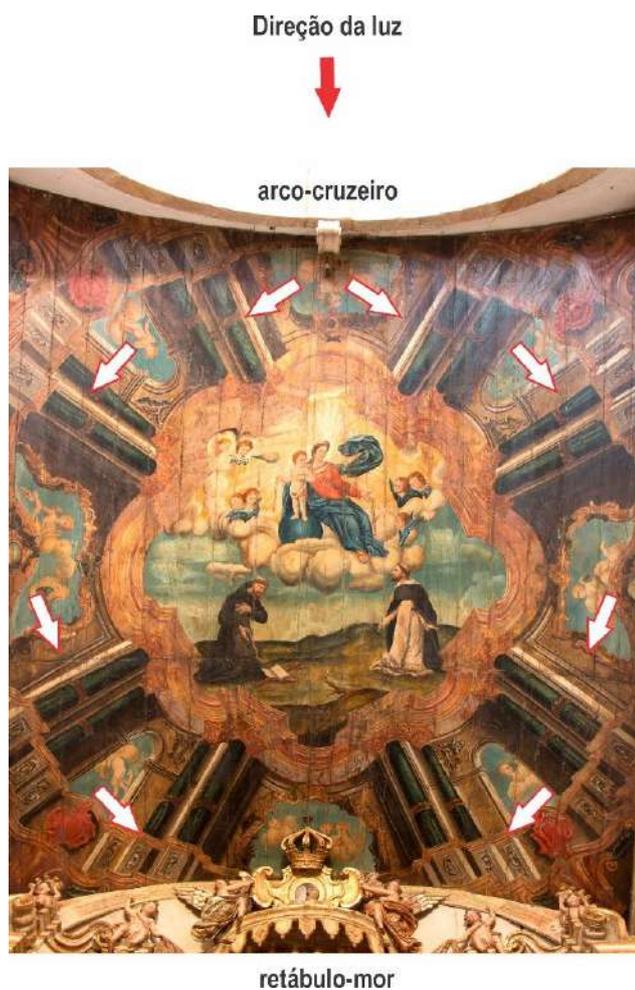
[Fig.80] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



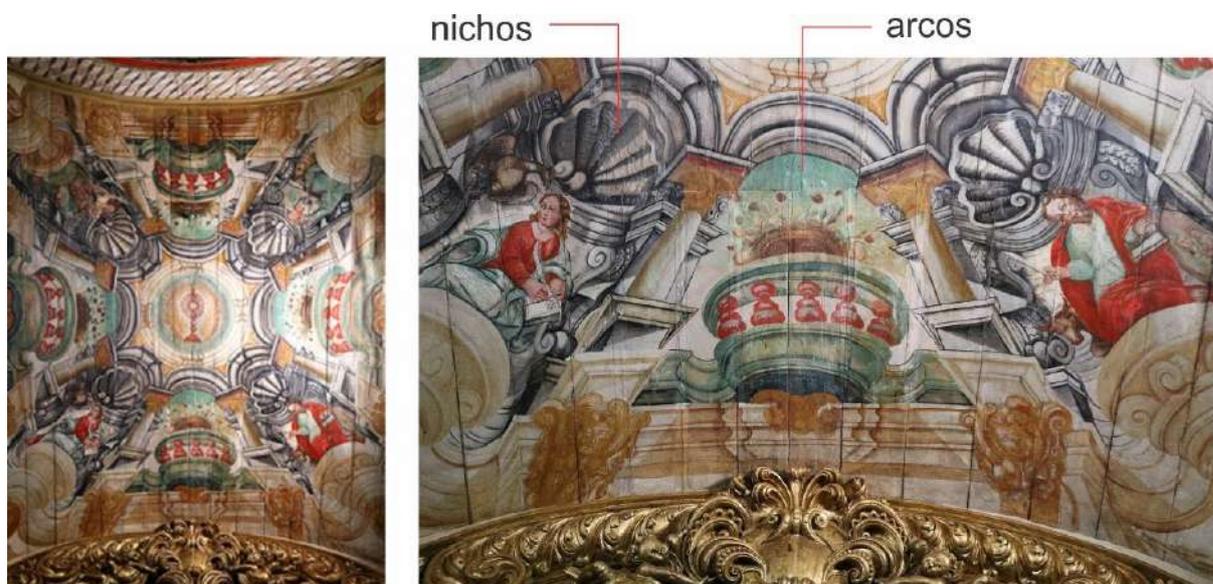
[Fig.81] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.82] Oficina do Mestre do Rosário. Luz e sombra, detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.83] Oficina do Mestre do Rosário. Estudo da luz da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.

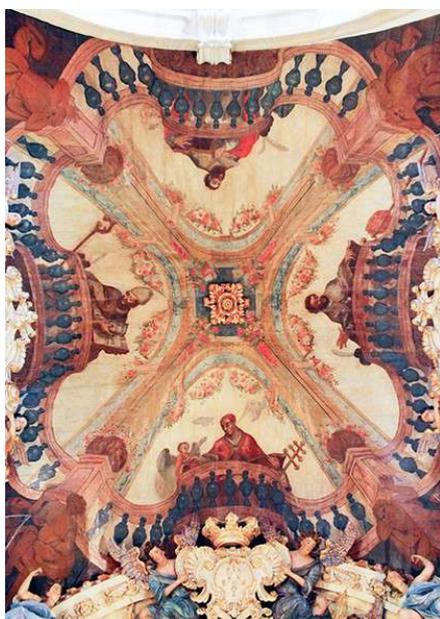


[Fig.84] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.

Direção da luz: flui das aberturas para o céu



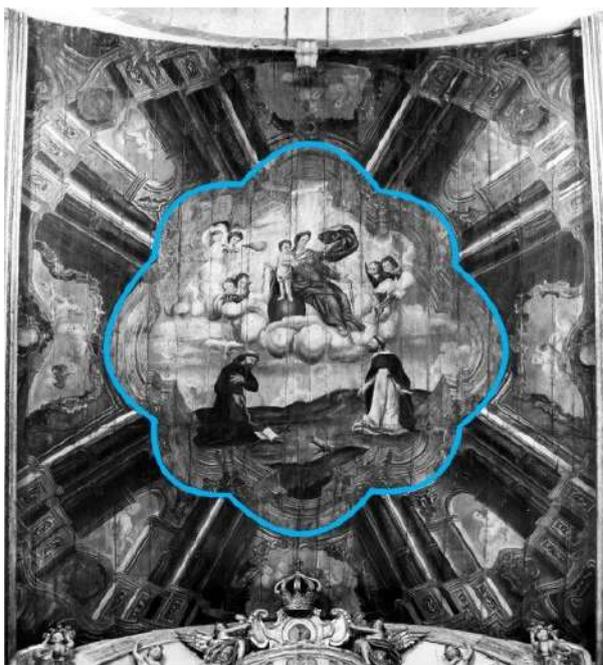
[Fig.85] Oficina desconhecida. Estudo da luz da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.86] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



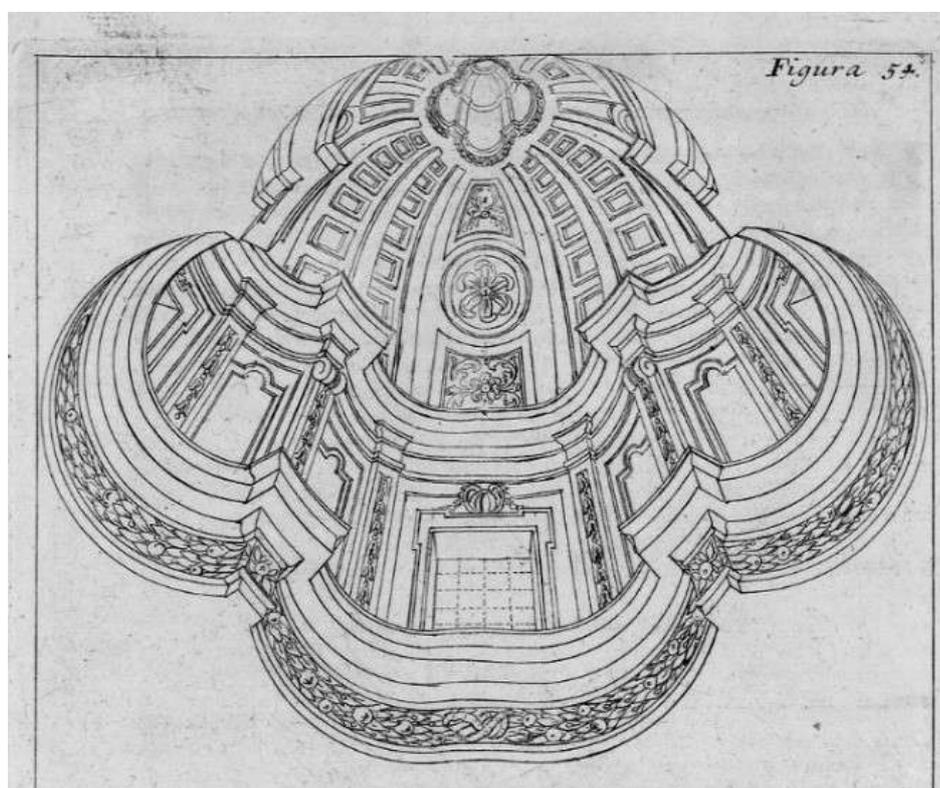
[Fig.87] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



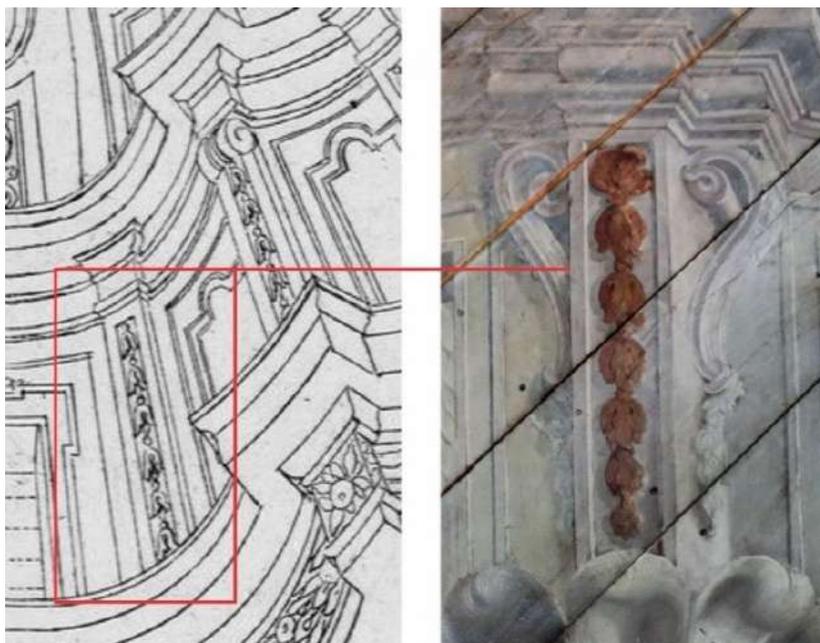
[Fig.88] Oficina do Mestre do Rosário. Entablamento da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, ferro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



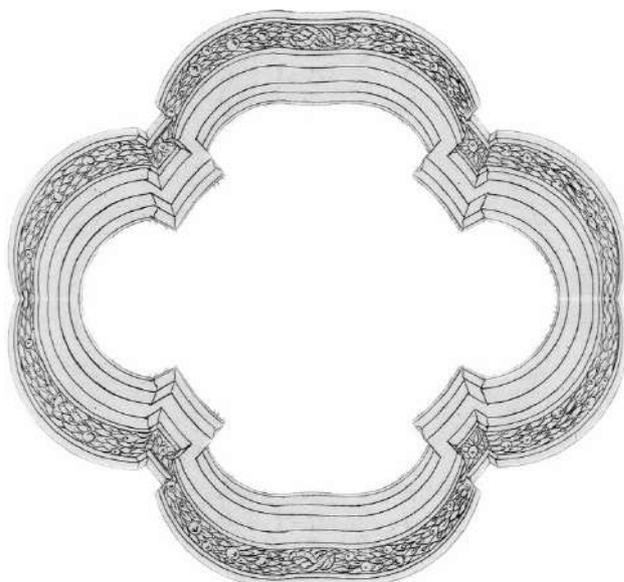
[Fig.89] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Entablamento da pintura de ferro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, ferro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



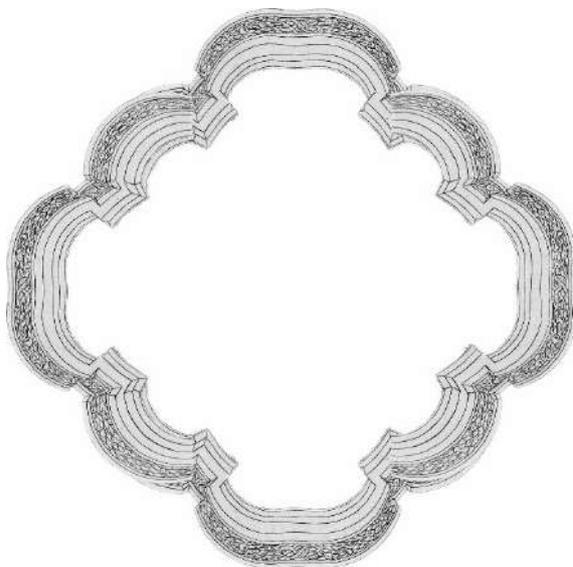
[Fig.90] Andrea Pozzo. *Figura 54: Cúpula de forma diferente.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2. Roma, 1700. Arquivo da autora.



[Fig.91a] Andrea Pozzo. *Figura 54: Cúpula de forma diferente*. In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2. Roma, 1700. Arquivo da autora. [Fig. 91b] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



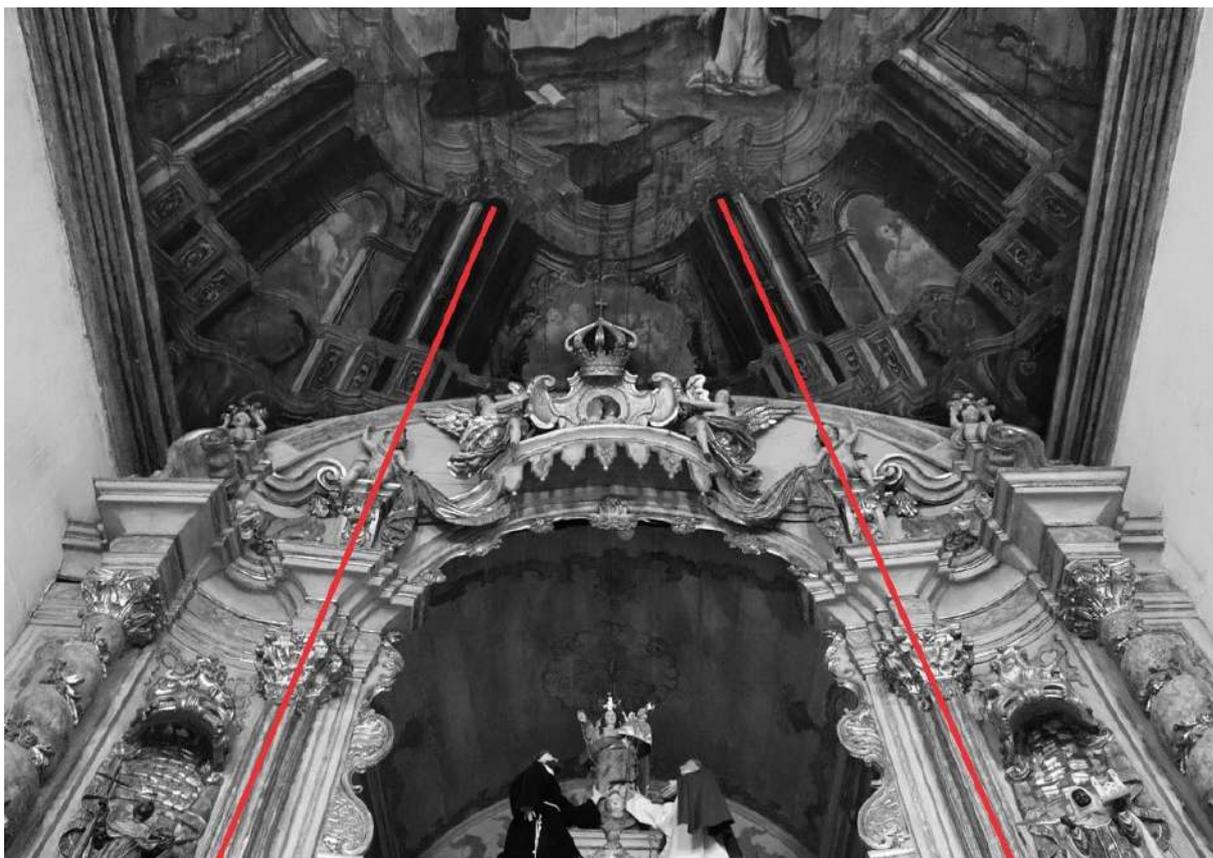
[Fig.92a] Simulação da possível interpretação do desenho de entablamento a partir da proposta de Andrea Pozzo na *Fig. 54* do Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Vol. 2. Roma, 1700. Desenho da autora. [Fig. 92b] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



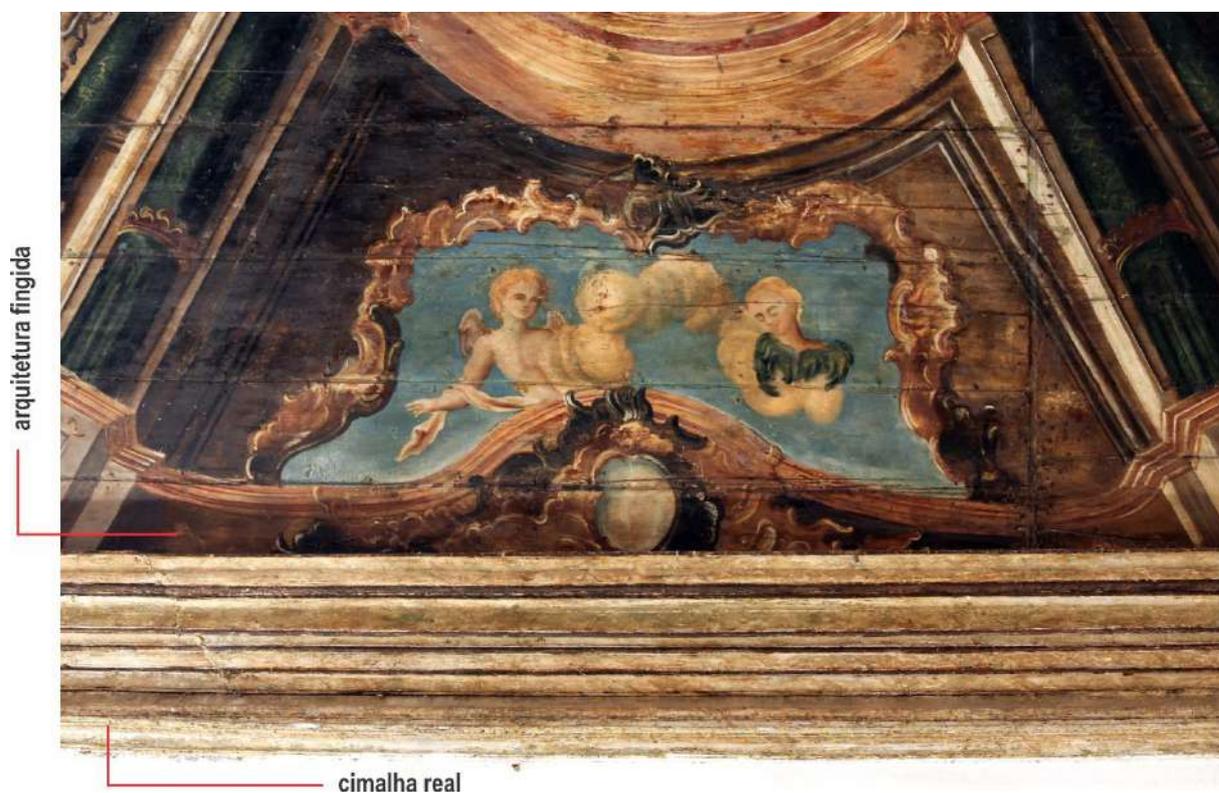
[Fig.93a] Simulação da possível interpretação do desenho de entablamento a partir da proposta de Andrea Pozzo na Fig. 54 do Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Vol. 2. Roma, 1700. Desenho da autora. [Fig. 93b] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.94] da esquerda para a direita: pintura de forro da capela-mor da Sé de Mariana, 1760. / Pintura de forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, c. 1765. / Pintura de forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, 1760-1775.



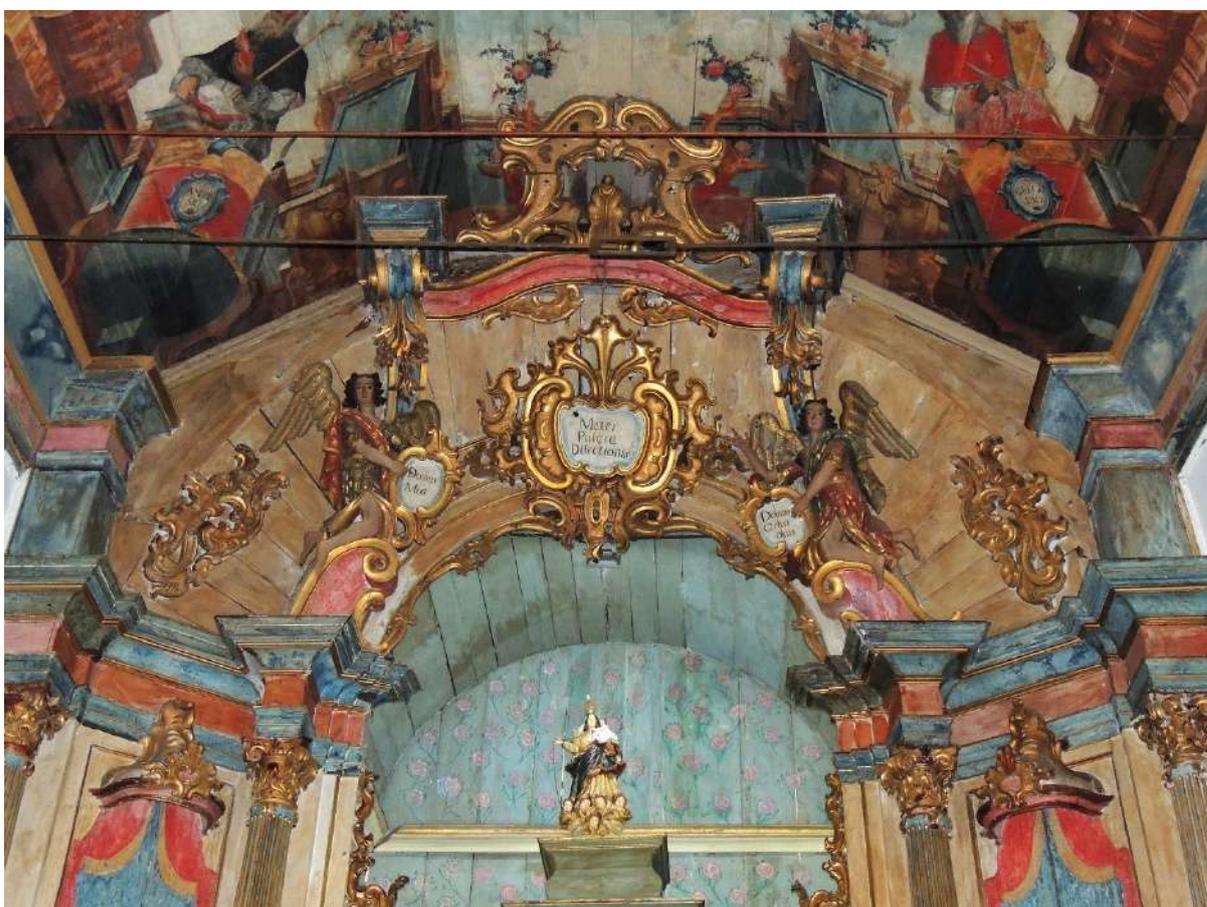
[Fig.95] Oficina do Mestre do Rosário. Alinhamento das colunas. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



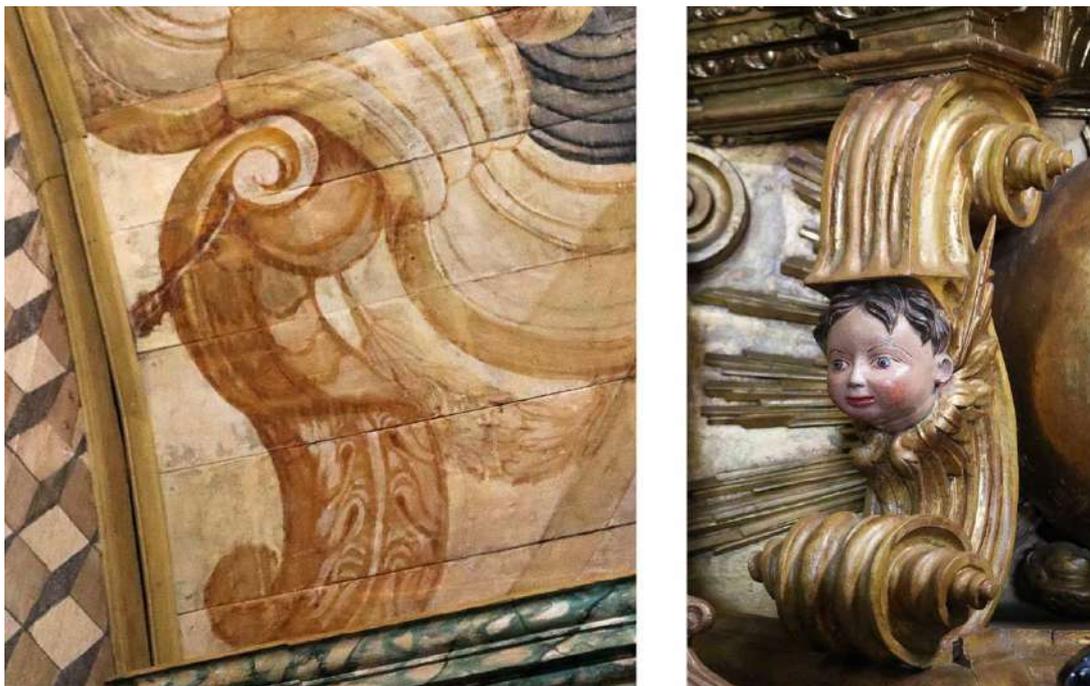
[Fig.96] Oficina do Mestre do Rosário. Cimalha real e arquitetura pintada. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



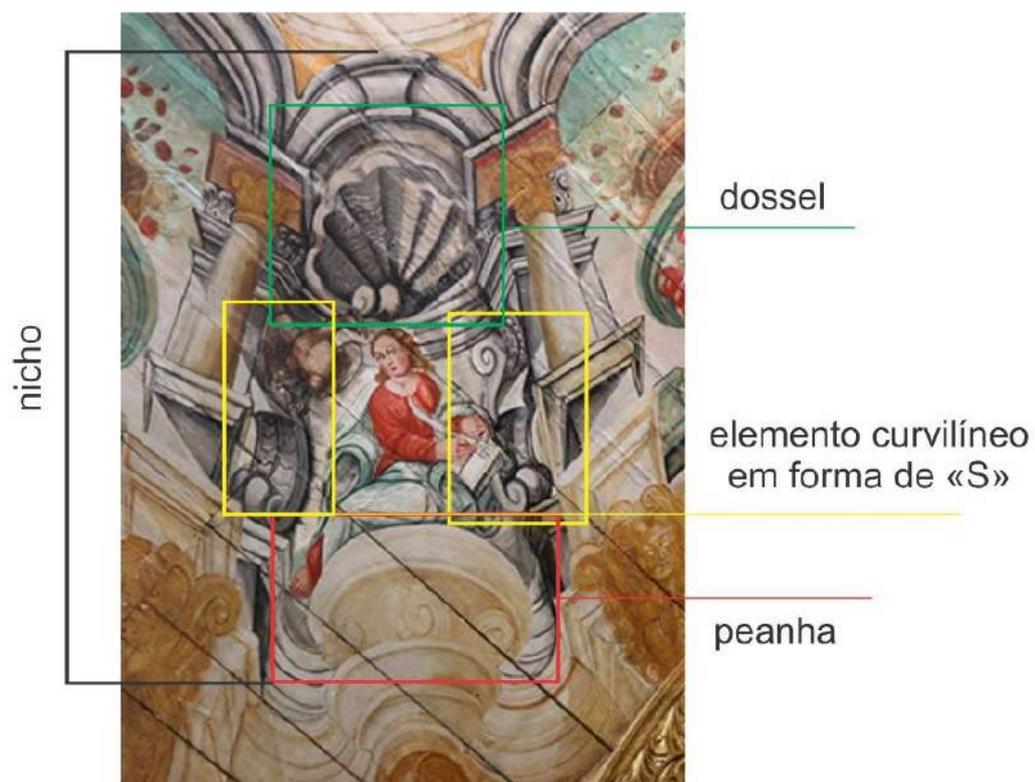
[Fig.97] Antônio Martins da Silveira. Pintura de forro da capela-mor, 1782. Capela da Boa Morte, Seminário Menor de Mariana, Mariana, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia de Luiz Antônio da Cruz.



[Fig.98] Joaquim José da Natividade. Pintura de forro da capela-mor, 1804/05-1824. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia de Letícia Martins de Andrade.



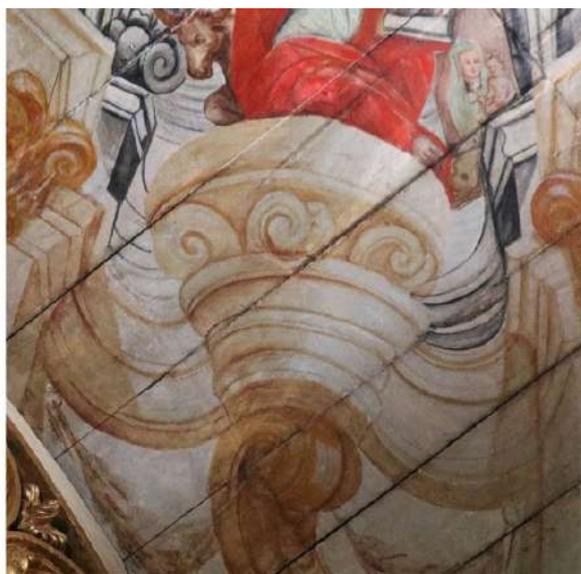
**[Fig.99a]** Oficina desconhecida. Detalhe da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora. **[Fig.99b]** Oficina desconhecida. Mísula real, detalhe do retábulo-mor, 1750-1754. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.100]** Oficina desconhecida. Nicho. Detalhe da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: ferro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.101a]** Oficina desconhecida. Misula real, detalhe do retábulo-mor, 1750-1754. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora. **[Fig.101b]** Oficina desconhecida. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.102a]** Oficina desconhecida. Peanha real, detalhe do retábulo-mor, 1750-1754. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora. **[Fig.102b]** Oficina desconhecida. Peanha pintada. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



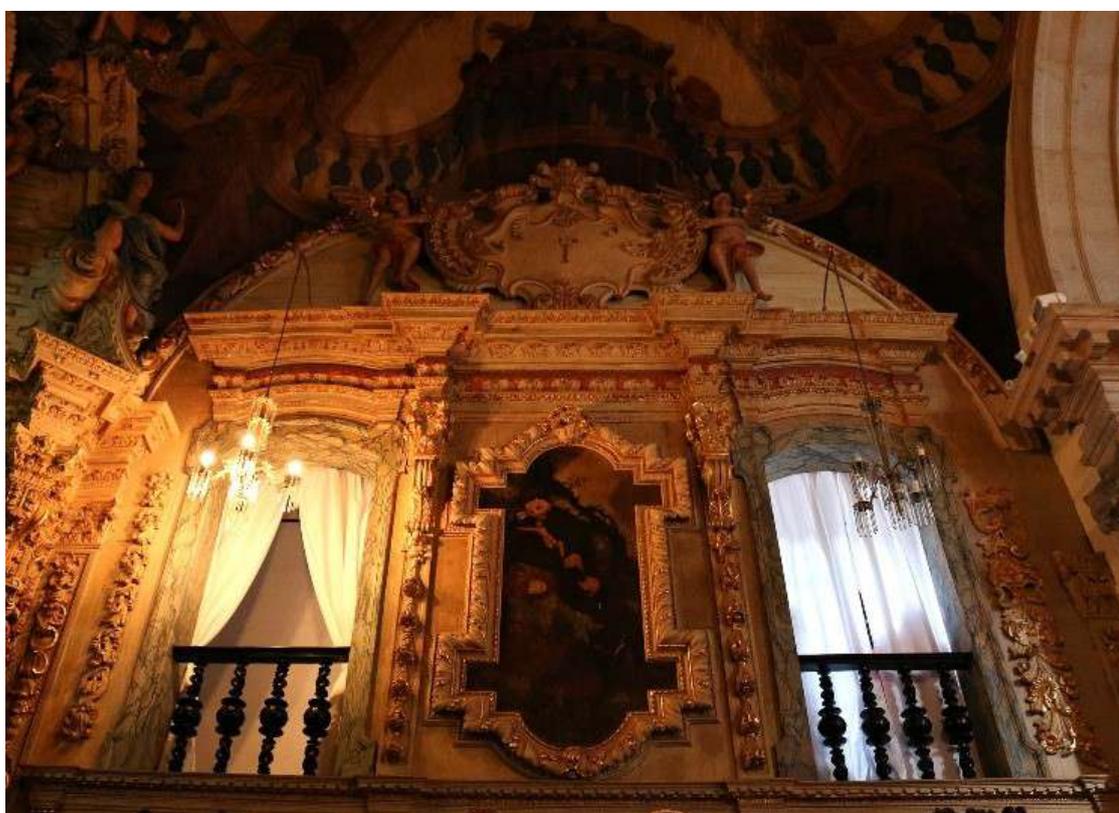
[Fig.103a] Oficina desconhecida. Dossel real, detalhe do retábulo-mor, 1750-1754. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, MG. Fotografia da autora. [Fig.103b] Oficina desconhecida. Dossel pintado. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



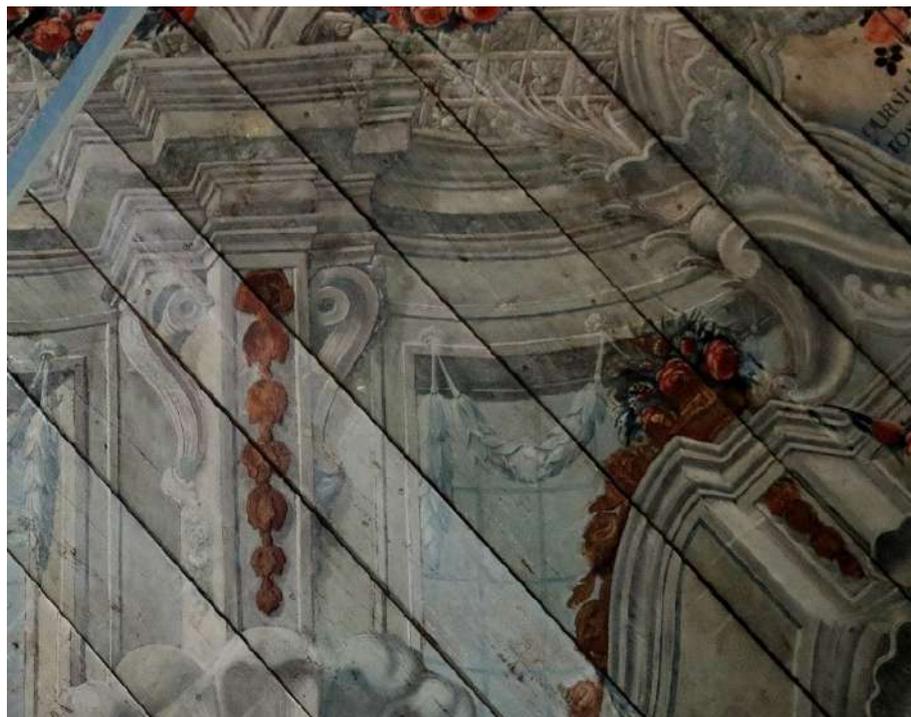
[Fig.104] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



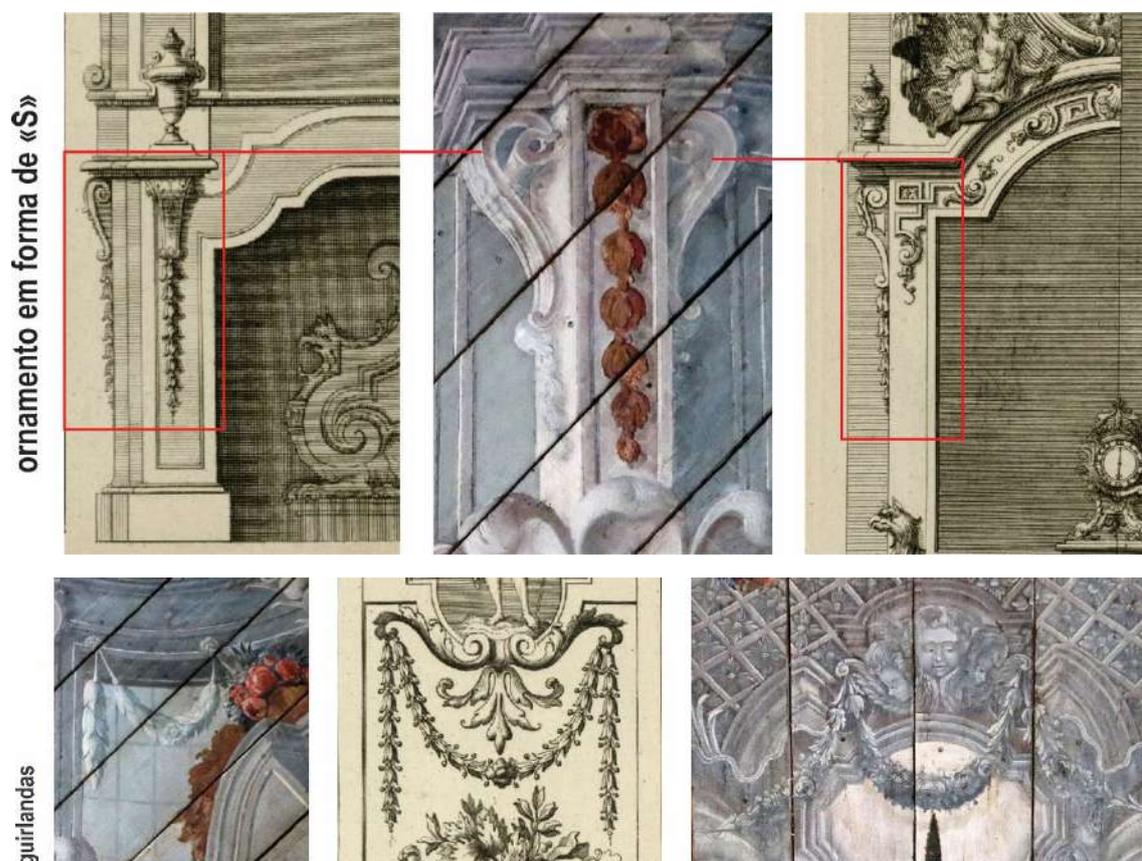
[Fig.105] Detalhe do retábulo-mor e da pintura de forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.106] Detalhe da ilharga e da pintura de forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.

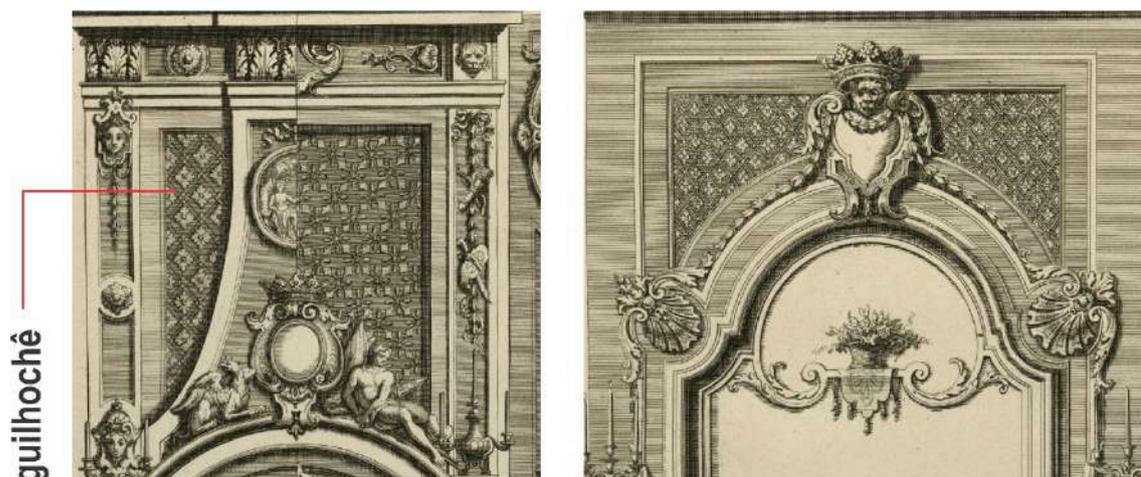


[Fig.107] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.108] Gravuras de Jean Bérain e pintura de forro da capela-mor da matriz de Santana. Inhaí, Diamantina, MG. Arquivo e fotografia da autora.

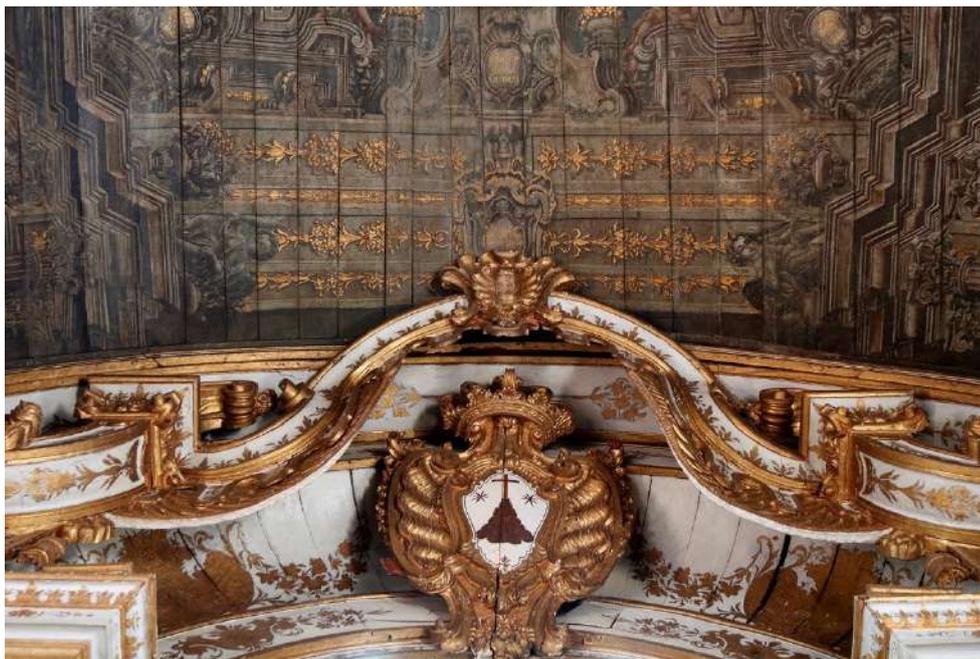
meninos segurando guirlandas de flores



[Fig.109] Gravuras de Jean Bérain e pintura de forro da capela-mor da matriz de Santana. Inhaí, Diamantina, MG. Arquivo e fotografia da autora.



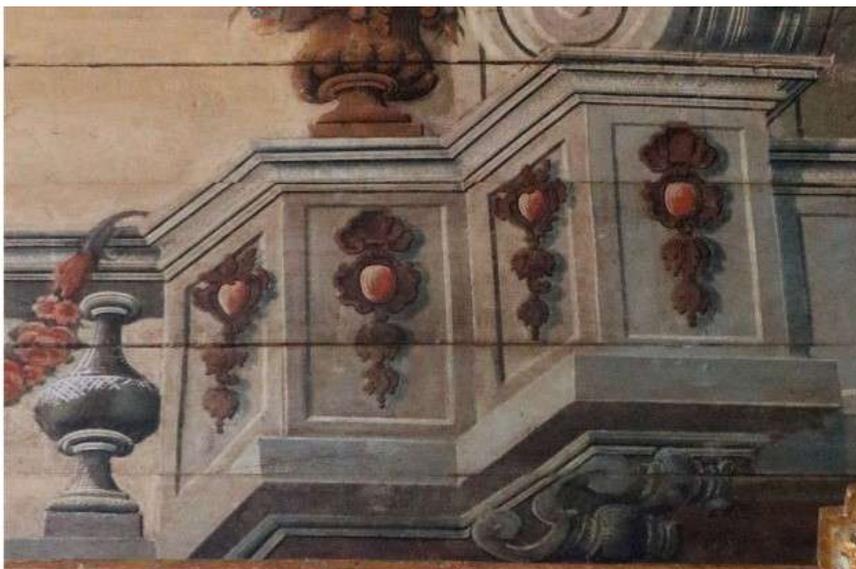
[Fig.110] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.111] Oficina de José Soares de Araújo. Detalhe do retábulo e da pintura de forro da capela-mor da igreja de N.S. do Carmo, 1766. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.112] Oficina de José Soares de Araújo. Detalhe da pintura de forro e do retábulo da capela-mor da igreja de N.S. do Carmo, 1766. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



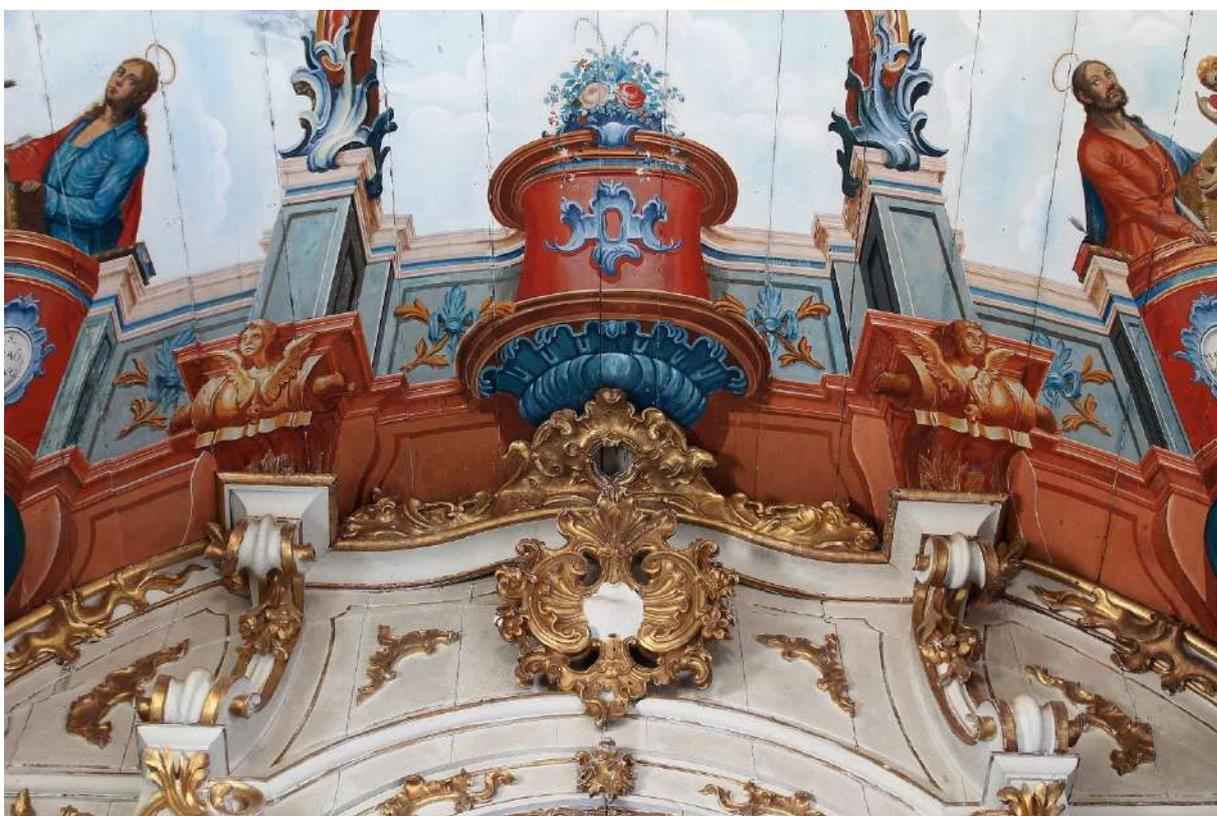
[Fig.113] Oficina de José Soares de Araújo. Detalhe da ornamentação do retábulo do altar-mor e da ornamentação da arquitetura pintada imitando a talha da igreja de São Francisco de Assis, 1782. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.114] Capela-mor da Sé catedral de Mariana, século XVIII. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.115a] Giovanni Battista Vanni. *Bispo cercado por quatro anjos*. A partir de Correggio em Parma, pintura da cúpula da Catedral em 1526-30. [Fig.115b] Giacomo Maria Giovannini. *Cristo em Glória com querubins*. A partir de Correggio em Parma, pintura da cúpula da igreja de São João Evangelista em 1520-24. *The Illustrated Bartsch*. Biblioteca Nacional de Portugal.



[Fig.116] Oficina de Joaquim José da Natividade. Pintura de forro da capela-mor, séc. XVIII. Igreja de São Tomé. São Tomé das Letras, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



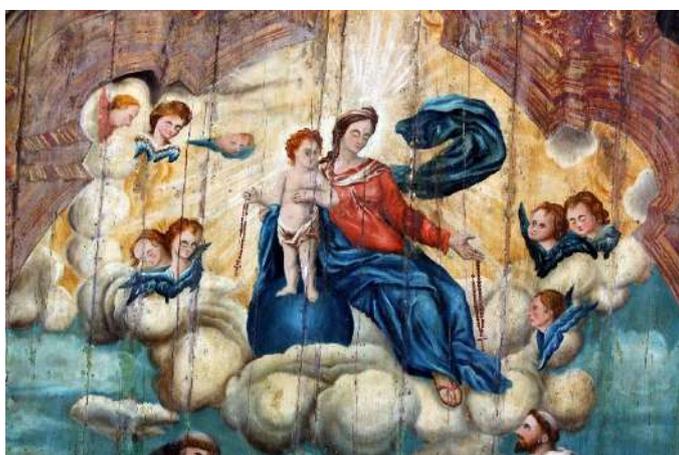
[Fig.117] Oficina de Joaquim José da Natividade. Pintura de forro da capela-mor, séc. XVIII. Igreja de São Tomé, São Tomé das Letras, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



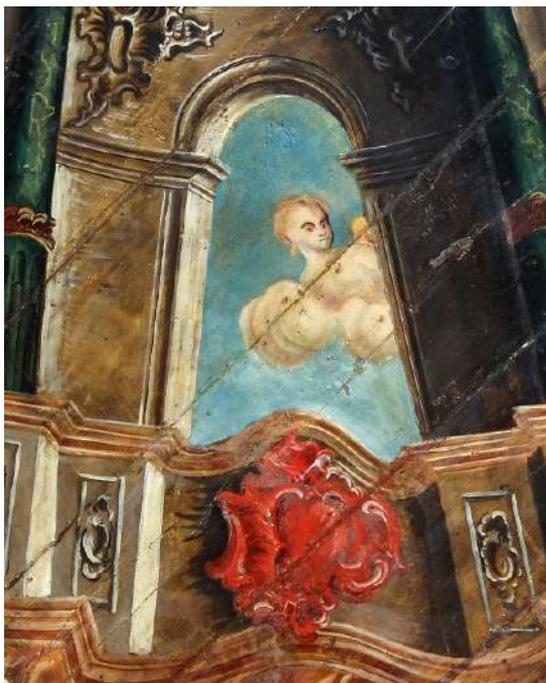
**[Fig.118]** Oficina do Mestre do Rosário. A cor laranja e metálica do entablamento. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.119a]** Acima: Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Amarelo ouro. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral, Mariana, MG. **[Fig.119b]** Ao lado: Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.120a]** Oficina do Mestre do Rosário. O amarelo e seu valor simbólico. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. **[Fig.120b]** Oficina de José Soares de Araújo (Colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.121]** Oficina do Mestre do Rosário. Rocalha vermelha. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário, Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



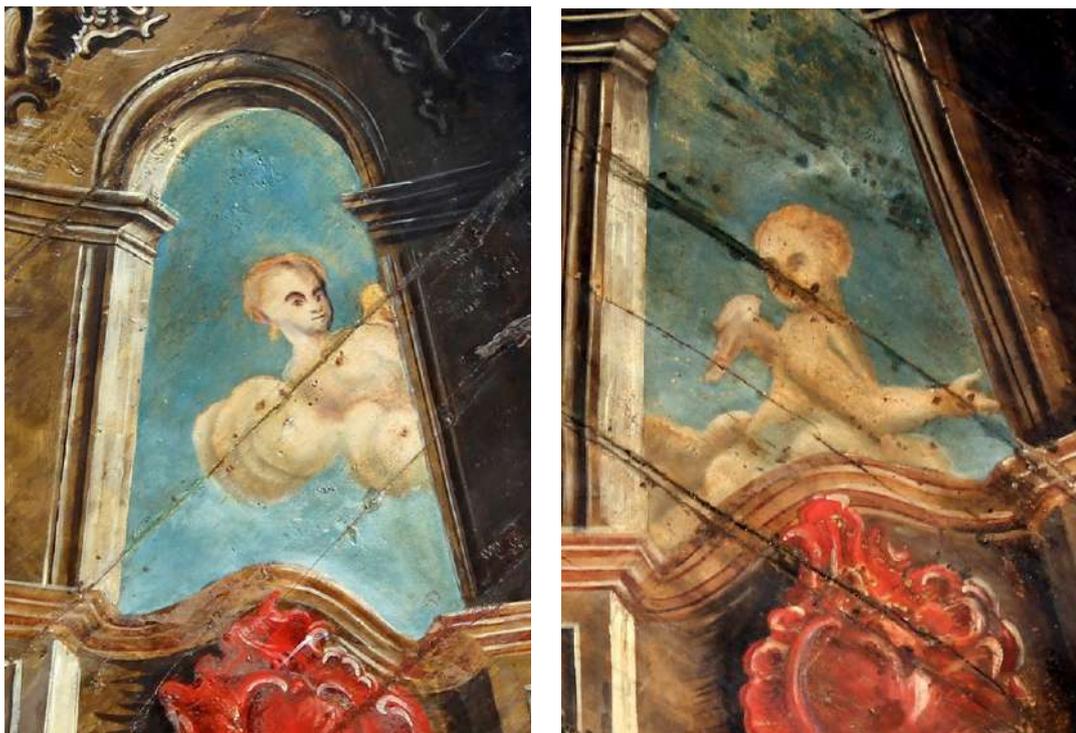
**[Fig.122]** Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário, Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



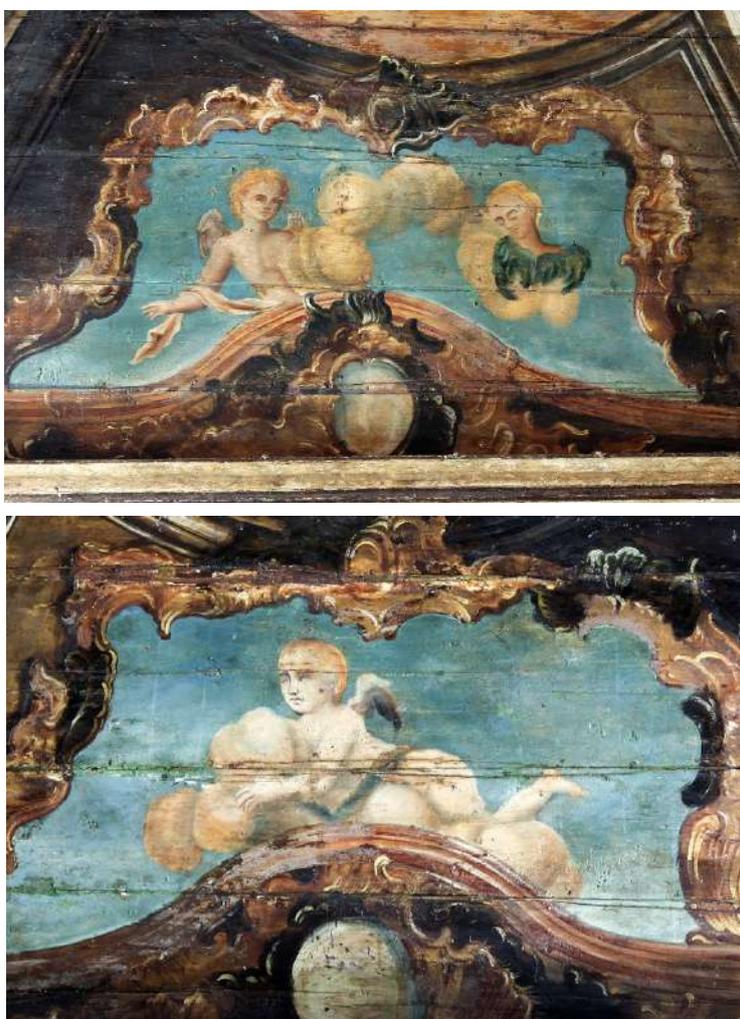
[Fig.123] Oficina do Mestre do Rosário. Perspectiva atmosférica. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.124] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.125] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário, Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.126] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário, Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



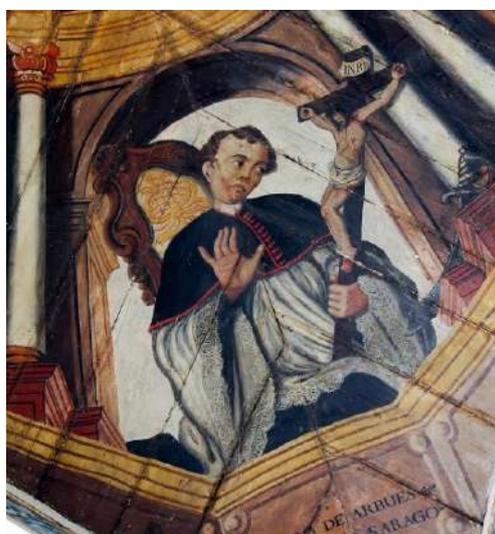
**[Fig.127]** Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário, Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



**[Fig.128]** Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



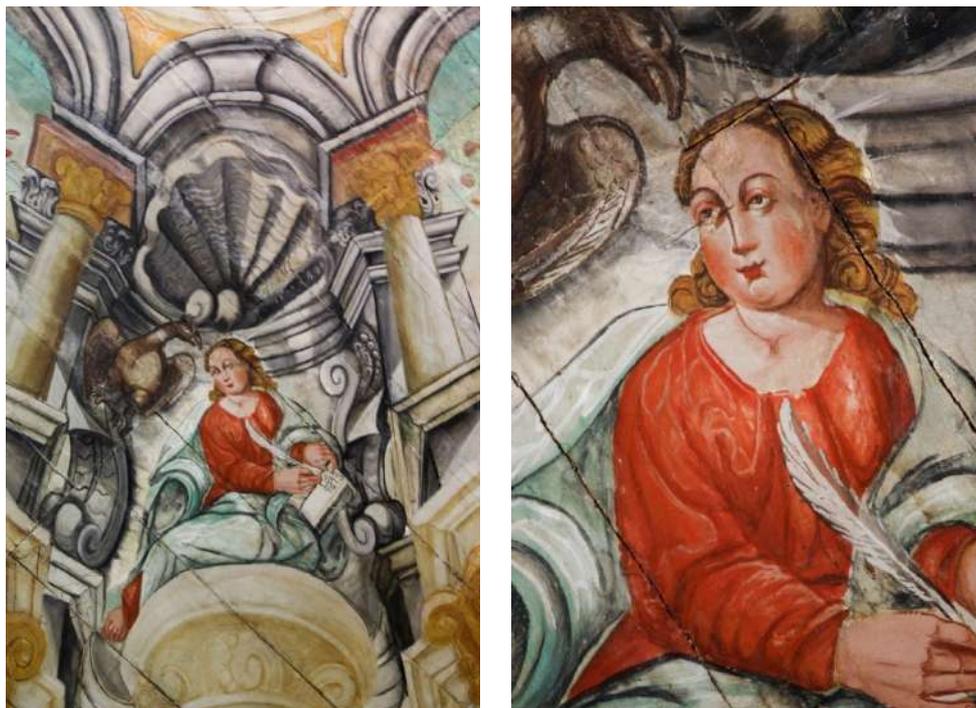
[Fig.129a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora. [Fig.129b] Andrea Mantegna. Detalhe da pintura da *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Palácio Ducal, Mântua.



[Fig.130a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro, 1760. Sé catedral. Mariana. MG. [Fig. 130b] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.131a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza (Participação de João Batista de Figueiredo e Manuel Antônio da Fonseca). Detalhe da pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. [Fig.131b] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro, 1760. Sé catedral. Mariana. MG. Fotografia da autora.



**[Fig.132]** Oficina desconhecida. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Pintura à têmpera sobre madeira: forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



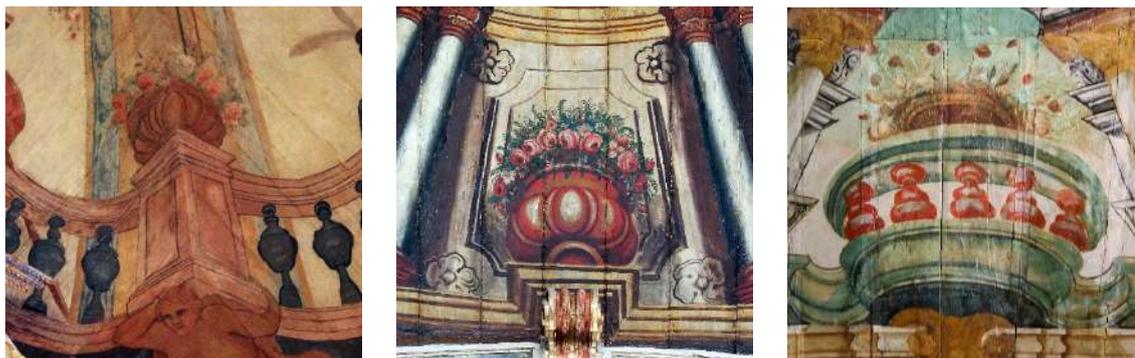
**[Fig.133]** Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhai, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



[Fig.134] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



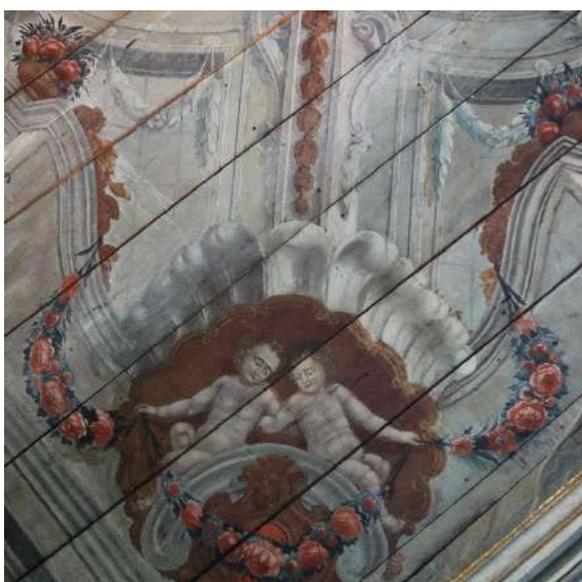
[Fig.135] da esquerda para a direita: Estudo comparativo das representações figurativas das pinturas da Sé catedral de Mariana (a), da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco (b), da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto (c), da igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes (d) e da matriz de Santana de Inhaí (e). Fotografia da autora.



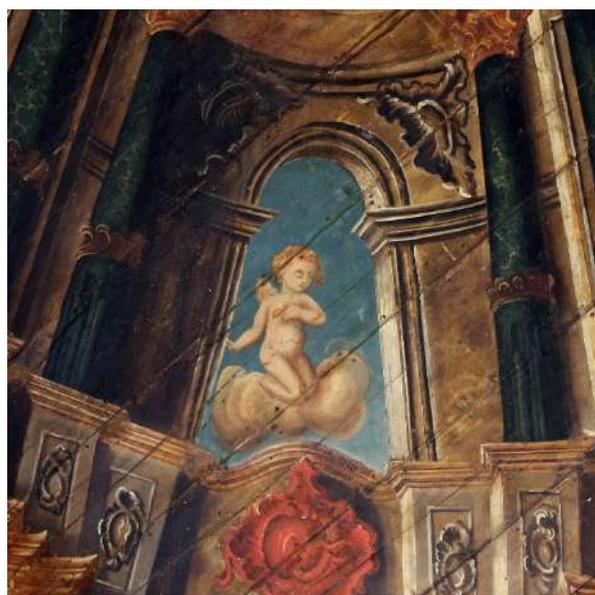
[Fig.136] da esquerda para a direita: detalhe dos ornamentos das pinturas da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, da Sé catedral de Mariana e da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. Fotografia da autora.



[Fig.137] da esquerda para a direita: detalhe das guirlandas de flores das pinturas da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e da matriz de Santana de Inhaí, em Diamantina. Fotografia da autora.



[Fig.138] Oficina de José Soares de Araújo (colaboração de Caetano Luiz de Miranda). *Putti*. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.



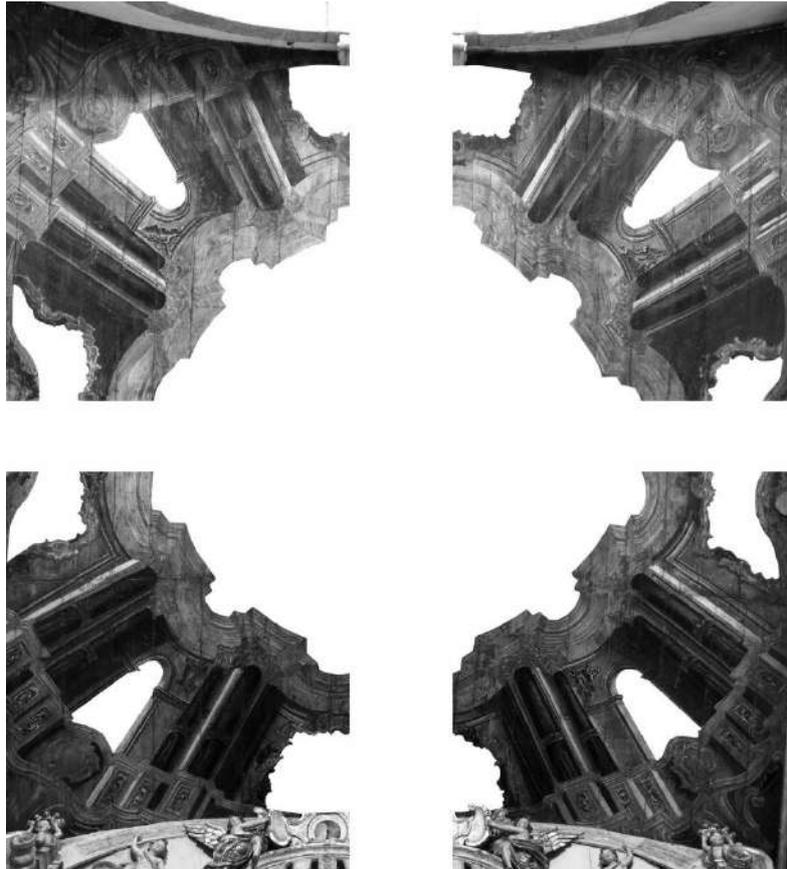
[Fig.139] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Pintura à têmpera sobre madeira, forro de tabuado corrido. Fotografia da autora.

## IV

**A transposição do desenho preparatório para o suporte:**  
a composição refletida e o desenho por setores, o *spolvero* e o traço



[Fig.140] Joaquim Gonçalves da Rocha. Pintura de forro da nave, 1818. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Sabará, MG. Fonte: Gustavo Bastos.



[Fig.141] Oficina do Mestre do Rosário. Composição espelhada da pintura de falsa arquitetura (Divisão em quatro partes pelos eixos de simetria vertical e horizontal). Forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.142] Oficina do Mestre do Rosário. Composição espelhada da pintura de falsa arquitetura (1/2 de desenho). Forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



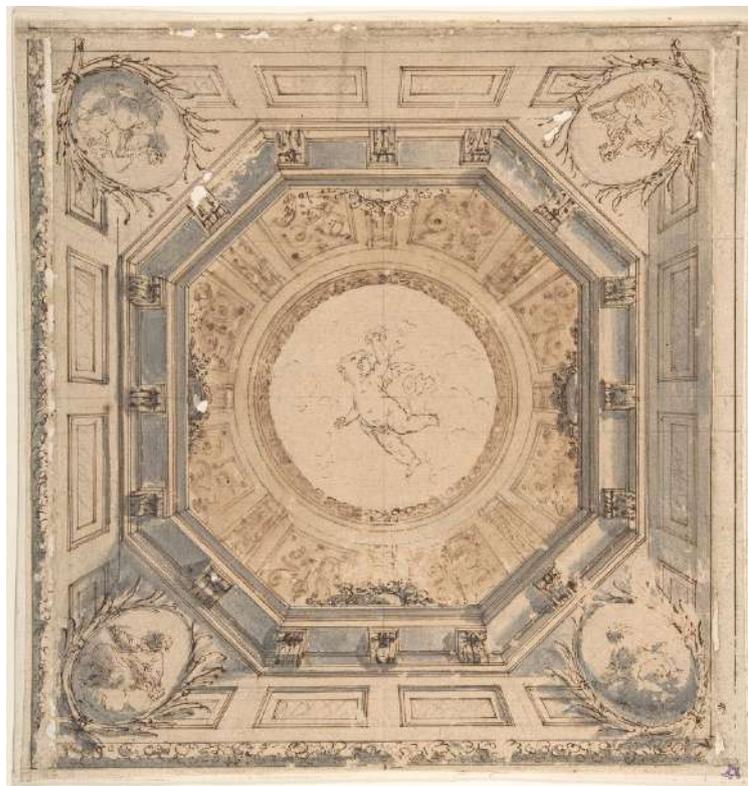
**[Fig.143]** Oficina do Mestre do Rosário. Composição espelhada da pintura de falsa arquitetura (1/4 de desenho). Forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.144]** Daniel Marot, o Velho. *Projeto para um teto*, c. 1712. Desenho. 31,6 X 47,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



[Fig.145] Anônimo. *Projeto para teto com a Virgem e o Menino em Glória*. Séc. XVIII. Desenho. The Metropolitan Museum of Art, New York Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



[Fig.146] Anônimo. *Projeto para um teto quadrado com os quatro evangelistas*. Séc. XVIII. Desenho. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



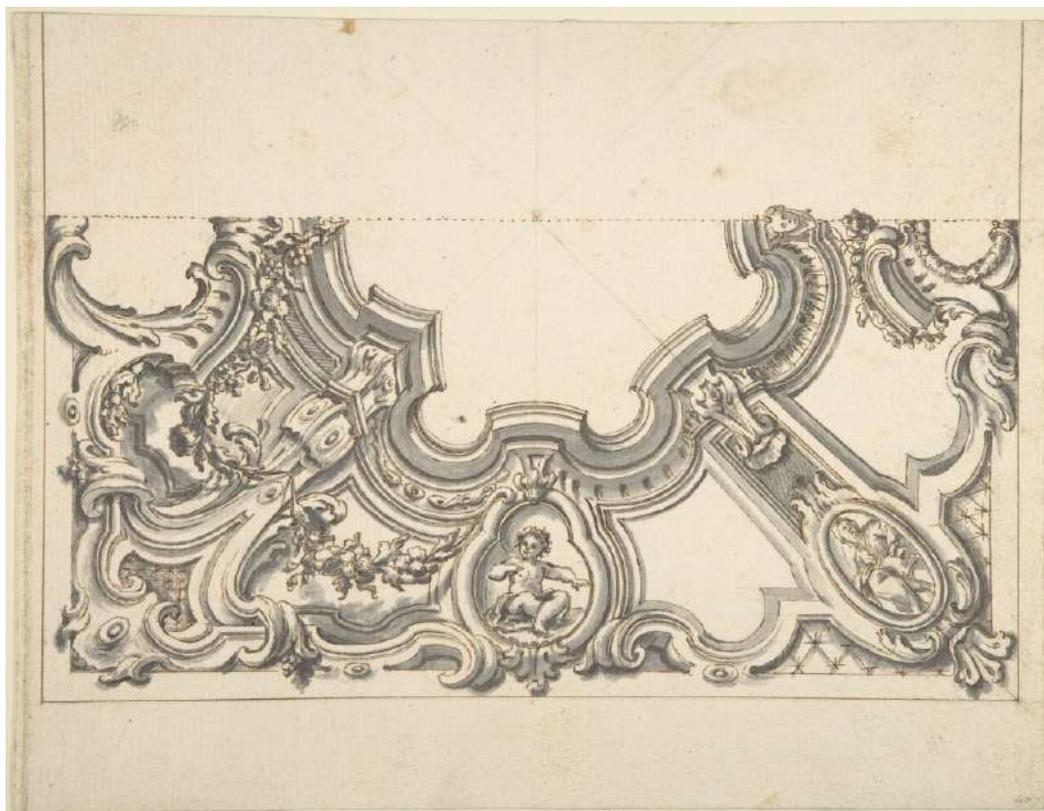
[Fig.147] Flaminio Innocenzo Minozzi. *Projeto para um teto Trompe L'oeil*, c. 1750-60. Desenho. 25,3 X 30,01 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



[Fig.148] Flaminio Innocenzo Minozzi. *Projeto para um teto Trompe L'oeil*, c. 1750-60. Desenho. 25,3 X 30,01 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>. Fotomontagem da autora.



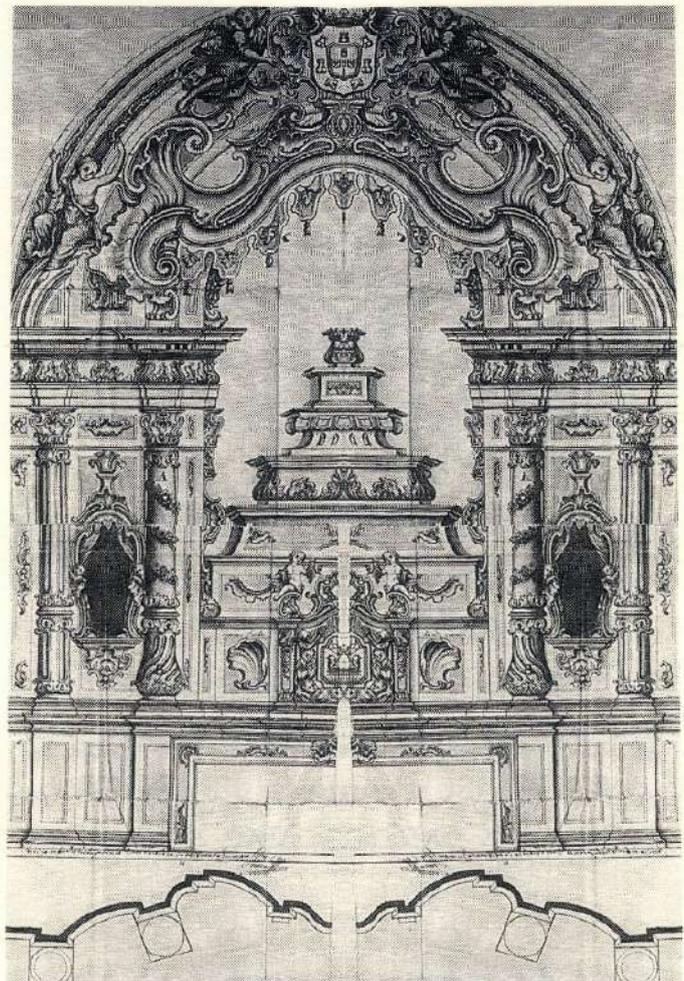
[Fig.149] Charles de La Fosse. *Desenho de teto*. Sem data. Desenho. 26,5 X 38,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



[Fig.150] Anônimo. *Projeto para a metade de um teto*. Séc. XVIII. Desenho. 28,9 X 22,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



[Fig.151a] *Risco para retábulo*. Igreja Matriz de Itaverava, MG. Arquivo histórico colonial de Lisboa. Fonte: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.



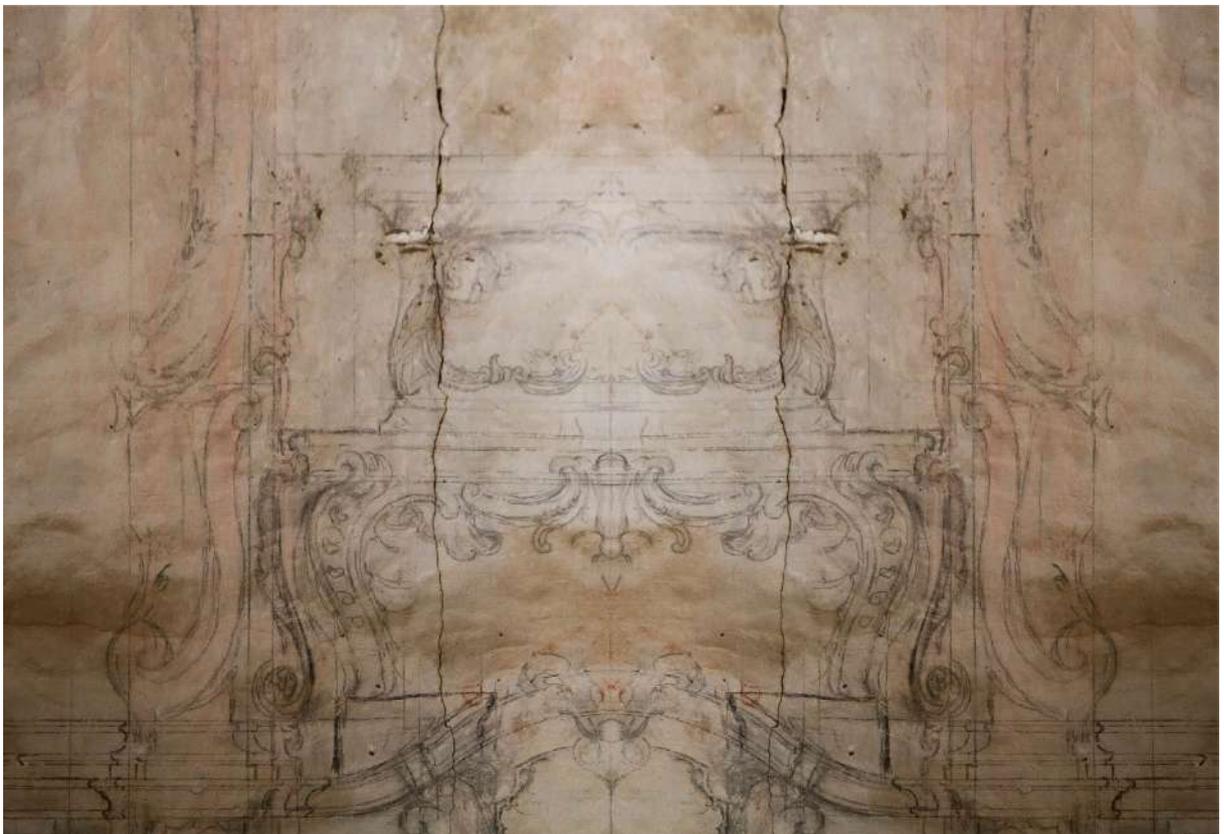
[Fig.151b] Composição refletida do risco para retábulo. Igreja Matriz de Itaverava, MG. Arquivo histórico colonial de Lisboa. Fonte: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Fotomontagem da autora.



[Fig.152] João Nepomuceno Correia Castro. "*Risco debuxado*". Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.

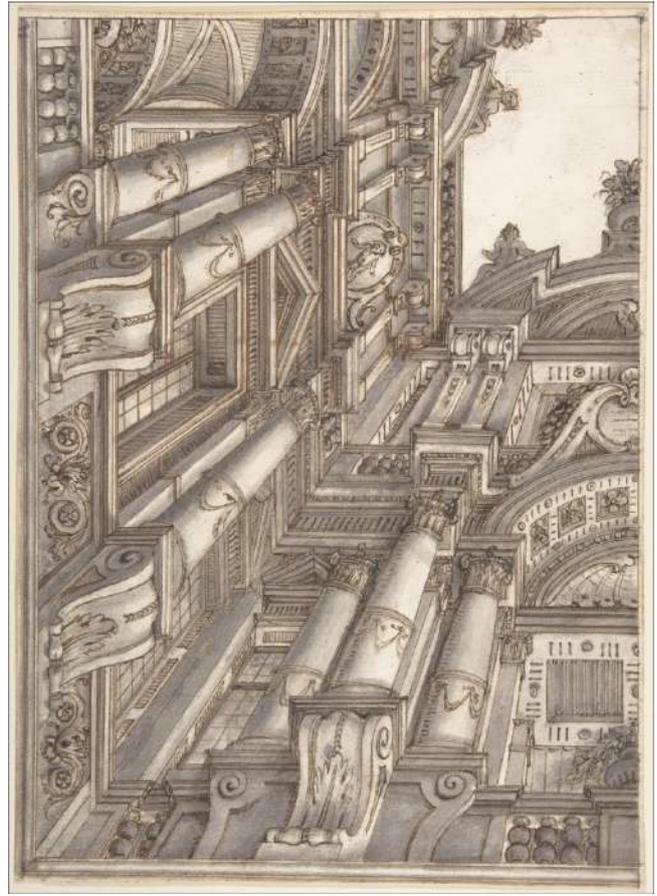


**[Fig.153a]** João Nepomuceno Correia Castro. “*Risco debuxado*” (detalhe). Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.

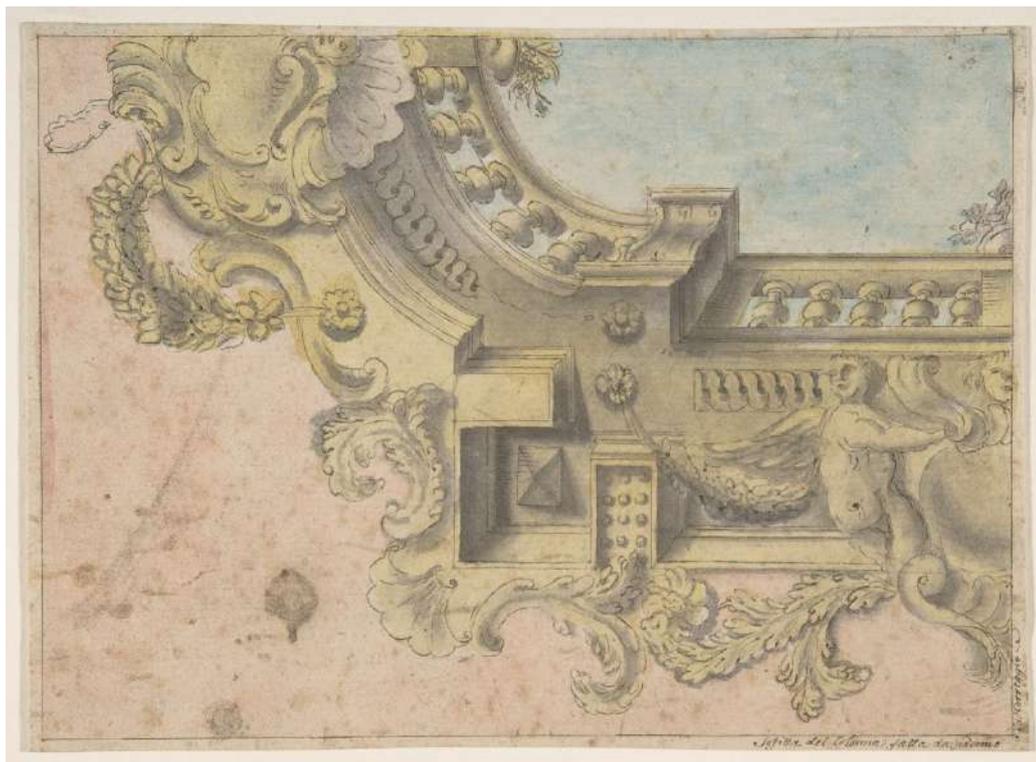


**[Fig.153b]** João Nepomuceno Correia Castro. “*Risco debuxado*”. Composição refletida de parte do desenho para retábulo. Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo. Ouro Preto, MG. Fotomontagem da autora.

[Fig.154] Ferdinando Galli Bibiena (atribuição). *Trompe L'oeil. Vista de arquitetura*, 1657-174. Desenho. 29,3 X 21 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



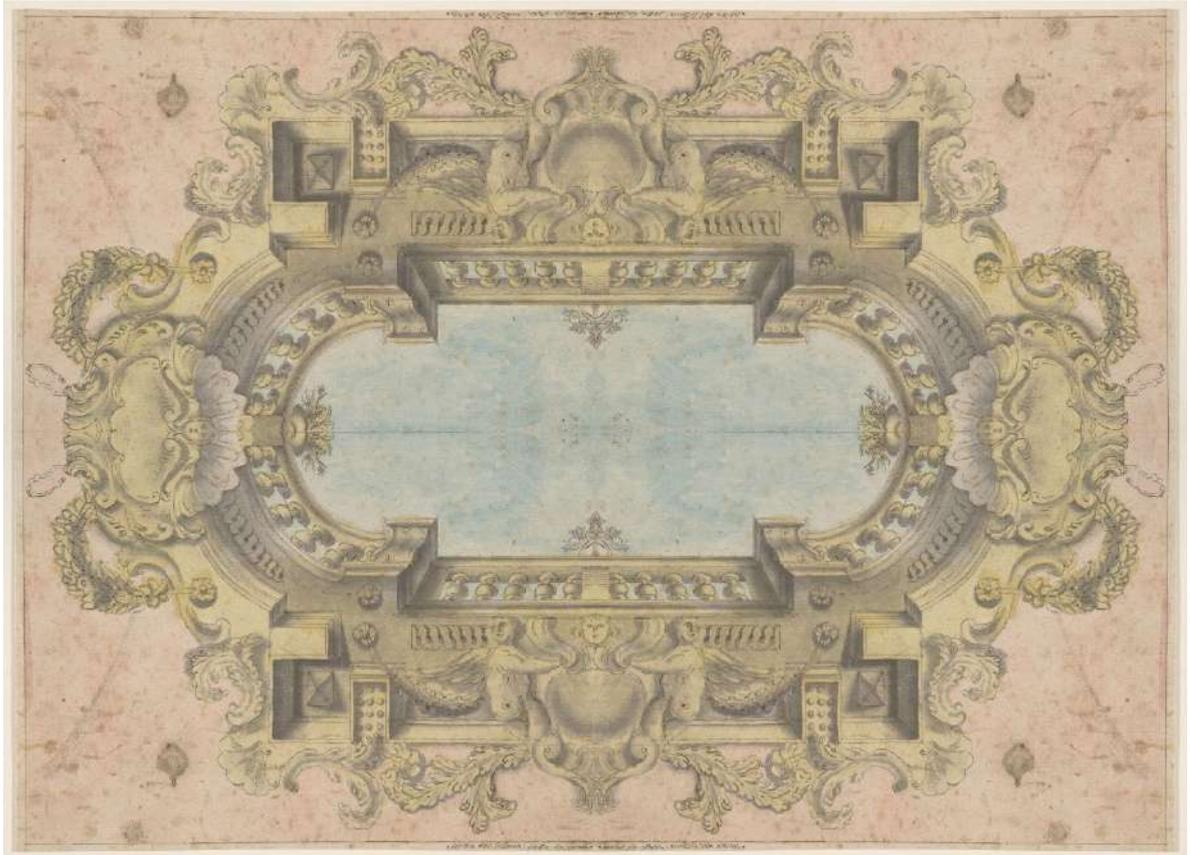
[Fig.155] Anônimo. *Projeto para canto de teto: pintura com perspectiva arquitetônica*. 1700-1780. Desenho. 56,9 X 37,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



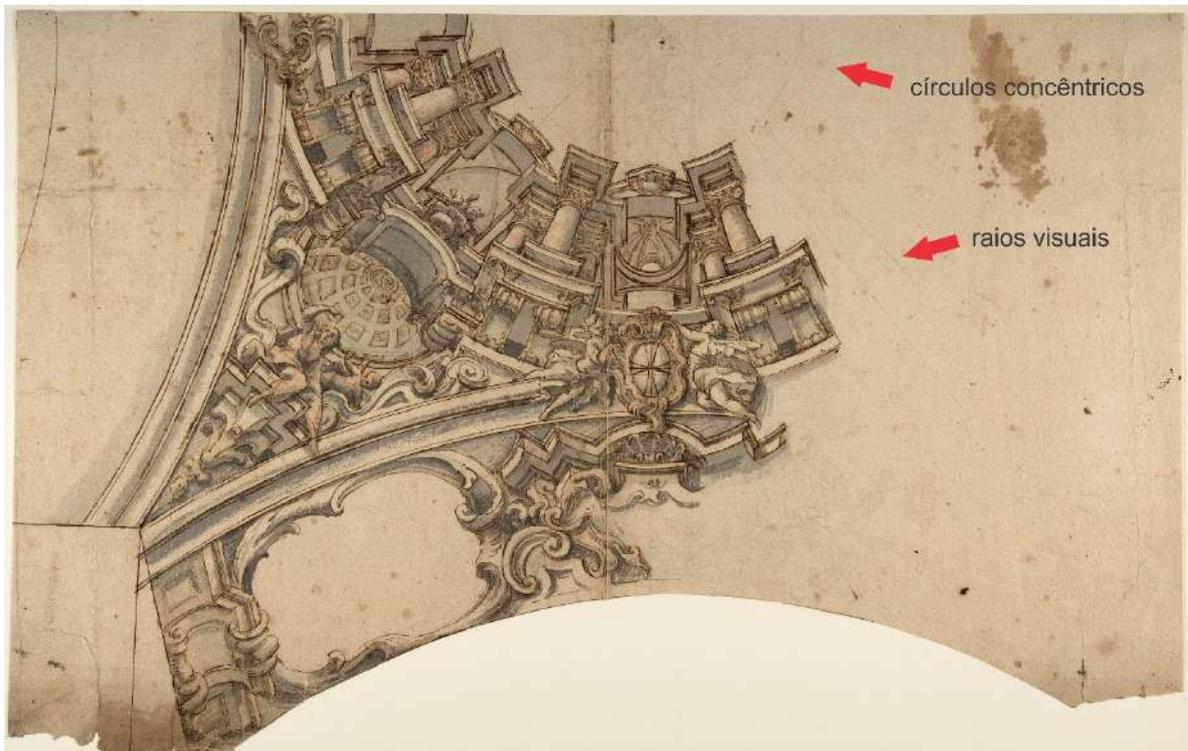
[Fig.156] Oficina de Michelangelo Colonna. *Projeto para um teto decorado com putti, guirlandas e uma balastrada em torno de um óculo*, séc. XVII. Desenho. 14 X 19,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



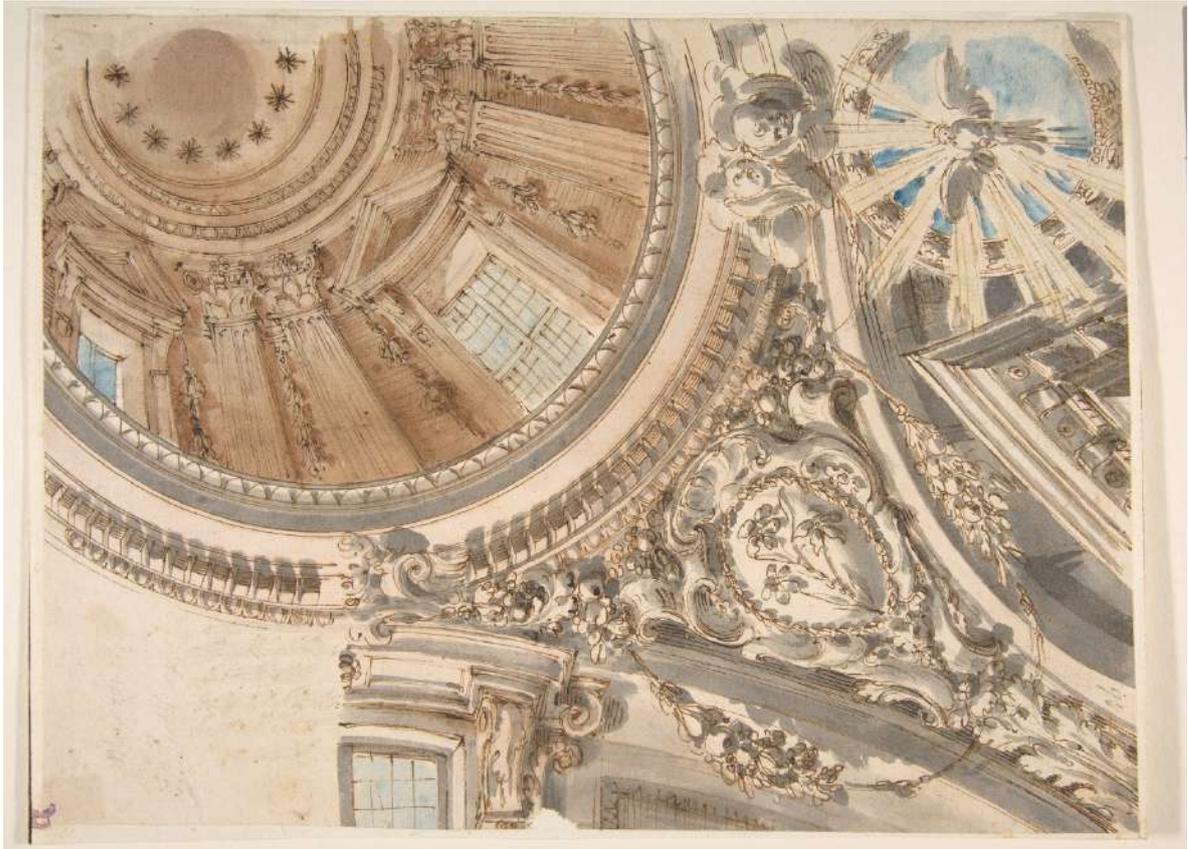
[Fig.157a] Oficina de Michelangelo Colonna. *Projeto para um teto decorado com putti, guirlandas e uma balastrada em torno de um óculo*, séc. XVII. Desenho. 14 X 19,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>. [Fig.157b] Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1738. Sé catedral. Lamego. Vila Real, Norte de Portugal. Fotografia da autora.



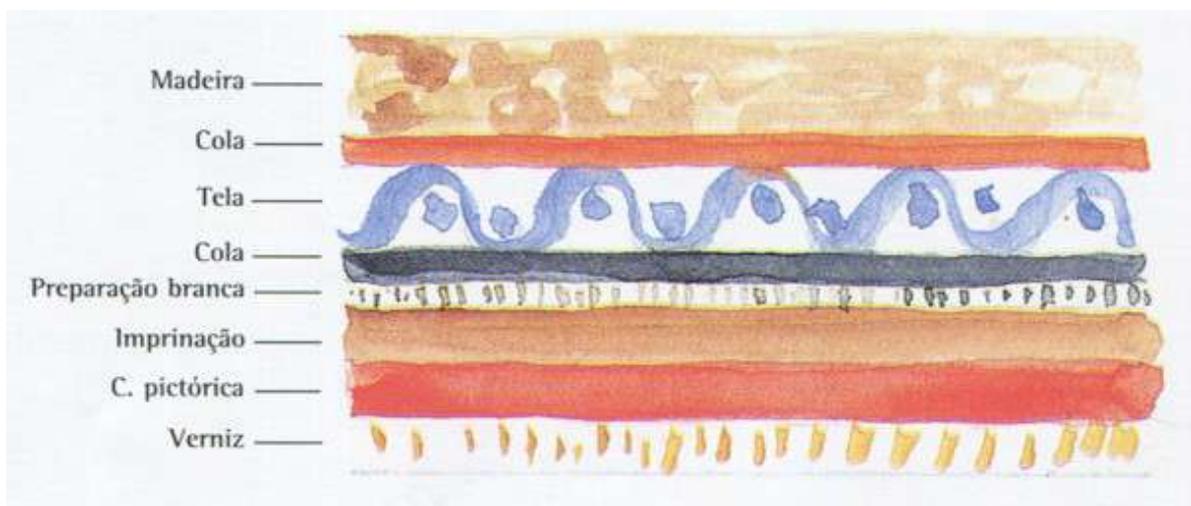
[Fig.158] Oficina de Michelangelo Colonna. *Projeto para um teto decorado com putti, guirlandas e uma balastrada em torno de um óculo*, séc. XVII. Desenho. 14 X 19,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fotomontagem da autora.



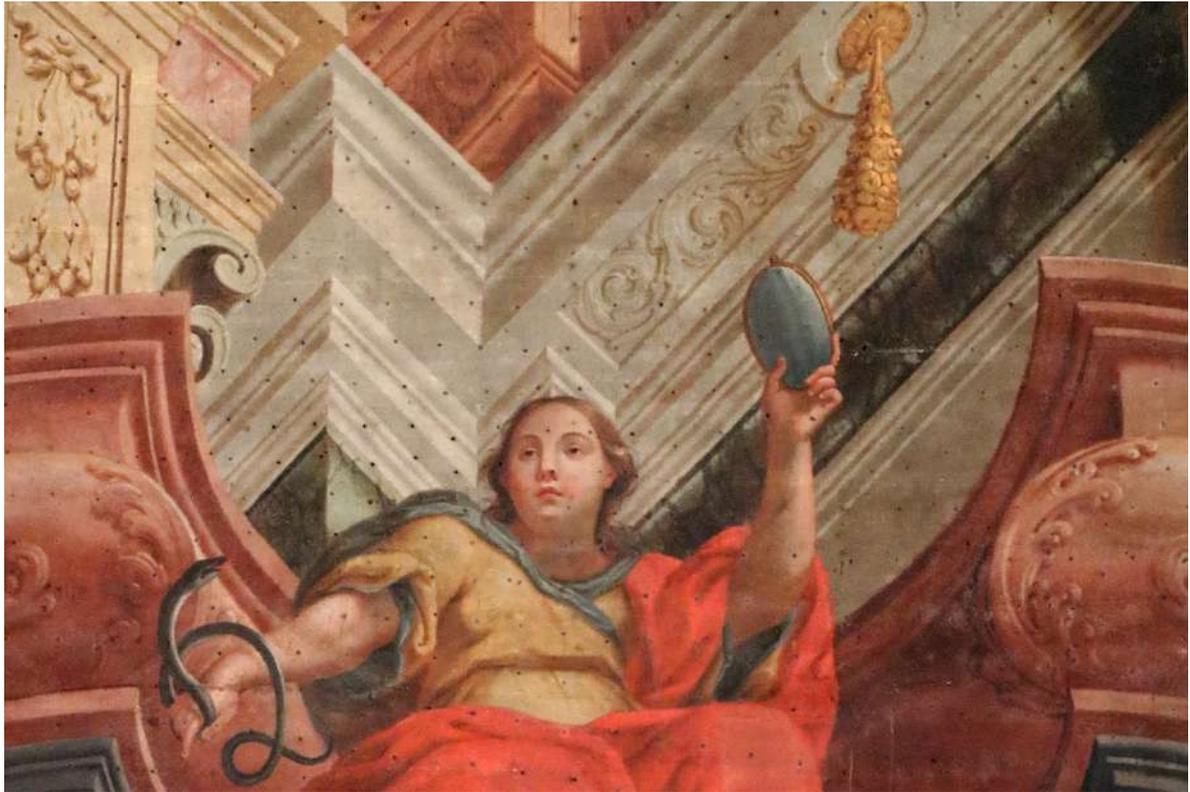
[Fig.159] Anônimo. *Projeto para uma parte de um teto abobadado*, 1700-1780. Desenho. 49,5 X 31,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



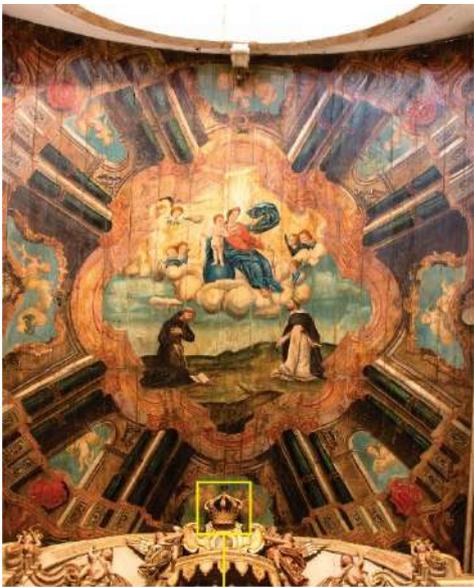
[Fig.160] Faustino Trebbi. *Projeto para parte do teto de uma igreja com cúpula*, 1735-1817. Desenho. 19,5 X 26 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



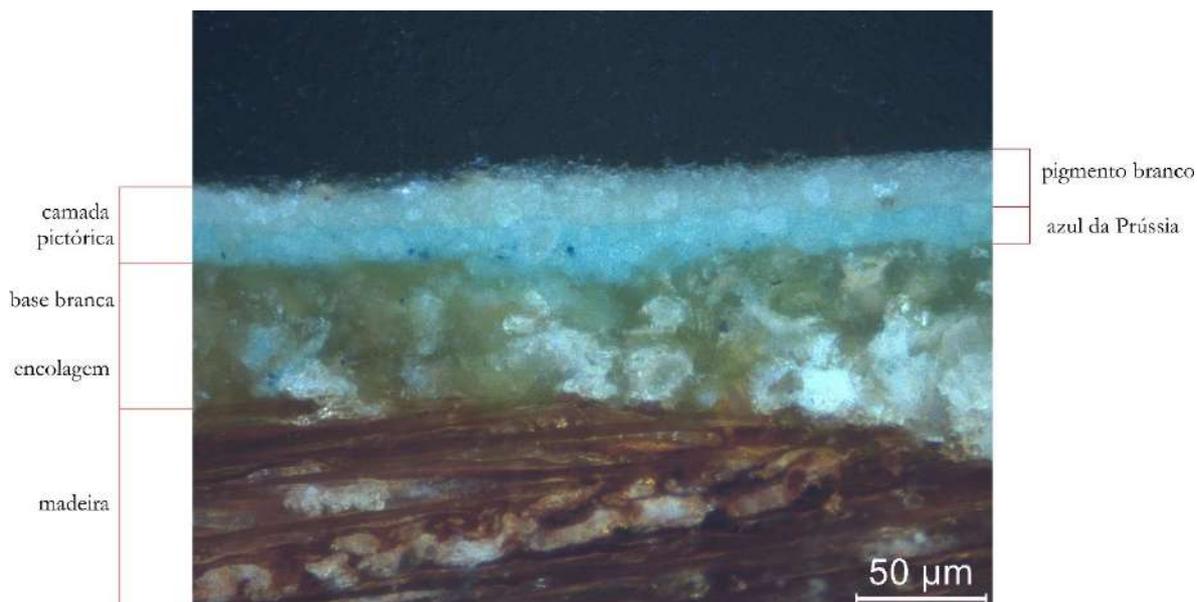
[Fig.161] Camadas existentes no forro da nave da igreja do Menino Deus. Lisboa, c.1738. Fonte: Pedro Miguel Filipe dos Santos (Tese de Doutoramento).



[Fig.162] Vitorino Manuel Serra, João Nunes de Abreu, Jerónimo da Silva. Pintura de forro da nave, c.1738. Pintura a óleo sobre tela. Igreja do Menino Deus. Lisboa, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.163] Oficina do Mestre do Rosário. Mapeamento da amostra retirada da parte de trás da coroa. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, Minas Gerais. Fotografia da autora.



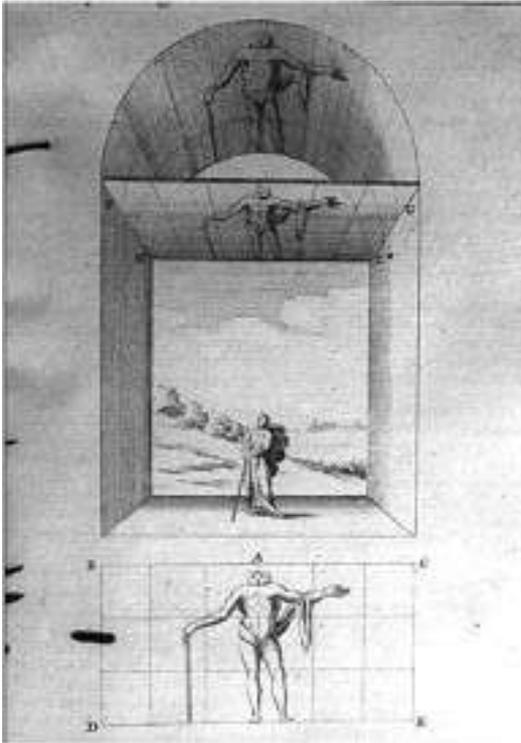
**[Fig.164]** Corte estratigráfico de um fragmento da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG. Fotografia microscópica realizada no Departamento de Química da UFMG.



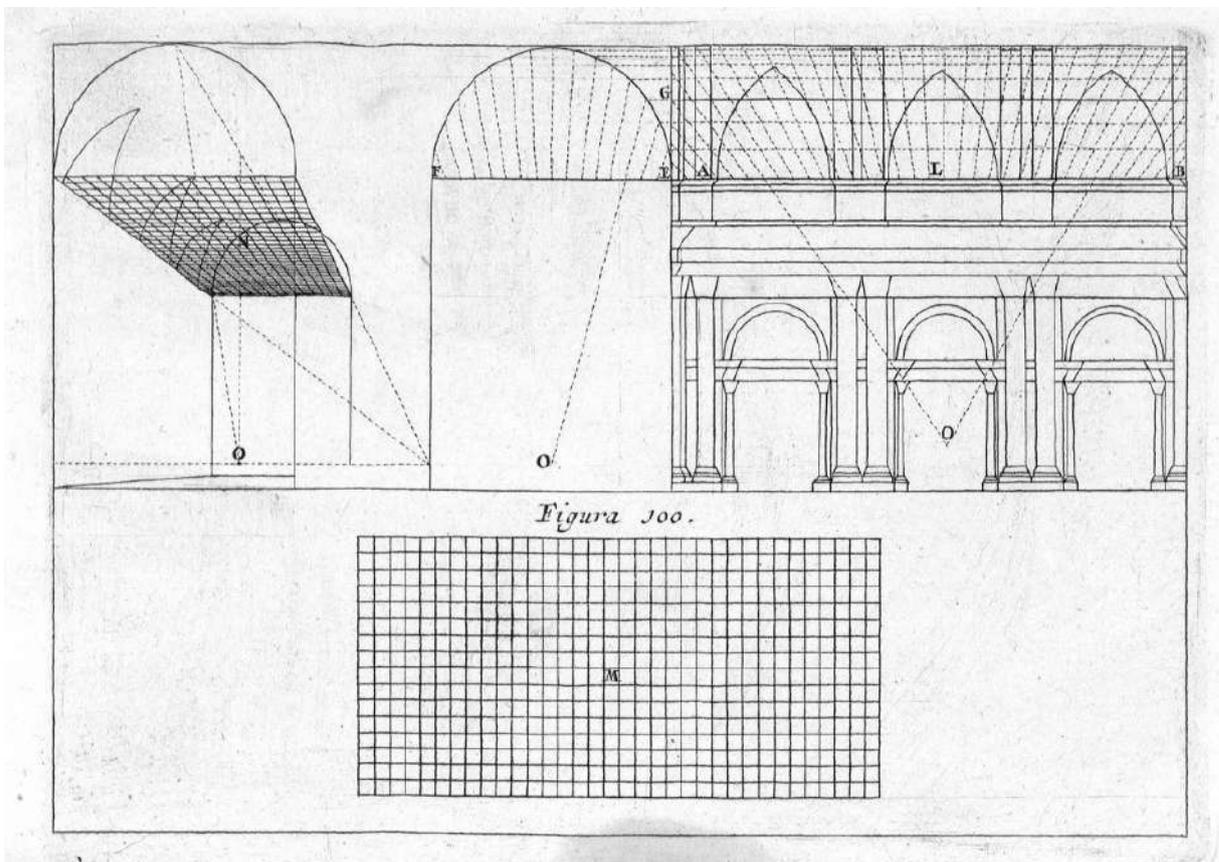
**[Fig.165a]** Anônimo. Quadricula. Projeto para uma pintura de teto, primeira metade do séc. XVIII. Fonte: <https://www.metmuseum.org>.



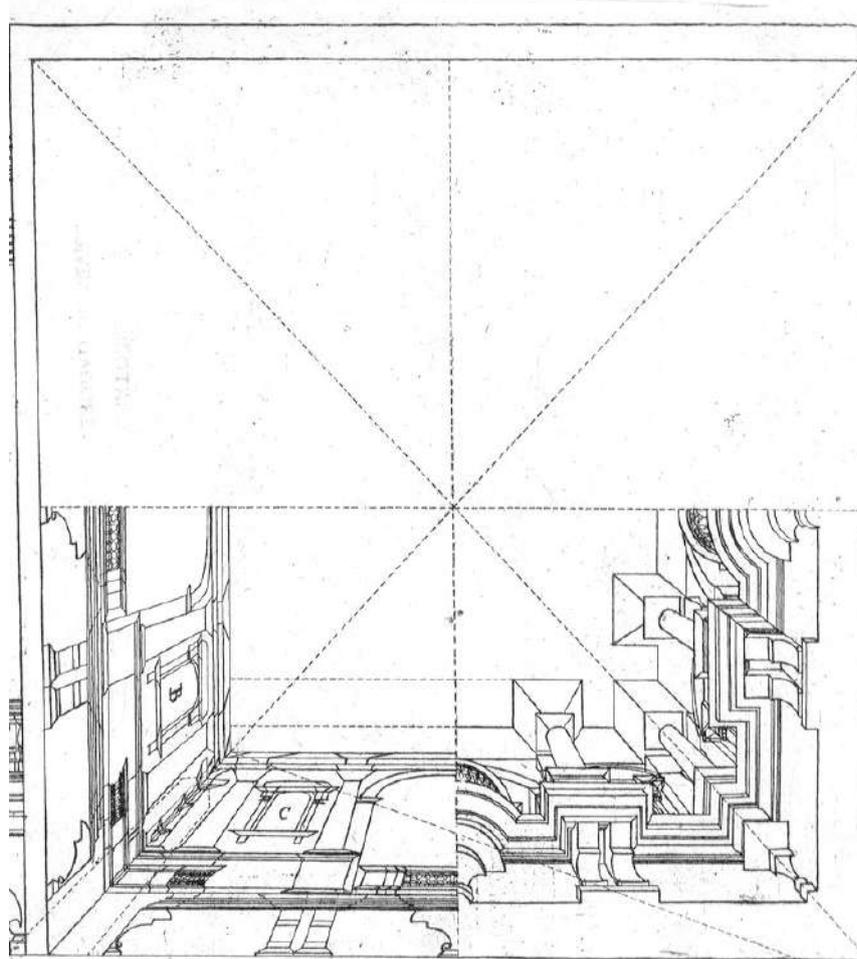
**[Fig.165b]** Anônimo. Quadricula. Projeto para uma pintura de teto, primeira metade do séc. XVIII.



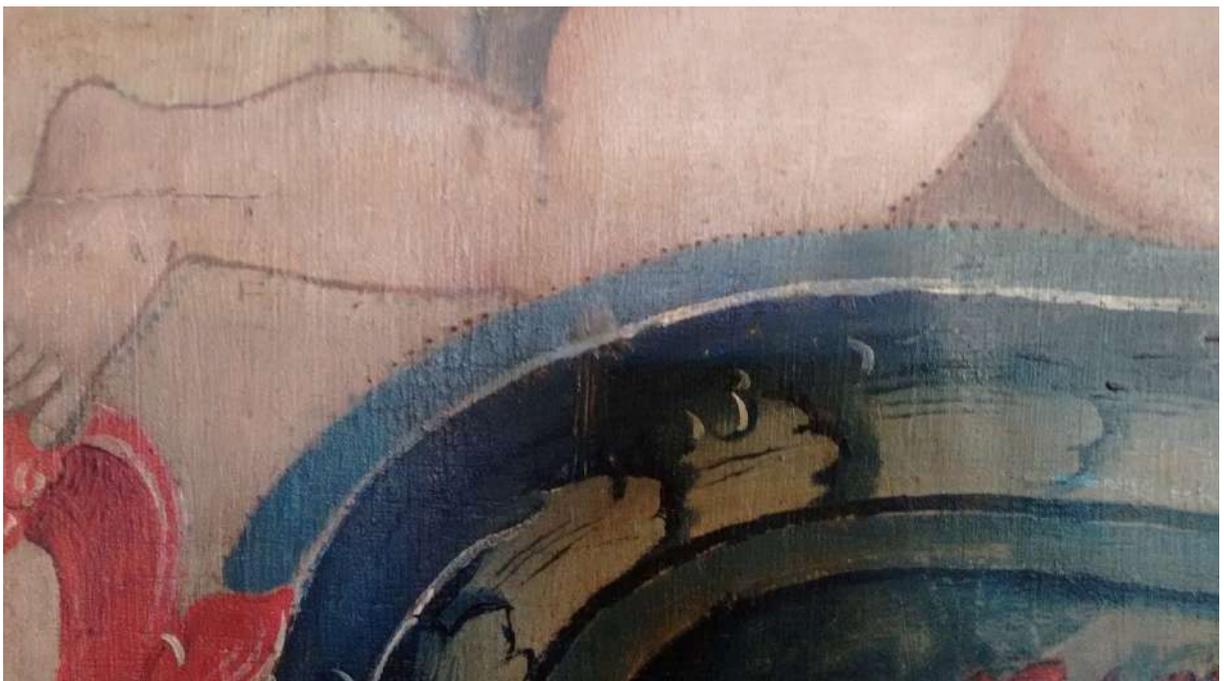
[Fig.166] Jean François Dubreuil, *La Perspective Pratique Necessaire a Tous Peintres, Graveurs*, Vol.3 (2<sup>a</sup> edição), Paris, impressão de Antoine Dezaillier, MDCLXXIX [1679].



[Fig.167] Andrea Pozzo. *Figura 100: Modo de se fazer a quadrícula nas abóbas*. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 1, 1693.



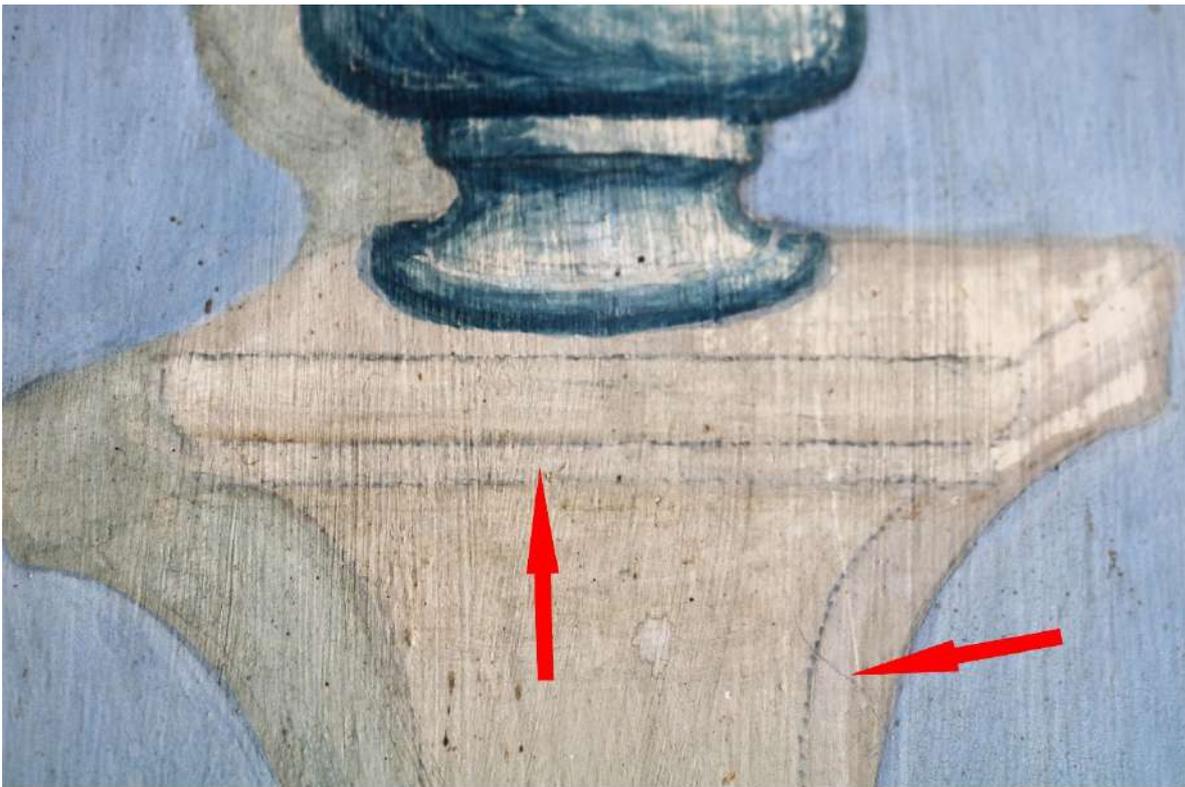
[Fig.168] Andrea Pozzo. *Figura 89: Arquitetura em perspectiva em uma superfície quadrada*. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 1, 1693.



[Fig.169] Gonçalo Francisco Xavier (atribuição). Pintura de forro das paredes da sacristia, séc. XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Conceição de Mato Dentro, MG. Fotografia da autora.

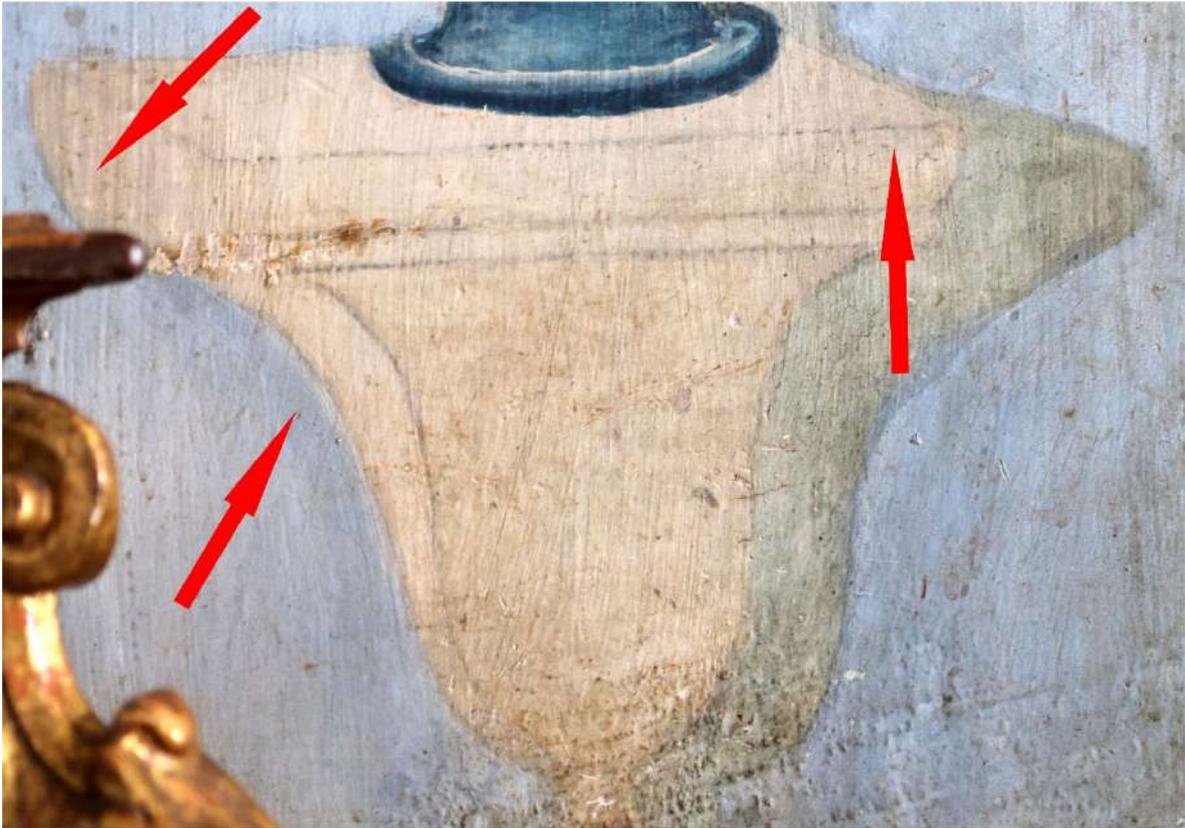


[Fig.170] Anônimo. Oratório doméstico, séc. XVIII. Museu do Diamante. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



## Pontos de pigmento negro

[Fig.171] Anônimo. Oratório doméstico, séc. XVIII. Museu do Diamante. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



## Traço: pontos interligados

[Fig.172] Anônimo. Oratório doméstico, séc. XVIII. Museu do Diamante. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.173] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, Minas Gerais. Fonte: Gilson Felipe Ribeiro (restaurador).



[Fig.174] Andaime instalado na capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos para a restauração do retábulo-mor em 2019. Tiradentes, Minas Gerais. Fotografia da autora.

Traço: pontos interligados



[Fig.175] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe do *spolvero* da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora (capturada do andaime).

Traço: pontos interligados

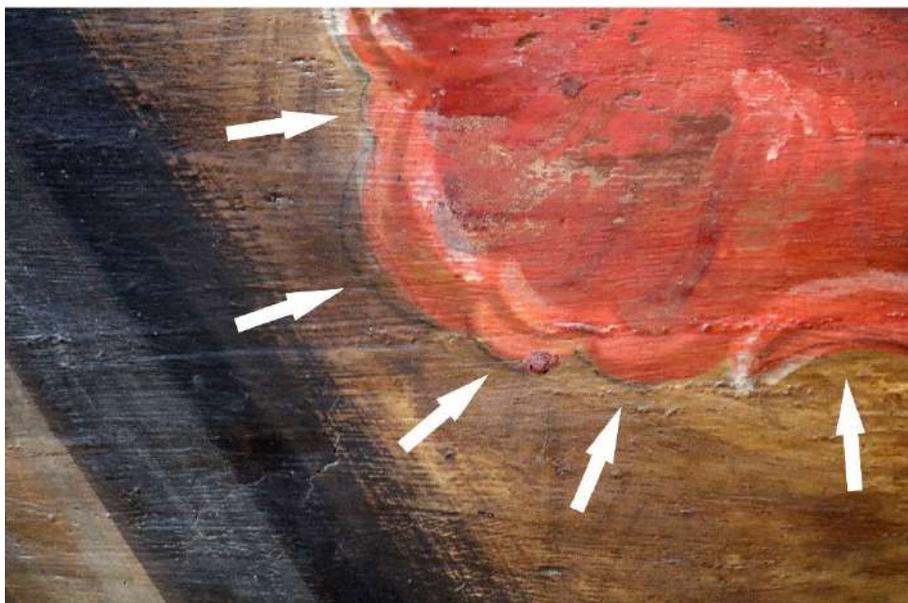
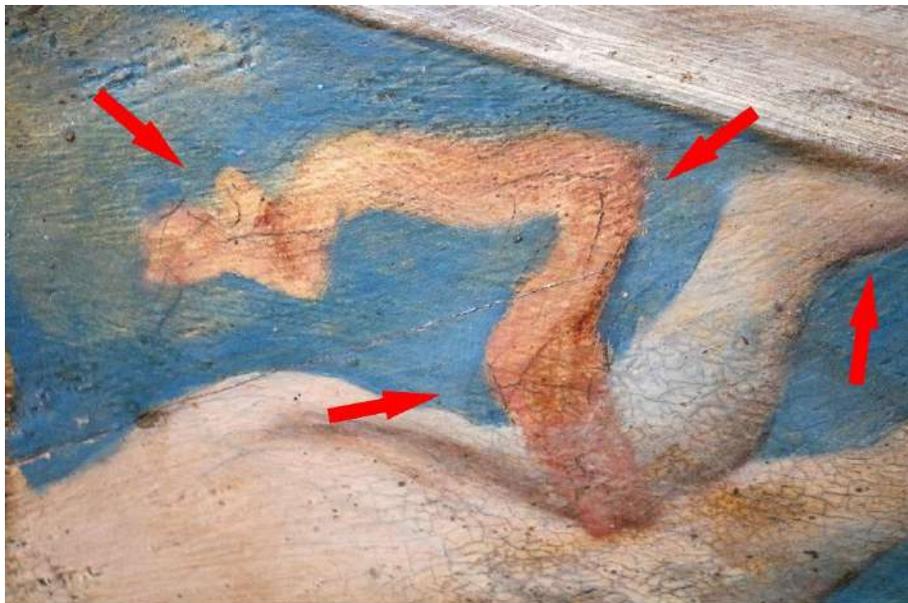
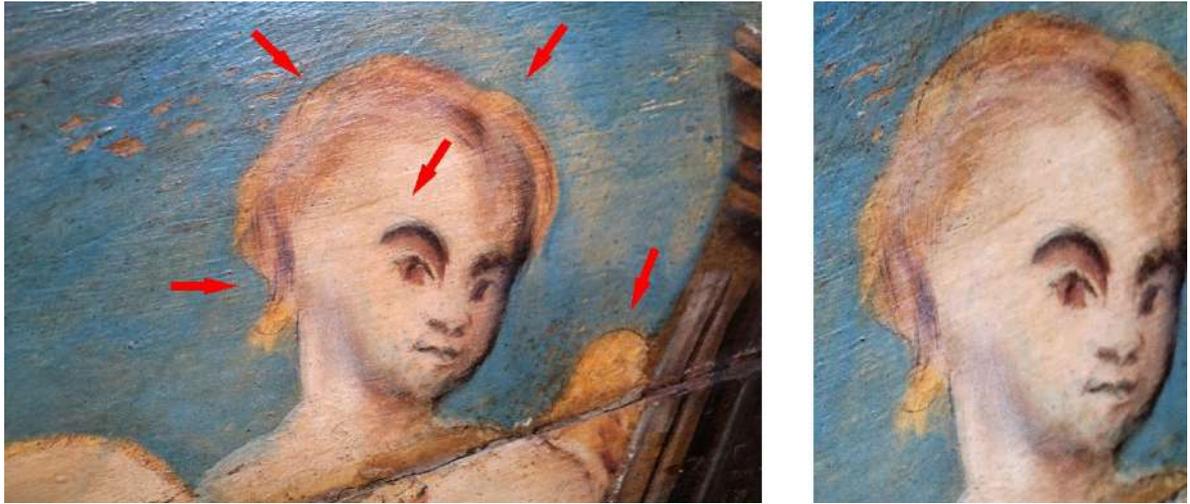


[Fig.176] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe do *spolvero* da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora (capturada do andaime).

## *Spolvero*: pontos de pigmento negro

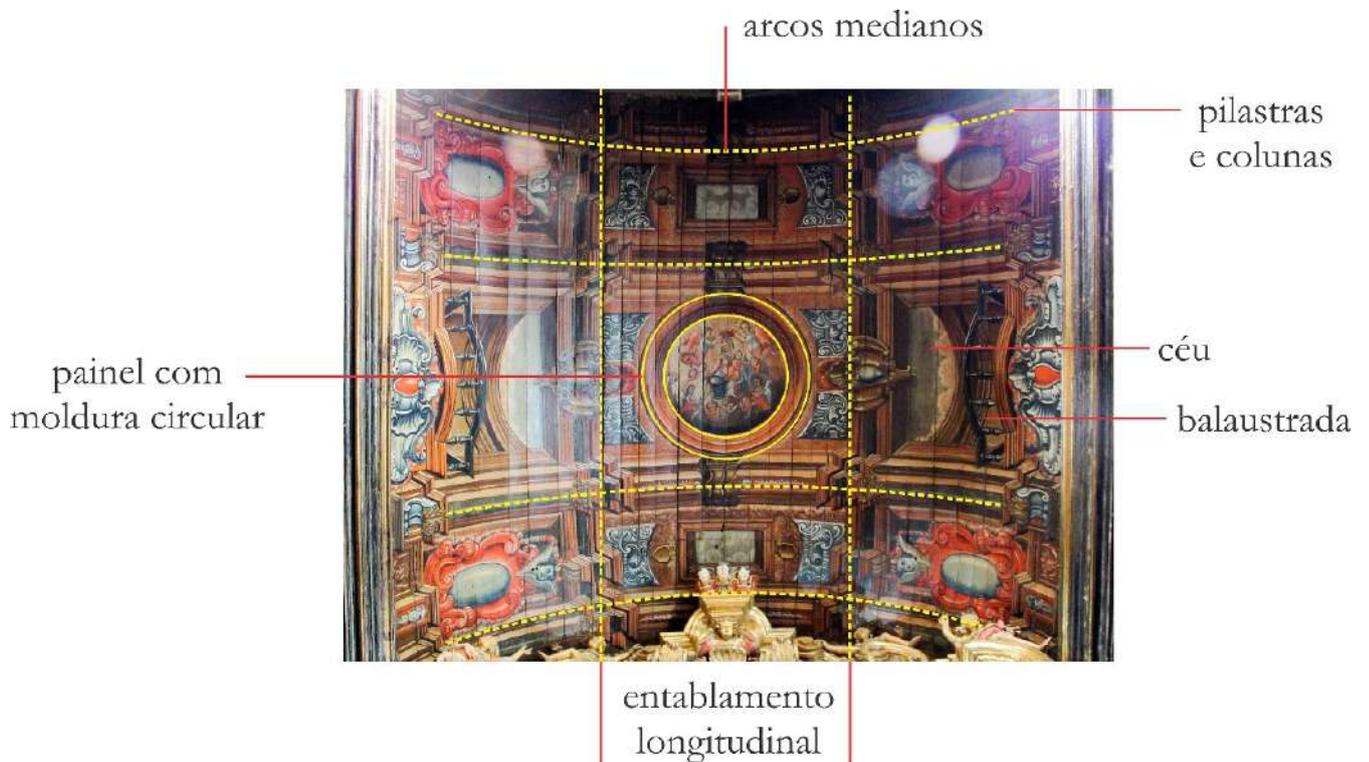


[Fig.177] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe do *spolvero* da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora (capturada do andaime).



[Fig.178] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe do desenho à mão livre da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora (capturada do andaime).

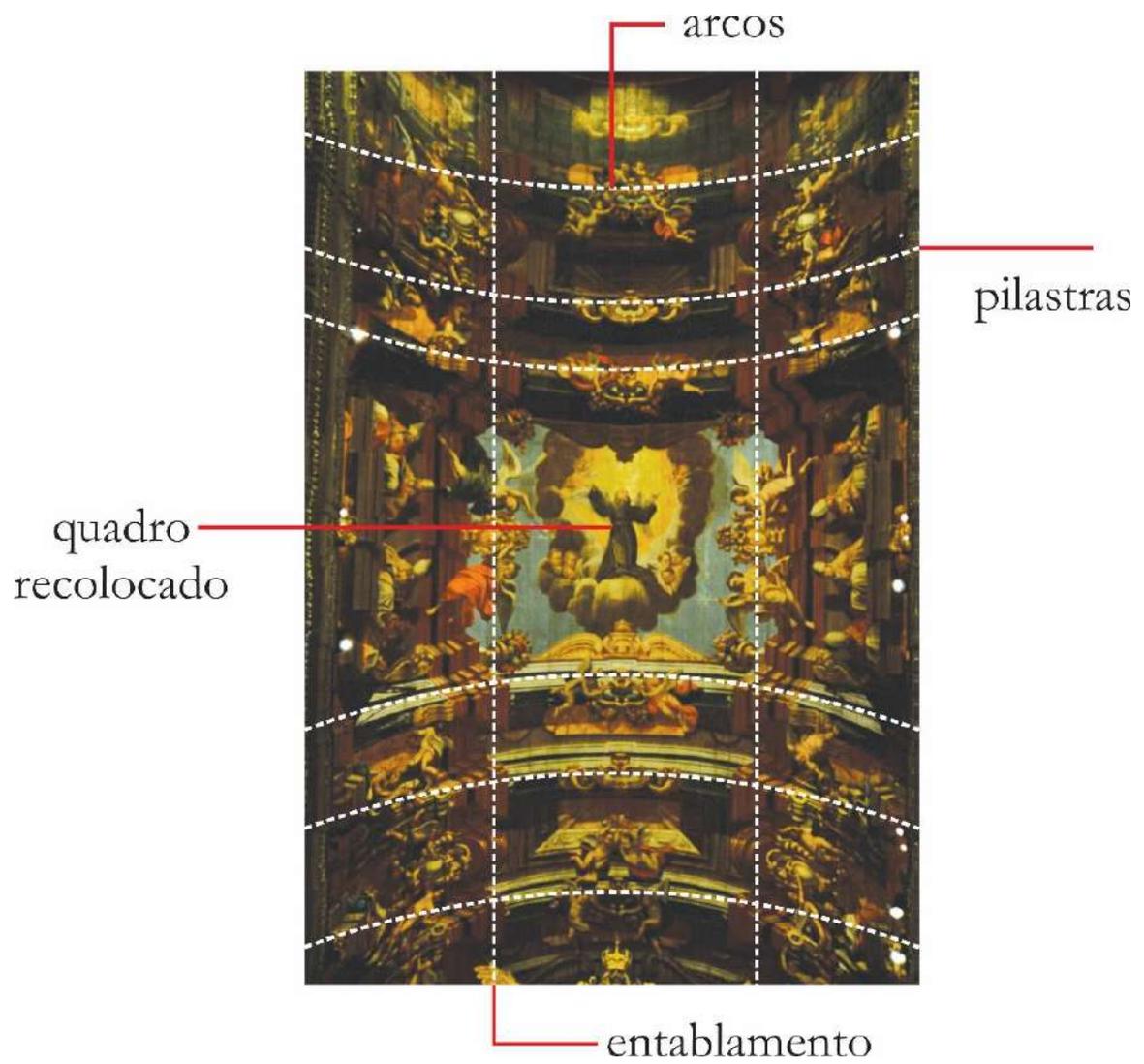
## O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais: diversidade de modelos e coexistência de estilos



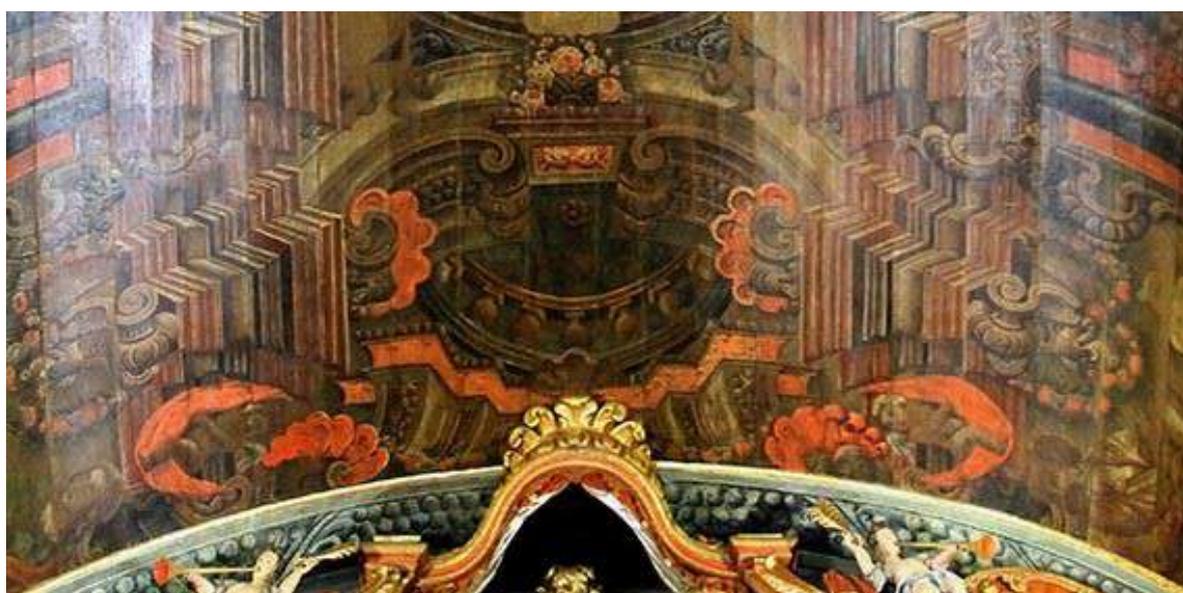
[Fig.179] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1740-1755. Capela do P. Faria, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



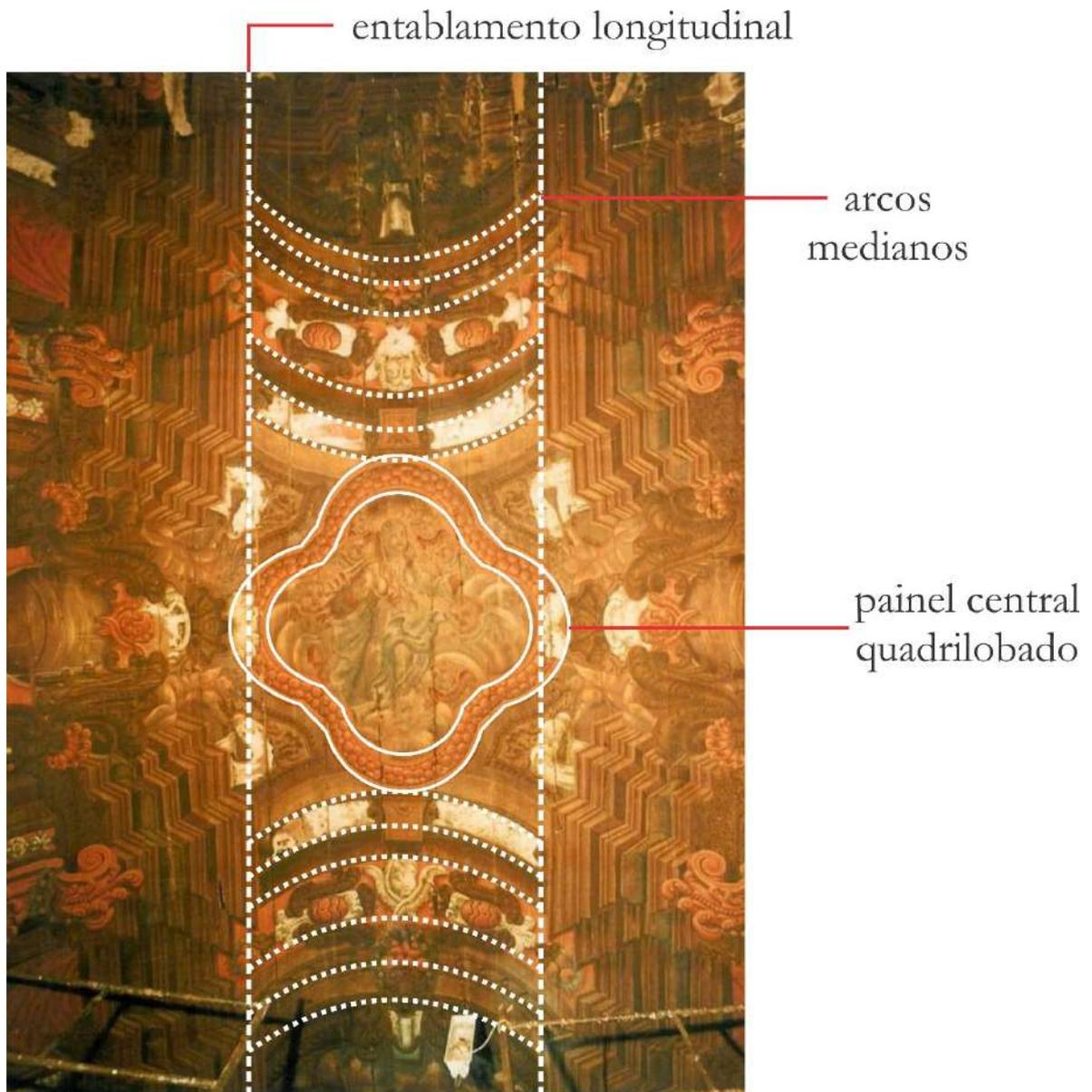
[Fig.180] Oficina desconhecida. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1740-1755. Capela do P. Faria, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.181] Caetano da Costa Coelho. Pintura de forro da nave, 1737. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, RJ. Fotografia de Alex Salim publicada por Cesar Augusto Tovar Silva.



[Fig.182] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, séc. XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro, MG. Fotografia da autora.



[Fig.183] Gonçalo Francisco Xavier (atribuição). Pintura de forro da capela-mor, séc. XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Catas Altas, MG. Fotografia do IEPHA publicada por Jáder Barroso Neto.



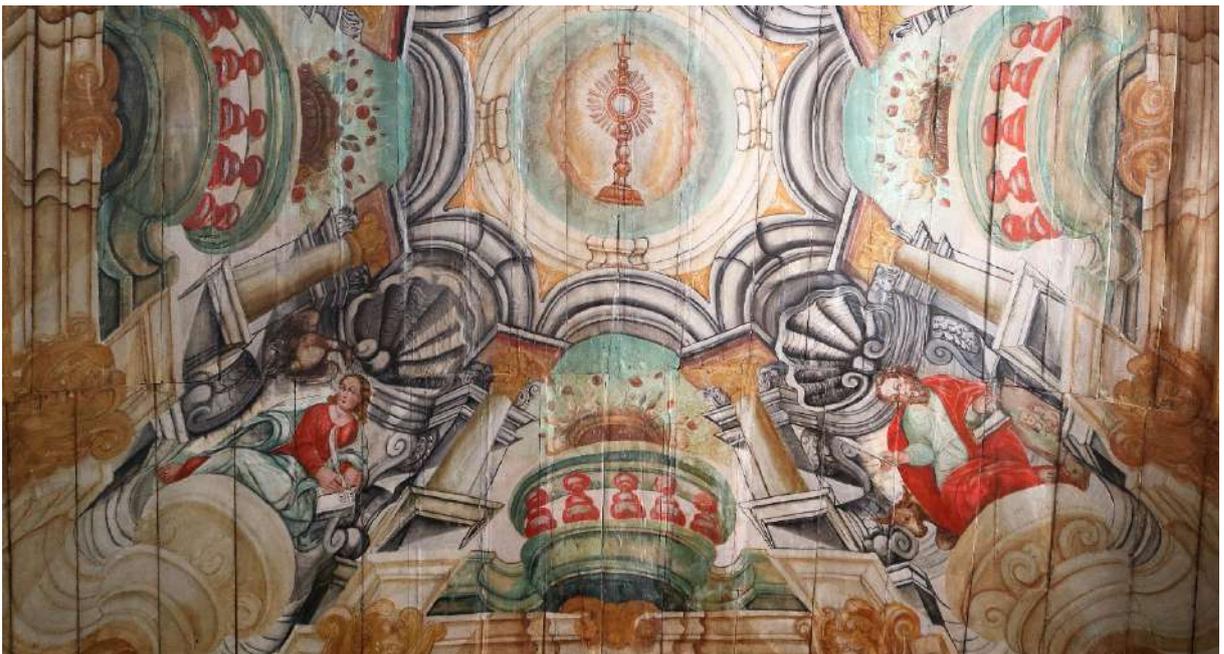
[Fig.184] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.185] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.186]** Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.187]** Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



[Fig.188] Oficina desconhecida. Pintura de ferro da nave, meados do século XVIII. Igreja do Mosteiro das Chagas ou Igreja da Misericórdia. Lamego, Trás-os-Montes, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.189] Oficina desconhecida. Pintura de ferro da nave, meados do século XVIII. Igreja do Mosteiro das Chagas ou Igreja da Misericórdia. Lamego, Trás-os-Montes, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.190] Oficina de Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego. Trás-os-Montes, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.191a] Oficina de Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Trás-os-Montes, Portugal. Fotografia da autora. [Fig.191b] Oficina desconhecida. Pintura de forro da nave, meados do século XVIII. Igreja do Mosteiro das Chagas. Lamego, Trás-os-Montes, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.192a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora. [Fig.192b] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



[Fig.193] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.194] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de ferro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.195] Paolo Veronese. Detalhe da pintura da Sala do Olimpo, 1560. Vila Bárbaro, Maser, Itália.



[Fig.196] Agostino Mitelli. Detalhe da pintura da Sala de Audiências, 1636-41. Palácio Pitti, Florença, Itália.



[Fig.197] Francesco Fontebasso. Pintura de forro, 1707-1769. Palácio Bernardi, Veneza, Itália.



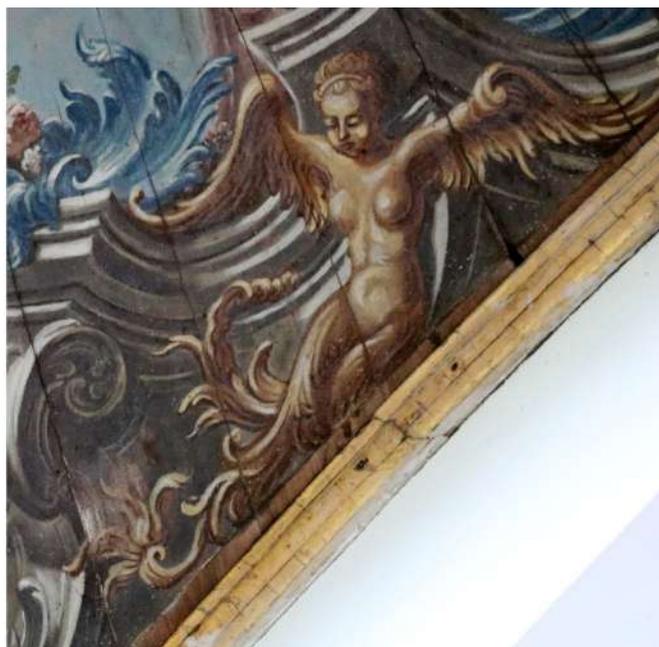
[Fig.198] Oficina de Nicolau Nasoni. Decoração da sacristia, 1725. Sé catedral. Porto, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.199] Oficina desconhecida. Decoração do forro das abóbadas da nave. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, 1764-1767. Felgueiras, distrito do Porto, Portugal. Fotografia da autora.



**[Fig.200]** Oficina desconhecida. Decoração do forro das abóbas da nave. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, 1764-1767. Felgueiras, distrito do Porto, Portugal. Fotografia da autora.



**[Fig.201a]** Oficina de Nicolau Nasoni. Detalhe da pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Portugal. **[Fig.201b]** Oficina desconhecida. Decoração do forro das abóbas da nave. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, 1764-1767. Felgueiras, distrito do Porto, Portugal. Fotografia da autora.



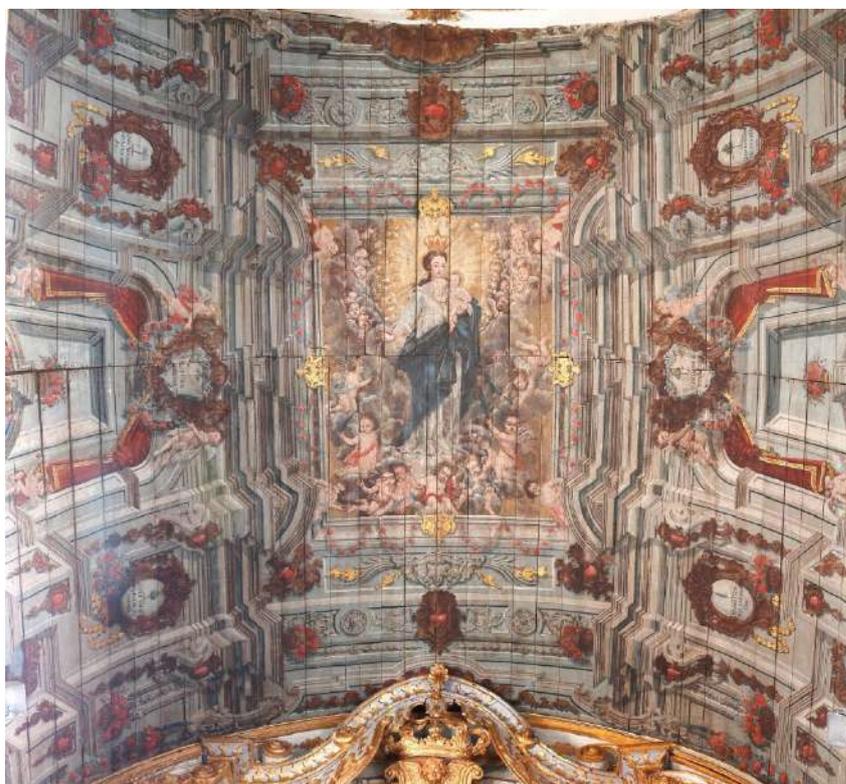
[Fig.202] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da nave, 1768. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



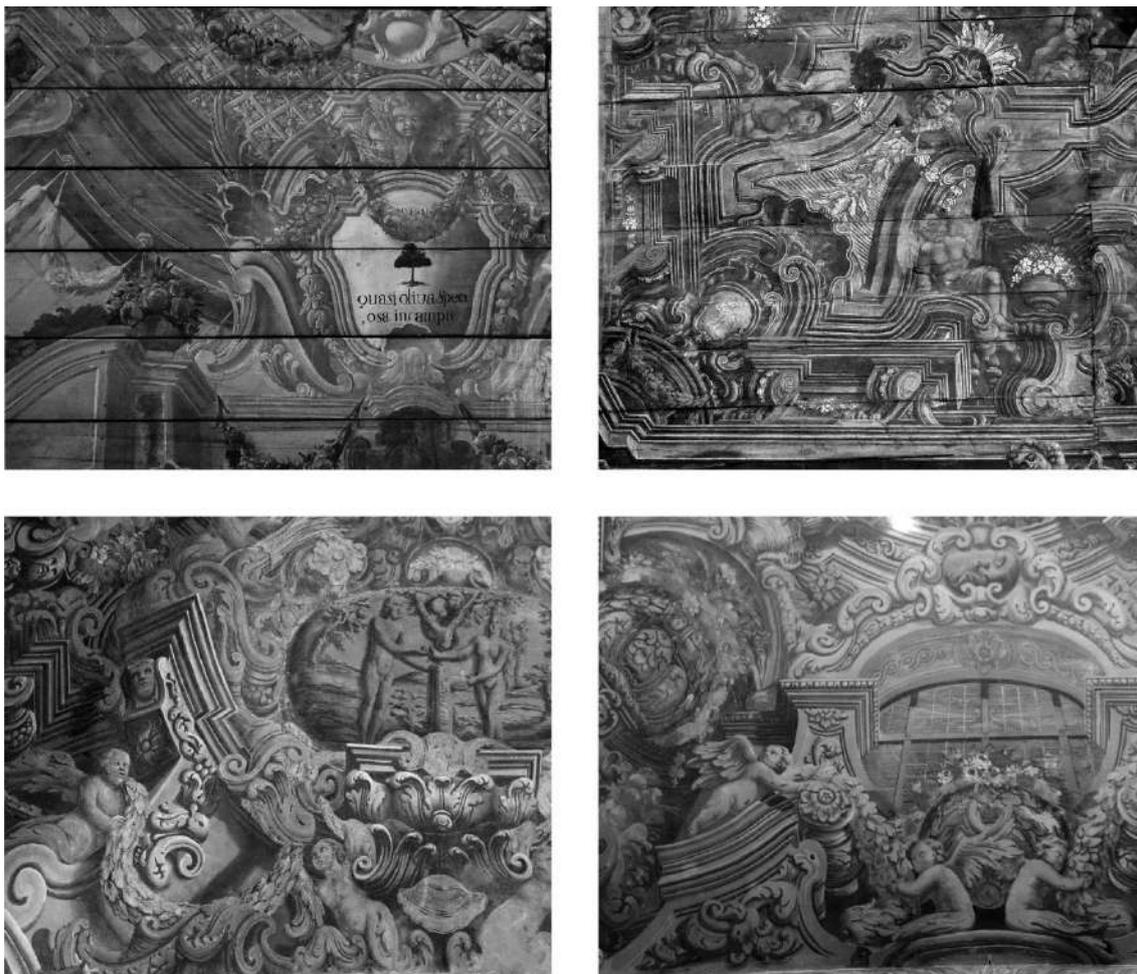
[Fig.203] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Detalhe da pintura de forro da nave, 1768. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.204] Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, 1766-1769. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



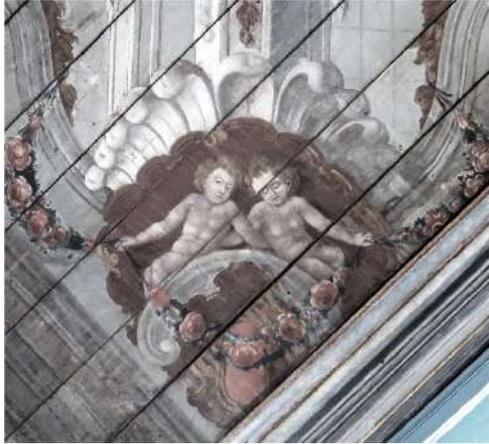
[Fig.205] Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, 1779. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.206] acima:** Oficina de José Soares de Araújo (atribuição). Pintura de forro da capela-mor, c. 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG / Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, 1766. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG. **Abaixo:** Oficina de Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Portugal. Fotografia da autora.



**[Fig.207a]** Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, 1779. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, MG. **[Fig.207b]** Oficina de Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Portugal. **[Fig.207c]** Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da nave, 1778. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.208a]** Oficina de José Soares de Araújo. *Putti*. Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, Diamantina, MG. **[Fig.208b]** Oficina de Nicolau Nasoni. Figuras híbridas. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Portugal. Fotografia da autora.



**[Fig.209a]** Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, Diamantina, MG. **[Fig.209b]** Oficina de Nicolau Nasoni. Pintura de forro da nave, 1734-1738. Sé catedral. Lamego, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.210] Andrea Carlone. *Alegoria sobre a vida do homem*, 1691. Palazzo Rosso, Gênova.



[Fig.211] Giuseppe Maria Rolli e Pietro Antonio Fariana. *Decoração da Sala de Audiência*, 1704-1705. Palácio de Rastatt, Alemanha.



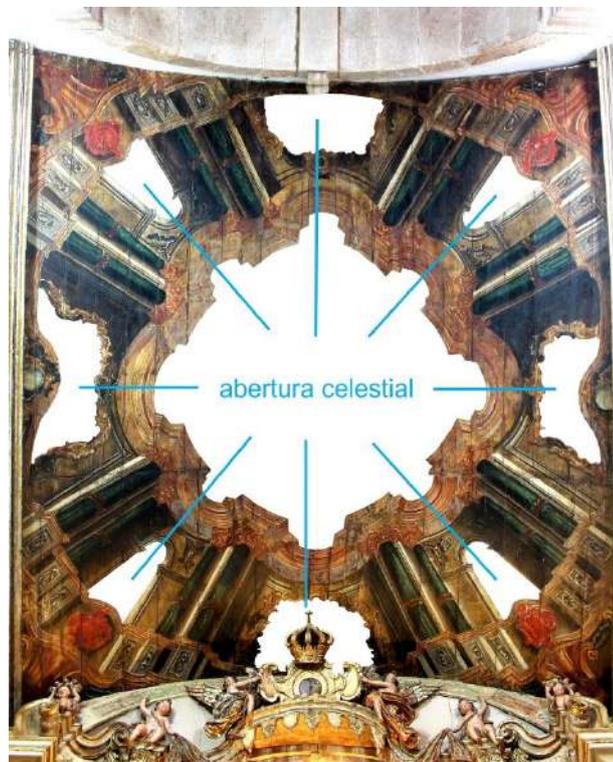
[Fig.212] Giuseppe Antonio Caccioli e Pietro Antonio Farina. Decoração de um dos quartos, 1705-1706. Palácio de Rastatt, Alemanha.



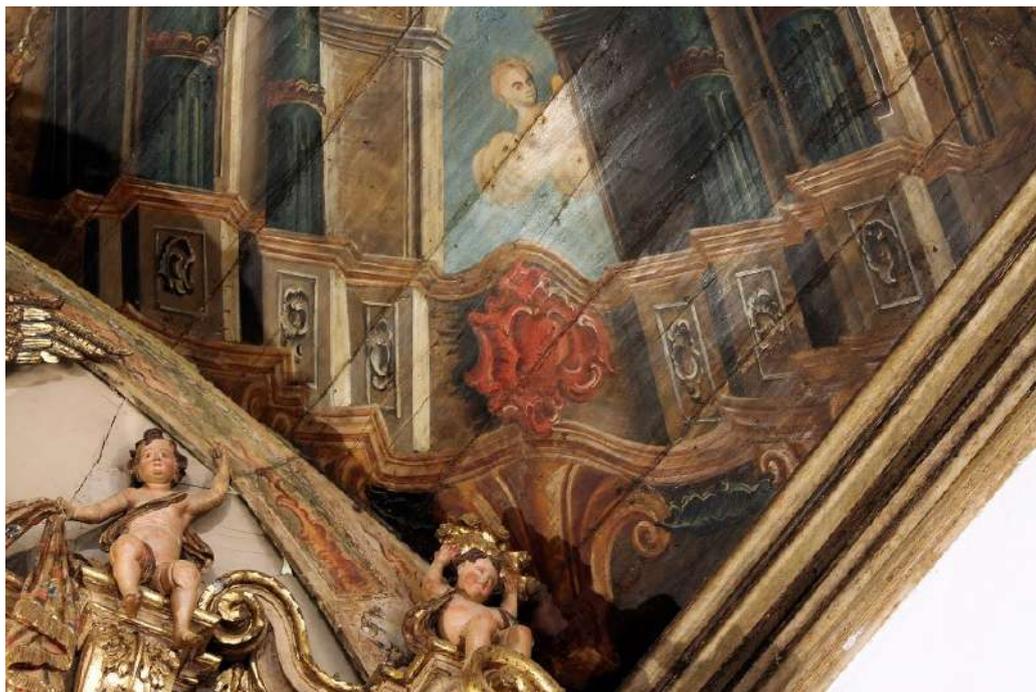
[Fig.213] Giuseppe Antonio Caccioli e Pietro Antonio Farina. Decoração de um dos quartos, 1705-1706. Palácio de Rastatt, Alemanha.



**[Fig.214]** Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



**[Fig.215]** Oficina do Mestre do Rosário. O espaço celestial. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.216] Oficina do Mestre do Rosário. Rocalhas. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.217] Oficina do Mestre do Rosário. Rocalhas. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.218] Oficina do Mestre do Rosário. Janelas emolduradas por rocalhas em relevo. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.219] François Boucher. *La Chambre d'appart de la Princesse*, 1738. Hôtel de Soubise, Paris.



[Fig.220] François Boucher. *Alegoria da Poesia Lirica*, 1753. Óleo sobre tela. 114,9 X 159,4 cm. Quarto do Hôtel de Varengeville, Paris. Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York.



[Fig.221] François Boucher. *Alegoria da Poesia Lírica*, 1753. Óleo sobre tela. 113,7 X 161,9 cm. Sala do Hôtel de Varengeville, Paris. Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York.



[Fig.222] Charles-Étienne Briseux. Planche 215 e planche 218. *Décoration du haut d'une porte et de son couronnement*. L'Art de Batir des Maisons de Campagne (...), 1743. Fonte: Biblioteca Municipal do Porto. Porto, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.223] Charles-Étienne Briseux. Planche 221 e Planche 223. *Décoration du haut d'une porte et de son couronnement*. L'Art de Batir des Maisons de Campagne (...), 1743. Fonte: Biblioteca Municipal do Porto. Porto, Portugal.

## VI

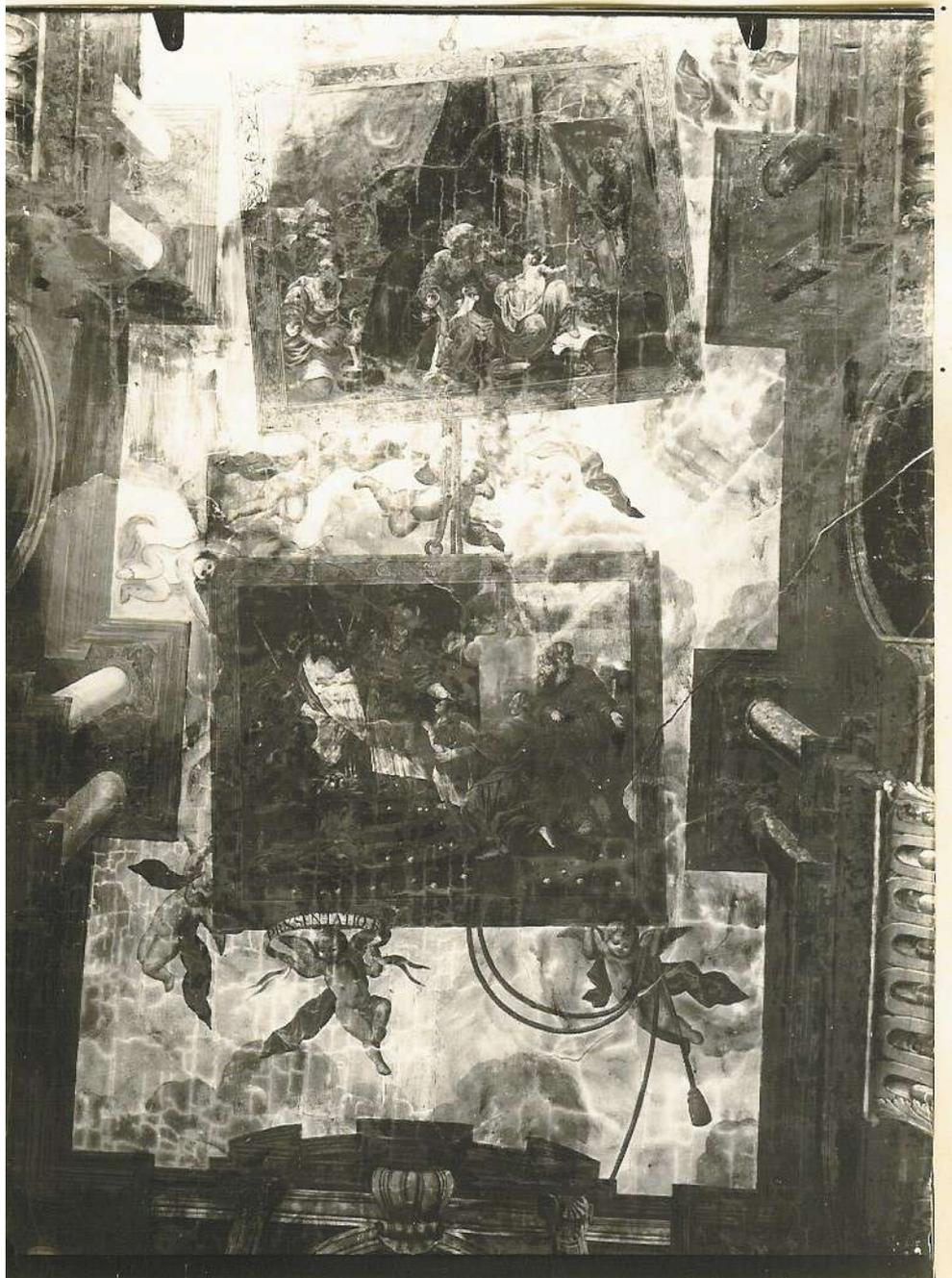
### A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes: herança cultural e referências artísticas



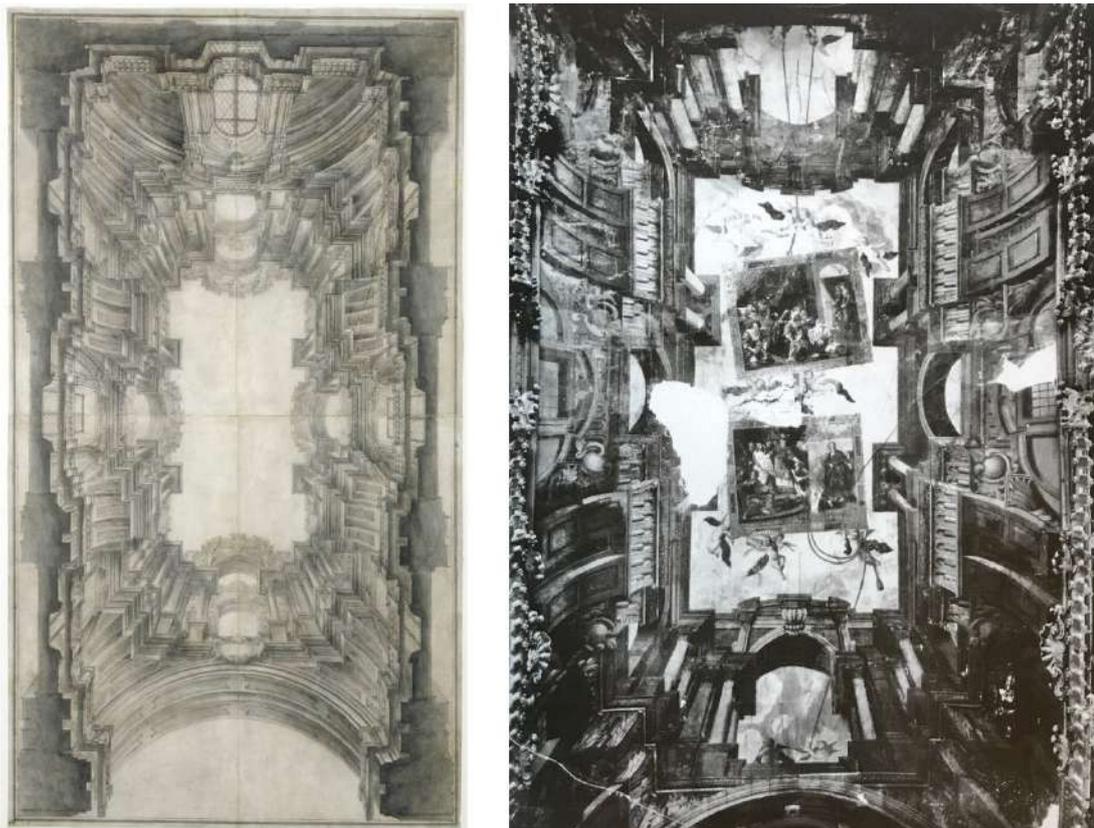
[Fig.224] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.225] **Esquerda:** Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. **Direita:** Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.226] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro do coro, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia de Manoel Cameiro, 1900/1905. Fonte: Museu Nogueira da Silva, Braga.



[Fig.227] **Esquerda:** Andrea Pozzo. Arquitetura ilusionista para a abóbada da igreja de Santo Inácio, em Roma, 1686-1690. 50,3 X 91,1 cm. Fonte: Galeria Nacional de Arte de Washington. **Direita:** Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro do coro, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia de Domingos Galvão, 1930. Publicada por Eduardo Pires de Oliveira e Maria Claudia Magnani.



[Fig.228] Rembrandt. *A Sagrada Família*, 1646. Galeria de Arte de Kassel, Alemanha.



[Fig.229] Adriaen van der Spelt. *Natureza-morta de flor com cortina*, séc. XVII. Instituto de Arte de Chicago.



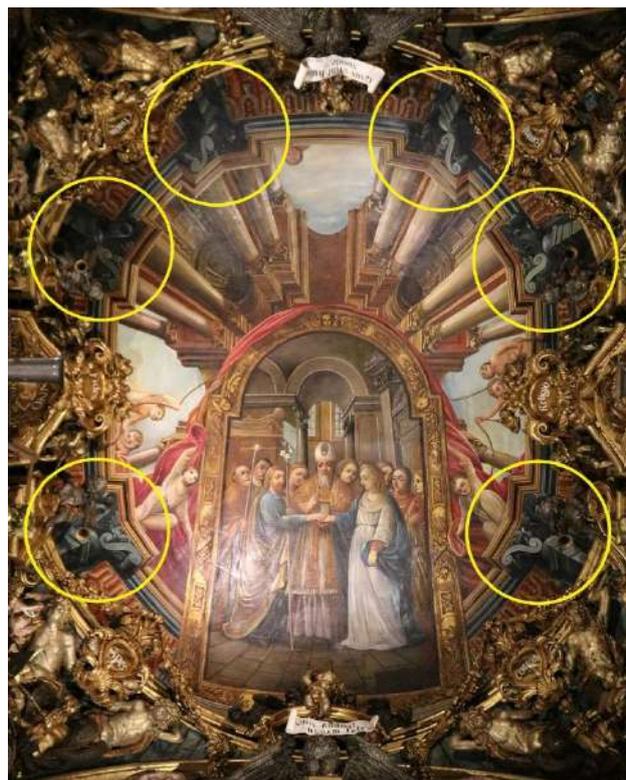
[Fig.230] *Escadório dos Cinco Sentidos*, c. 1722. Santuário do Bom Jesus do Monte. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.231] *Escadório dos Cinco Sentidos (visão)*, c. 1722. Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal. Fotografia da autora.

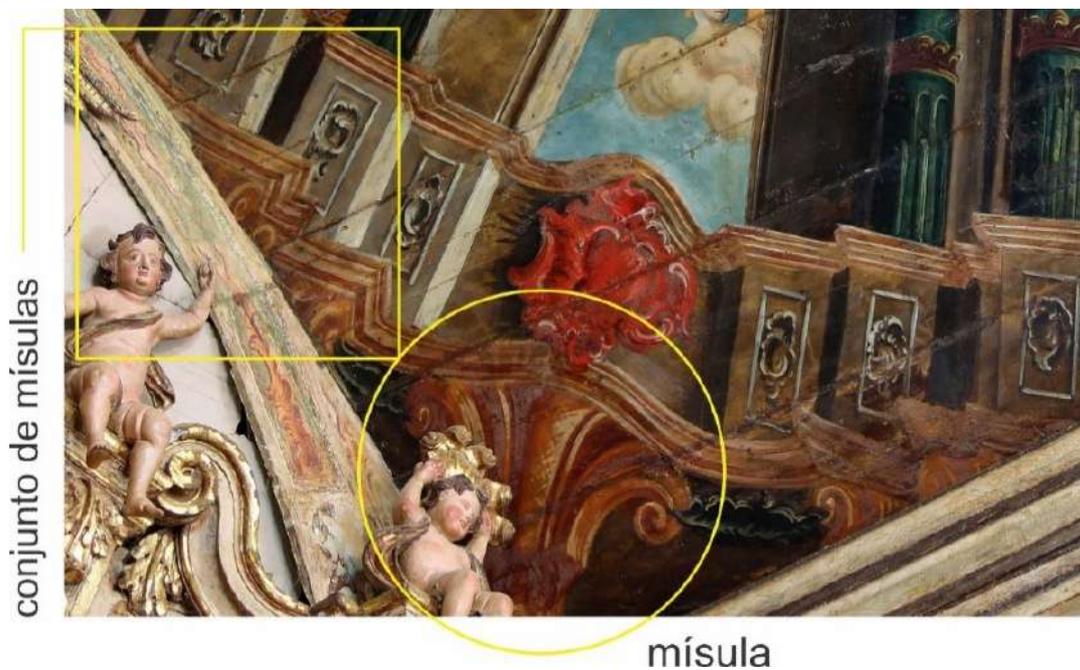


[Fig.232] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



pilastras e mísulas

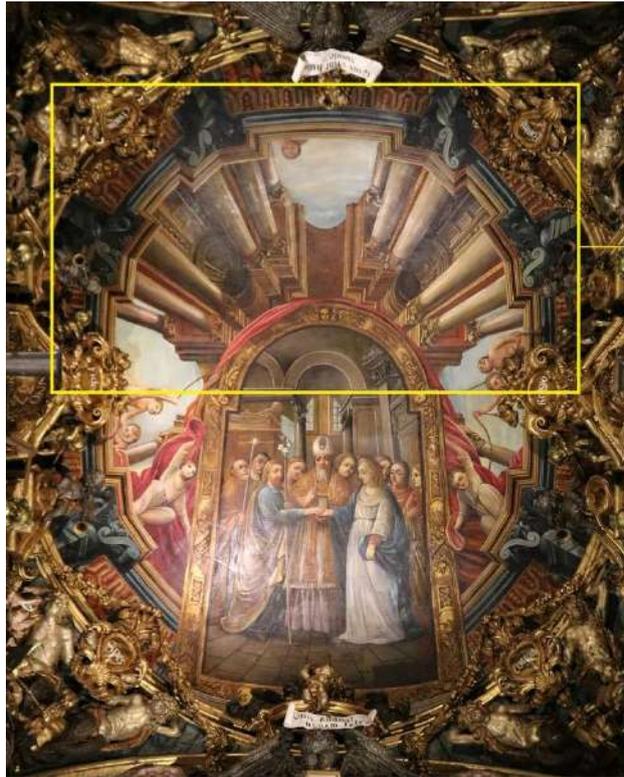
[Fig.233] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



conjunto de mísulas

mísula

[Fig.234] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora



tríades de colunas

[Fig.235] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



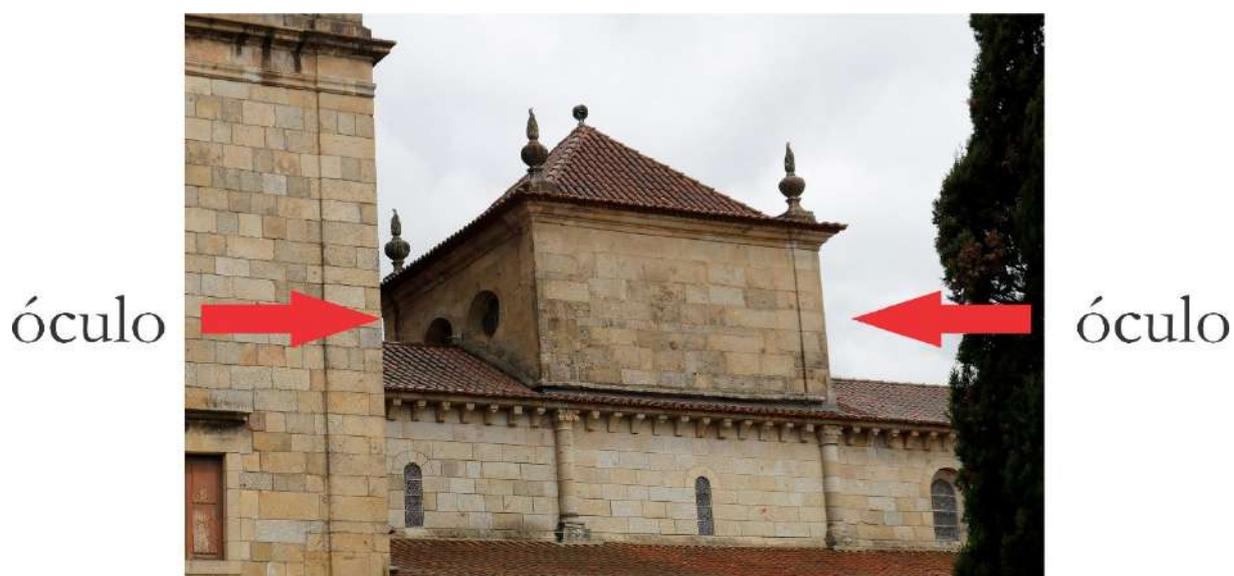
[Fig.236] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.237] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.238] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



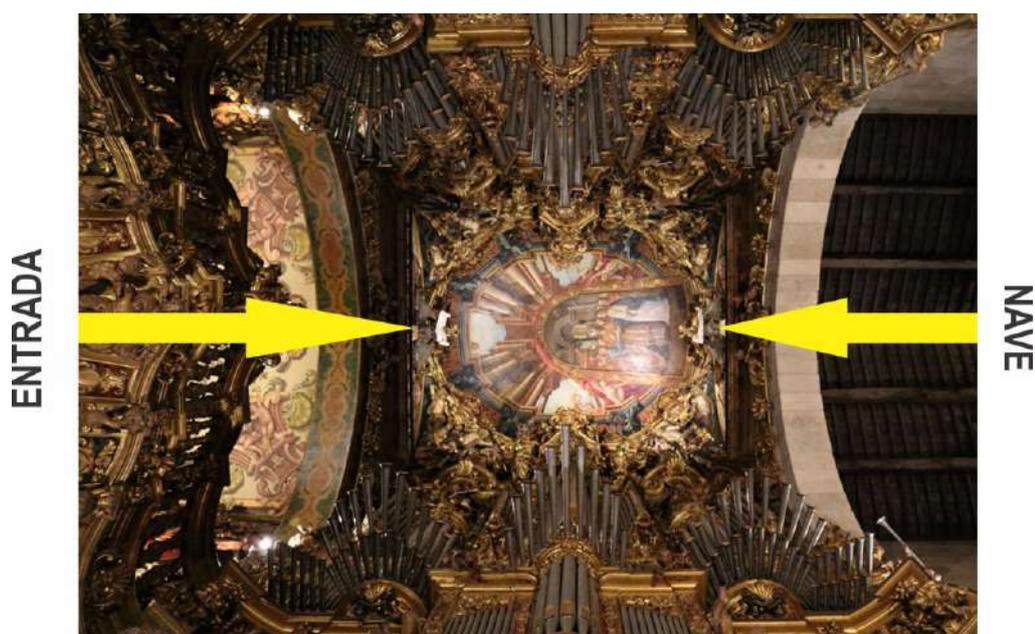
[Fig.239] Visão lateral da Sé catedral de Braga e local da caixa dos órgãos onde se encontra a pintura de Manuel Furtado de Mendonça. Fotografia da autora.

DIREÇÃO DA LUZ  
porta da Catedral



DIREÇÃO DA LUZ  
nave da Catedral

[Fig.240] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.241] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. Pintura de forro da caixa dos órgãos, 1737-1739. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.242] Andrea Mantegna. *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Palácio Ducal, Mântua, Itália.



[Fig.243] Andrea Mantegna. *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Palácio Ducal, Mântua, Itália.



[Fig.244] Andrea Mantegna. *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Palácio Ducal, Mântua, Itália.



[Fig.245] **Esquerda:** Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, c. 1765. Igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora. **Direita:** Andrea Mantegna. *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Palácio Ducal, Mântua, Itália.



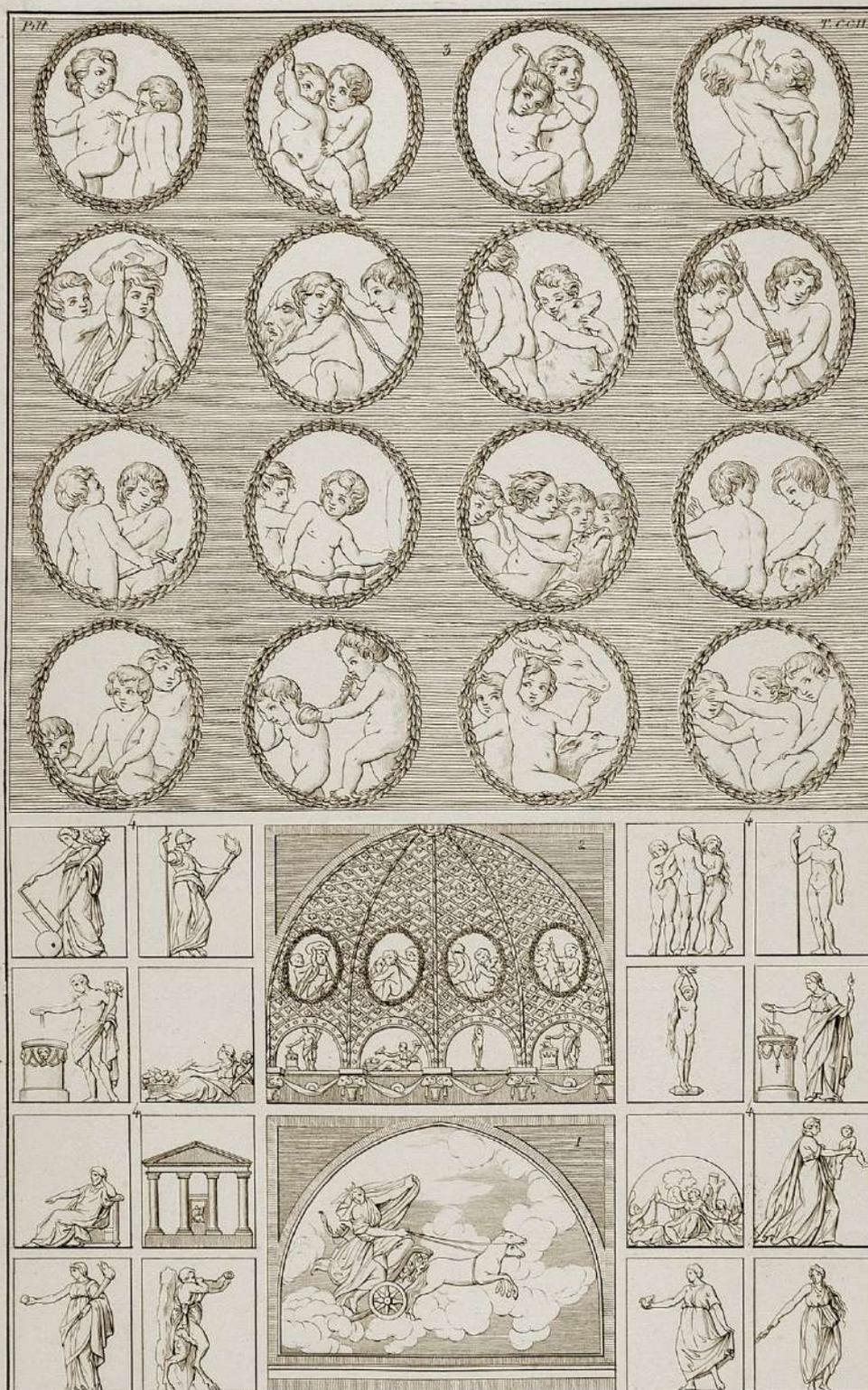
[Fig.246] Correggio. *Camera di San Paolo*, 1519. Convento de São Paulo, Parma.



[Fig.247] Leonardo da Vinci. *Decoração da sala da Torre*, 1498. Castelo Sforzesco, Milão.

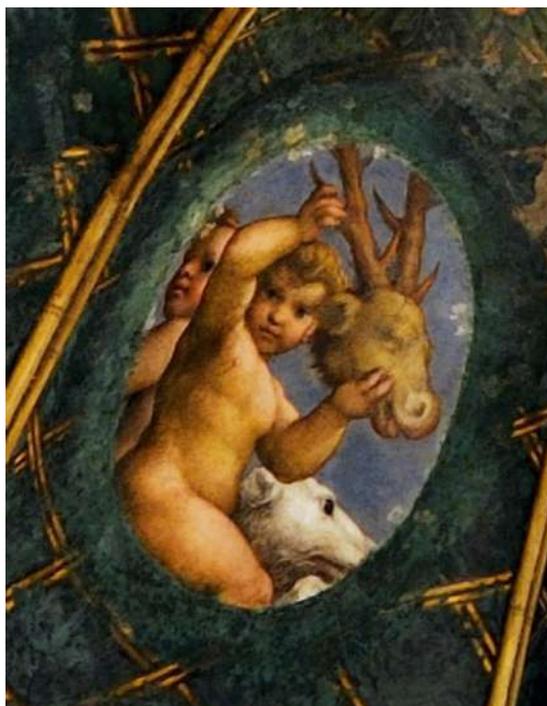


[Fig.248] Andrea Mantegna. *A Madona da Vitória*, 1496. Museu do Louvre.



*Affreschi del Correggio nel Monastero di S. Paolo a Parma. XVI secolo.*

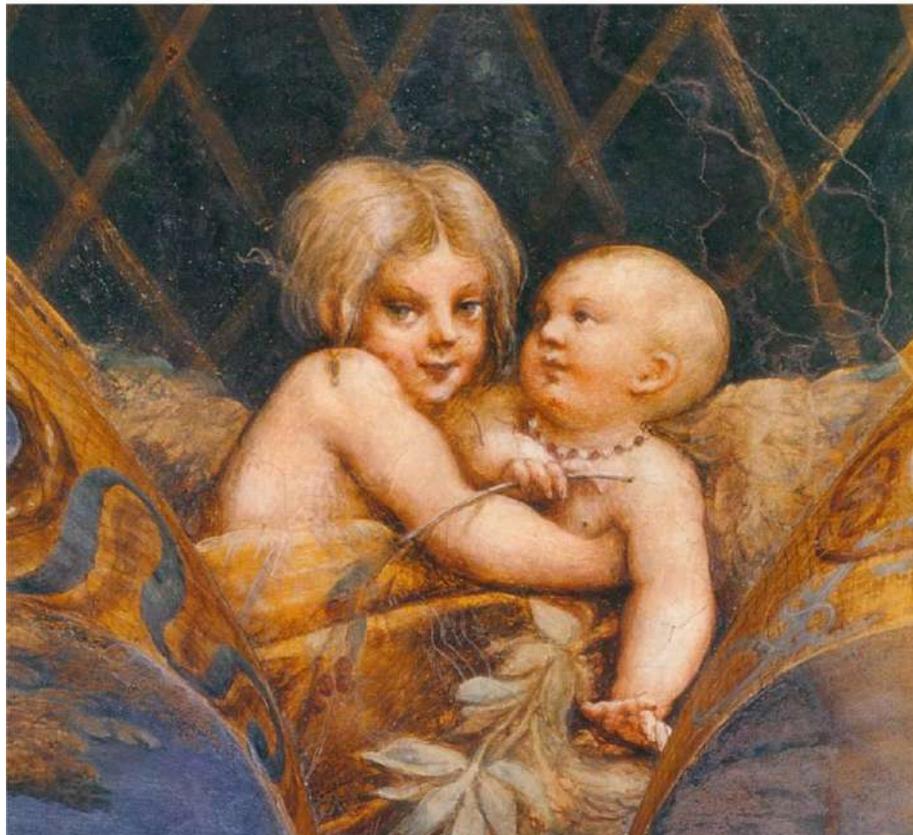
[Fig.249] Antônio Allegrí Correggio. Cupidos, Divindades e Diana, a caçadora na carruagem de Aurora, 1519. Convento de São Paulo, Parma. Fonte: Stampe di Traduzione.



[Fig.250] Correggio. *Camera di San Paolo*, 1519. Convento de São Paulo, Parma.



[Fig.251] Parmigianino. Decoração da estufa, 1523-1524. Castelo Fontanellato, Parma.



[Fig.252] Parmigianino. Decoração da estufa, 1523-1524. Castelo Fontanellato, Parma.



[Fig.253] Parmigianino. Detalhe da decoração da estufa, 1523-1524. Castelo Fontanellato, Parma. Estudos para *putti*.  
Fonte: The Morgan Library & Museum, Nova York.



[Fig.254a] Parmigianino. Decoração da estufa, 1523-1524. Castelo de Fontanelatto, Parma. [Fig.254b] Parmigianino. *Cupido*, 1534-1539. [Fig.254c] Franciscus van der Steen, a partir de Nicolaus van Hoeji, a partir de Parmigianino. *Amor cortando o seu arco*, 1643-1672. [Fig.254d] Jacob Christof Le Blon, a partir de Parmigianino. *Amor*, 1677-1741.



[Fig.256] Peter Paul Rubens. *Cupido fazendo o seu arco*, 1614. Antiga Pinacoteca de Munique.

[Fig.255] Parmigianino. *Cupido*, 1534-1539. Kunsthistorisches Museum, Vienna



[Fig.257] Dosso Dossi. Decoração da *Sala delle Cariatidi*, 1530. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.258] Dosso Dossi. Decoração da *Sala delle Cariatidi*, 1530. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.259] Dosso Dossi. Decoração da *Sala delle Cariatidi*, 1530. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.260] Girolamo Genga. *Sala del Giuramento*, 1530-1532. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.261] Girolamo Genga. *Sala del Giuramento*, 1530-1532. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.262] Girolamo Genga. *Sala del Giuramento*, 1530-1532. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.263] Rafael Sanzio e seus discipulos. *Loggia da Psiche*, 1517-1518. Villa Farnesina, Roma.



[Fig.264] Giulio Romano e Giovan Francesco Penni (a partir de desenhos de Rafael Sanzio). Decoração da Sala de Constantino, 1520-1524. Vaticano, Roma.



[Fig.265] Giulio Romano e Giovan Francesco Penni (a partir de desenhos de Rafael Sanzio). Decoração da Sala de Constantino, 1520-1524. Vaticano, Roma.



[Fig.266a] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.266b] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.267] Rafael Sanzio e seus discípulos. *Loggia da Psiche*, 1517-1518. Villa Farnesina, Roma.



[Fig.268] Correggio. *Camera di San Paolo*, 1519. Convento de São Paulo, Parma.



[Fig.269] Parmigianino. *Decorazione da estufa*, 1523-1524. Castelo Fontanellato, Parma.



[Fig.270] Dosso Dossi. *Decorazione da Sala delle Cariatidi*, 1530. Villa Imperiale di Pesaro.



[Fig.271a] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Igreja do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora. [Fig.271b] Rafael Sanzio. Detalhe do anjo pintado na *Loggia da Psiche*, 1517-1518. Vila Farnesina, Roma. [Fig.271c] Andrea Mantegna. Detalhe de anjo pintado na *Camera degli Sposi*, 1471-1474. Mântua. [Fig.271d] Girolamo Genga. Detalhe do anjo da *Sala do Juramento*, 1530-1532. Villa Imperiale di Pesaro. [Fig.271e] Giulio Romano. Detalhe de anjo pintado na *Sala de Constantino*, 1524. Vaticano, Roma. Fonte: Letícia Martins de Andrade (Tese de doutorado).



[Fig.272a]: Agostino Veneziano, a partir de Rafael. *Eros no mar* (detalhe), 1514-1536. [Fig.272b] Anônimo, a partir de Jacopo Ligozzi. *Virtude protegida por Amor* (detalhe), 1575-1600. [Fig.272c] Dirck Stoop. *Fábula do Cupido e da Morte* (detalhe), 1665. [Fig.272d] Giovanni Girolamo Frezza, a partir de Petrus Ferlonus, a partir de Domenichino. *Putto*, 1713.



[Fig.273a] Anônimo, a partir de Agostino Veneziano. Detalhe da gravura, c. 1530-1550. [Fig.273b] Oficina do Mestre do Rosário. Anjo pintado no forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. [Fig.273c] Giovanni Girolamo Frezza, a partir de Petrus Ferlonus, a partir de Domenichino. *Putto com cachorro* (detalhe), 1713.



[Fig.274] Giulio Romano. *Sala dos Gigantes*, 1532-1534. Palácio Te, Mântua.



[Fig.275] Giulio Romano. *Sala dos Gigantes*, 1532-1534. Palácio Te, Mântua.



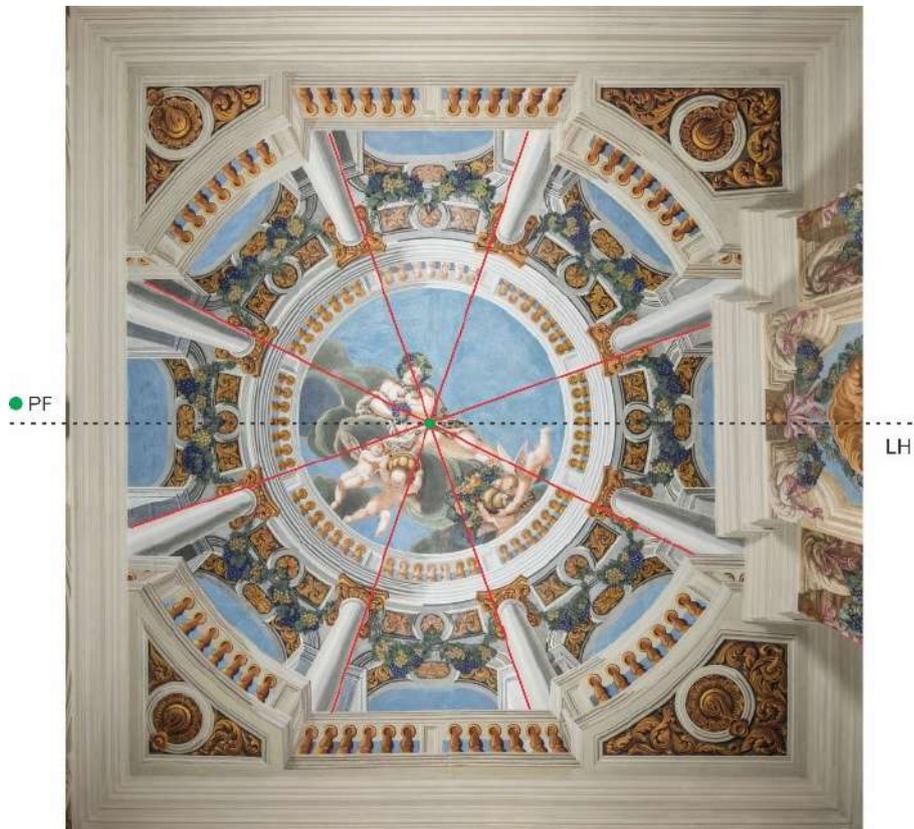
[Fig.276] Bartolomeo Berrecci. Capela mortuária do Rei Sigismundo I, 1517-1533. Catedral Wawel Cracóvia.



[Fig.277] Francesco Torbido (Desenho de Giulio Romano), 1534. Coro do domo da catedral, Verona.



[Fig.278] Taddeo Zucaro. *Camera dell'Aurora*, 1562. Palazzo Farnese di Caprarola.



[Fig.279] Tomaso Giusti. *Sala de Outono*, 1694-1698. Palácio Herrenhausen, Hannover.



[Fig.280] Tomaso Giusti. *Sala de Outono*, 1694-1698. Palácio Herrenhausen, Hannover.



[Fig.281] Tomaso Giusti. *Sala de Outono*, 1694-1698. Palácio Herrenhausen, Hannover.



[Fig.282] Tomaso Giusti. *Sala da Primavera*, 1694-1698. Palácio Herrenhausen, Hannover.



[Fig.283] Tomaso Giusti. *Sala da Verão*, 1694-1698. Palácio Herrenhausen, Hannover.



[Fig.284] Johann Michael Rottmayr. Decoração do teto do aposento das Senhoras, 1705-1708. Palácio de Liechtentein, Viena.



[Fig.285] Domenico Parodi. *A Carruagem de Apolo*, c. 1710. Palazzo Nicolo Spinola di Luccoli, Gênova.



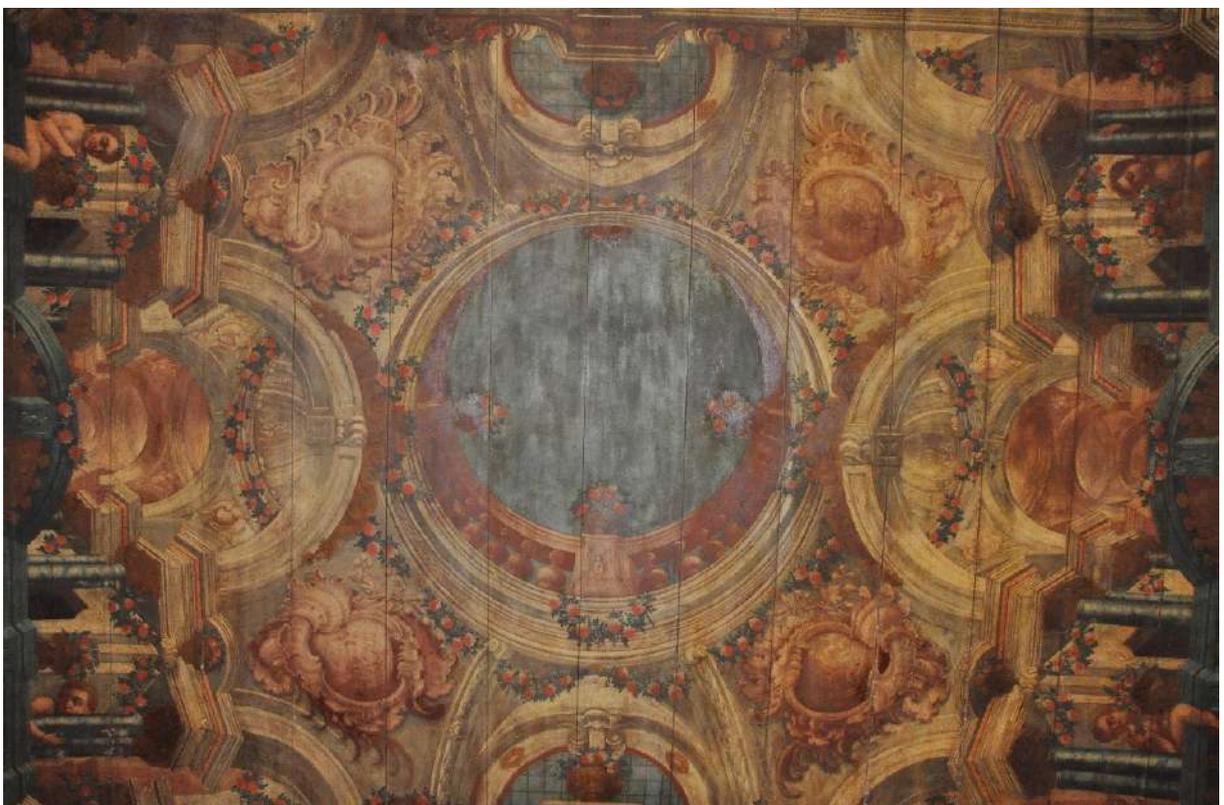
[Fig.286] Louis Dorigny. Decoração do teto do presbitério, 1719. Villa Alegri Arvedi, Verona.



[Fig.287] Oficina de Nicolau Nasoni. Decoração da sacristia, 1725. Sé catedral. Porto, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.288] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça (atribuição incerta). Decoração do forro do subcoro, s/data. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.289] Oficina desconhecida. Pintura de forro, séc. XVIII. Igreja de Nossa Senhora das Neves, Olinda. Brasil. Fotografia de Magno Moraes Mello.



[Fig.290] Oficina de José Soares de Araújo. Pintura de forro da capela-mor, antes de 1787. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.291] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N. S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



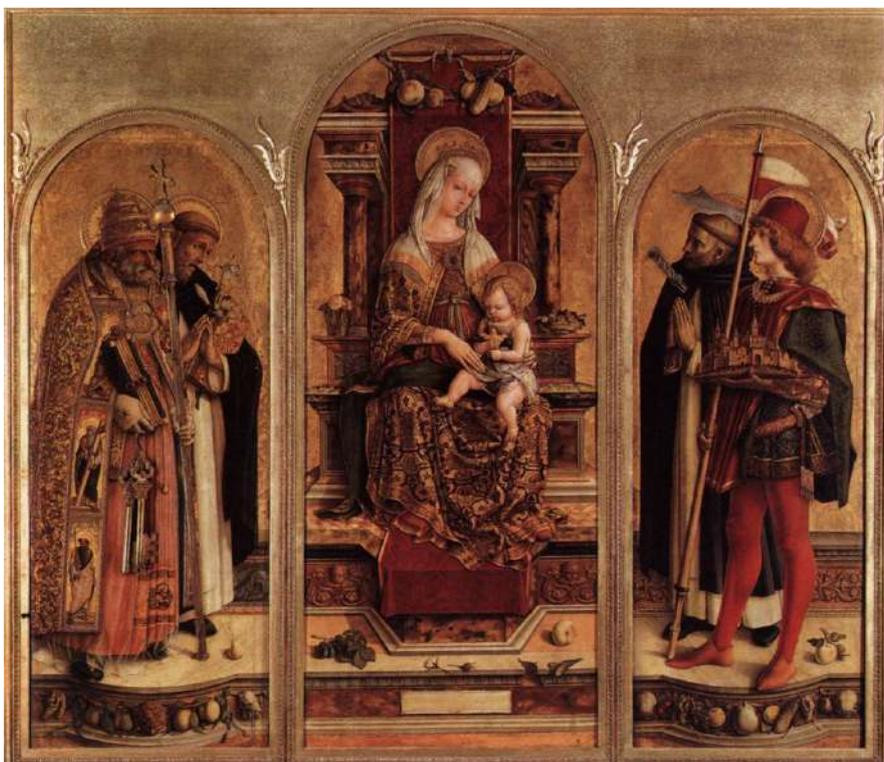
[Fig.292] Annibale Carracci. Pintura de ferro da galeria Farnese, 1597-1604. Palazzo Farnese, Roma.



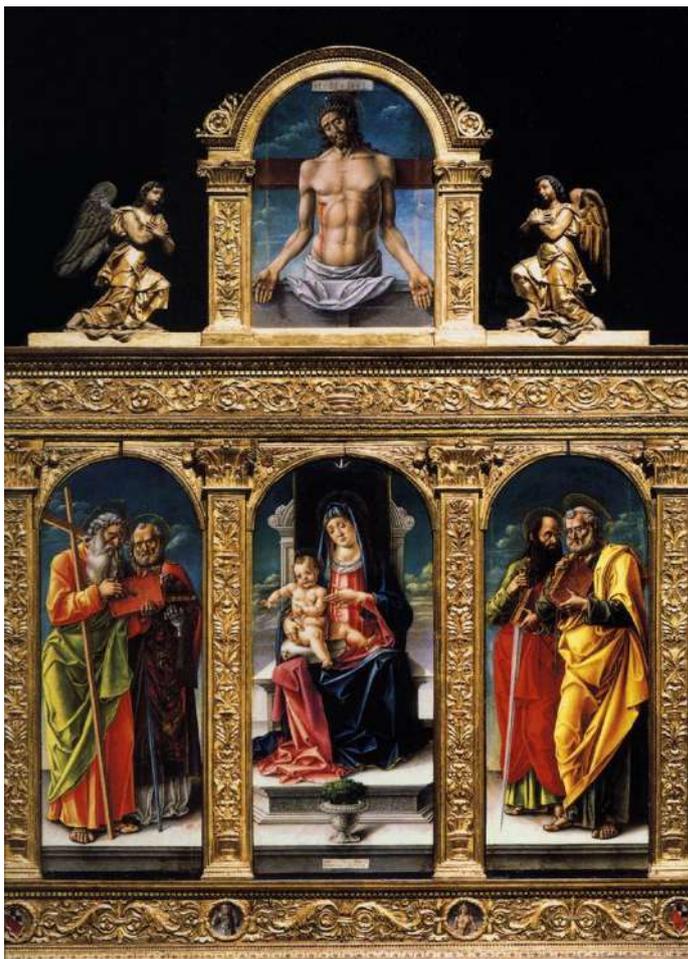
[Fig.293] Stefano di Giovanni (Sassetta). *Madona da Humildade com quatro santos*, 1435. Museu Diocesano de Cortona, Itália.



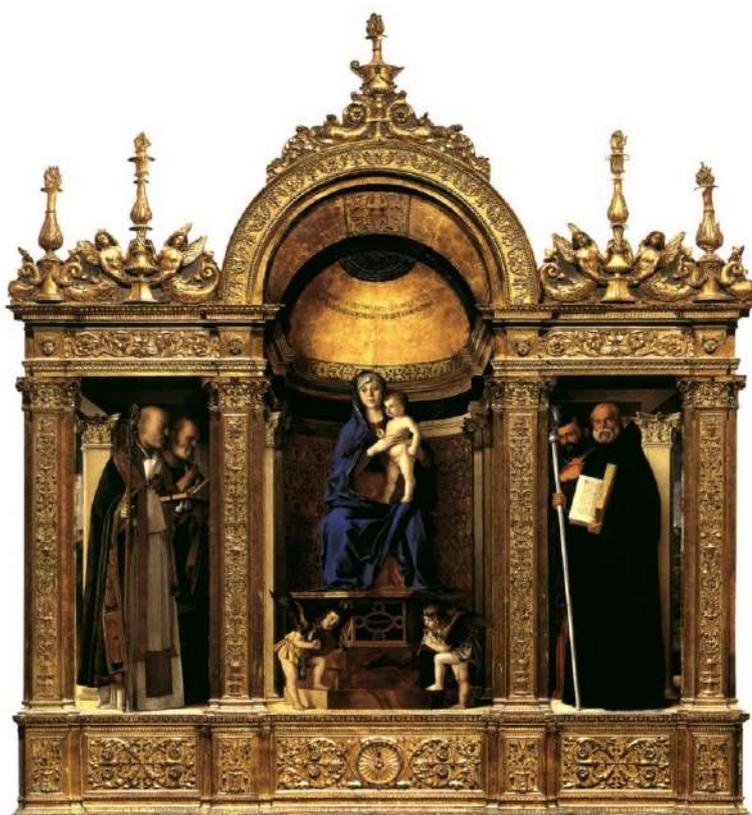
[Fig.294] Bartolomeo Vivarini. *Virgem com o Menino, São João Batista e André*, 1478. Igreja de São João, Bragora, Veneza, Itália.



[Fig.295] Carlo Crivelli. *Tríptico de Camerino*, 1482. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.



[Fig.296] Bartolomeo Vivarini. *Virgem Entronizada com o Menino e os Santos*, 1487. Basílica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza, Itália.



[Fig.297] Giovanni Bellini. *O Tríptico de Frari*, 1488. Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza, Itália.



[Fig.298] Giovanni Bellini. *Altar de San Giobbe*, 1487. Academia de Belas Artes de Veneza, Itália.



[Fig.299] Piero della Francesca. *Pala di Brera*, c.1474. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.



[Fig.300] Antoniazio Romano. *Madona entronizada com o menino Jesus e os santos*, 1487. Galeria Nacional de Arte Antiga de Roma, Itália.



[Fig.301] Lorenzo di Credi. *A Virgem e o Menino com São Julião e São Nicolau de Myra*, 1490. Museu do Louvre, Paris, França.



[Fig.302] Domenico Veneziano. *Madona e o Menino com santos*, 1445. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



[Fig.303] Rogier van der Weyden. *Virgem com o Menino e quatro santos*, 1450-1451. Städel Museum, Frankfurt, Alemanha.



[Fig.304] Davide Ghirlandaio. *Virgem entronizada com o Menino e Santos*, 1480. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inglaterra.



[Fig.305] Giorgione. *Madona entronizada com o Menino e os Santos*, 1505. Catedral de Castelfranco, Vêneto, Itália.



[Fig.306] Domenico Ghirlandaio. *Madona entronizada com o Menino e Santos*, 1483. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



[Fig.307] Francesco Granacci. *Virgem e Menino com Santos*, 1515. Galeria da Academia de Belas Artes de Florença, Itália.



[Fig.308] Ercole de' Roberti. *Madona com criança e santos*, 1480. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.



[Fig.309] Andrea del Sarto. *Madona das Harpias*, 1517. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



[Fig.310] Francesco Francia. *Sacra Conversazione*, 1513. Academia de Belas Artes de Viena, Áustria.



[Fig.311] Lorenzo Lotto. *Retábulo de São Bernardino*, 1521. São Bernardino de Pignolo, Bergamo, Itália.



[Fig.312] Rafael Sanzio. *Madona Von der Ropp*, 1502. Museu do Estado de Berlim, Alemanha.



[Fig.313] Giovanni Bellini. *Madona com crianças e santos*, 1487. Museu do Louvre, Paris, França.



[Fig.314] Bernardino Luini. *Madona com criança e santos*, 1522. Museu de Belas Artes de Budapeste, Hungria.



[Fig.315] Tiziano Vecellio. *Madona e Criança com Santos*, 1516. Museu do Prado, Madri, Espanha.



[Fig.316] Bernardino Luini. *Virgem com o Menino, os Santos e Doadores*, 1507. Museu Cívico de Pádua, Itália.



[Fig.317] Domenico Ghirlandaio. *Madona em Glória com Santos*, 1490-1496. Antiga Pinacoteca de Munique, Alemanha.



[Fig.318] Andrea Mantegna. *Retábulo Trivulzio*, 1494. Museu de Arte Antiga de Milão, Itália.



[Fig.319] Pietro Perugino. *Madona em Glória com o Menino e Santos*, 1495. Pinacoteca Nacional de Bolonha, Itália.



[Fig.320] Bernardino di Mariotto Dello Stagno. *Madona e Criança com Santos*, 1512. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália.



[Fig.321] Pietro Perugino. *A Assunção da Virgem com os Santos*, 1506. Basílica da Santíssima Anunciada de Florença, Itália.



[Fig.322] Pietro Perugino. *Ascensão de Cristo*, 1496-1498. Museu Municipal de Belas Artes de Lyon, França.



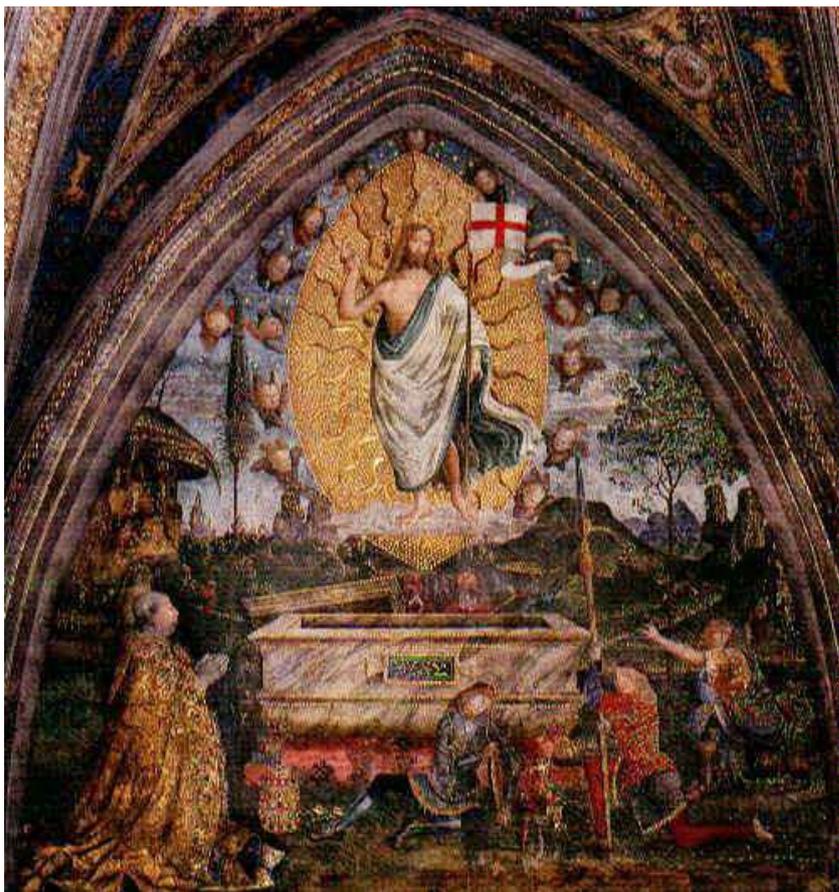
[Fig.323] Bernardino di Mariotto Dello Stagno. *Ressurreição*, 1500.



[Fig.324] Pietro Perugino. *Ressurreição*, 1499-1500. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália.



[Fig.325] Pinturicchio. *Ascensão da Virgem*, 1512. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália.



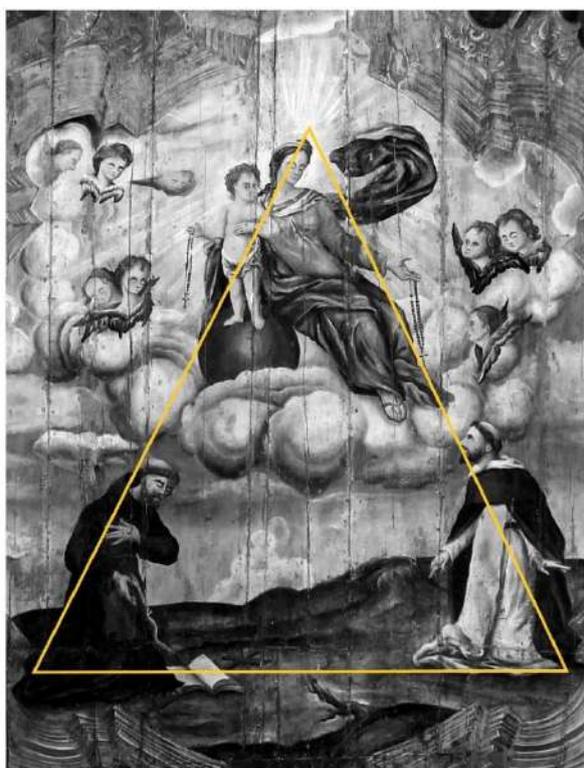
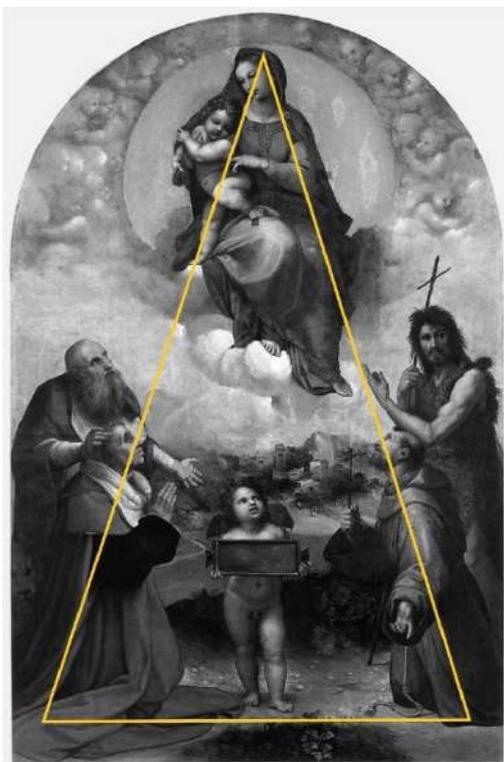
[Fig.326] Pinturicchio. *Ressurreição*, s/data. Palácio do Vaticano, Roma, Itália.



[Fig.327] Paolo Veronese. *Ressurreição*, 1570. Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden, Alemanha.



[Fig.328] Rafael Sanzio. *Madonna de Foligno*, 1511. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália.



[Fig.329a] Rafael Sanzio. *A Madonna de Foligno*, 1511. Pinacoteca do Vaticano, Roma [Fig.329b] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG.



[Fig.330a] Rafael Sanzio. *A Madona de Foligno*, 1511. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália. [Fig.330b] Tiziano Vecellio. *Madona em Glória com o menino Jesus*, 1520. Museu Cívico de Ancona, Itália.



[Fig.331] Annibale Carracci. *A Virgem aparece para São Lucas e Santa Catarina*, 1592. Museu do Louvre, Paris, França.



[Fig.332] Giacomo Cavedone. *Virgem e a Criança com Santos*, 1614. Pinacoteca Nacional de Bolonha, Itália.



[Fig.333] Guercino. *Virgem e Menino com Santos*, 1651. Museu do Louvre, Paris, França.



[Fig.334a] Ghirlandaio. *Madona em Glória*, 1490-96. [Fig.334b] Mantegna. *Retábulo Trivulzio*, 1494. [Fig.334c] Perugino. *Madona em Glória com o Menino e Santos*, 1495. [Fig.334d] Stagno. *Madona e Criança com Santos*, 1512.



[Fig.335a] Rafael Sanzio. *A Madona de Foligno*, 1511. [Fig.335b] Tiziano. *Madona em Glória com o menino Jesus*, 1520. [Fig.335c] Carracci. *A Virgem aparece para São Lucas e Santa Catarina*, 1592. [Fig.335d] Cavedone. *Virgem e a Criança com Santos*, 1614. [Fig.335e] Guercino. *Virgem e Menino com Santos*, 1651. [Fig.335f] Felice Torelli. *Virgem e Menino com Santos*, 1700.



[Fig.336a] Marcantonio Raimondi, a partir de desenho de Rafael Sanzio. *A Madona e o Menino*, 1512-1516. [Fig.336b] Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. *Virgem sentada nas nuvens*, século XVI. [Fig.336c] Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. *Madona e Menino sobre nuvens*, séc. XVI. [Fig.336d] Marco Dente (atribuição), a partir de gravura de Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael – *A Madona de Foligno. Virgem sentada sobre as nuvens*, século XVI.



[Fig.337] Diana Ghisi. *Madonna and Child Seated on Clouds*. The Illustrated Bartsch. Biblioteca Nacional de Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.338a] Martin Engelbrecht. Detalhe da gravura *Sancta Maria Mater Dei*. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: Camila Santiago. [Fig.338b] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.339a] Martin Engelbrecht. *Kyrie Eleison*, 1732. Ilustração da Elogia Mariana, Augsburg. Fonte: arquivo da autora.  
 [Fig.339b] Oficina do Mestre do Rosário. Detalhe da pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S.do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.

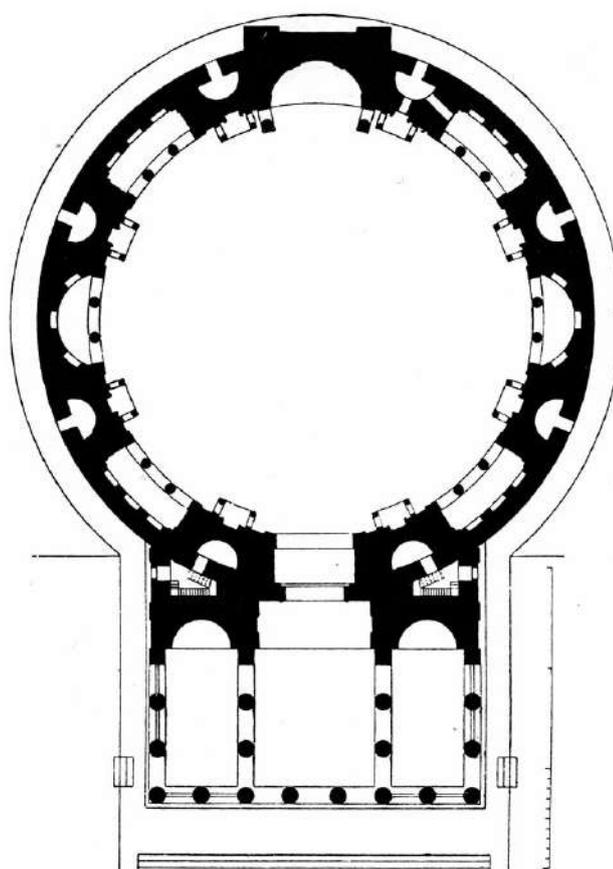
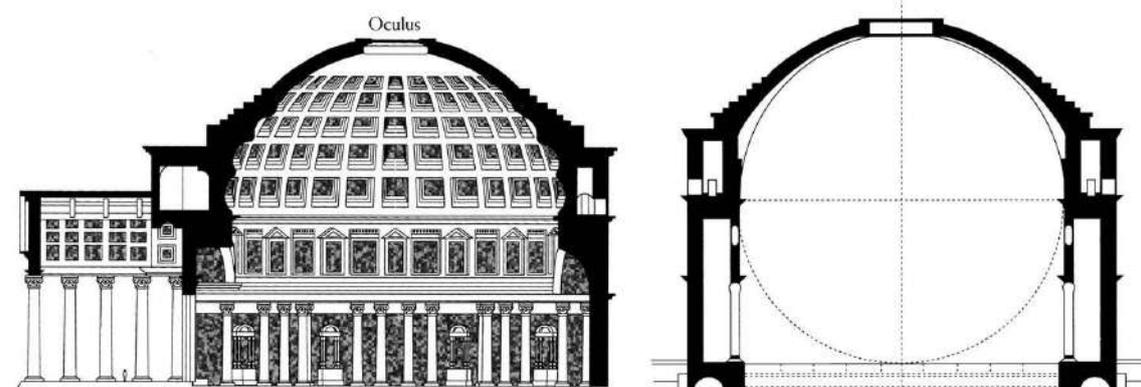


[Fig.340a] Martin Engelbrecht. *Sancta Maria Mater Dei*. Registro de Santo, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: Camila Santiago. [Fig.340b] Martin Engelbrecht, 1732. *Kyrie Eleison*, Ilustração da Elogia Mariana, Augsburg. Fonte: arquivo da autora.



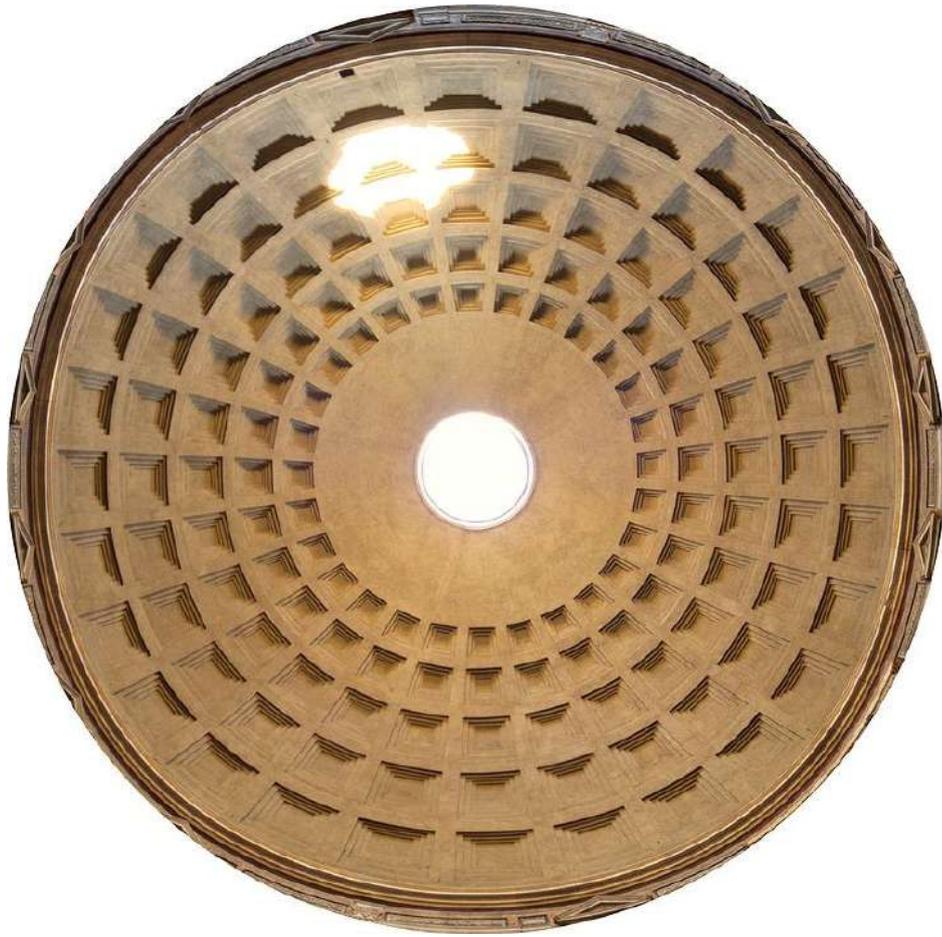
[Fig.341] Martin Engelbrecht. Detalhe da gravura *Kyrie Eleison*, 1732. Ilustração da Elogia Mariana, Augsburg. Fonte: arquivo da autora.

## VII

**Iconografia do espaço imaginário:  
a Cúpula imaginária e o conjunto figurativo**

12. ROM: PANTHEON.

[Fig.342] Cortes e planta baixa do Panteão, Roma. C. 80-125 d.C.



[Fig.343] Panteão, Roma. c. 80-125 d.C.



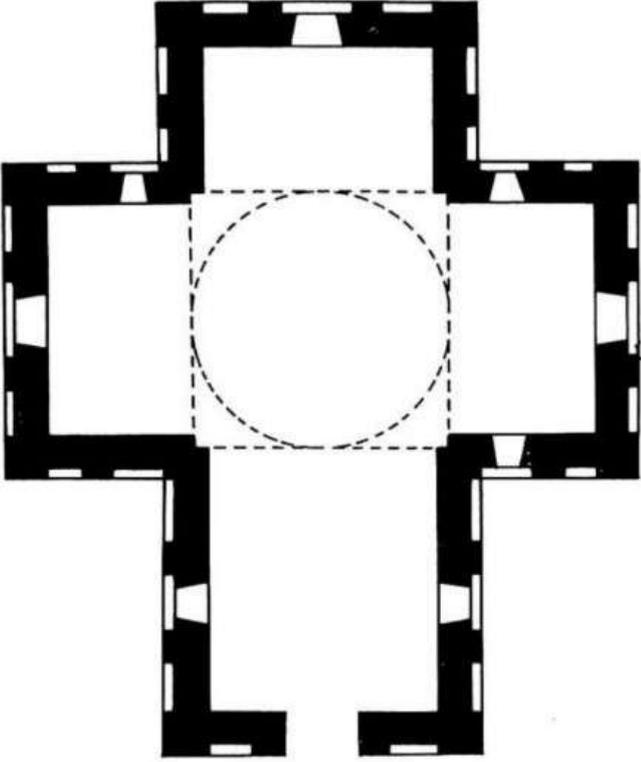
[Fig.344] Panteão, Roma, c. 80-125 d.C.



[Fig.345] Decoração da cúpula, séc. IV. Mosaico policromo. Vila romana de Centcelles. Constantí, Espanha. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.346] Mausoléu de Galla Placidia, Ravena, 425-430 d.C.



[Fig.347] Planta do Mausoléu de Galla Placidia, Ravena, 425-430 d.C.



[Fig.348] Mosaico da cúpula do Mausoléu de Galla Placidia, Ravena, 425-230 d.C.



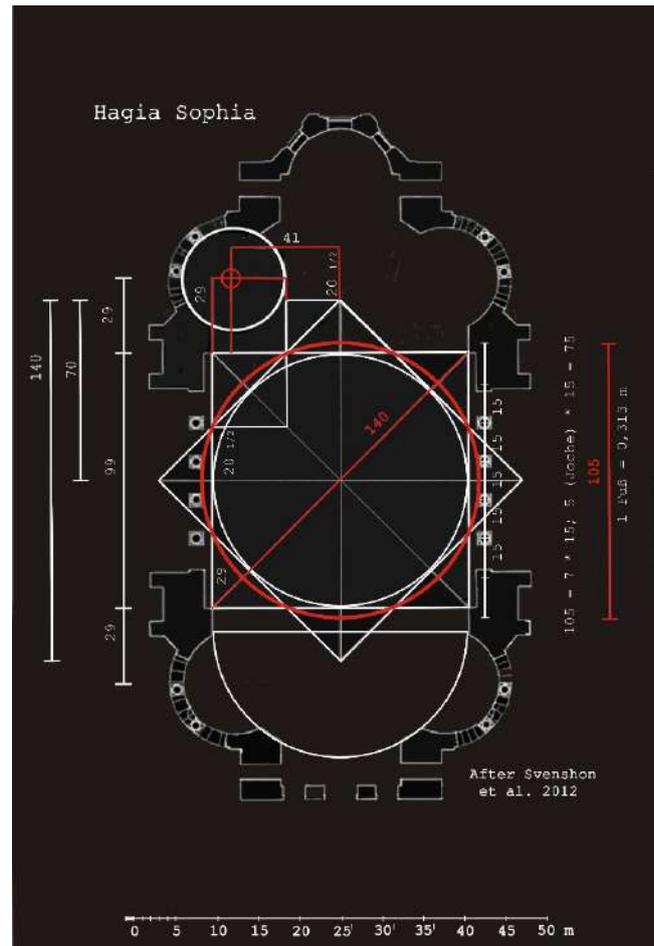
[Fig.349] Batistério Neoniano, Ravena séc. IV – V.



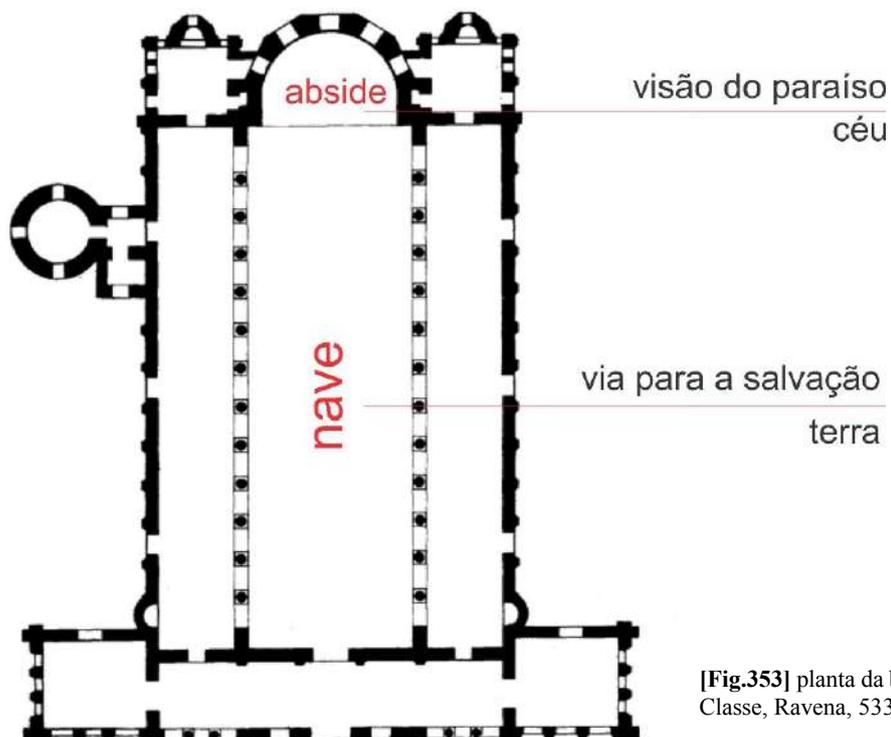
[Fig.350] Decoração da cúpula, c. 400-450, séc. V. Mosaico policromo. Batistério Neoniano. Ravena, Itália. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.351] Anthemios de Tralles e Isidoro de Mileto. Hagia Sophia, 523-537 d.C. Istanbul (antiga Constantinopla)



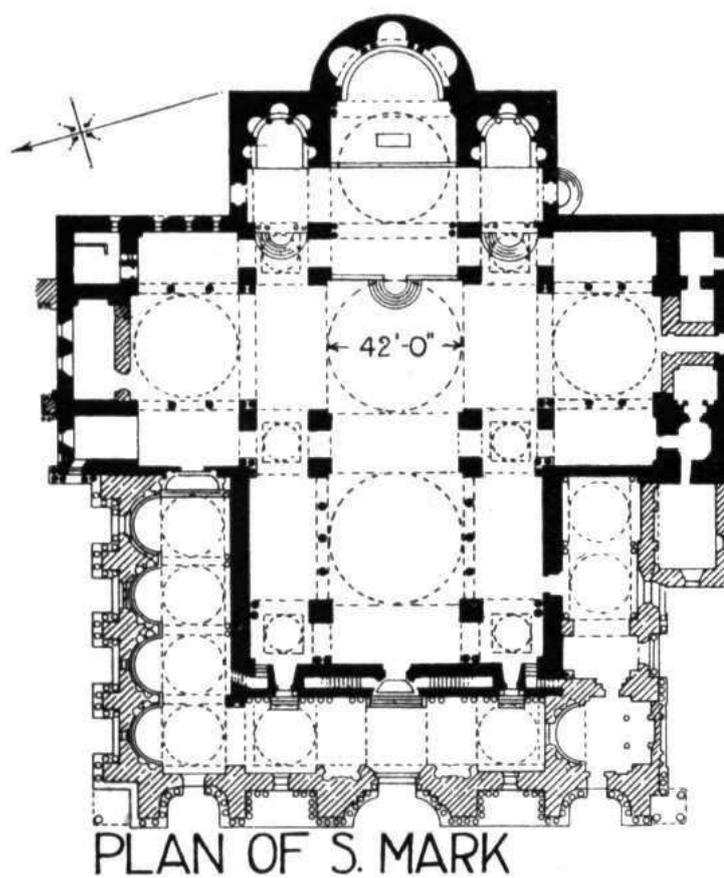
[Fig.352] Anthemios de Tralles e Isidoro de Mileto. Composição geométrica da cúpula. Hagia Sophia, 523-537 d.C. Istambul (antiga Constantinopla)



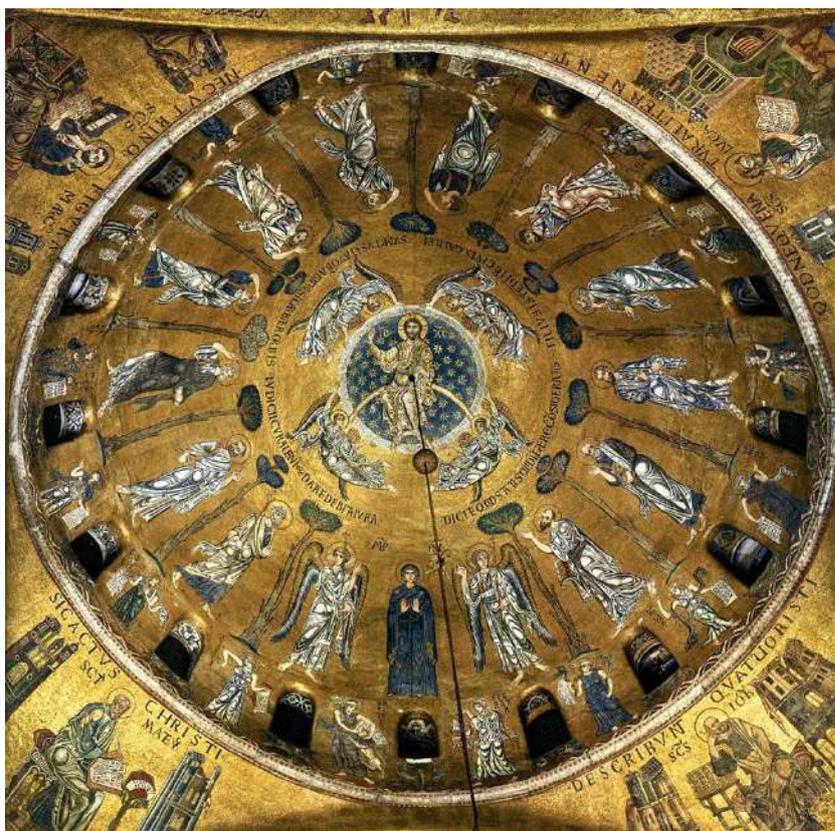
[Fig.353] planta da basílica de Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, 533-549 d.C.



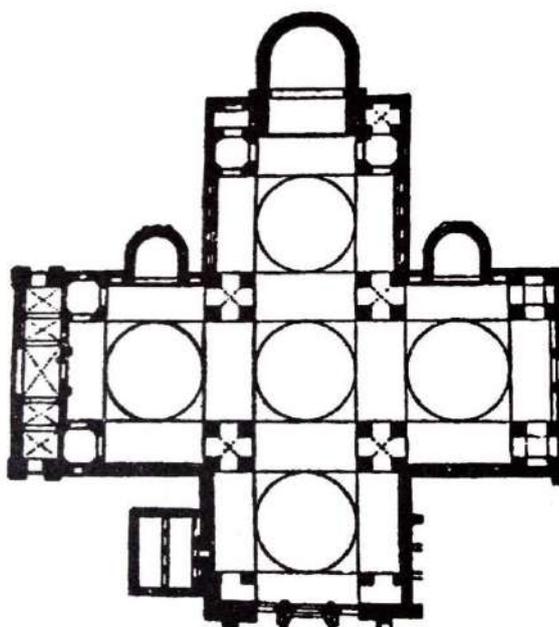
[Fig.354] Vista das cúpulas da igreja de São Marcos, Veneza, 1063. Fonte: imagem cedida por Leticia Martins de Andrade.



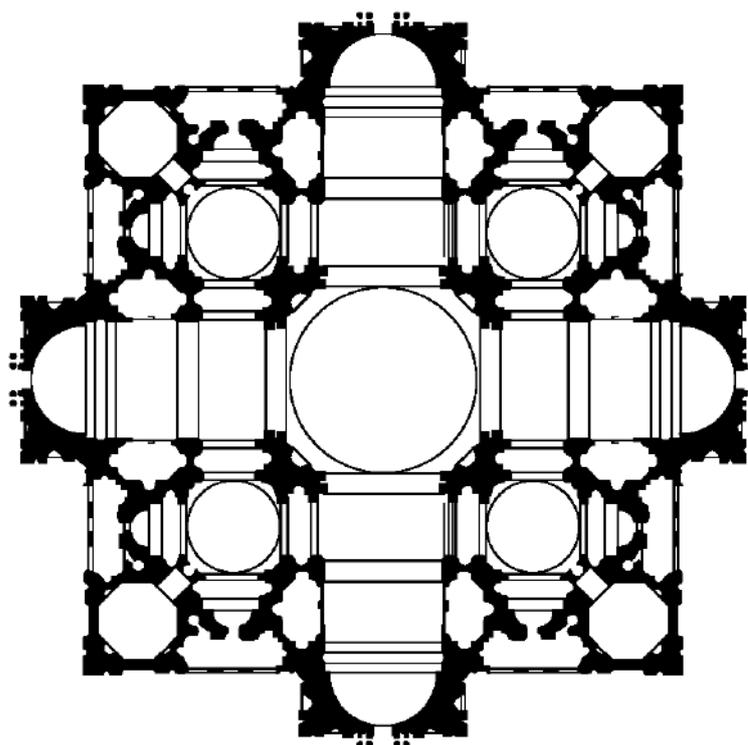
[Fig.355] Planta baixa da igreja de São Marcos, Veneza, 1063. Fonte: imagem cedida por Leticia Martins de Andrade.



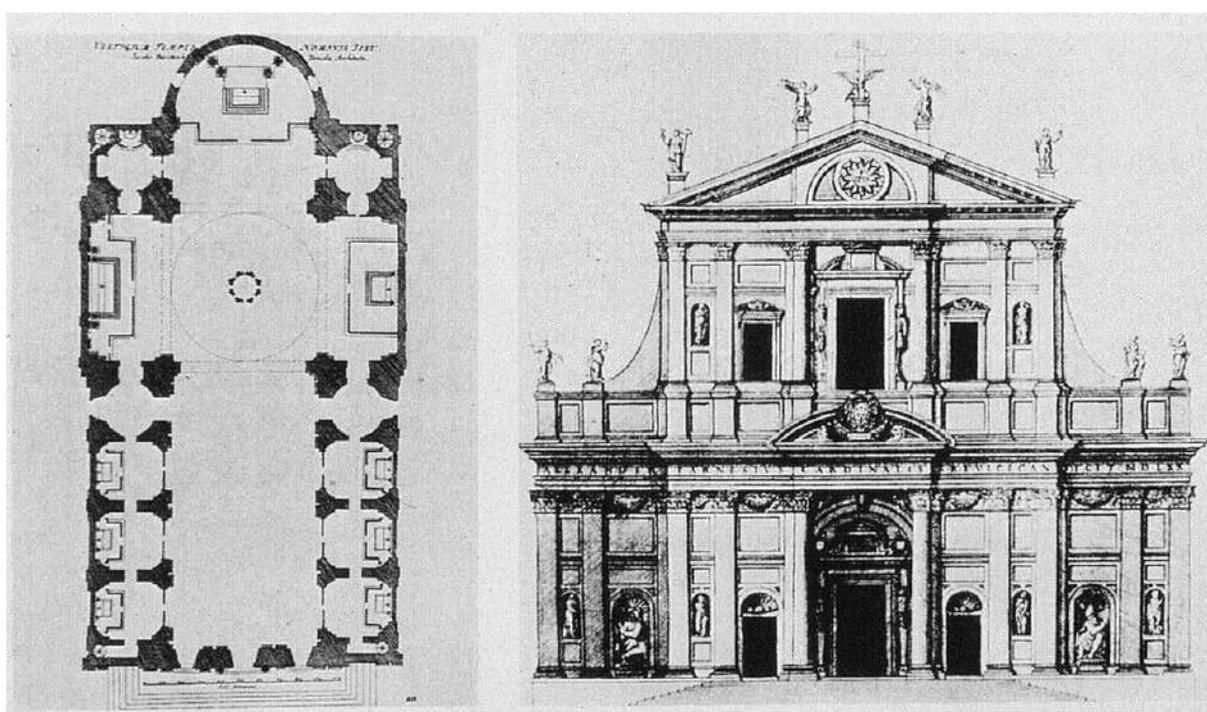
[Fig.356] *Ascensão de Cristo*. Decoração da cúpula, 1175-1200. Mosaico policromo. Basílica de São Marcos, Veneza, Itália. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



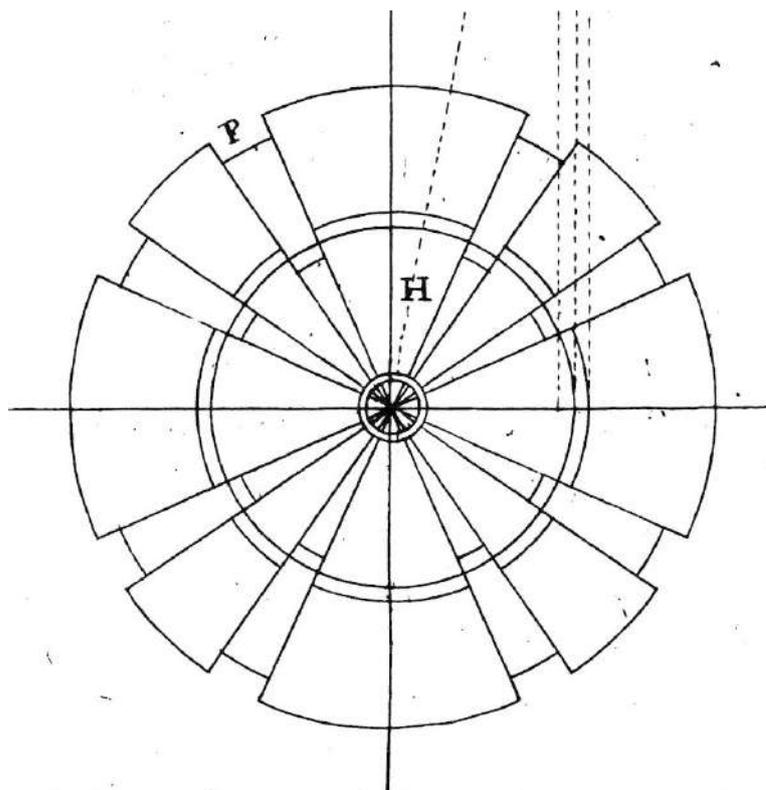
[Fig.357] Planta da igreja de Saint Front, Périgueux, século XII. Fonte: Pevsner (2015).



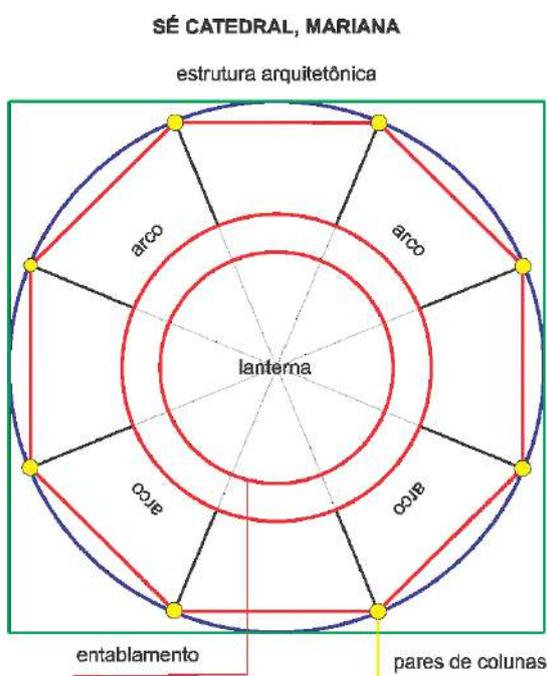
[Fig.358]: Planta original de Bramante para São Pedro, Roma, 1506.



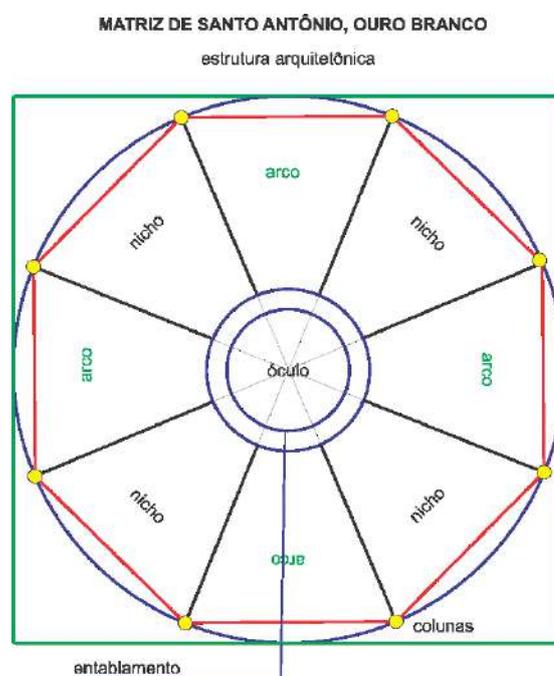
[Fig.359] Planta da igreja de Gesù. Vignola, 1568. Fonte: [www.wga.hu](http://www.wga.hu).



[Fig.360] Andrea Pozzo. *Figura 49. Cúpula H.* In: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 2, Roma, 1700. Arquivo da autora.

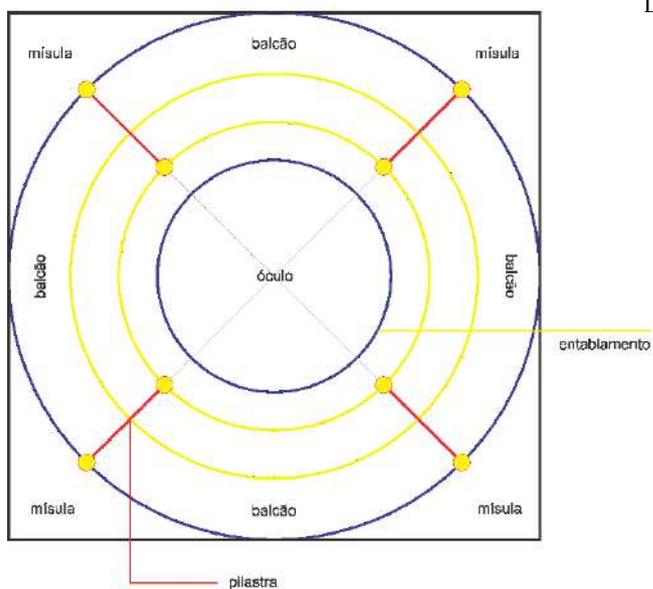


[Fig.361] Composição da cúpula pintada na capela-mor da Sé catedral. Mariana, MG. Desenho elaborado pela autora.



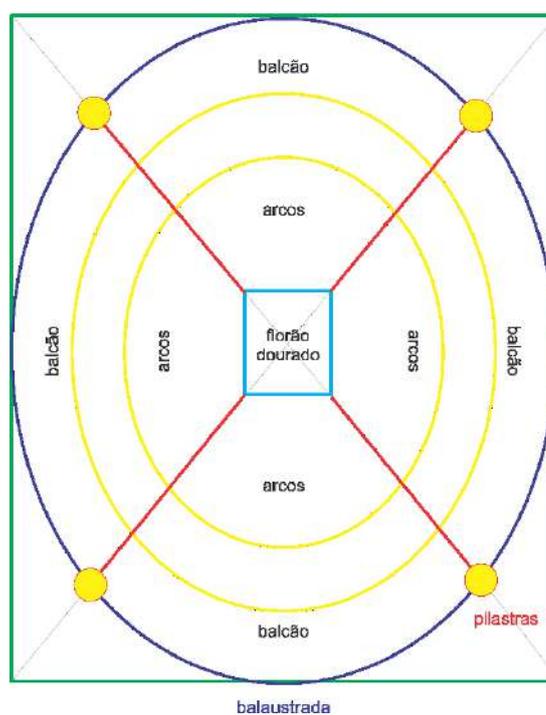
[Fig.362] Composição da cúpula pintada na capela-mor da matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Desenho elaborado pela autora.

**MATRIZ DE SANT'ANA DE INHAÍ, DIAMANTINA**  
estrutura arquitetônica



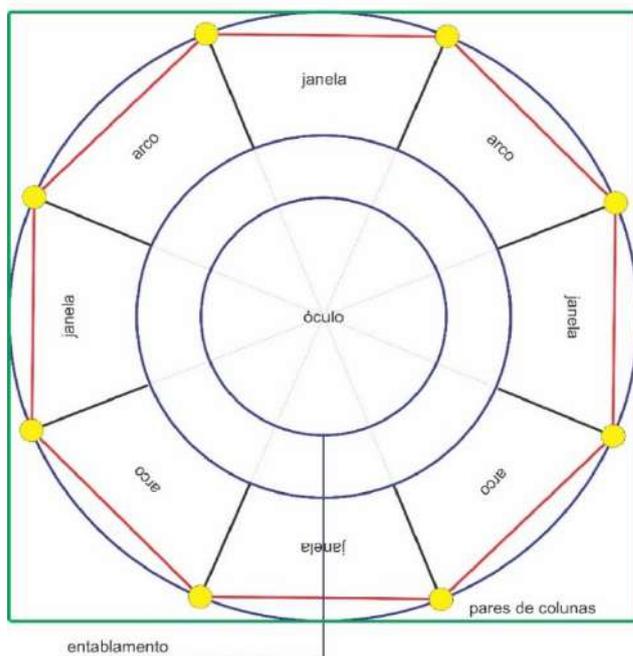
**[Fig.363] Esquerda:** Composição da cúpula pintada na capela-mor da matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Desenho elaborado pela autora.

**IGREJA DE SANTA EFIGÊNIA, OURO PRETO**  
estrutura arquitetônica



**[Fig.364] Direita:** Composição da cúpula pintada na capela-mor da igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Desenho elaborado pela autora.

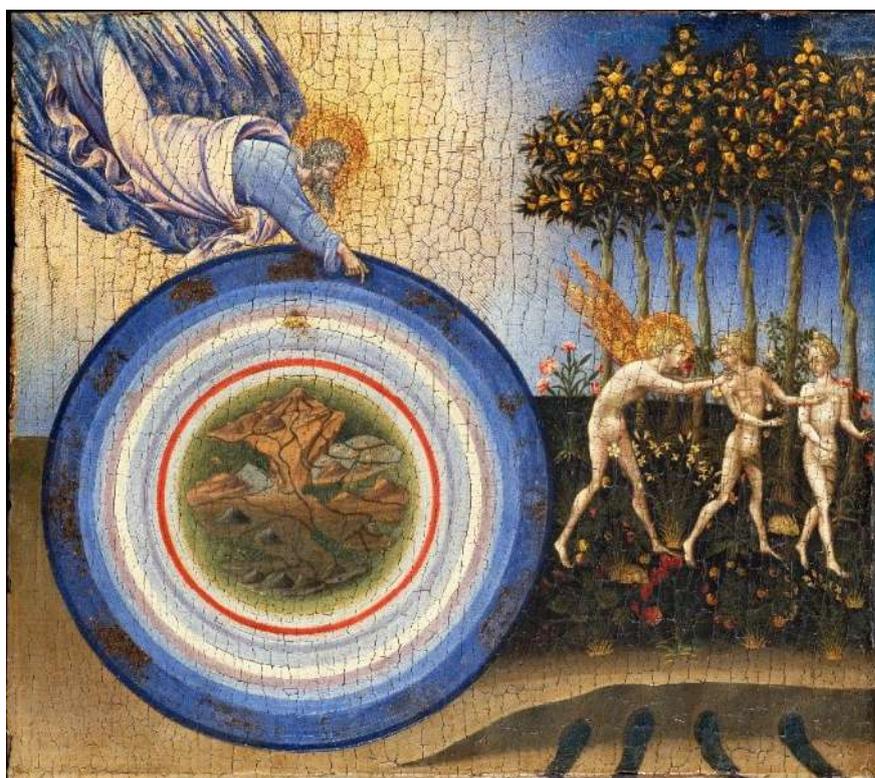
**CAPELA DE N.S. DO ROSÁRIO, TIRADENTES**  
estrutura arquitetônica



**[Fig.365] Esquerda:** Composição da cúpula pintada na capela-mor igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Desenho elaborado pela autora.



[Fig.366] Iluminura. *Deus-Pai arquiteto do mundo*, meados do século III. Bible Moralisée. Remis (?). Viena, Biblioteca Nacional.



[Fig.367] Giovanni di Paolo. *Expulsão do Paraíso*, c. 1445. Museu Metropolitano de Nova York.



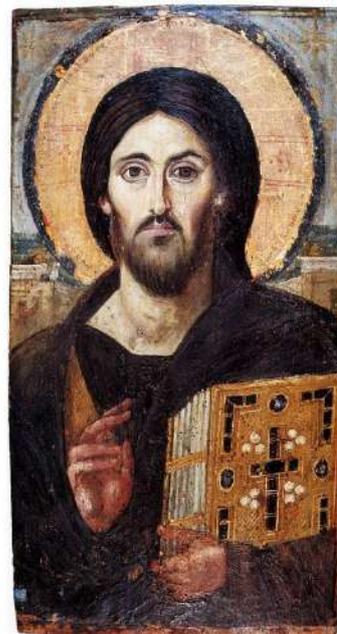
[Fig.368] Matthias Grünewald. *Ressurreição*, c.1515. Museu Unterlinden, Colmar, França.



[Fig.369] Rafael Sanzio. *A Madona de Foligno*, 1511. Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália



[Fig.370] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Bispo Julião de Cuenca*. Pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.371a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Bispo Julião de Cuenca*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora. [Fig.371b] *Cristo abençoando*. Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai. Pintura a têmpera sobre madeira, séc. VI.



[Fig.372a] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Bispo Julião de Cuenca*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora. [Fig.372b] *Cristo abençoando*. Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai. Pintura a têmpera sobre madeira, séc. VI.



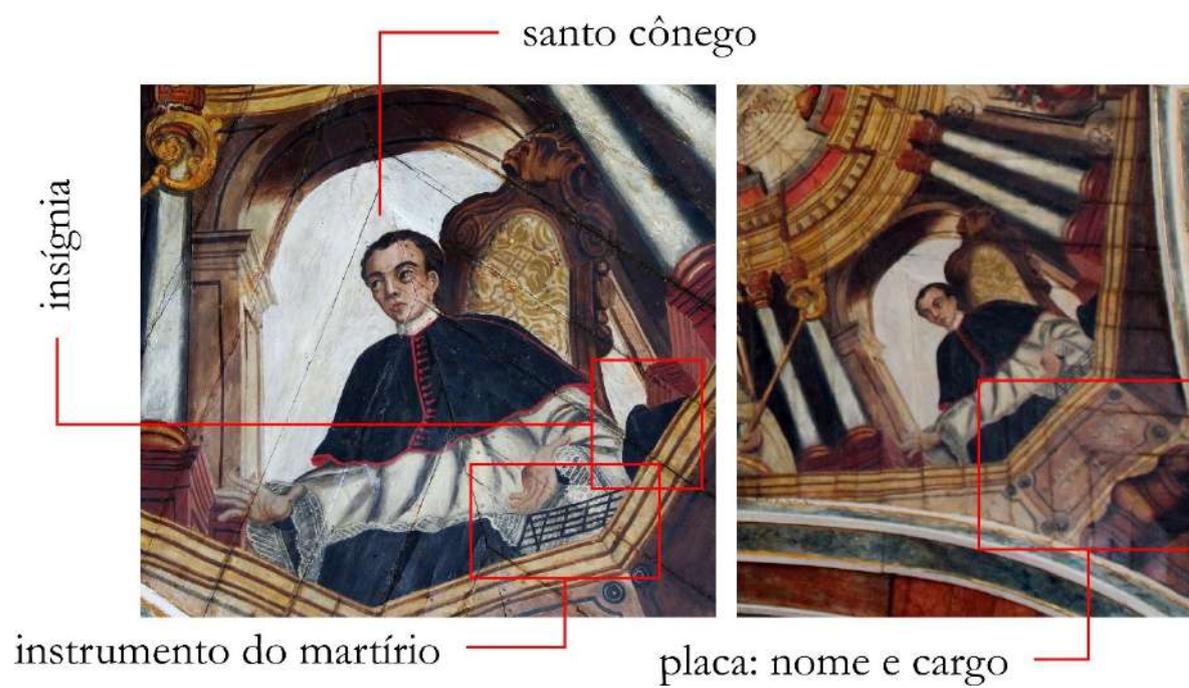
[Fig.373] Rogier van der Weyden. *Salvador mundi*, c. 1450. Painel central do Tríptico Família Braque. Museu do Louvre, Paris.



[Fig.374] Oronce Finé. *Cristo com o globo*, 1530. Painel. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.



[Fig.375] El Greco. *Cristo como Salvador (Salvador Mundi)*, 1600. Pintura a óleo sobre tela, 73 X 56,5 cm. Galeria Nacional da Escócia, Edimburgo.



[Fig.376] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Lourenço*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.377] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Lourenço*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.

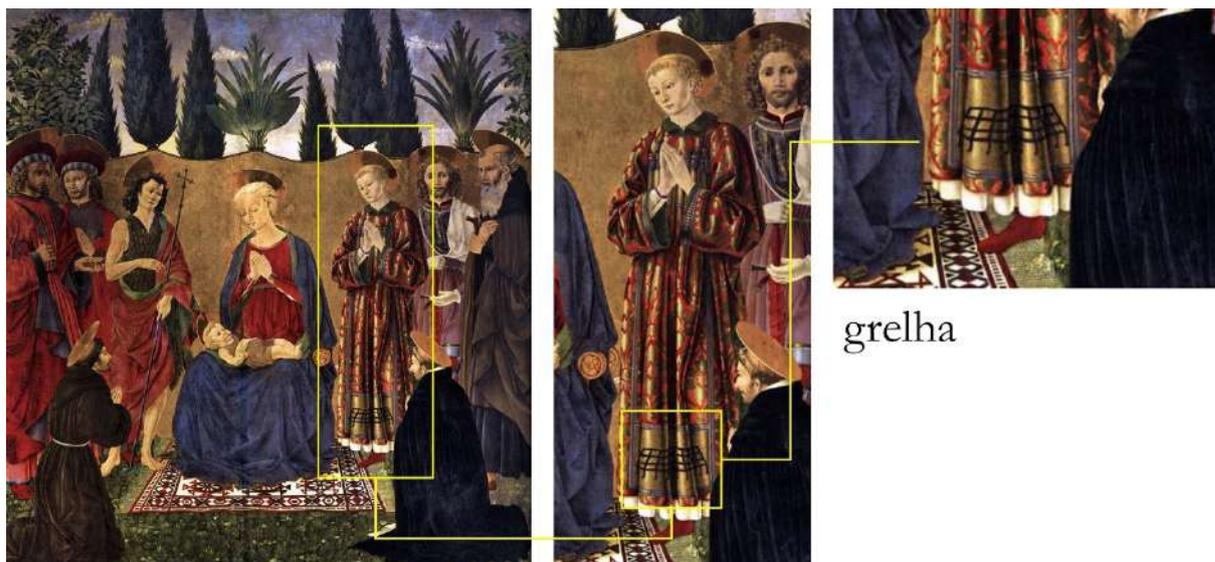


[Fig.378a] Dom Silvestro dei Gerarducci. *Fólio 134*, c. 1370. Santa Maria degli Angeli. Walters Art Museum, Baltimore.  
 [Fig.378b] Dom Simone Camadolese. Fragmento de iluminura, c. 1388. Pintura a têmpera e ouro sobre pergaminho, 13,1 X 13,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



[Fig.379] Martin Schongauer. *São Lourenço*, c.1435-1491. Gravura, 16,4 X 11,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

[Fig.380] Marcantonio Raimondi. *São Lourenço*, 1500-1527. Gravura, 8,2 X 4,0 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



[Fig.381] Alessio Baldovinetti. *Madona com crianca e santos*, c. 1454. Pintura a têmpera sobre madeira, 176 X 166 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



[Fig.382] Rogier van der Weyden. *D ptico: Retrato de Laurent Froimont (verso)*, c. 1460. Pintura a óleo sobre painel, 49,3 X 31,5 cm. Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.



[Fig.383] Jacopo Bellini. *Triptico de São Lourenço*, 1464-70. Pintura a têmpera sobre painel. Academia de Belas Artes de Veneza.



[Fig.384] Francisco de Zurbarán. *São Lourenço*, 1636. Pintura a óleo sobre tela, 292 X 225 cm. Hermitage Museum, São Petersburgo.



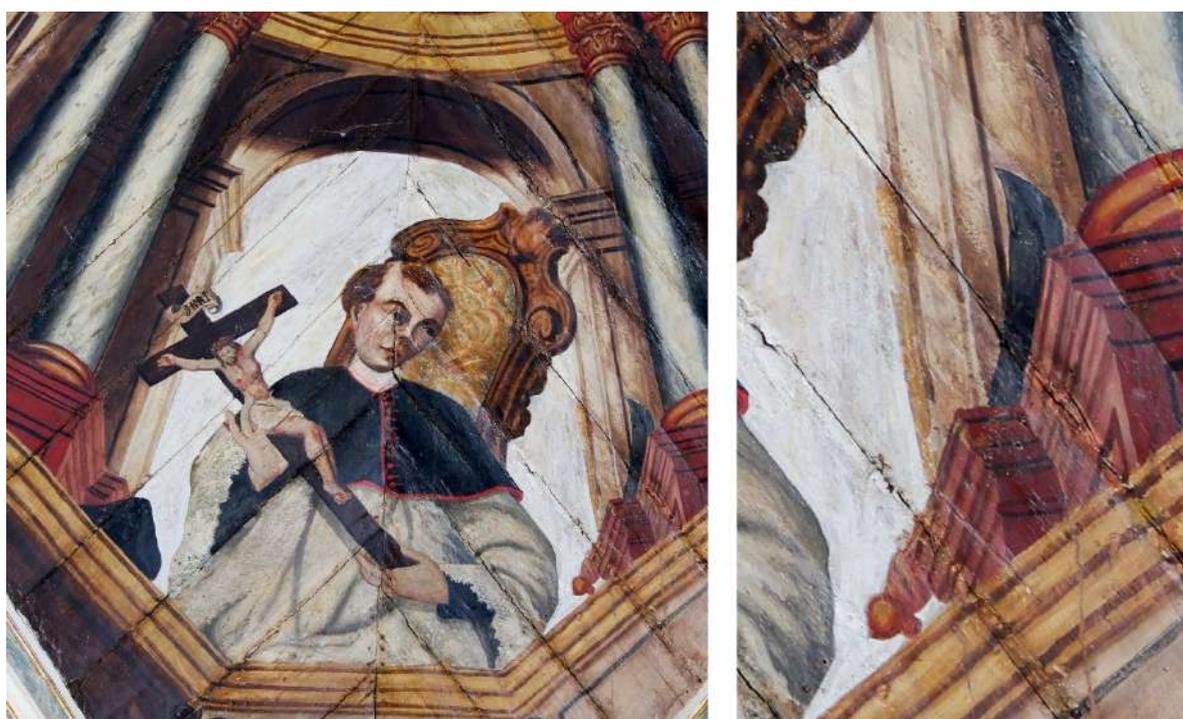
[Fig.385] Anônimo. *São Lourenço*. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.386] Anônimo. *São Lourenço*. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.387] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Pedro de Arbués, cônego em Saragoça*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.388] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Félix, arcebispo em Braga*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



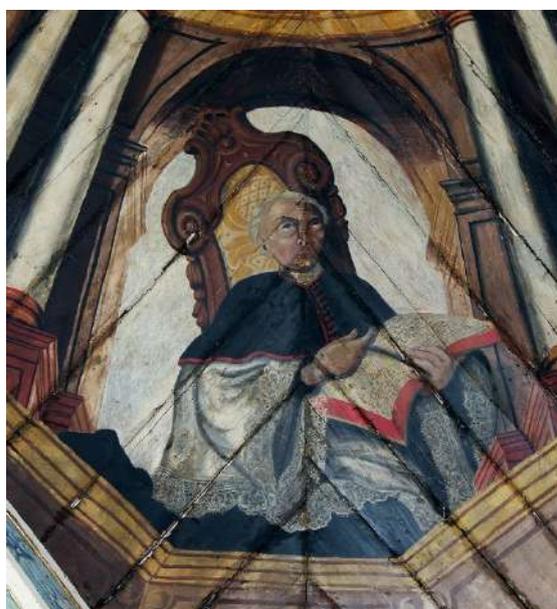
[Fig.389] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Torcato*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.390] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Félix, arcediogo em Toledo*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



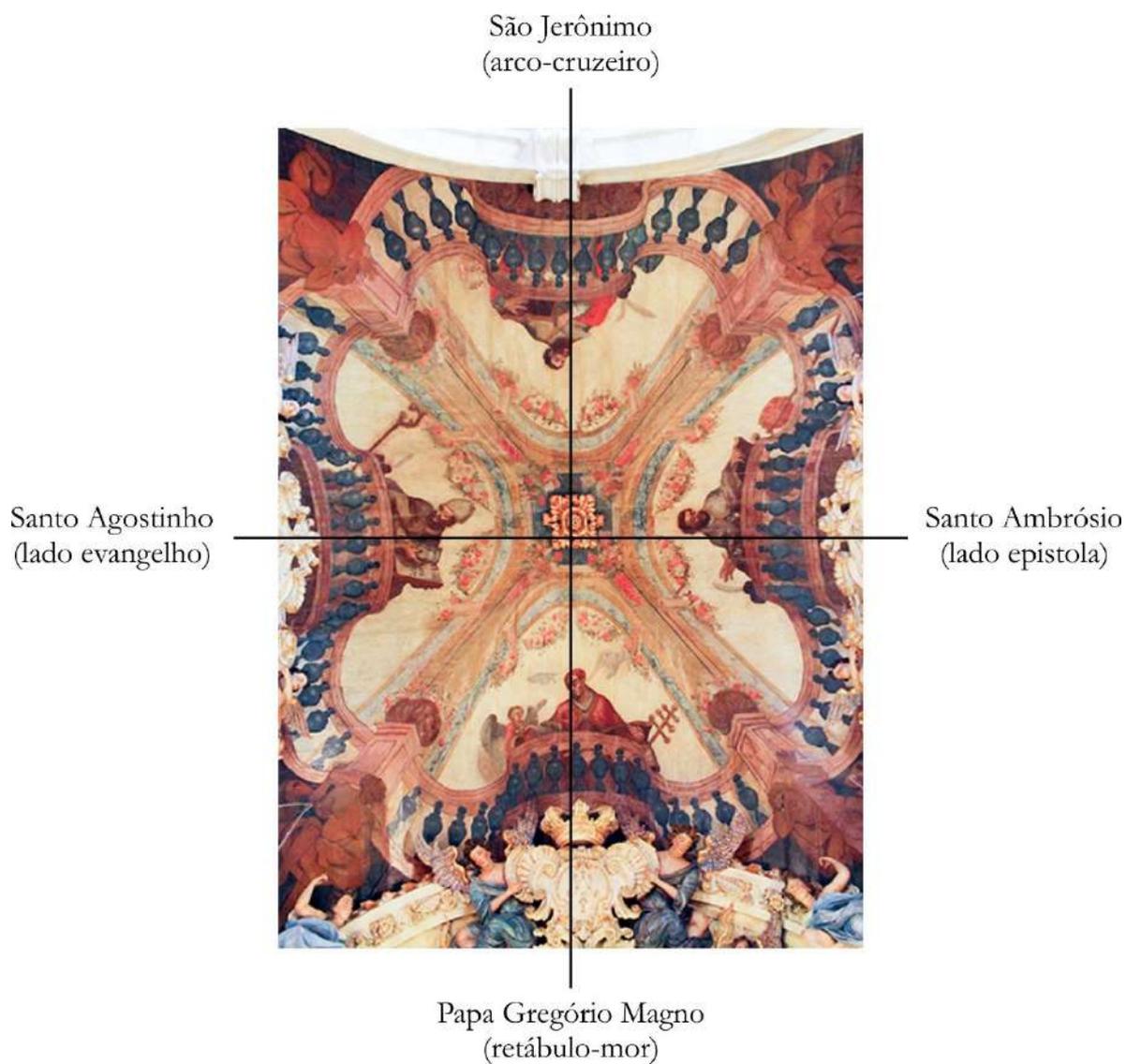
[Fig.391] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Martinho, cónego em Coimbra*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.392] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Evâncio*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.393] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Gudilho*. Detalhe da pintura da capela-mor, 1760. Sé catedral. Mariana, MG. Fotografia da autora.



[Fig.394] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.395] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Santo Ambrósio e Santo Agostinho*, c.1765. Pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.396] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Santo Ambrósio e Santo Agostinho*, c.1765. Pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



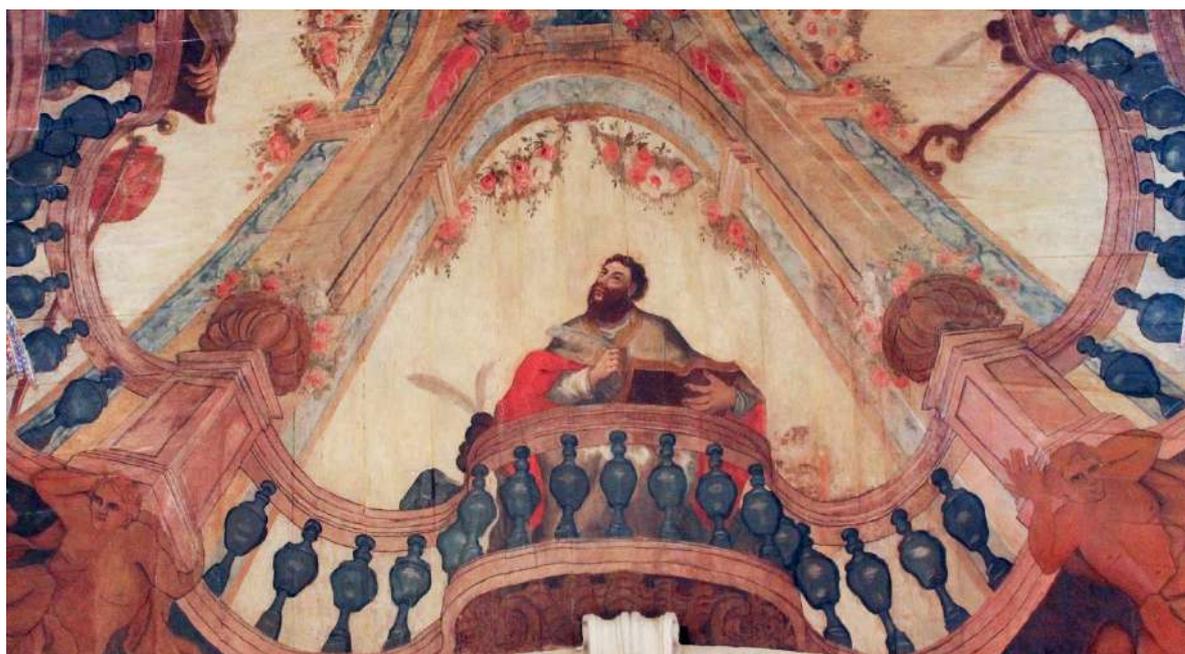
[Fig.397a] Masolino Panicale. *Santo Ambrósio*, 1435. Batistério Castiglione, Olona. [Fig.397b] Matthias Stom. *Santo Ambrósio*, 1600-1650. Öffentliche Kunstsammlung, Basileia. [Fig.397c] Cesare Fracanzano. *Santo Ambrósio*, s/d. The Bowes Museum, Barnar Castle, Inglaterra. [397d] Tiziano Vecellio. *Santo Ambrósio*, s/d. Santa Maria da Saúde, Veneza.



[Fig.398a] Vincenzo Foppa. *Santo Agostinho*, 1465-70. Castello Sforzesco, Milão. [Fig.398b] Joos van Wassenhove. *Santo Agostinho*, c.1474. Museu do Louvre, Paris. [Fig. 398c] Sandro Botticelli. *Santo Agostinho*, 1480. Igreja Ognissanti, Florença. [398d] Phillippe de Champaigne. *Santo Agostinho*, c.1645-50. LACMA (Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles. [398e] Claudio Coello. *O Triunfo de Santo Agostinho*, 1664. Museu do Prado, Madri.



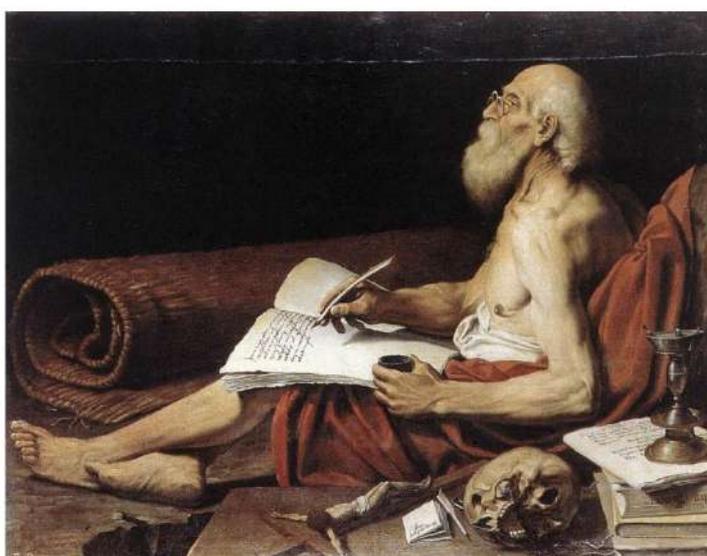
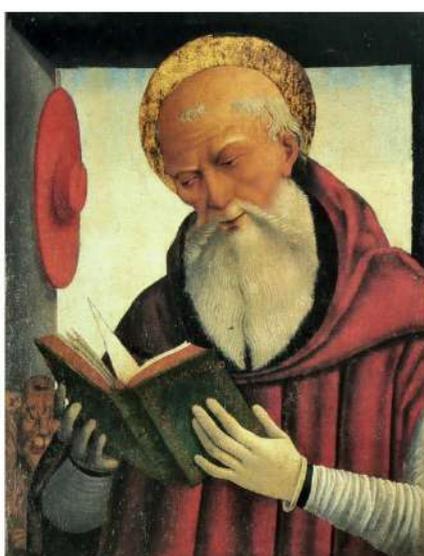
[Fig.399] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Santo Agostinho*, c.1765. Pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.400] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Jerônimo*, c.1765. Pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.401] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Jerônimo*, c.1765. Detalhe da pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



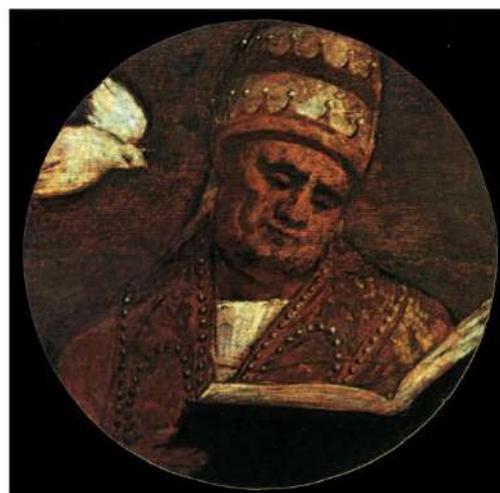
[Fig.402a] Jan van Eyck. *São Jerônimo*, 1442. Institute of Arts, Detroit. [Fig.402b] Albrecht Dürer. *São Jerônimo*, 1521. Museu de Arte Antiga de Lisboa, Portugal. [Fig. 402c] Lucas Cranach. *São Jerônimo em uma paisagem*, 1527. Museus estatais de Berlim. [Fig.402d] Domenico Panetti. *São Jerônimo*, s/data. Museu Jacquemart-André, Abadia de Chaalis. [Fig.402e] Lionello Spada. *São Jerônimo*, 1610. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma.



[Fig.403] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *Papa Gregório Magno*, c.1765. Pintura da capela-mor. Igreja de Santa Efigênia / Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



[Fig.404] Matthias Stom. *São Gregório*, s/data. Museu de Belas Artes da Basileia, Suíça.



[Fig.405] Tiziano Vecellio. *São Gregório Magno*, s/data. Igreja de Santa Maria da Saúde, Veneza.



[Fig.406] Escola de Quito. *São Gregório Magno*, séc. XVII. Convento Máximo de San Francisco, Quito, Equador. Arquivo PESSCA.



[Fig.407a] Anônimo. *São Gregório*, 1620-1700. Virtuelles Kupferstich Kabinett [Fig.407b] Pieter de Bailliu. *São Gregório*, séc. XVII. Biblioteca Nacional da Espanha. Fonte: arquivos PESSCA.



[Fig.408] Recorte das gravuras e pinturas: Matthias Stom. *São Gregório*, s/data. / Tiziano Vecellio. *São Gregório Magno*, s/data. / Escola de Quito. *São Gregório Magno*, séc. XVII. / Anônimo. *São Gregório*, 1620-1700. / Pieter de Bailliu. *São Gregório*, séc. XVII. / Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Gregório Magno*, c. 1765. Detalhe da pintura de ferro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, Minas Gerais.



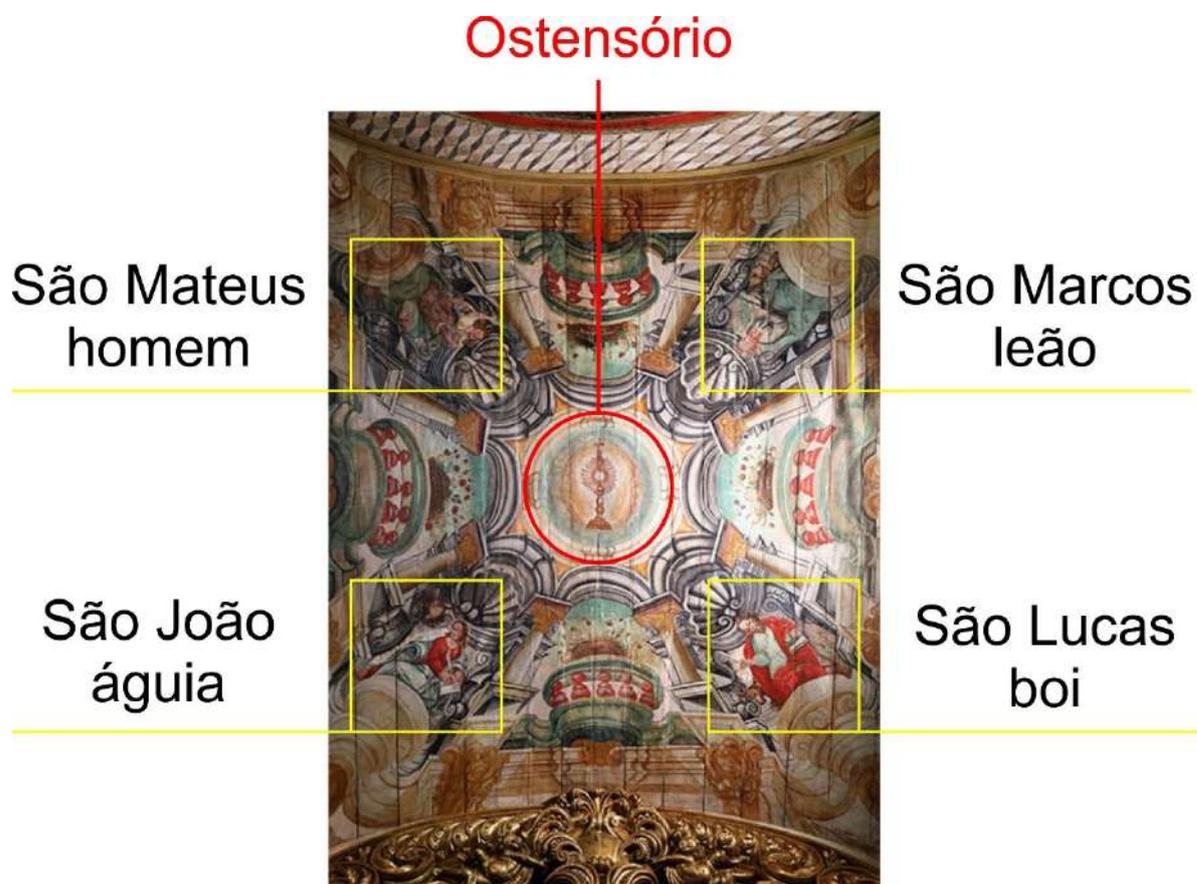
[Fig.409] Anônimo. *São Gregório*, século XVIII. Igreja de São Francisco, Popayán, Colômbia. Arquivo Jaime Borja e Bogotá.



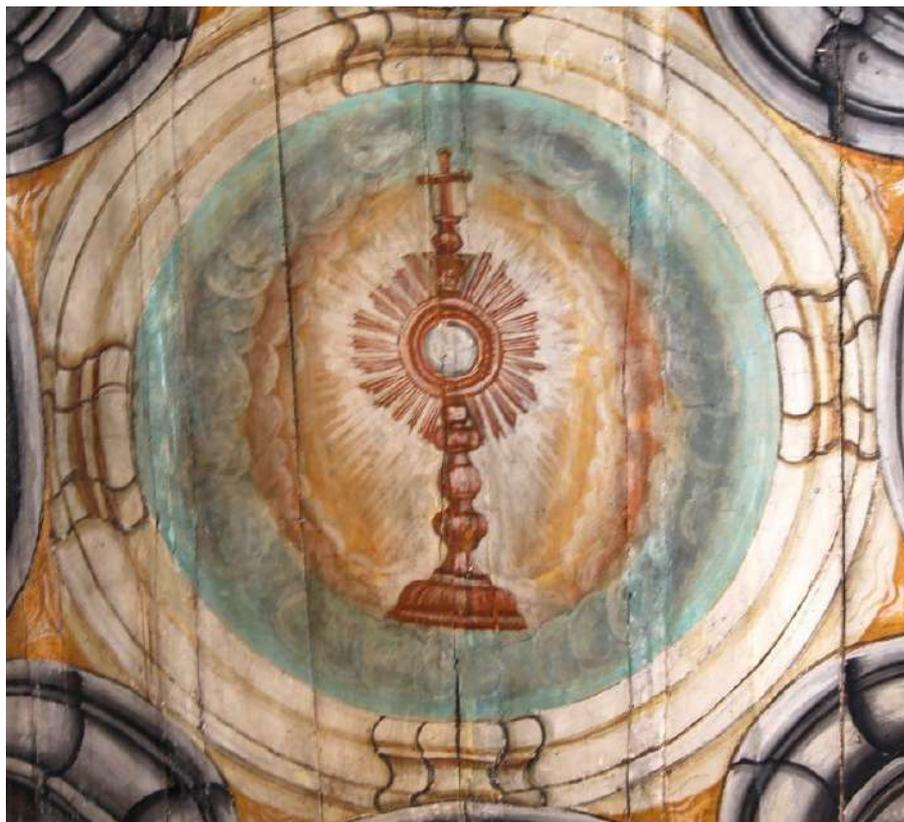
[Fig.410] George Rugendas. *São Gregório*, c.1740. Fonte: Arquivo PESSCA.



[Fig.411a] George Rugendas. *São Gregório*, c.1740 (detalhe). Fonte: Arquivo PESSCA. [Fig.411b] Oficina de Manoel Rebelo de Souza. *São Gregório*, c.1765 (detalhe). Pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG. Fotografia da autora.



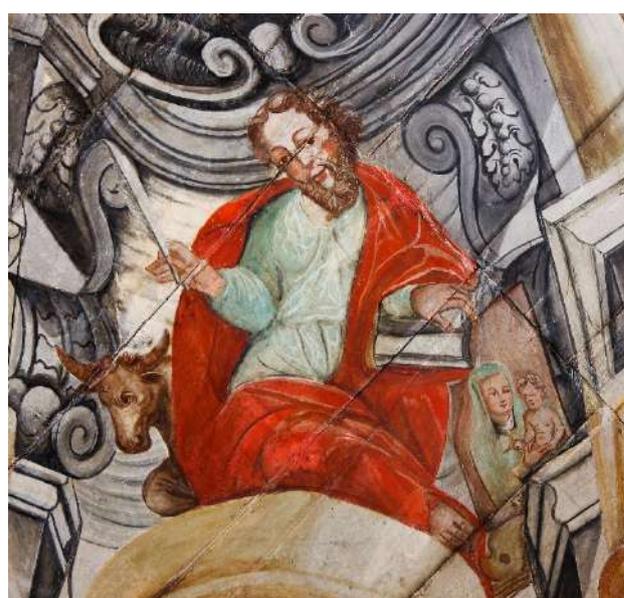
[Fig.412] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



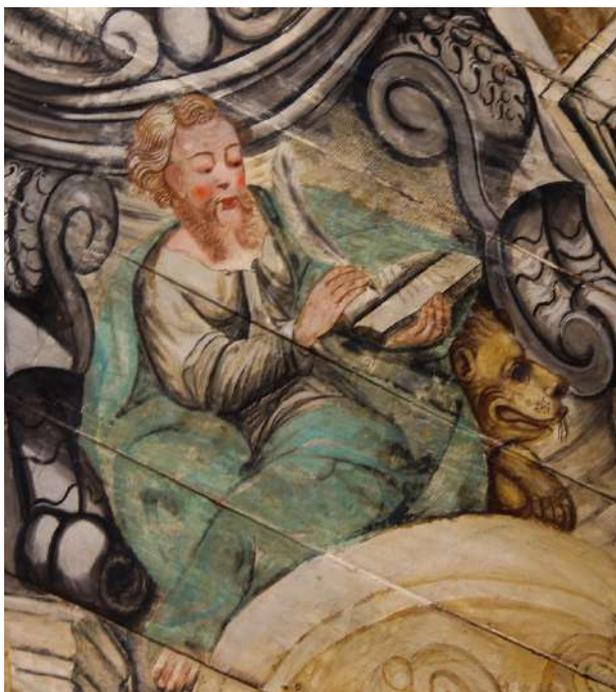
[Fig.413] Oficina desconhecida. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



[Fig.414] Oficina desconhecida. *São Mateus*. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



[Fig.415] Oficina desconhecida. *São Lucas*. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



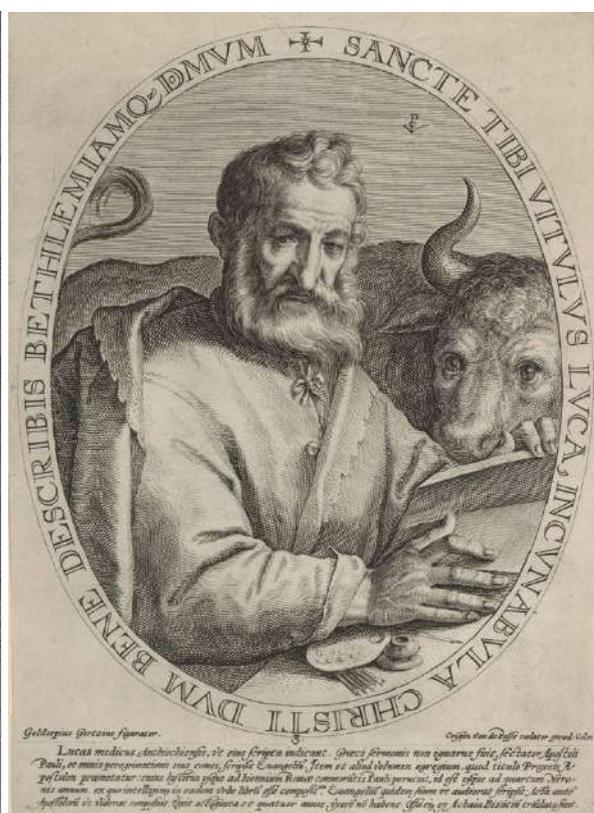
[Fig.416] Oficina desconhecida. *São Marcos*. Pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



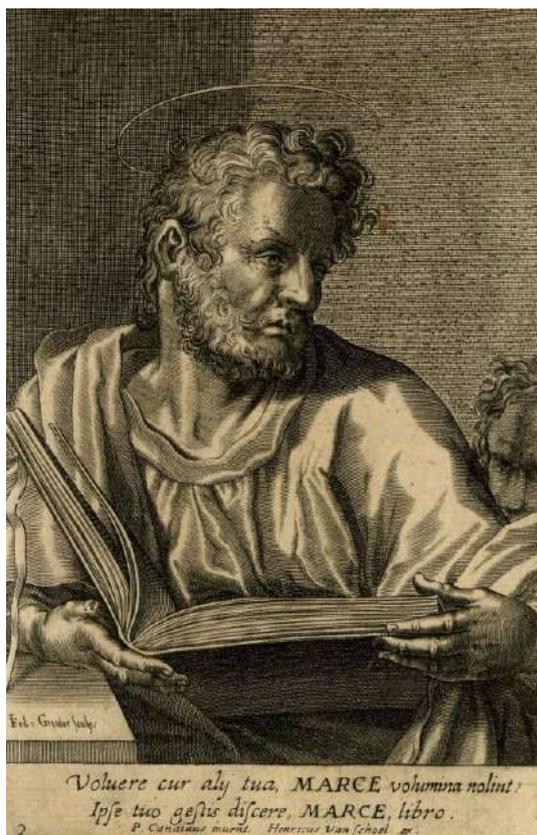
[Fig.417] Oficina desconhecida. *São João*. Pintura de ferro da capela-mor, 1760-1775. Matriz de Santo Antônio. Ouro Branco, MG. Fotografia da autora.



[Fig.418] Egbert van Panderen. *São Mateus*, c.1590-1637. Fonte: PESSCA.



[Fig.419] Crispijn de Passe I. *São Lucas*, c.1589-1611 (a partir de Geldorp Goltzius. Fonte: PESSCA.



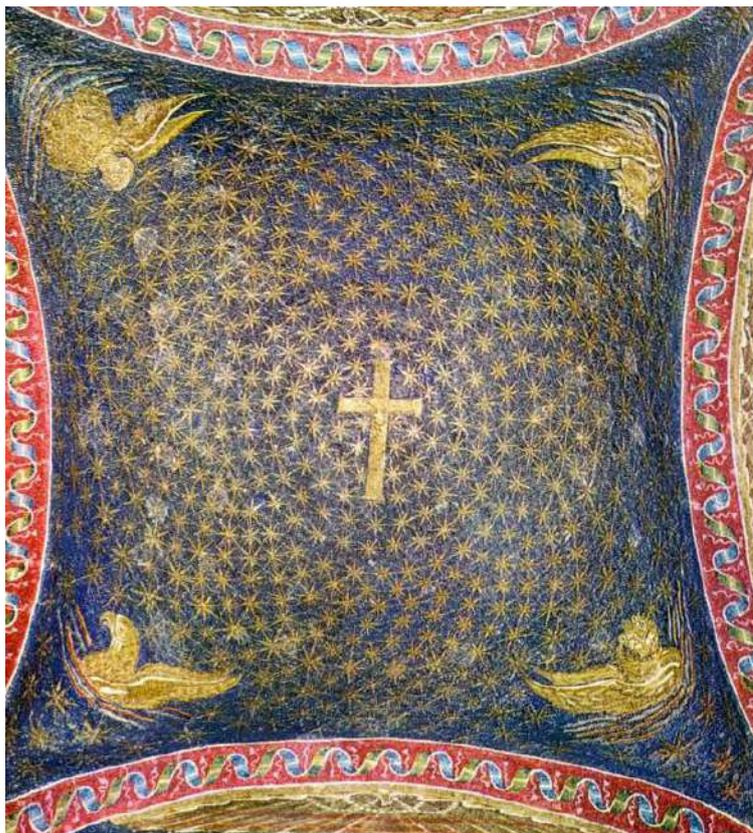
[Fig.420] Johann Friedrich Greuter. *São Marcos*, 1620-1627 (a partir de Peter de Witte). Fonte: PESSCA.



[Fig.421] Rafael Sadeler II. *São João Evangelista*, início do séc. XVII (a partir de Peter de Witte). Fonte: PESSCA.



[Fig.422] Mosaico da abside da Basílica de Santa Maria Pudenziana, Roma, século IV.



[Fig.423] Mosaico da abóbada, 425-430. Mausoléu de Galla Placidia, Ravena.



[Fig.424] Giotto di Bondone. *O Tetramorfo* (símbolo dos evangelistas), 1320. Pintura da abóbada da capela Peruzzi. Igreja de Santa Cruz, Florença.



[Fig.425] Spinello Aretino. *Os quatro evangelistas com seus símbolos*, 1388. Pintura da abóbada da sacristia. Basilica de San Miniato al Monte, Florença.



[Fig.426] Masolino da Panicale. Pintura da abóbada, 1435. Batistério de Castiglione Olona



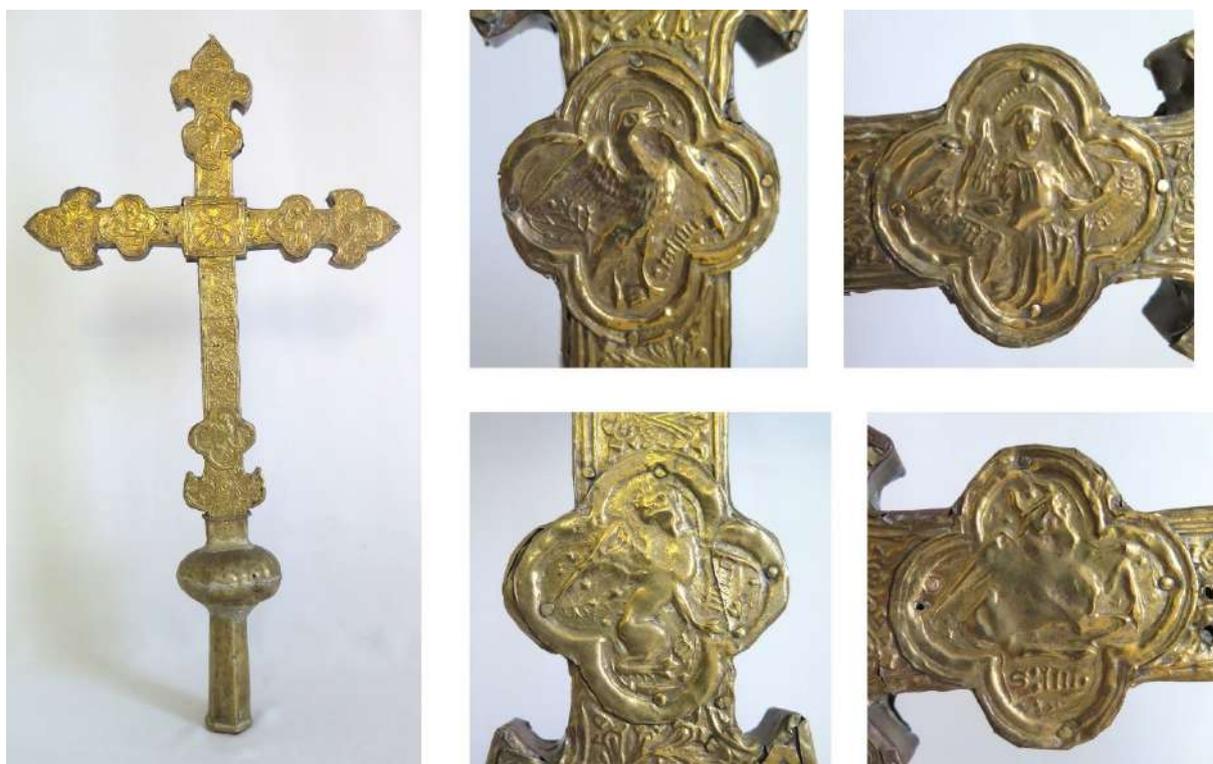
[Fig.427] Correggio. *O falecimento de São João Evangelista*, 1520-24. Pintura do domo. Igreja de São João, Parma.



[Fig.428a] Giacomo Maria Giovannini. *São João e Santo Ambrósio* (a partir de Correggio). Domo da igreja de São João Evangelista, Parma. [Fig.428b] Giacomo Maria Giovannini. *São Lucas e São Jerônimo* (a partir de Correggio). Domo da igreja de São João Evangelista, Parma.



[Fig.429a] Giacomo Maria Giovannini. *São Marcos e São Gregório* (a partir de Correggio). Domo da igreja de São João Evangelista, Parma. [Fig.429b] Giacomo Maria Giovannini. *São Mateus e Santo Agostinho* (a partir de Correggio). Domo da igreja de São João Evangelista, Parma.



[Fig.430] Cruz processional com os símbolos dos quatro evangelistas, séc. XV. Liga de cobre dourado. Fotografia: Tesouro-Museu da Sé de Braga.



[Fig.431] Oficina de José Soares de Araújo. *Os Esponsais da Virgem*, antes de 1787. Pintura de ferro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.432] Bernardo Daddi. *Políptico de São Pancrazio*, antes de 1338. Paineis a têmpera sobre madeira, 26 X 31 cm. Casa Real, Windsor.



[Fig.433] Bartolomeo di Giovanni. Predela: *Casamento de Maria*, 1488. Pintura a têmpera sobre madeira. Hospital dos Inocentes, Florença.



[Fig.434] Sinibaldo Ibi. *Casamento da Virgem*, séc. XVI. Pintura a óleo sobre painel. Cole o o privada.



[Fig.435] Bartolomé Esteban Murillo. *Casamento da Virgem*, c.1670. Pintura a óleo sobre tela, 76 X 56 cm. Coleção Wallace, Londres.



[Fig.436] Pietro Lauri. *O Casamento da Virgem*, séc. XVII. Pintura a óleo sobre tela, 146 X 108 cm. Coleção privada.



[Fig.437] Pedro Ramírez el Mozo. *O Casamento da Virgem*, 1668. Pintura a óleo sobre painel, 192 X 129 cm. Lacma Museum.



[Fig.438] Ventura Salimbeni. *O noivado da Virgem*, s/data. The Illustrated Bartsch. Biblioteca Nacional de Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.439] Anônimo. *Desposórios de Nossa Senhora e São José*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.440] Klauber. *Desposórios da Virgem Maria*, s/data. Estampas marianas. Fonte: Eduardo Pires de Oliveira.



[Fig.441] Anônimo. *Desposórios da Virgem Maria*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.442] Oficina de Manuel Furtado de Mendonça. *Esponsais da Virgem*, 1737-1739. Pintura de forro da caixa dos órgãos. Sé catedral. Braga, Portugal. Fotografia da autora.



[Fig.443] Manuel Ribeiro da Rosa. *Esponsais de Nossa Senhora e São José*, 1779-1783. Pintura de forro da nave. Igreja de São José, Ouro Preto, Minas Gerais. Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana, Mariana, MG. Fotografia: Pedro Manuel. Fonte: Hudson Martins (tese de doutorado)



[Fig.444] Niccolò di Buonaccorso. *O Casamento da Virgem*, c.1380. National Gallery, Londres.



[Fig.445] Sano di Pietro. *O Casamento da Virgem*, 1448-1453. Pinacoteca do Vaticano.



[Fig.446] Mestre da Vida da Virgem. *O Casamento da Virgem*, 1460-1480. Pinacoteca de Munique, Alemanha.



[Fig.447] Domenico Beccafumi. *O Casamento da Virgem*, 1518. Oratório de São Bernardino, Siena.



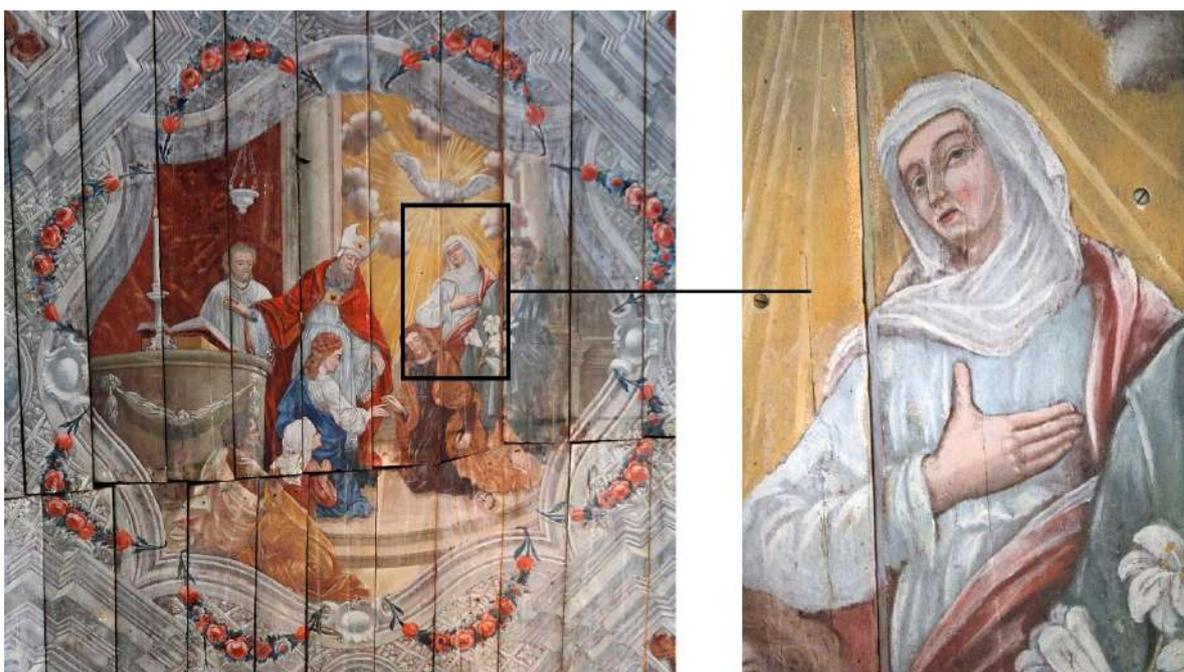
[Fig.448] Oficina de José Soares de Araújo. *Os Esponsais da Virgem*, antes de 1787. Pintura de forro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhai, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.449a] Oficina de José Soares de Araújo. *Os Esponsais da Virgem* (detalhe), antes de 1787. Pintura de forro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhai, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora. [Fig.449b] Anônimo, *Lilium* (Lírio), Ilustração botânica, desenho. Fonte: <https://www.pngwing.com/>



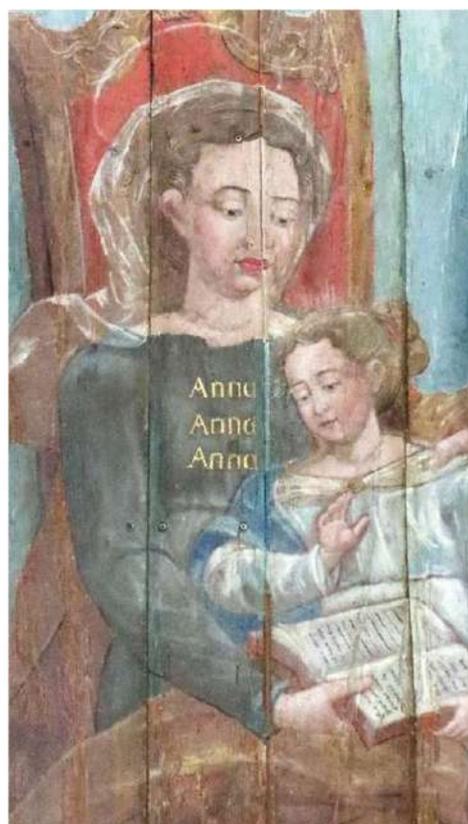
[Fig.450] Oficina de José Soares de Araújo. *Os Esponsais da Virgem* (detalhe), antes de 1787. Pintura de forro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



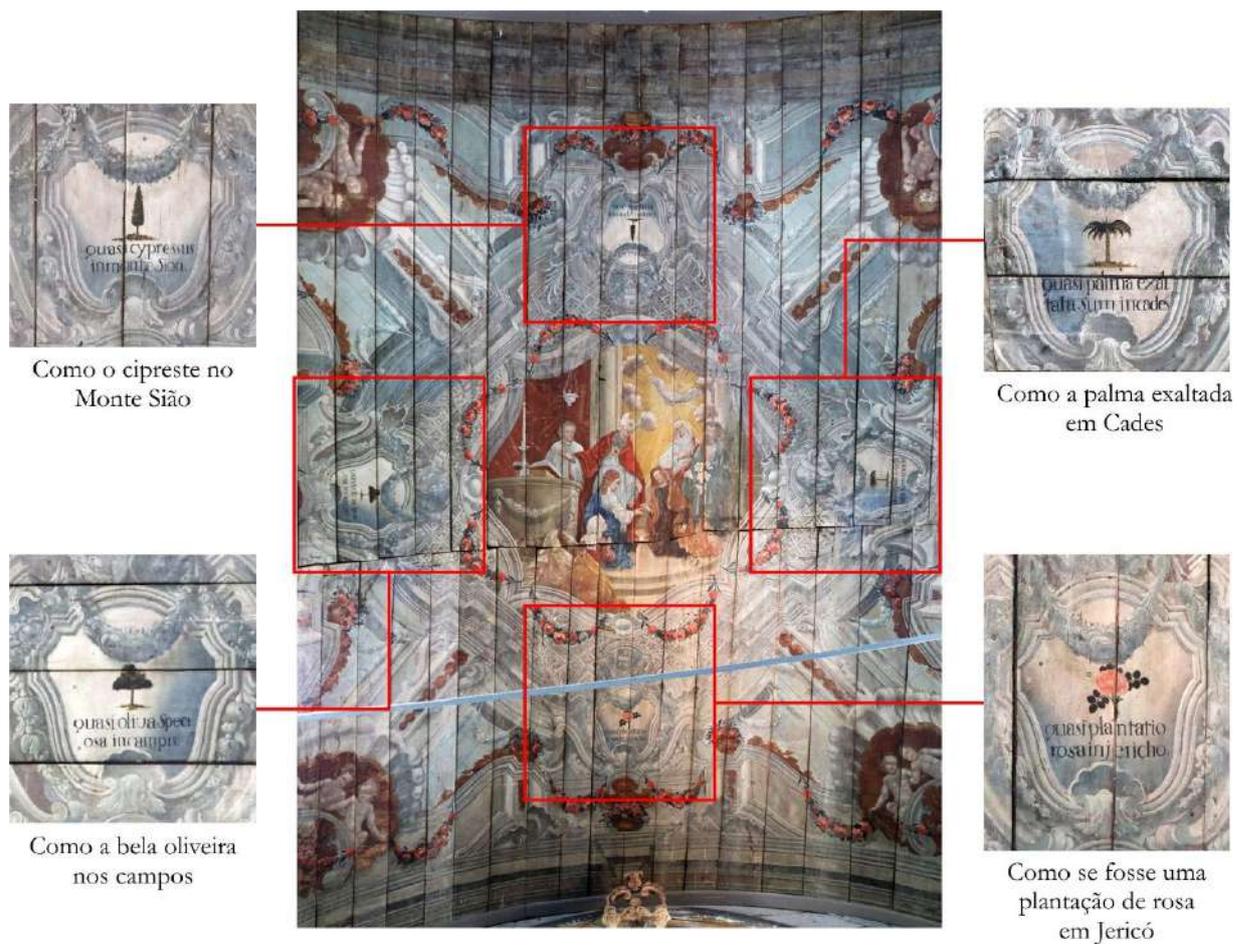
[Fig.451] Oficina de José Soares de Araújo. *O casamento da Virgem*, antes de 1787. Pintura de forro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



[Fig.452a] Oficina de José Soares de Araújo. *O casamento da Virgem* (detalhe), antes de 1787. Pintura de ferro da capela-mor. Matriz de Santana, Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora. [Fig.452b] Cesare Ripa. *Pieté*. *Iconologie*. Paris, 1644.



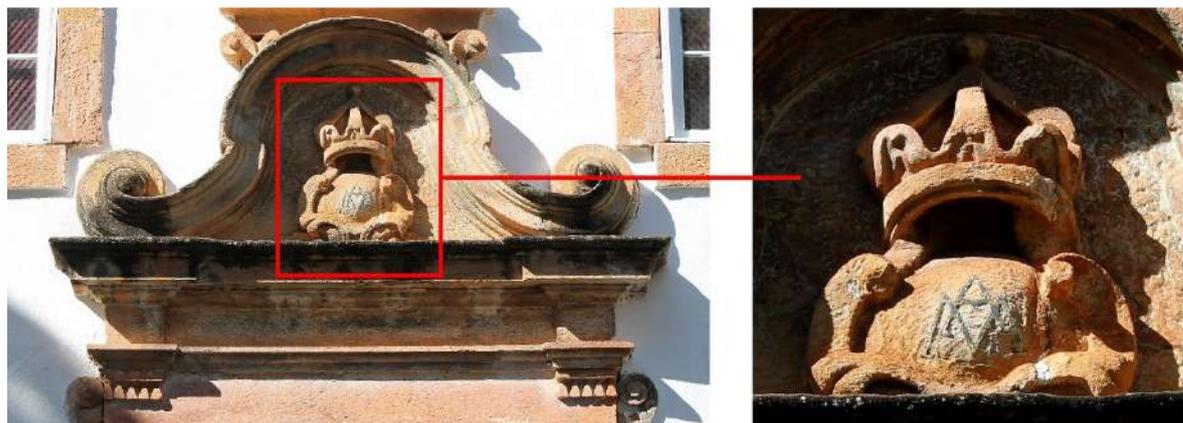
[Fig.453] Oficina de Caetano Luiz de Miranda. *Santana Mestra*, séc. XIX. Pintura de ferro da nave. Matriz de Santana, Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.



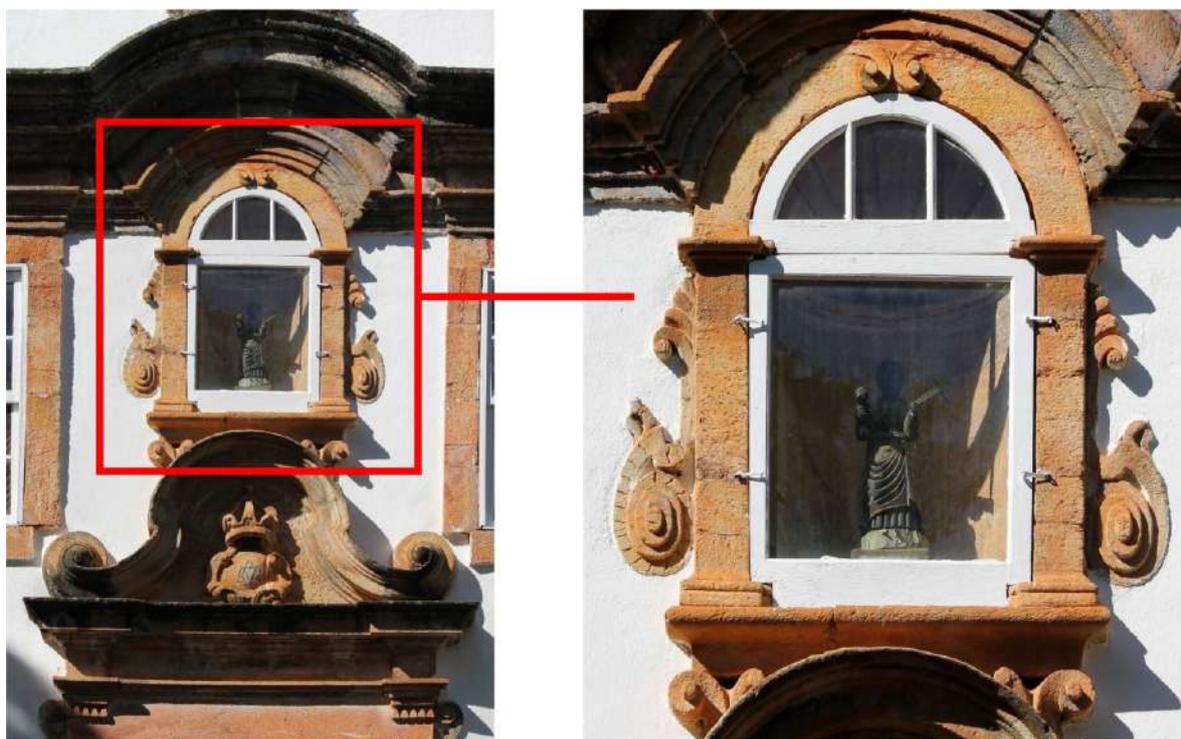
[Fig.454] Oficina de José Soares de Araújo. *O casamento da Virgem*, antes de 1787. Pintura de forro da capela-mor. Matriz de Santana. Inhaí, distrito de Diamantina, MG. Fotografia da autora.

## VIII

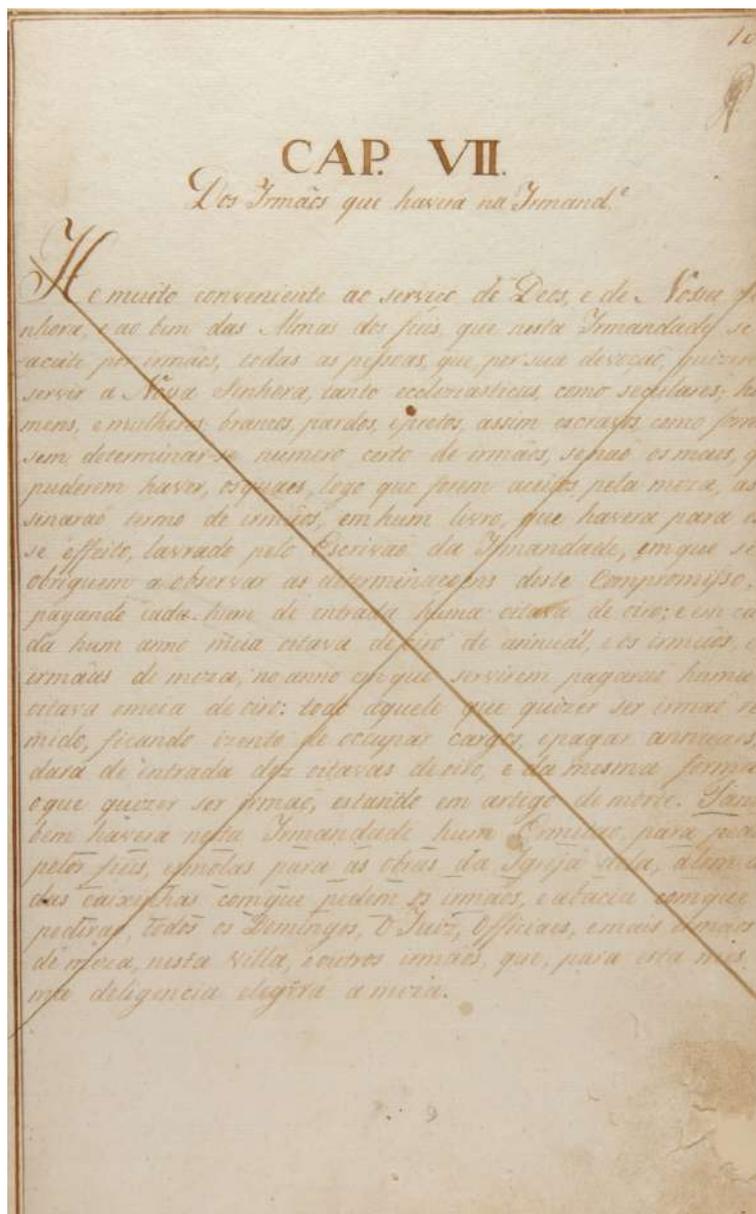
**A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:  
*Sacra Conversazione* e a oração do Santo Rosário**



[Fig.455] Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Detalhe da Portada (monograma de Maria), 1740. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.456] Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Detalhe da Portada (nicho), 1740. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig. 457] *Cap. VII – Dos Irmãos que haverá na Irmandade.* Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana, 1795. Fonte: Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Livro N°2, Caixa N°1.



[Fig.458] Anônimo. *Virgem e Menino (Theotokos) entronada com anjos e santos*, c. 600. Encáustica sobre madeira. Convento de Santa Catarina, Sinai, Egito.



[Fig. 459] *O ornamento da inocência cristã*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig. 460] Klauber Cath. *Rosa Mystica*. Devoção mariana em estampas. Fonte: Eduardo Pires de Oliveira.



[Fig.461] Wierix. *A criança de Cristo brota de uma rosa*, 1550-1650. Antuérpia. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.462] Fra Angelico. *Retábulo de São Domingos*, 1423-24. Pintura a têmpera e ouro sobre painel. 212 X 237 cm. Convento de São Domingos, Fiesole, Florença.



[Fig.463] Fra Angelico. *Retábulo de São Domingos*, 1423-24. Pintura a têmpera e ouro sobre painel. 212 X 237 cm. Convento de São Domingos, Fiesole, Florença.



[Fig.464a] Theodoor Galle. *Visão de São Domingos*, 1611. Ilustração da série Vida e Milagres de São Domingos.  
[Fig.464b] Theodoor Galle. *Visão da Virgem Maria entregando um Rosário a São Domingos*, 1611. Ilustração da série Vida e Milagres de São Domingos. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.465] Antonello da Messina. *Político de São Gregório*, 1473. Museu Regional de Messina, Itália.



[Fig.466] Hendrik Snyers. *Madonna e criança adorada por Alanus de Rupe*, 1635-1644. Antuérpia. Fonte: Rijksmuseum.



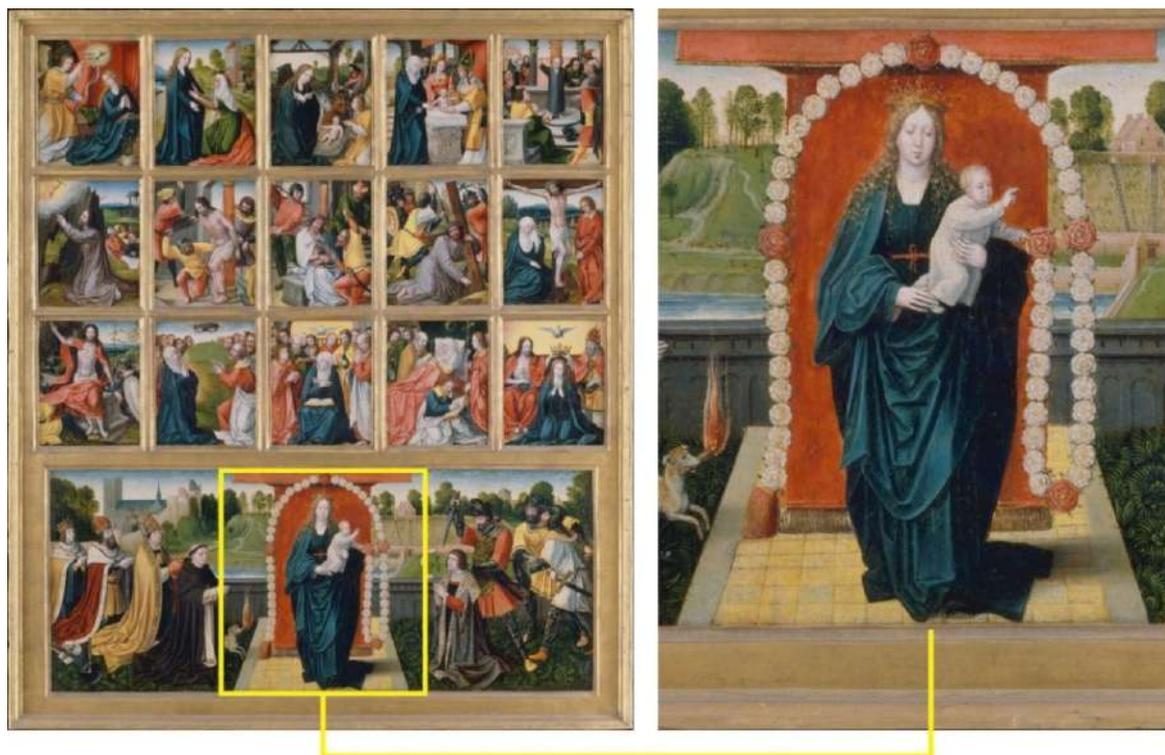
[Fig.467] Jan Brueghel, o Jovem. *Madona com a Criança e Santo*, c.1646. The Hermitage, São Petersburgo.



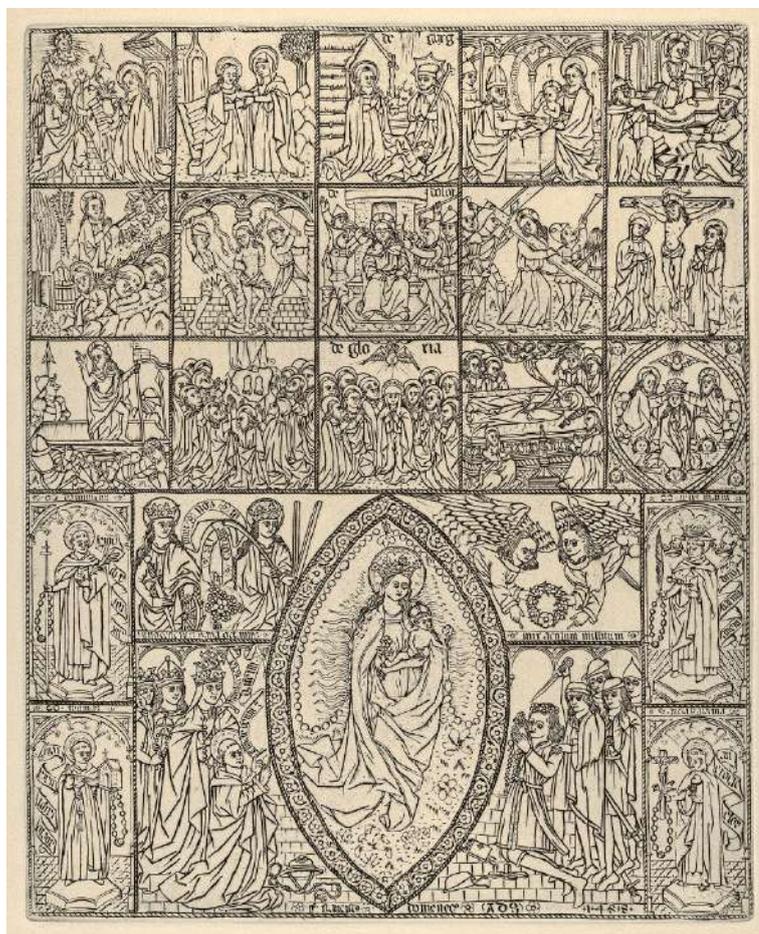
[Fig.468] Theodoor Galle. *Milagre da Batalha de Lepanto*, 1610. Ilustração da série Quinze milagres do rosário. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.469] Irmã Clarissa. *Nossa Senhora do Rosário*, 1710. Painel do cadeiral do coro. Convento de Santa Clara, Porto, Portugal. Fotografia da autora.



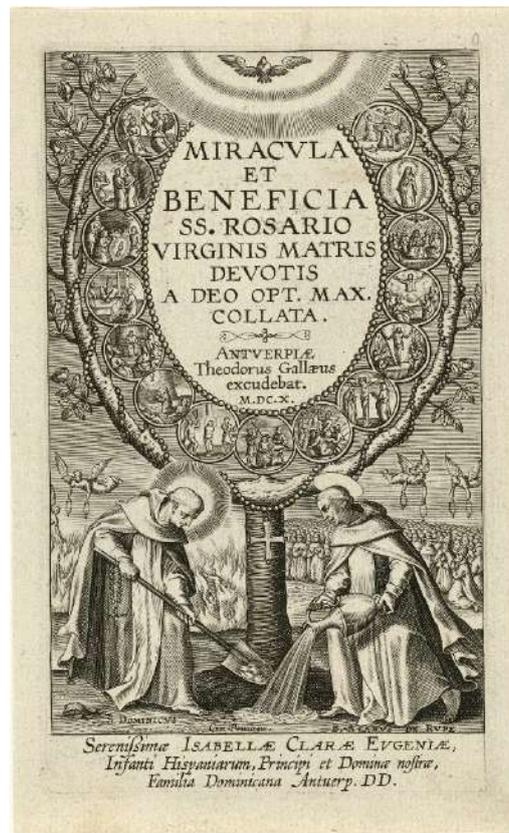
[Fig.470] Goswijn van der Weyden. *Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário*, c. 1515–20. Fonte: Metropolitan Museum of Art.



[Fig.471] Francisco Doménech. *Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário*, 1488. Fonte: Metropolitan Museum of Art.



[Fig.472] Antonio Tempesta, a partir de Nicolas Beatrixet. *Maria com Criança no trono com São Domingos e Santa Catarina de Siena*, 1590. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.473] Theodoor Galle. Impressão do título de *Miracula et Beneficia SS. Rosario*, 1610. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.474] Anônimo. *Maria do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena*, 1615-1664. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.475] Bernardino Gatti. *Madona do Rosário com São Domingos e o devoto Alessandro*, 1531. Catedral de Pavia, Itália.



[Fig.476] Lorenzo Lotto. *Madona do Rosário*, 1539. Igreja de San Nicolò, Cingoli, Itália.



[Fig.477] Frei Pedro Bredón (atribuição). *Virgem do Rosário com os 15 Mistérios e Santos dominicanos*, séc. XVII. Fonte: Museu del Carmen Alto, Quito, Equador.



[Fig.478] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor, 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.479] Manoel Victor de Jesus. *Os quinze Mistérios do Rosário*. Pintura de ferro da nave, c.1820. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.480] Anônimo. *N.S. do Rosário*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.481] Martin Engelbrecht *S. Virgo Maria, SS<sup>ma</sup> Rosarii*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.482] Anônimo. *N. S. do Rosário*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.483] Anônimo. *Nôtre-Dame du Rosaire*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.484] Bento Coelho da Silveira. *Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena*, 1675-1680. Coro baixo da capela primitiva do antigo Convento da Madre de Deus, Lisboa. Fotografia da autora.



[Fig.485] Manuel dos Santos. *Nossa Senhora do Rosário, São Domingos e São Francisco*, séc. XVIII. Nave da capela primitiva do antigo Convento da Madre de Deus, Lisboa. Fotografia da autora.



[Fig.486] Theodoor Galle. *Visão da Virgem Maria entregando um Rosário a São Domingos*, 1611. Ilustração da série *Vida e Milagres de São Domingos*. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.487] Abraham van Diepenbeeck. *Visão de São Domingos*, c. 1620-1630. Fonte: Rijksmuseum.



[Fig.488] Anônimo. *São Domingos*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.489] Anônimo. *Patriarca São Domingos*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de iconografia. Fotografia da autora.



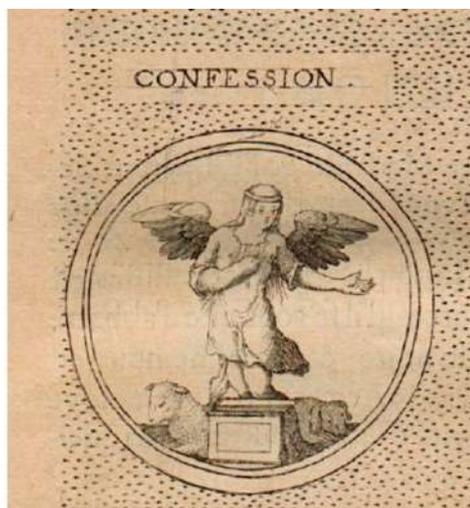
[Fig.490] Anônimo. *Nossa Senhora do Rosário*, s/data. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.491] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de ferro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.492a] Mestre do Rosário. *São Domingos*. Pintura de forro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora. [Fig.492b] Cesare Ripa. *Oraison*, In: *Iconologia*, 1643.



[Fig.493a]: Mestre do Rosário. *São Francisco*. Pintura de forro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora. [Fig.493b] Cesare Ripa. *Confession*. In: *Iconologia*, 1643.



[Fig.494] Marten de Vos. *Madona do Rosário*, 1546. Fonte: British Museum.



[Fig.495a] Giovanni Bellini. *Retábulo de San Giobbe*, 1487. Academia de Belas Artes de Veneza. [Fig.495b] Correggio *Madona com São Francisco*, 1514. Gemäldegalerie, Dresden. [Fig.495c] Nicola Grassi. *Rosário Mãe de Deus com São Domingos e Francisco*, séc. XVII. Galeria Nacional da Eslovênia. [Fig.495d] Ticiano Vecelio. *Madona em Glória com Menino Jesus e santos*, 1520. Museu Cívico de Ancona. [Fig.495e] Licínio. *Madona e Menino entronizados com santos*, 1535. Igreja Santa Maria Gloriosa de Frari, Veneza. [Fig.495f] Giorgione. *Madona e Menino entronizados com santos*, 1505. Catedral de Castelfranco, Vêneto.



[Fig.496a] Mestre do Rosário. *São Francisco*. Pintura de forro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. [Fig.496b] Nicola Grassi. *Rosário Mãe de Deus com São Domingos e Francisco* (Detalhe), séc. XVII. Galeria Nacional da Eslovênia.



[Fig.497] Oficina da Úmbria. *A Madona do Rosário com santos dominicanos e mistérios do rosário*, 1616.



[Fig.498] Giovanni Antônio Guardi. *Virgem e o Menino com São Domingos e Rosa de Lima*, s/data. Museu de Belas Artes de Budapeste.



[Fig.499] Felice Torelli. *Virgem e Menino com anjos e santos*, 1700. Igreja da Confraria de Santa Maria de Fano, Itália.



[Fig.500] Nicola Grassi. *Rosário Mãe de Deus com São Domingos e Francisco*, séc. XVII. Galeria Nacional da Eslovênia.



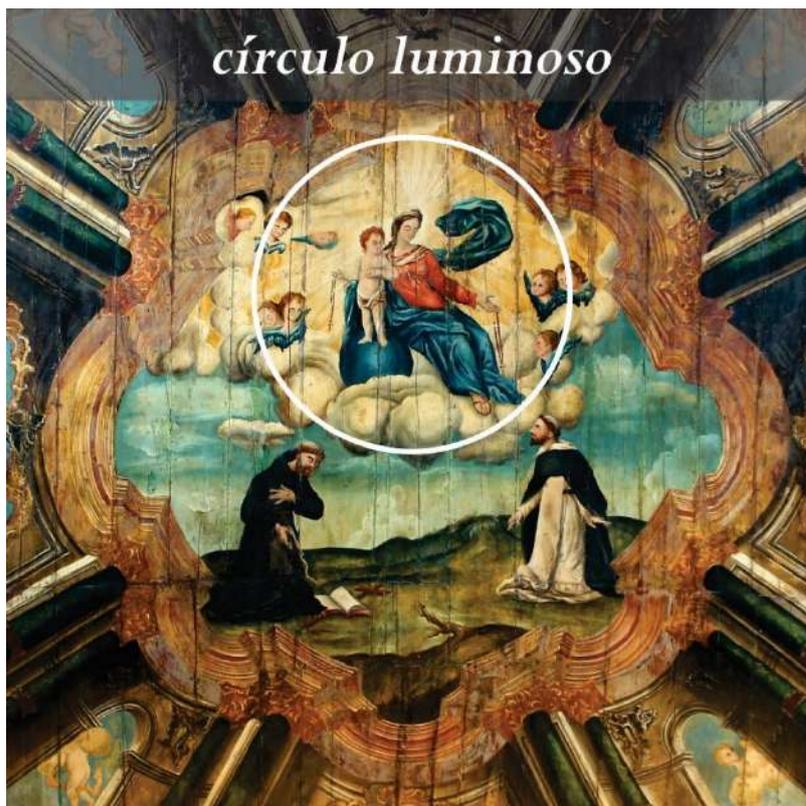
[Fig.501] Anônimo. *Senhora do Rosário e São Benedito*. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. Fotografia da autora.



[Fig.502] Anônimo. *N.S. do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia*. Pintura de forro da capela-mor. Igreja de N.S. do Rosário. Itabira, MG. Fonte: Leticia Martins de Andrade.

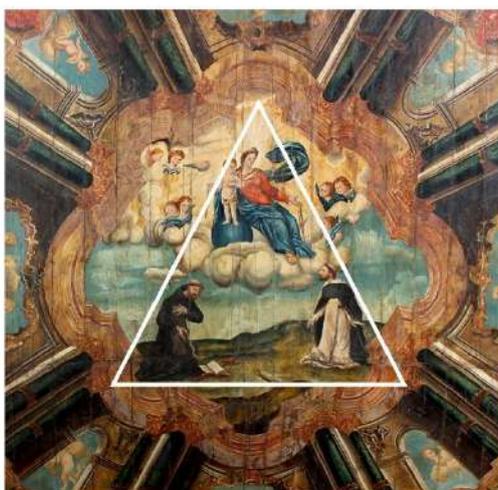


[Fig.503] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.504] Oficina do Mestre do Rosário. Pintura de forro da capela-mor (detalhe), 1760-1775. Igreja de N.S. do Rosário. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.

Madona e Menino  
Corredentora e Redentor



São Francisco de Assis  
Meditação e Confissão  
Oração mental

São Domingos de Gusmão  
Oração e Devoção  
Oração vocal

Devoção ao Santo Rosário

[Fig.505] Hipótese do programa iconográfico da pintura de forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, 1760-1775. Tiradentes, MG.



[Fig.506] Interior da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Tiradentes, MG. Fotografia da autora.



[Fig.507] Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, século XVIII. Sé catedral de Braga (capela anexa). Fotografia da autora.



Luciana Braga Giovannini  
Belo Horizonte | MG | 2022





# A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS:

a pintura de perspectiva e a expressão  
de uma concepção religiosa  
1725 a 1800

Luciana Braga Giovannini  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte | MG | 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO III / III – DOCUMENTO

Belo Horizonte

2022

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

**A CONSTRUÇÃO DE CÚPULAS IMAGINÁRIAS NA CAPITANIA DE  
MINAS GERAIS: A PINTURA DE PERSPECTIVA E A EXPRESSÃO DE  
UMA CONCEPÇÃO RELIGIOSA – 1725 A 1800**

CADERNO III / III – DOCUMENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte

2022

907.2  
G512c  
2022

Giovannini, Luciana Braga.  
A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais [manuscrito] : a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800) / Luciana Braga Giovannini. - 2022.  
780 f. il.  
Orientador: Magno Moraes Mello.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Pintura – Teses. 3. Arte – Teses. 4. Minas Gerais – História - Teses. I. Mello, Magno Moraes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

# SUMÁRIO

## CADERNO I – TEXTO

<b>Introdução</b> .....	17
<b>I A chegada dos pintores portugueses:</b>	
o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	23
<b>II As cúpulas imaginárias:</b>	
as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	36
Sé catedral de Mariana.....	36
Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	43
Matriz de Santana de Inhaí, Diamantina.....	66
Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	77
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes.....	77
<b>III Construindo espaços imaginários:</b>	
uma análise formal e comparativa.....	79
A composição das cúpulas.....	80
Perspectiva linear ou composição radial?.....	106
A projeção da arquitetura e sua iluminação.....	113
O entablamento.....	117
A integração dos espaços real e imaginário.....	119
As cores.....	132
A representação do tempo.....	136
O grupo figurativo.....	140
Os ornamentos.....	144
<b>IV A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	146

<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	179
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	218
	A interlocução entre o Norte de Portugal e o Sul de Minas Gerais.....	218
	A arquitetura e as aberturas para o céu atmosférico.....	227
	O quadro recolocado: <i>Sacra conversazione</i> .....	255
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	274
	A cúpula imaginária.....	274
	A pintura da capela-mor da Sé catedral de Mariana.....	291
	A pintura da capela-mor da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.....	306
	A pintura da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Ouro Branco.....	325
	A pintura da capela-mor da matriz de Santana de Inhaí.....	336
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	347
	A capela, a irmandade e o livro de Compromisso.....	347
	A iconografia do Quadro Recolocado.....	355
	<b>Conclusões.....</b>	<b>397</b>
	<b>Referências.....</b>	<b>405</b>

## CADERNO II – IMAGEM

<b>I</b>	<b>A chegada dos pintores portugueses:</b>	
	o florescimento do gênero de pintura denominado quadratura.....	428
<b>II</b>	<b>As cúpulas imaginárias:</b>	
	as obras, os artistas e as relações de trabalho.....	429
<b>III</b>	<b>Construindo espaços imaginários:</b>	
	uma análise formal e comparativa.....	440
<b>IV</b>	<b>A transposição do desenho preparatório para o suporte:</b>	
	a composição refletida e o desenho por setores, o <i>spolvero</i> e o traço.....	498
<b>V</b>	<b>O “ciclo barroco” das pinturas de perspectiva em Minas Gerais:</b>	
	diversidade de modelos e coexistência de estilos.....	521
<b>VI</b>	<b>A pintura da igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes:</b>	
	herança cultural e referências artísticas.....	545
<b>VII</b>	<b>Iconografia do espaço imaginário:</b>	
	a cúpula imaginária e o conjunto figurativo.....	601
<b>VIII</b>	<b>A iconografia da pintura da capela do Rosário de Tiradentes:</b>	
	<i>Sacra Conversazione</i> e a oração do Santo Rosário.....	653

## CADERNO III – DOCUMENTO

	<b>Auto de rematação da pintura da Sé catedral de Mariana.....</b>	<b>682</b>
	<b>Auto de rematação do acréscimo da pintura da Sé catedral de Mariana .....</b>	<b>684</b>
	<b>Libelo Cível .....</b>	<b>687</b>
	<b>Inventário de José Soares de Araújo .....</b>	<b>766</b>

## **AUTO DE REMATAÇÃO DA PINTURA DA SÉ CATEDRAL DE MARIANA**

### **APM (Arquivo Público Mineiro):**

Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075

**Observação:** a transcrição deste documento foi realizada por um especialista, Elimar C.E. Santo.

\*\* A grafia das palavras foi atualizada, porém a pontuação não, para não gerar distorções de sentido.

### **Folha 121 verso**

#### **Auto de rematação da pintura da Sé da Cidade Mariana em 1950\$000**

[um conto e novecentos e cinquenta mil réis]

Ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos sessenta anos aos oito dias do mês de março do dito ano nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em a Casa dos Contos e mesa dela aonde se achava o ilustríssimo governador desta capitania José Antônio Freire de Andrada e o Doutor Procurador da Fazenda Real Silvério Teixeira e o tesoureiro da mesma o capitão Feliciano José da Câmara e comigo escrivão adiante nomeado e sendo aí pelo dito Doutor Procurador foi mandado ao porteiro do juízo Domingos Martins metesse em pregão a rematação à obra da pintura da Sé da Cidade Mariana visto serem findos os editais que por ordem do dito Doutor Procurador se passarão pelos despachos que se acham em meu poder, e na forma da ordem de Sua Majestade, ao primeiro de dezembro de mil e setecentos e cinquenta que se acha junto aos ditos despachos e logo pelo dito porteiro fosse dito em ata inteligível voz se havia alguma pessoa ou pessoas que quisessem lançar na obra da pintura da Sé da Cidade Mariana se chegasse a ele lhe receberia seu lanço que se havia de arrematar a quem por menos o fizesse na forma de suas condições. E entre vários lanços que houvesse [?] na dita obra fosse o menor de um conto novecentos e cinquenta mil réis que lançou Manoel Rebello de Souza com o qual lanço andou o dito porteiro pela praça desta vila de cima para baixo e de baixo e para cima e de uma para outra parte e casa dos contos dizendo um conto novecentos e cinquenta mil réis pedem para fazer a obra da pintura da Sé da cidade Mariana na forma de suas con-

**Folha 122**

Menezes [rubrica]

de suas condições há quem por menos o faça chegou-se a mim receberei seu lanço que se há de arrematar a quem por menos o fizer e por não haver quem por menos o fizesse mandou o dito Doutor Procurador ao dito porteiro que afrontasse e arrematasse e logo este afrontou dizendo um conto novecentos e cinquenta mil réis pedem para fazer a obra da pintura da Sé da Cidade Mariana na forma de suas condições há quem por menos o faça chegasse a mim receberei seu lanço que se há de arrematar a quem por menos o fizer afronta faço que mal não achasse mais achara mais tomara deu-lhe uma deu-lhe duas deu-lhe três e outra mais pequenina e por não haver quem por menos o fizesse chegou para o lançador e lhe meteu um ramo verde na mão dizendo faça-lhe muito bom proveito em sinal de lhe haver feito a dita rematação no referido lanço. E logo o dito rematante ofereceu por seus fiadores a José da Mota Araújo e o Capitão Anastácio de Azevedo Corrêa Barros que sendo presentes por eles foi dito que por suas pessoas e bens se obrigavam cada um per si a fazerem a dita obra na falta do arrematante. E a tudo mandou o dito Doutor Procurador fazer este auto em que assina o dito ilustríssimo Governador tesoureiro arrematante fiadores porteiro e testemunhas Amaro José de Araújo Manuel Ribeiro Pinto Saldanha João Pinto Pereira Ozório escrivão da Fazenda Real o escrevi e assinei

Assinaturas:

José Antônio Freire Andrada

João Pinto Pereira Ozório

Silvério Teixeira

Manoel Rebello de Souza

Feliciano José de Câmera

Anastácio de Azevedo Corrêa Barros

José da Mota Araújo

Amaro José de Araújo

Manoel Ribeiro Pinto Saldanha

Domingos Martins

## **AUTO DE REMATAÇÃO DO ACRÉSCIMO DA PINTURA DA SÉ CATEDRAL DE MARIANA**

### **APM (Arquivo Público Mineiro):**

Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075

**Observação:** a transcrição deste documento foi realizada por um especialista, Elimar C.E. Santo.

### **Folha 131 verso**

[...]

#### **Rematação do acréscimo da pintura da Sé da Cidade Mariana em 260\$000**

Ano de nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos sessenta anos aos oito dias do mês de outubro do dito ano nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em a Casa dos Contos e mesa dela aonde se acha o doutor Silvério Teixeira Cavaleiro professo [está escrito professo] na Ordem de Cristo do desembargo de Sua Majestade que Deus guarde e provedor e contador de sua Real Fazenda nestas Minas Gerais e sua Capitania, e com ele eu escrivão e o tesoureiro da Real Fazenda capitão Feliciano José de Câmara, e sendo aí mandou ele ministro ao porteiro dos auditórios Domingos Martins meter

### **Folha 132**

Menezes [rubrica]

meter em pregão de rematação o acréscimo que pelo requerimento adiante copiado se manda fazer na pintura da Sé da Cidade Mariana visto serem findos os editais que por ordem do dito doutor provedor se passarão [ou passaram] por bem da ordem de Sua Majestade de primeiro de dezembro de mil setecentos cinquenta a que se refere à rematação folhas cento vinte e uma e verso deste livro e logo pelo dito porteiro foi dado pregão em voz alta clara e inteligível que se havia alguma pessoa ou pessoas que quisessem lançar na dita obra da pintura da Sé da Cidade Mariana que por acréscimo à dita rematação se manda fazer na forma de suas condições adiante copiadas se chegasse a ele e receberia seu lanço que se havia de rematar a quem por ele mais desse digo a quem por menos o fizesse na forma de suas condições e o único lanço que houve foi o que deu Manoel Rebello de Souza de duzentos e sessenta mil réis, com o qual lanço andou o mesmo porteiro pela praça pública desta Vila de uma parte para a outra dizendo duzentos e sessenta mil réis pedem por fazer o acréscimo da pintura da Sé da Cidade Mariana na forma de

suas condições se há quem que por menos o faça chegasse a ele lhe receberia seu lanço que se havia de rematar a quem por menos o fizesse e por não haver quem por menos o quisesse fazer mandou o dito Ministro ao dito porteiro que afrontasse rematasse o que logo satisfez dizendo na mesma forma que duzentos e sessenta mil réis lhe pedem pelo dito acréscimo se havia quem por menos o fizesse se chegasse a ele e receberia seu lanço que se havia de rematar a quem por menos o fizesse dizendo mais que afronta fazia porque mais não achava e se mais achava muita moral lhe dava

**Folha 132 verso**

dava uma duas três e outra mais pequenina e chegando-se ao dito lançador na mão lhe meteu um ramo verde que [manchado] dizendo-lhe fazer-lhe muito bom proveito e o dito rematante se obrigou fazer a dita rematação na forma de suas condições que ele ministro mandou se copiem abaixo, e o dito tesoureiro aprovou o rematante, e todos assinam com ele ministro, eu Francisco Antônio Rebello escrivão da Fazenda Real que escrevi

Assinaturas:

Manoel Rebello de Souza

Teixeira

Feliciano José de Câmera

Como testemunha

Antônio de Souza Mesquita

Domingos Martins

Como testemunha

Bento de Souza Vasconcelos [?]

**Traslado da petição e condições com que se fez a obra das condições supra**

Dizem o Reverendo Cabido da Catedral da Santa Sé da Cidade Mariana que por ordem de Sua Majestade se rematou por esta provedoria a pintura da mesma catedral e com essas nas condições com que o rematante arrematou a dita pintura lhe faltou para mais perfeição da mesma obra uma grande forja no meio da mesma Sé que servem [?] de ornato ao retrato ao retrato da ig digo da imagem de Nossa Senhora da Conceição padroeira da mesma [está escrito ma] Sé e como fica com grande imperfeição [?] a pintura sem levar a dita forja e assim mais a pintura de oito cônegos santos para ornato dos dois barretes da capela

**Folha 133**

Menezes [rubrica]

da capela-mor [?] (está manchado) e como este acréscimo é necessário [?] (está manchado) requerem os suplicantes seja servido mandar examinar a carência do dito acréscimo e achando ser útil como dizem mandar proceder na nova arrematação e fazer novas condições e feita esta diligência se remate a quem por menos o fizesse Pede a Vossa Mercê seja servido mandar que o escrivão desta provedoria depois de passar os dias da Lei se proceda na arrematação e receberá mercê – Como pede – Teixeira - Condições – por [ou que] donde se há de rematar o acréscimo da obra e pintura da Catedral da Cidade Mariana – Será obrigado o rematante a fazer uma traga no meio do dito corpo da igreja com um painel de Nossa Senhora da Conceição no meio dela e assim mais nos quatro cantos do mesmo teto da capela-mor se meterá quatro retratos em cada teto de algum santo cônego a eleição do mesmo cabido Serão os pagamentos da nova rematação feitos na forma da primeira rematação Vila Rica cinco de outubro de mil e setecentos e sessenta anos – o tesoureiro – Feliciano José da Câmera – E não continha mais em a dita petição despacho e condições que aqui fiz registrar do próprio a que me reporto Vila Rica aos 8 de outubro [data rasurada] de 1760. Francisco Antônio Rabello escrivão da Fazenda Real que o escrevi e assinei

Francisco Antônio Rabello [assinatura]

## LIBELO CÍVEL

**AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto):**

Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício

**Observações:**

A transcrição deste documento foi realizada por um especialista, Elimar C.E. Santo. As fotografias foram cedidas pelo orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, a quem agradecemos. Esse processo foi analisado anteriormente e extratos do registro foram publicados por Célio Macedo Alves e Hudson Lucas Marques Martins.

\*\* A grafia das palavras foi atualizada, porém a pontuação não, para não gerar distorções de sentido;

\*\* Algumas páginas não foram localizadas. Deixei marcado quais;

\*\* As palavras jurídicas em latim eu não conheço bem, e talvez tenha cometido erros;

\*\* Algumas abreviaturas eu não sabia o significado e não encontrei no meu dicionário de abreviaturas antigas.

**Folha 1 [capa]**

Ouvidoria 1772

João Batista de Figueiredo – Autor

Manoel Rebelo de Souza – Réu

Ação de libelo

Escrivão Porto

Ano do nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e setenta e dois

**Folha 1 [início do processo]**

Ouvidoria 1770

João Batista de Figueiredo – Autor

Manoel Rebelo de Souza – Réu

Libelo cível

Ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e setenta aos treze dias do mês de julho do dito ano nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em pública audiência que nos passos do Conselho dela aos feitos e partes e seus procuradores o estava

fazendo o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca e sendo aí por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo foi dito que à instância do mesmo vinha citado o Réu Manoel Rebelo de Souza para um libelo cível em que lhe quer pedir a quantia de trinta e seis oitavas de ouro pelo que lhe requeria a ele dito Doutor Ouvidor seja servido mandá-lo apregoar pelo porteiro do Juízo Manoel André Pinto para que sendo e [corroído] comparecendo nem [?] outrem

**Folha 1 verso**

nem outrem por ele que seus poderes tivessem à sua revelia [?] debaixo de pregão a houvesse por [ilegível] para o dito libelo e [ilegível] todos os mais termos e autos judiciais desse-lhe final sentença e sua execução com pena de revelia o Réu se esperado até [ou esperado-lhe] primeira audiência desse Juízo em que o obrigaria o que sendo visto e ouvido pelo dito Ministro seu requerimento informado da [ilegível] da citação que ao Réu fora feita pelo oficial de justiça João [ilegível] e mandou apregoar pelo dito porteiro ao que este logo satisfez na forma estimada e deu sua fé não comparecer nem outrem por ele que seus poderes tivessem pelo que à sua revelia houve por citado debaixo do pregão para o dito libelo e mais termos e autos judiciais desse-lhe final sentença e sua execução e mandou ficou esperado até [ou esperado-lhe] primeira audiência em que o Autor viria com o seu libelo de que de tudo para constar faço este termo de requerimento da audiência que tomei por cota no meu protocolo delas digo que tomei nas costas da mesma petição de donde o passo aqui por extenso e ajunto a petição do Autor como o fez [?] da citação e procuração que tudo adiante se segue e eu João Pinto de Azevedo escrivão que o escrevi

**Folha 2**

Ao Porto em 12 de julho de 1770

Araújo [Assinatura]

Diz João Batista de Figueiredo que quer oferecer um libelo cível contra Manoel Rebelo de Souza, em que lhe quer pedir a quantia trinta e seis oitavas de ouro, por cedidas de pinturas que fez por sua conta com pena de revelia ficando logo citado para se dar os mais termos e autos recebidos [?] [ou lidos] até final se mande a sua completa execução venda rematação e remissão de bens.

Pede a Vossa Mercê lhe façam [ou faça modo] mandar se cite o Suplicado com a pena  
cominada

Espera receber mercê

Cite-se

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico que tudo consta [?] e cita [?] citei ao Suplicado em sua própria pessoa na forma da petição anexada que passo-a [?] por extenso [?]. Vila Rica doze de julho de 1770.

João [corroído]

Desta 400 réis

### Folha 2 verso

Doutores Souza e Pires Senhores [ilegível]

Aos treze dias do mês de julho de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto em casas de morada de mim escrivão apareceu perante João Batista de Figueiredo e por ele me foi dito que para esta causa e suas dependências fazia seus procuradores os Doutores Manoel de Souza de Oliveira e Antônio José Pires e aos solicitadores Antônio Vieira de Carvalho e Antônio de Arantes [?] Peixoto para que todos juntos e cada um de per [ilegível] *insoledum* [?] possam procurarem requerer e alegar todo o seu direito e justiça pelos agravos embargos e jurar em sua alma qualquer lícito juramento e de calúnia para o que lhes concede todos os seus poderes em direito necessário e de como assim o disse o jurou e eu João Pinto de Azevedo que o escrevi.

João Batista de Figueiredo [assinatura]

### Folha 3

De Audiência [corroído] de 17 de julho de 1770 oferecido o libelo recebido *sut enquantum* e audiências o presente [?] para contrariar jurou de calúnia e comissão para o advogado

Aos dezessete dias do mês de julho de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Ministro que ele em nome de seu Constituinte oferece o libelo contra o Réu Manoel Rebelo de Souza pelo que requeria fosse servido de lha [sic] haver por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito será de receber segundo a forma da Lei e assinasse duas audiências ao mesmo Réu para contrariar pena de infalível lançamento e seu Constituinte queria jurar pessoalmente de calúnia e se desse a mim escrivão comissão para o dar ao procurador e advogado do Autor para cujo efeito mandasse apregoar pelo porteiro do auditório desta Vila Manoel André Pinto o que ouvido por ele dito Ministro o seu requerimento e informado de mim escrivão digo e informado do dito libelo e mandou [ilegível] ao dito Réu [corroído]

**Folha 3 verso**

e maneira [ilegível] não compareceu o dito [ilegível] por si nem outrem por ele que seus poderes tivessem pelo que à sua [ilegível] debaixo do primeiro pregão [ilegível] o libelo por oferecido e recebido *sut enquantum* tanto quanto em direito será de receber segundo a forma da lei e debaixo de segundo pregão à sua mesma revelia assinou-lhe duas audiências para juntar procuração e [ilegível] com pena de infalível lançamento o que [ilegível] comissão a mim escrivão para deferir o juramento de calúnia ao procurador do Autor e logo sendo presente o Autor por ele dito Ministro lhe foi deferido o juramento de calúnia em um livro dos Santos Evangelhos em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarreguei jurasse se todo o conteúdo no libelo será verdadeiramente sem dolo malícia ou calúnia e recebido por ele o dito juramento debaixo do qual jurou em sua alma em como todo o conteúdo no libelo do Autor será verdadeiro e movido sem dolo malícia ou calúnia de que para constar tomou o trabalho [?] a si [?] Joaquim da Silva Costa pela [não identificado] termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso e ajunto o libelo que é o que se segue Hilário da Costa Porto que o escrevi

\*\* Há comentários laterais curtos e ilegíveis

**Folha 4**

Diz como Autor João Batista de Figueiredo contra o Réu citado Manoel Rebelo de Souza por esta e melhor via de direito

E se c.

1

Porque o Autor é oficial de pintor e morador nesta Vila onde vive de seu ofício, e por ele trabalha as [ou às] pessoas que para isso o chamam, e por esta causa

2

Porque sendo o Réu só mestre de dourar e não de pintar, e costumado a arrematar várias obras de pinturas e douramento; se vale para as concluir de convidar alguns oficiais de pintor para nelas trabalhar pela sua arte por ajuste que com eles faz além de outras obras que o Réu ajusta com seus donos sem arrematação

3

Porque o Réu ajustou com o sargento-mor Antônio Rodrigues Roriz a pintura da capela que tem na sua fazenda com os acréscimos que houveram em noventa e duas oitavas de ouro para cuja obra convidou o Réu ao Autor para ir fazer a dita obra junto com o outro oficial chamado Manoel Antônio da Fonseca na qual obra venceram cada um por ajuste que fizeram com o Autor vinte e seis oitavas de ouro.

**Folha 4 verso**

4

Porque da mesma sorte ajustou o Réu a pintar, e este fez duas imagens de vulto por quarenta e duas oitavas de ouro para a capela do Arraial do Sasui para cuja obra convidou ao Autor que a fez, e concluiu a gosto dos irmãos, perdido tem adjutório de mais [ou demais] pelo [?] [corroído] alguma em que venceu dez oitavas

5

Porque das referidas obras recebeu o Réu o seu preço, e até agora não tem satisfeito ao Autor as vinte e seis oitavas que lhe pertencem de seu trabalho, nem a solução se presume sem se provar e por isso deve o Réu ser nelas condenado.

6

Porque o Autor é de inteira verdade e reta [ou justa] consciência e incapaz de pedir o que injustamente se lhe não deve, e pelo contrário o Réu que não é pronto em pagar o que deve, usando para isso de muitos subterfúgios como é bem público e constante

Joao Batista de Figueiredo [assinatura]

P. recibe c. dejust. Ommet. jur. mod. Prot. pelo nro.

Pires [assinatura]

\*\* No canto superior esquerdo há um comentário escrito, mas está corroído e ininteligível.

**Folha 5**

Juramento de calúnia ao advogado do Autor

Aos vinte dias do mês de julho de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por comissão do Doutor Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca José da Costa Fonseca deferi o juramento de calúnia em um livro dos Santos Evangelhos ao Doutor Antônio José Pires o qual o recebeu e jurou em sua alma em como a presente ação de libelo [ilegível] contra digo de libelo [ilegível] por parte do Autor contra o Réu sem dolo malícia ou calúnia mais [?] do que tão somente pelo direito e justiça que lhe assentia [?] e de como assim o disse assina comigo escrivão Hilário da Silva Porto que o escrevi

Hilário da Silva Porto [assinatura]

Antônio José Pires [assinatura]

**Folha 6**

*Apud acta*

Doutores Carvalho Queirós Camisão [ilegível] e Teixeira

Aos vinte e um dias do mês de julho de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí apareceu perante Manoel Rebelo de Souza pelo qual me foi dito que para esta causa e suas dependências fazia seus procuradores aos Doutores Manoel Teixeira de Carvalho Antônio Rodrigues de Queirós e Lázaro Moreira Landeiro Camisão e os solicitadores de causas Domingos da Rocha Pereira e Guilherme Teixeira para que todos juntos e cada um de *per si* [?] *insoledum* possam procurar requerer e alegar todo o seu direito e justiça apelar agravar e embargar jurar de calúnia [rasurado] e supletório e de como assim o disse assina perante mim escrivão Hilário da Silva Porto que o escrevi

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

### Folha 6 verso

De vista

Aos vinte e um dias do mês de julho de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Antes de o Réu contrariar o libelo requer este que o Autor declare quem foi seu mestre, que o ensinou a pintar, e que anos deu ao ofício, e outrossim declare quantos anos esteve em casa do Réu e as obras que fez por sua conta a várias pessoas; com que tintas, ouro, e prata, e mais cabedal com que as fez, e quem o sustentou. E satisfeito com as declarações referidas, protesta o Réu por vista, e não cumprindo em um termo fique esta causa em perpétuo silêncio, visto na não poder o Réu responder, sem as ditas declarações.

Manoel Carvalho [assinatura]

### Folha 7

Data

Aos dezessete dias do mês de agosto de mil setecentos setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza me foram dados estes autos com a sua cota retro de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ajuntada digo de conclusão

Aos dezessete dias do mês de agosto de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí ajuntei a estes autos o mandado contra o advogado Manoel Teixeira de Carvalho o qual é o que se segue Hilário da Silva Porto que o escrevi digo os faço conclusos ao Doutor Ouvidor Geral

Vista a parte

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos vinte e um dias do mês de agosto de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas advogado nos auditórios desta Vila e [ilegível] digo nela por comissão do Doutor José da Costa Fonseca [ilegível]

**Folha 7 verso**

do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Comissário foi publicado o seu despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De conclusão

Aos vinte e um dias do mês de agosto de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto o escrevi

Conclusos [rasurado] ao Doutor Pires

A cota folha folhas [?] além de moratória, é ociosa, pois nada tem o pedido nela com o exposto no libelo; e sem a referida declaração pode o Réu contrariar o libelo com a matéria que melhor [?] lhe parecer e com ela convencer ao Autor se tiver justiça e nada importa o aprender o Autor com este, ou com aquele; sustentar-se *per si*, ou por outro, e menos faz ao caso as mais declarações pedidas pelo Réu que de nada servem para o êxito da presente ação, por não [?] [corroído] dever importar ao Réu as vidas alheias que de nada serve para a pre-

**Folha 8**

a presente ação pelo que desprezada a referida cota se deve mandar que o Réu contrarie o libelo até a próxima audiência; pena de se lhe tomar por contrária tudo com que vier. Assim o requer e espero se mande.

Pires [assinatura]

Data

Aos vinte e nove dias do mês de agosto de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza digo do Autor João Batista de Figueiredo me foram dados estes autos com a sua cota supra de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De conclusão

Aos vinte e nove dias do mês de agosto de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito digo aí para os despachar como for de justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Conclusos

Sem embargo da cota folhas contrarie o Réu a primeira pena de lançamento

Costa Fonseca [assinatura]

De publi [corroído]

**Folha 8 verso**

De publicação

Aos quatro dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus Guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Ministro foi publicado o seu despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De audiência de 4 de setembro o procurador do Réu agravou do despacho retro por se lhe não deferir a cota folha 7

Aos quatro dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estavam em os passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor e

Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele dito Ministro que em nome de seu Constituinte agravava como de fato logo agrava [corroído] [ilegível]

**Folha 9**

[corroído] consentindo a razão dele dele [repetiu mesmo] dito Ministro pelo seu despacho retro desprezar a cota de seu Constituinte nestes autos a folhas sete verso e assim fosse servido de lhe mandar escrever seu agravo e dar-lhe vista para dentro ir [?] [ou destruir] e por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo por ele foi dito a ele dito Ministro fosse servido de lhe mandar dar a este para contrariar o mesmo agravo o que ouvido por ele dito Ministro um e outro requerimento mandou que ao Agravante se lhe concedesse seu agravo e que dele se lhe desse vista para o remeter [?] [rasurado] e ao Agravado para o contrariar e que se não expedissem [?] resposta dele dito Ministro de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos cinco dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

**Folha 9 verso**

Não uso de agravo de instrumento, e somente requeiro se tome termo de agravo no auto do processo, e sem desistir do direito do meu Constituinte tomado termo se me dê vista para dizer.

Manoel Carvalho [assinatura]

Data

Aos treze dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procuradores do Réu Manoel Rebelo de Souza me foram dados estes autos com sua cota como se vê [?] de que faço este termo e eu Hilário da Silva Porto o escrevi

De conclusão

E logo no mesmo dia mês e ano acima declarado sendo no meu cartório nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca de que faço este termo para constar e eu Hilário da Silva Porto o escrevi

**Folha 10**

Conclusos

Na forma da cota retro

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos quatorze dias do mês de setembro de mil e setecentos setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Lázaro Moreira Landeiro Camisão por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Juiz Comissário foi publicado o despacho supra que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De audiência de 14 de setembro de 1770 em que o Réu agravou no auto do processo Aos quatorze dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Lázaro Moreira Landeiro Camisão por comissão

**Folha 10 verso**

por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca e aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário faz digo Comissário que ele em nome de seu Constituinte desistia como de fato [?] [pouco legível] logo desistia do agravo de instrumento por ele interposto sobre o Ministro não deferira que quarta [?] [rasurado] folha seis [?] [rasurado] e do mesmo deferimento sobre ela agravava como de fato logo agravou dele dito Ministro no auto do processo como protesto disse tomar dele conhecimento a primeira vez que subissem na superior [?] instância pelo que fosse servido de mandar se lhe escreva seu agravo debaixo do dito protesto e que se lhe dê vista dos autos para dizer diretamente [sic] o que ouvido por este dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos

termos destes autos mandou que ao Réu se lhe escrevesse o seu agravo no auto do processo debaixo do dito protesto de que de tudo para constar tomo este termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos quinze dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão [corroído] nomeado e sendo [corroído] estes autos com vista

**Folha 11**

com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Costumam as pessoas da qualidade deste Autor, que é homem valente, sem ter coisa alguma de seu, vir a juízo oferecer os libelos, e ações que lhe parecem porque acontecendo como no presente será de cair, mudam-se para donde querem; e ficam os Réus existentes pagando as custas e este Autor como tem o título de pintor vai para as Comarcas donde o chamam, e ficando o Juízo ilusório e por isso requer o Réu preste o Autor fiança às custas, e em segundo lugar assine o último artigo de seu libelo folhas 4 verso por ser difamatório à pessoa do Réu, e satisfeito se me dê vista para contrariar e para [ou por] embargos ao contrário procedimento oferece esta

Manoel Carvalho [assinatura]

**Folha 11 a 17 verso**

Não foram localizadas e fotografadas.

**Folha 18**

Mandado para [ou contra] o Doutor Manoel Teixeira de Carvalho

O Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade seu Ouvidor Geral e Corregedor nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e sua Comarca com alçada no cível e crime

Mando a quaisquer oficiais de justiça que em cumprimento deste indo por mim assinado e a requerimento do Autor João Batista de Figueiredo vão à casa do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho e de seu poder tirem os autos do dito contra Manoel Rebelo de Souza por ser passado a termo que lhe fora assinado para os despachar e os não dera e para satisfação da pena da lei se lhe faça penhorar a ordenação na forma da mesma o que cumpram e os [?] não [?] façam [?].

Vila Rica 25 [?] [rasurado] de setembro de 1770 anos e eu Patrício Pereira da Cunha que o escrevi

Costa Fonseca [assinatura]

**Folha 18 verso**

Seja registrado no libelo que serve de registro para semelhantes termos a folha 113 Vila Rica a 26 de setembro de 1770

Manoel [?] Gomes Cintra [?]

**Folha 19**

Data

Aos quatro dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto o escrevi

Conclusos

Da cota retro haja a dita vista

De publicação

Aos cinco dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Comissário [ilegível]

**Folha 19 verso**

publicado o despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto o escrevi

De vista

Aos seis dias do mês de outubro de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pires advogado do Autor de que faço este termo Hilário da Silva Porto o escrevi

Ao Doutor Pires

Costumam as pessoas que não querem pagar o que devem procurar meios e enredos com razões frívolas, e cotas moratórias, só a fim de demorar o curso das causas, como se verifica na cota

folhas sem fundamento; pois no que respeita à fiança pedida pelo Réu as custas nenhuma obrigação tem o Autor para isso por ser da jurisdição real e homem casado com domicílio certo; e enquanto assinar o último artigo de seu libelo vai satisfazer a casa do escrivão, e protesta sem embargo da cota pela contrariedade que lhe apresenta com pena de infalível lançamento

Pires [assinatura]

## **Folha 20**

### Data

Aos doze dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo me foram dados estes autos com sua cota retro de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

### De conclusão

Aos doze dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

### Conclusos

Assinado o artigo contrarie a primeira [estava abreviado ap<sup>ra</sup> e no meu dicionário de abreviaturas diz que é a primeira] pena de se tomar por contrariedade todo o com que vier

Costa Fonseca [assinatura]

### De publicação

Aos dezesseis dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora digo anos nesta Cidade de Mariana em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em as casas da sua residência o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua

## **Folha 20 verso**

do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Ministro foi publicado o seu despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos dezesseis dias do mês de outubro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Contrariando se vê ex aprindo [?]. diz o Réu o seguinte.

E.S.N.

1

Porque é falso, e contra toda a verdade articular o Autor que o Réu o chamou para pintar nas suas obras o que tal não há, nem pode haver testemunha que com verdade jure, e sendo certo que o Autor foi aprendiz do Réu por uma obrigação, que o pai do Autor lhe passou por tempo de seis anos; não há dúvida que ainda está devendo ao Réu muita parte do tempo, que ainda não ajustou

**Folha 21**

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

2

Porque este Autor pede o que se não deve, e sendo tão mal procedido, que achando-se em uma obra em Recolhimento das Macaúbas junto com o Réu a aprender, em um dia de manhã se queixou a Madre Regente ao Réu perante o Autor de que este havia furtado os sanguinhos do cálix, o que logo o Réu o amarrou, e açoitou com umas correias, e ele confessou, que o trazia em uma bolsa ao pescoço e logo o entregou à Madre Regente. E assim mais

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

3

Porque daí a três para quatro dias fugiu o Autor das Macaúbas para esta Vila e por ordem do Excelentíssimo Governador foi preso para a Colônia o Autor e do Rio de Janeiro sendo solto fugiu para esta terra e foi logo ter com o Réu seu mestre, morto de fome, todo roto, e mal tratado, dizendo que queria acabar de aprender, e andar na sua companhia, e o Réu por o ver assim pobre o admitiu, e é falso dizer que o chamou, pois se o não vira tão miserável, o não admitira por nada saber trabalhar a contento do Réu

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

4

Porque depois que o Réu tornou a admitir ao Autor na sua companhia, pintou várias obras com [ilegível]

**Folha 21 verso**

tinta, e prata, vernizes, e mais cabedais, que só um oratório e uma imagem para André do Valle lhe deu quarenta e tantas oitavas, além de outras obras, que fez com o cabedal do Réu, e fez melhor conveniência nelas do que o Réu e não há dúvidas que está devendo o Autor ao Réu de ajuste de contas, e lhe quer usurpar o que lhe não deve

Manoel Rebelo Rebelo [repetiu mesmo] de Souza [assinatura]

5

Porque o Autor é de tão má consciência, que sem temor de Deus, e das justiças, chegou a fazer dinheiro falso prateando sobre cobres, e indo de noite pelas vendas das negras da Água Limpa dizendo que eram selos [?] de prata, e o trocava a queijos, e também no dia que o Autor estava na casa do Réu, os fâmulos deste disseram ao Réu que o Autor estava limando uma colher para fazer ouro falso, e dava às negras de tabuleiro o tal ouro, e socorria com este a um irmão que tem o qual dele usou, e meteu dois tostões de ouro falso na mão de uma negra de Manoel José Pereira

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

6

Porque tendo o Réu esta notícia chamou ao Autor e lhe disse que logo logo lhe despejasse a casa, que não queria que o culpasse em semelhante crime de

**Folha 22**

de que o Autor lhe pediu que não falasse, que ele se emendaria pelo amor de Deus; e logo o Réu formou tensão como havia de expulsar ao Autor fora de sua casa

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

7

Que não havendo acabado o tempo, o Réu lhe prometeu ao Autor cinco oitavas por mês para ir com o Réu a Itaberava fazer uma obra, de que ele ficou muito satisfeito, e contente e logo disse publicamente que o Réu lhe não devia nada, mas antes lhe foi muito bem enquanto andou na companhia do Réu e isto se passou em casa de Manoel Teixeira Souto homem mercador no Alto da Cruz à vista de testemunhas que afirmarão esta verdade como assim se passou que haverá pouco mais ou menos um ano e meio

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

8

Porque a capela do sargento-mor Antônio Ferreira Roriz, que alega no libelo o Autor que o Réu lhe deve haverá seis anos que a dita capela foi pintada, tempo em que o Autor era seu aprendiz, e é certo que os aprendizes nada ganham enquanto não satisfazem o tempo a seu mestre e todo

o serviço que lhe fez o Autor [ilegível] o Réu seu mestre, e se este lhe dava alguma coisa era [?] para [?] as [?] suas obras [?] e não para [?] lhe dever a vida [?] e alma [?] [há dúvidas no final da página por causa de danos existentes]

**Folha 22 verso**

9

Porque nestes termos o petitório é doloso por meio do qual quer o Autor usurpar ao Réu aquela quantia, sem este lhe dever coisa alguma, e ainda não há ano e meio que o mesmo Autor confessou que o Réu lhe não devia coisa alguma, e que lhe fora muito bem na sua companhia, e assim não é possível dever-lhe das obras que se fez há seis anos coisa alguma, nem o contrário jurarão as testemunhas só se forem falsas induzidas por ele de pardos e outros de sua semelhança

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

10

Porque o Réu ajustou com Manoel Antônio seu aprendiz que foi de lhe ajudar a pintar uma obra do Rosa [?] do Alto da Cruz, e o dito Manoel Antônio disse que queria que o Autor também trabalhasse, e o Réu como via a pobreza do Autor conveio e depois de feita a obra deu a cada um vinte mil réis de mais do seu ajuste, e se lhe devem mais alguma coisa, e havendo algum acréscimo na obra este é para ele e não para os aprendizes, e oficiais [?], nem a [?] [rasurado] sabe fazer coisa em ordem

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

11

Que além do referido não há dúvida que o Réu [corroído] na loja de Manoel Teixeira Souto e tendo de

**Folha 23**

de João de Avellar créditos para calçar, do que fez despesa e o Réu abonou por conta do Autor, e tem pago, e há de pagar o resto

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

12

Porque nos termos referidos, e de direito deve o Autor ser condenado nas custas em três dobro por pedir o que se lhe não, e vir inquietar ao Réu com esta causa falsíssima

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

13

Porque o Réu é pessoa de verdade, e reta consciência, e se todo o referido assim não fora o não articularia e pelo contrário o Autor é de tal procedimento como está mostrado

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

F.P.

P. R. e C. de Jomn mil jur. mod.

Protesta por todo o necessário, e de juntar o que fizer a bem carta de inquirição para fora do juramento [?] do Réu sendo necessário, e vista dele [corroído]

Manoel Carvalho [assinatura]

**Folha 23 verso**

De audiência de 13 de novembro de 1770 oferece a contrariedade recebida *sut enquantum* e segue adiante para replicar

Aos treze dias do mês de novembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas advogado nos auditórios desta Vila por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário que em nome de seu Constituinte oferecia estes autos com a sua contrariedade a qual fosse servido de lha [sic] haver por oferecida e recebida *sut emquantum* tanto quanto em direito será de receber segundo a forma da lei e assinasse uma audiência para replicar o que ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos houve a contrariedade por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito o será de receber segundo a forma da lei e assinou uma audiência ao Autor para replicar com pena de infalível lançamento de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos treze dias do mês de novembro de mil e setecentos e setenta [corroído] nesta Vila Rica de

**Folha 24**

Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Os artigos da contrariedade do Réu são difamatórios, e caluniosos, que contém em si injúria atroz, pela qual protesta o Autor de mandá-lo a seu tempo; e assim requer que o Réu os assine cada um de *per si*, passando o escrivão certidão nos mesmos autos que as assinaturas foram feitas na sua presença pelo próprio punho do Réu com pena de se riscar e em termos que se não possam ter no termo de uma audiência; e satisfeito que seja se me continua [?] vista para replicar.

Pires [assinatura]

#### Data

Aos quatorze dias do mês de novembro de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor

#### **Folha 24 verso**

do Doutor Antônio José Pires da Cruz me foram dados estes autos com sua cota retro do que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

#### De conclusão

Aos quatorze dias do mês de novembro de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor digo conclusos ao Tenente Coronel Gregório de Matos Lobo Juiz Ordinário atual digo conclusos ao Doutor Matias Francisco de Mello e Alb digo ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto o escrevi

#### Conclusos

Na forma do requerimento retro

Costa Fonseca [assinatura]

#### De publicação

Aos dezesseis dias do mês de novembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Ministro foi publicado o seu despacho supra que mandou se cumprisse

#### **Folha 25**

se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De audiência de 16 de novembro de 1770 em que se assina uma audiência ao Réu para assinar os artigos pena de se riscarem ele [?] por seu procurador se oferece assiná-los com o protesto de não ser assim de injuriá-lo mas de seguir seu direito

Aos dezesseis dias do mês de novembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Ministro fosse servido de assinar ao Réu uma audiência para dentro dela assinar os artigos da contrariedade com pena de que não o fazendo se riscarem os mesmos artigos e que se intimasse ao mesmo Réu e logo por Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta dita Vila e procurador do Réu pelo qual foi dito a ele dito Mi-

**Folha 25 verso**

a ele dito Ministro que seu Constituinte não [ilegível] em assinar os artigos da contrariedade e que sua assinatura será com o protesto de não ser a sua mente [?] a comparar [?] ao Autor mas sim de querer seguir seu direito e justiça e que assim se lhe tomasse o seu protesto e assinatura o que ouvido por ele dito Ministro um e outro requerimento assinou uma audiência ao Réu para assinar os artigos de sua contrariedade com pena de se haverem por confessados e que sentasse [?] ao mesmo Réu tomando-se-lhe [sic] o protesto e assinatura na forma que requeria de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Certifico que citei ao Réu Manoel Rebelo de Souza para assinar os artigos da contrariedade e na forma do requerimento de audiência supra e retro de que dou fé. Vila Rica aos 17 de novembro de 1770

Hilário da Silva Porto [assinatura]

Deste 400 réis

Protesto

**Folha 26**

Protesto do Réu nas assinaturas dos artigos

Aos dezessete dias do mês de novembro de mil setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí apareceu presente o Réu Manoel Rebelo de Souza morador nesta Vila que reconheço pelo próprio [ou papel] de que dou fé pelo qual me foi dito que ele por este termo protestava de lhe

não prejudicar a assinatura que faria dos artigos de sua contrariedade porque a matéria dela não se dirigia a ela [?] mas ao Autor e só sim a sua defesa e justiça e de como assim o protestou e declarou assina perante mim escrivão Hilário da Silva Porto que o escrevi

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

Certifico que na presença de mim escrivão o Réu assinou todos os artigos de sua contrariedade com a sua própria mão e punho de que dou fé. Vila Rica aos 17 de novembro de 1770

Hilário da Silva Porto [assinatura]

Desta 150

De vista

Aos dezessete dias do mês de novembro de mil e setecentos e setenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório

**Folha 26 verso**

cartório de escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que for a bem de sua justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Replicando diz o Autor por esta, e melhor via de direito  
e.S.n.r.

1

Porque é falso, e menos verdade tudo o que alega o Réu na sua contrariedade; dizendo não chamara o Autor para pintar as obras que ajustava; como também dizer que era seu aprendiz quando o Réu não professa tal arte de pintor, sendo bem certo que ninguém pode ensinar o que não sabe, e da mesma forma

2

Não posso findar esta réplica sem que o Réu junte a obrigação de que faz menção no primeiro artigo da contrariedade e satisfeito protesta por vista para findar esta réplica

Pires [assinatura]

Data

**Folha 27**

Data

Aos oito dias do mês de janeiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e louvado digo

Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo me foram dados estes autos com o seu requerimento retro de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De conclusão

Aos oito dias do mês de janeiro de mil e setecentos e setenta [foi colocado 1770 mesmo] anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Conclusos

Vista a parte

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos onze dias do mês de janeiro de mil e setecentos e setenta [foi colocado 1770 mesmo] anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corre-

**Folha 27 verso**

e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Comissário foi publicado o seu despacho retro de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos onze dias do mês de janeiro de mil setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Em audiência se vai satisfazer com a própria obrigação, e requer o Réu que o escrivão lhe passe por certidão o teor da mesma, e junte a própria aos autos, para que não haja descaminho na própria obrigação

Manoel Carvalho [assinatura]

De audiência de 18 de janeiro de 1771 em que se junta a obrigação e que se lhe passe certidão dela

Aos dezoito dias do mês de janeiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da

**Folha 28**

José da Costa Fonseca do desembargo de sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário fosse servido de mandar de ajuntasse a estes autos a obrigação e petição que apresentava a qual fosse servido de mandar se ajuntasse a estes autos e que se rubricasse por mim escrivão e que do teor da mesma obrigação lhe passasse certidão e que por esta forma estava satisfeita a cota do Autor o que ouvido por ele dito Juiz Ordinário o seu requerimento e informado dos termos destes autos mandou que se juntasse a estes autos a petição e obrigação e que eu escrivão a publicasse e passando certidão do teor e forma da mesma de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso e ajuntei a petição e obrigação que tudo é o que se segue Hilário da Silva Porto que o escrevi

**Folha 29**

Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor

Diz Manoel Rebelo de Souza assistente nas Catas Altas, na ocupação de pintura e douramento, que ele se ajustou com Antônio Lopez de Figueiredo já de contrato para lhe ensinar um filho por nome João a dita arte de pintor e como consta da obrigação junta; e como o filho, assim que lhe morreu o pai, não quis errar-se pela obrigação, mas antes se levantou, fazendo muitos desaforos por este arraial, de que fizeram várias pessoas queixa ao Suplicante que ele andava de noite com bacamarte, e faca de ponta, ameaçando, e fazendo estripulias; e como o Suplicante foi a pegar nele no meio da rua para o ensinar como seu mestre que é e dar-lhe cumprimento à obrigação ele puxou uma faca, e disse que se o Suplicante ou coisa sua se chegou a ele, o havia coser a facadas para o que

Pede a Vossa Excelência seja servido mandar que sendo certo o que o Suplicante alega, os Capitães da freguesia o mandem pegar por Capitão do mato, e o entreguem ao Suplicante para o ensinar como mestre que é, e livrar de alguma desgraça que o dito possa fazer por falta de ensino

Espera receber mercê

\*\* Na mesma página há os seguintes comentários (bastante ilegíveis) escritos nas laterais:

[Ilegível] se informe do conteúdo [?] nesta petição e achando [ilegível] o que o Suplicante alega, e não ter este dado causa para [ilegível] lhe falar à sugestão; e obediência que lhe deve como seu mestre [ilegível] mande entregar, quando o mesmo não tenha onde [ilegível] porque esteja aliviado de continuar o tempo [ilegível] falta para completar o porque o ajustou, advertin [ilegível], que esquecendo-se da dívida o obedecida com que se deve [ilegível], experimentara o castigo, que merece, por

\*\* O resto do texto não está legível. Mas a data final é 1764.

**Folha 3[ilegível]**

Porto [assinatura]

1771

Digo eu abaixo assinado que é verdade me ajustei com o Senhor Manoel Rebelo Souza e o Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros como artífice da arte de pintar ensinar-me um filho meu a dita arte por nome João por tempo de seis anos sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais para ele se precisar pois só da parte dos mestres está ensiná-lo doutriná-lo e sustentá-lo; e mais [?] o caso que alegar [?] falte por malícia sua fugindo ou induzindo [?] serei obrigado a buscá-lo entregá-lo aos ditos mestres até completar os ditos seis anos e aí serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar seis tostões cada dia as faço por minha livre vontade a contento de todos principalmente do mesmo rapaz o que a tudo me obrigo a satisfazer e cumprir e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal hoje. Mariana 12 de setembro de 1760

Antônio Lopez de Figueiredo [assinatura]

Nós abaixo assinados reconhecemos a letra e sinal da obrigação supra ser tudo feito pela própria mão de Antônio Lopez de Figueiredo pelo termos visto escrever muitas vezes o que juramos aos Santos Evangelhos sendo necessário Catas Altas 16 de janeiro de 1771

Manoel de Moura da Fonseca [assinatura]

João Carvalho do Monte [assinatura]

Reconheço a letra e sinais de nós abaixo assinados serem feitos pelas próprias mãos e punhos de Manoel de Moura da Fonseca e João Carvalho do Monte pelos sobreditos os terem feito no meu livro de notas para o referido é verdade. Catas Altas 16 de janeiro de 1771

Em tudo de verdade

Vicente [corroído]

**Folha 33**

De vista

Aos dezoito dias do mês de janeiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pereira [foi escrito com esse sobrenome] da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Jure jurando acho-me [ou achar-me] molesto não posso despachar estes autos por andar medicamentado, por cuja causa peço se me concedam os cinco dias da lei

Pires [assinatura]

Data

Aos vinte dias do mês de fevereiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor me foram dados estes autos com a sua cota supra do que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

**Folha 33 verso**

Ajuntada [pouco legível]

Aos vinte três dias do mês de fevereiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí ajuntei a estes autos a petição do Réu [ilegível] que se segue Hilário da Silva Porto que o escrevi

**Folha 34**

Diz Manoel Rebelo de Souza que na causa que lhe move João Batista de Figueiredo cujo Autor com uma cota dizendo seu advogado estava molesto e assim pedia cinco dias de doença [?] [rasurado] e assim proibindo-nos [?] não [?] tem [?] dúvida [?] se lhe conceda com denegação de mais tempo

Pede a Vossa Mercê seja servido mandar que esta [ilegível] aos autos se faça com vista ao Doutor [ilegível]

Espera Receber Mercê

Como requer

Costa Fonseca [assinatura]

**Folha 34 verso**

De conclusão digo de vista

Aos vinte e três dias do mês de fevereiro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Como a contrariedade contém em si refinada calúnia e malícia requeiro que o Réu sobre ela jure pessoalmente de calúnia e satisfeito protesto por vista para findar a réplica

Pires [assinatura]

Data

Aos onze dias do mês de abril de mil setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço digo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo me foram dados estes autos com sua cota supra de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De conclusão

Aos onze dias do mês de abril de mil e setecentos e setenta e um

**Folha 35**

e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como faz de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Conclusos

Jure como se requer na cota retro

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos doze dias do mês de abril de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores

que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor João Anastácio Rodrigues de Sousa por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Juiz Comissário foi publicado o despacho supra que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que para constar lavro este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

De audiência de 12 de abril de 1771

Aos doze dias

**Folha 35 verso**

Aos doze dias do mês de abril de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Lázaro Moreira [ilegível] por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito e ele dito Juiz Comissário fosse servido dar comissão a mim escrivão para deferir o juramento de calúnia ao advogad digo de calúnia a seu Constituinte e que satisfeito contra digo satisfeito replicasse o Autor dentro de [ilegível] com pena de infalível lançamento e que ajuntasse o mandado aos autos o que ouvido por ele dito Doutor Juiz Comissário o seu requerimento e informado dos termos dos autos deu comissão a mim escrivão para deferir o juramento de calúnia ao advogado digo ao Réu e que ajuntasse o mandado e que replicasse dentro de um termo com pena de infalível lançamento de que para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui os passei por extenso e ajuntei [?] o mandado [?] Hilário da Silva Porto que o escrevi

[Ilegível] de calúnia

Aos

[ilegível]

**Folha 36**

Mandado contra [?] o Doutor Antônio José Pires pelos autos de João Batista de Figueiredo contra [?] Manoel Rebelo de Souza

O Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade a seu Ouvidor Geral e Corregedor nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e sua Comarca com alçada no cível e crime

Mando a quaisquer oficiais de justiça que em cumprimento deste indo por mim assinado e a requerimento de Manoel Rebelo de Souza vão à casa do Doutor Antônio José Pires e de seu poder tirem os autos do dito Souza com João Batista de Figueiredo por ser passado a termo da lei que lhe foi assinado e para satisfação supra da lei se lhe fará penhora na ordenação na forma do mesmo o que cumpram Vila Rica 12 de março de 1771 anos e eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Costa Fonseca [assinatura]

**Folha 37**

Juramento de calúnia ao Réu

Aos vinte e três dias do mês de abril de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí apareceu perante o Réu Manoel Rebelo de Souza a quem por comissão do Doutor Juiz Comissário conferi o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs a sua mão direita sob cargo do qual lhe encarreguei que bem e verdadeiramente jurasse [ilegível] em sua contrariedade será [?] formada [?] [ilegível] sem dolo malícia ou calúnia e recebido por ele o dito juramento debaixo do qual jurou em sua alma em como a presente contrariedade contra o Réu era tudo verdade sem dolo malícia ou calúnia de que para constar lavro este termo em que assina comigo o escrivão Hilário da Silva Porto que o escrevi

Hilário [?] da Silva [?] Porto [?] [assinatura]

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

**Folha 37 verso**

De vista

Aos vinte e quatro dias do mês de abril de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Rodrigues [foi escrito com esse sobrenome mesmo] da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Findando a réplica diz o Autor por esta, e melhor forma de direito

E.S.e.C.

Porque o Autor nenhum contrato fez com o Réu a respeito da obrigação de que faz menção no primeiro artigo de sua contrariedade que de nada vale ao Réu nem com ela [ou ele] se pode exivir [sic] [?] de pagar ao Autor a quantia que lhe pede em seu libelo; porquanto

2

Porque suposto o pai do Autor passasse ao Réu a obrigação, foi na considera-

**Folha 38**

ração que o Réu era mestre de pintor, o que na realidade não é, mas sim dourador e conhecendo o Autor o engano do Réu saiu de casa deste, e foi aprender o ofício de pintor com Antônio Martins da Silveira

3

Porque depois de se achar o Autor perfeito oficial de pintor o chamou o Réu por muitas vezes para ir pintar nas obras que ajustava, e rematava das quais umas lhe pagou, e outras não, quais são as declaradas no terceiro e 4º artigo do libelo.

4

Porque se o Autor não fosse oficial de pintor para por seu ofício lucrar o prêmio de seu trabalho e fosse aprendiz do Réu e tivesse obrigação de lhe trabalhar de graça, e sem estipêndio [?] para ele Réu o não convidaria este por ajuste para lhe ir pintar as obras; e como lhe pagou algumas deve também pagar o ajuste das que pintou declaradas no libelo, visto nada opor contra a ver-

**Folha 38 verso**

verdade da dívida pedida nem mostrar solução, que o releve da condenação.

5

Porque todo o mais alegado pelo Réu na sua contrariedade são sofismas, e falsidades puras; pois nada do que alega aconteceu, pela razão de nunca fazer o Autor moeda falsa, nem falsificar ouro, nem tal o pudera provar, salvo se for conteúdos falsos, e de pouco crédito, e por isso

Replica-se tudo o mais que ofende por negação

F.P.

P. ru. e prot. ut. supra

Com C.

Pires [assinatura]

**Folha 39**

De audiência de 10 de maio de 1771 a réplica recebida *sut enquantum* assina [?] uma [?] audiência ao Réu para treplicar

Aos dez dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Predo em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores

que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Juiz digo a ele dito Ministro que em nome de seu Constituinte oferecia estes autos com a réplica o qual fosse servido de lha [sic] haver por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito era de réplica segundo a forma da lei e assinasse uma audiência ao Réu para replicar o que ouvido por ele dito Ministro o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos houve a réplica por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito era de receber segundo a forma da lei e assinasse uma audiência ao Réu para replicar com pena de infalível lançamento de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso Hilário da Silva Porto que o escrevi

De vista

Aos dez dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e um anos

**Folha 39 verso**

Anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Antes de treplicar o Réu requer este que o Autor declare o dia, mês e ano em que o Réu o chamou para as obras que alega, pois nos artigos 3º e 4º do libelo, diz que fizera umas obras, ou pintura na capela do Sasuhy e outra em a capela do sargento-mor Antônio Ferreira Roriz e no 3º artigo da réplica alega mais obras, dizendo que o Réu o chamou. E deve declarar as obras que são, e o dia mês e ano em que as fez, e sem a presente declaração não pode o Réu treplicar, e menos vir no conhecimento das ditas obras; e satisfeito protesto por vista para treplicar, e ao contrário procedimento oferece esta por embargados.

Manoel Carvalho [assinatura]

Data

Aos vinte e dois dias do mês de maio de mil setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão

**Folha 40**

escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza me foram dados estes autos com sua cota retro de que para constar lavro este termo Hilário da Silva Porto escrivão do público judicial e notas que o escrevi

De conclusão

Aos vinte e dois dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo Hilário da Silva Porto escrivão do público judicial e notas que o escrevi

Conclusos para o se vir [?] a cota retro

Vista a parte

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos vinte e quatro dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho delas o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade

**Folha 40 verso**

Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Juiz Comissário foi publicado o seu despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De vista

Aos vinte e quatro dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza digo do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao Doutor Cruz

A cota retro é difamatória e impertinente porquanto para a decisão do libelo, e poder o Réu treplicar a réplica não se depende da declaração de dia, mês, e ano, em que o Autor foi convidado pelo Réu para fazer as obras, que se tratam no libelo; pois só basta mostrar-se a seu tempo a verdade delas, que a

**Folha 41**

a seu tempo se mostrará por testemunhas à vista do que deve o Réu treplicar com a matéria que se [ou lhe] parecer; como se espera ver mandado, sem embargo da impertinência da cota retro.

Pires [assinatura]

De data

Aos trinta e um dias do mês de maio de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião e sendo aí faço estes autos digo e sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila me foram dados estes autos com a sua cota retro de que para constar faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães que o escrevi.

De conclusão

Aos trinta e um dias do mês de maio de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e sendo aí digo do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima e seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para deferir conforme for de Justiça as cotas retros de que para constar faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães que o escrevi.

Conclusos para deferir a cota retro

Sem embargo da cota folha 99 [?] verso treplique o Réu a própria [estava abreviado ap<sup>ra</sup> e no meu dicionário de abreviaturas diz que é a primeira]

Costa Fonseca [assinatura]

**Folha 41 verso**

De audiência digo de publicação

Aos trinta e um dias do mês de maio de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa Dantas advogado nos auditórios desta Vila por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo dito Doutor Ouvidor Comissário foi publicado

o despacho retro que mandou se cumprisse e guardasse como nele se contém do que para constar faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães escrivão que o escrevi

De audiência de 31 de maio de 1771 em que por parte do

Réu se agrava no auto do processo

Aos trinta e um dias do mês de maio de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza foi dito a ele [rasurado] comissário que ele em nome do dito

**Folha 42**

do dito seu constituinte da rejeição da cota folhas noventa e nove verso pelo despacho folhas cento e uma com todo o devido respeito e maior veneração agravava dele dito Ministro no auto do processo com o protesto dize-lhe tomar conhecimento dele a primeira vez que estes autos subissem à superior instância e assim requeria se lhe escrevesse o seu agravo debaixo do dito protesto que sendo visto e ouvido por este dito Doutor Ouvidor Comissário e informado de mim escrivão dos termos destes autos mandou que ao Réu se escrevesse o seu agravo na forma que o interpunha debaixo do dito protesto de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi.

De vista

Aos trinta e um dias do mês de maio de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião e sendo aí faço estes autos com vistas ao Doutor Antônio digo Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que para constar faço este termo eu Ma

**Folha 42 verso**

Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Treplicando.

E. S. N.

Porque no tempo em que o pai do Autor passou a obrigação dos seis anos, era o Autor filho famílias, e estava debaixo do pátrio poder de seu pai; e não há dúvida que tanto para este ofício, e arte tão estimada entre os antigos e modernos, como para outros ofícios os pais são os que fazem as obrigações que os filhos estão obrigados a satisfazer os ajustes, e não carece o Réu de obrigação do Autor, pois contratou o Réu com quem devia contratar; e não com o Autor por ser proibido em Direito negociar com filhos famílias.

2

Porque o Réu por ser mestre de pintura e douramentos, e há tantos anos ter feito grande obras como dirão as testemunhas por isso o pai do Autor o procurou para ensinar ao Autor seu filho por ter há muitos anos pleno conhecimento das obras que o Réu tinha feito, e fazia, e faz ainda hoje.

**Folha 43**

3

Porque é falsíssimo dizer o Autor que não aprendera com o Réu sendo certo que sem o Autor ter luz alguma do ofício, depois do ajuste o levou o Réu para a Sé da Cidade Mariana, e para a capela-mor do Alto da Cruz desta Vila, e depois para Bento Rodrigues e Macaúbas, e de lá sem ter findo o ajuste, fugiu pelas causas alegadas na contrariedade, e nesta Vila foi preso pelo Principal daquele tempo e com uma corrente remetido ao Rio de Janeiro, e de lá fugiu e se veio meter em casa do Réu dizendo que queria acabar de aprender, e estar na companhia do Réu e acabar o tempo da obrigação.

4

Porque o Réu por ver o miserável estado em que vinha o Autor, e sem roupa, e morto de fadiga e fome, tendo compaixão dele o admitiu na sua companhia, e com ele e Manoel Antônio ambos seus aprendizes pontuou [?] de lhes dar cem mil réis para se vestirem, dando-lhes de comer o Réu e a eles ambos ajudarem a pintar o corpo da capela do Alto da Cruz, e no Suacy e Itaverava e na Soledade, e lhes satisfez logo em casa de Manoel Teixeira Souto a importância de mil reis para se vestirem e deu o Réu de mais ao Autor 20\$000 demais do ajuste.

**Folha 43 verso**

5

Porque esta esmola 20\$000 foi por o Réu conhecer a pobreza do Autor, assim mãe, como irmãos, que iam continuamente matar a fome em casa do Réu, e não por lhe dever coisa alguma e conforme o ajuste da obrigação não há dúvida que o Autor deve pagar meia oitava por dia do que faltou a completar a obrigação, como nela se vê ele é que está obrigado a ressarcir e é

falsíssimo dizer o Autor que o Réu o chamara para as pinturas, quando a verdade é que nunca o chamou, nem menos o Autor declarou tais pinturas nas obras como se vê da sua impugnação.

6

Porque o Réu é pessoa de verdade, e reta consciência e tem tido contas com várias pessoas e nunca duvidou pagar o que devia, e pelo contrário o Autor é tão mal procedido e de tão má consciência o que além do mais que se alega na contrariedade, costumava pratear cobres e dar às fêmeas em lugar de selos, e por cota, e pelas mais falsidades que se mostram está incurso nas penas de moeda falsa e outras pelas leis impostas.

7

Porque nestes termos e nos de direito necessariamente o Autor daria de ação intentada; pois o Réu lhe

#### **Folha 44**

lhe não deve coisa alguma; e pelos crimes cometidos de falsidade se lhe devem impor as condenações das leis e custas, por mover petitório que se lhe não deve e assim se lhe há por denunciados todos estes crimes.

Nega tudo o mais o que não responde.

F.P.

P. R. C. de Jomn. mil. jur. mod.

Protesta por todo o resto

Carta de inquirição para fora

Manoel Carvalho [assinatura]

#### **Folha 45**

De audiência de 7 de junho de 1771 oferecida a tréplica recebida *sut enquantum* em prova de 20 dias

Aos sete dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nesta requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza foi dito a ele dito Juiz Comissário que oferecia estes autos com a sua tréplica e que fosse servido digo pelo que requeria fosse servido de a haver por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito era de receber-se segundo a forma da lei pelo que requeria fosse servido de lhe assinar vinte dias para prova citadas as

partes ou seus procuradores em audiência para irem jurar testemunhas e correr a dilação assinada o que ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos houve a tréplica por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito era de receber segundo a forma da lei e assinou e houve [?] para assinar os [?] vinte dias para provas citadas [?] as partes [?] ou seus procuradores [ilegível]

**Folha 45 verso**

em [?] audiência para irem jurar as testemunhas e correr a dilação assinada e logo eu escrivão em [?] vênia [?] do dito Juiz citei digo Juiz Comissário citei ao dito procurador do Réu e a Antônio Vieira de Carvalho procurador do Autor para virem jurar jurar [repetiu mesmo] as testemunhas e correr a dilação assinada de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui os passei por extenso e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Juntada

Aos dezessete dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião e sendo aí pelo Autor João Batista de Figueiredo me foi dada uma sua petição despachada pelo Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca pedindo e requerendo-me lhe aceitasse a estes autos ajuntasse o que fizesse e que adiante se segue de que tudo para constar faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas o escrevi.

**Folha 46**

Diz João Batista de Figueiredo que na causa que move a Manoel Rebelo de Souza acha-se em prova e pretende produzir por testemunha Manoel Teixeira Souto, e porque este duvida dar seu juramento, o quer fazer citar para no dia e hora que lhe for assinado vir jurar a verdade do que souber dos artigos do Suplicante pena de que não vindo no dito tempo e hora ser preso e da cadeia o fazer à sua custa

Pede a Vossa Mercê seja servido mandar que o Suplicado seja citado para a referido com a dita pena

Espera receber mercê

Cite-se

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico em como citei ao [não terminou mesmo]

**Folha 46 verso**

Ao Suplicado Manoel Teixeira Souto por carta de que tive resposta para o conteúdo na petição retro para o dia de quarta-feira pelas oito horas do dia de que dou fê. Vila Rica 17 de junho de 1771

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Desta 400 réis

#### Juntada

Aos dezoito dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião e sendo aí pelo Autor João Batista de Figueiredo me foi dada uma sua petição despachada pelo Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca pedindo-me e requerendo-me lho [sic] aceitasse e a estes autos ajuntasse o que faço lhe digo ajuntasse a qual aqui ajuntei-lhe o que adiante se segue e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas para constar faço este termo que o escrevi.

#### Folha 47

Diz João Batista de Figueiredo que na causa do libelo em que contende com Manoel Rebelo de Souza, se acha esta em prova e como o Suplicante até agora não tem posto na mão do escrivão rol de nomes das testemunhas que pretende produzir requer o mande não seja o Suplicado admitido a dar testemunhas na dita causa sem que por três dias antes de se produzir ponha o rol de nomes na mão do escrivão para ser intimado ao Suplicante ou ao seu procurador declarando nele as moradias e víveres das testemunhas para o Suplicante a ver [ou haver] delas em formação para as contraditar [rasurado] ao pe [?] [ou ao que]

Pede a Vossa Mercê se digne assim a mandar que posta esta na mão do escrivão se intime ao Suplicado.

Espera receber mercê

Como pede o intime [ou entregue]

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico em como intimei ao Suplicado o Réu Manoel Rebelo de Souza a petição

#### Folha 47 verso

Não foi localizada e fotografada.

#### Folha 48

Não foi localizada e fotografada.

#### Folha 49

Diz Manoel Rebelo de Souza que o requerimento de João Batista de Figueiredo na causa de libelo que contende o Suplicado com o Suplicante lhe foi intimada uma petição despachada por

Vossa Mercê para que o Suplicado pusesse em Juízo o rol de nomes das testemunhas que pretendesse produzir três dias antes, o que satisfaz o Suplicante com o rol junto, e requer a Vossa Mercê se sirva mandar que o Suplicado não seja admitido também a produzir testemunhas na mesma causa sem que primeiro ponha em Juízo três dias antes rol dos nomes delas declarando nele moradias e víveres para o Suplicante haver informação delas para a contraditar o que

Pede a Vossa Mercê se digne mandar que posta esta na mão do escrivão se intime o Suplicado ou ao seu procurador

Espera receber mercê

Como pede

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico em como intimei ao procurador do Autor a petição e despacho supra e o rol de nomes das testemunhas que pretende produzir o Réu de que dou fé. Vila Rica 27 de junho de 1771

Manoel da Costa Guimarães

400 réis

**Folha 50**

Rol de nomes de testemunhas que pretende produzir Manoel Rebelo de Souza na causa de libelo que lhe move João Batista de Figueiredo.

1ª Manoel Pereira da Cunha homem branco oficial de ferrador morador no Alto da Cruz desta Vila

2ª Ignácio Francisco [?] [rasurado] homem branco que vive de sua venda morador na dita paragem

3ª Faustino dos Santos, homem pardo que vive de ser caixeiro e de seu ofício de alfaiate morador na dita paragem

4ª Domingos Alves Venade homem branco que vive de ser caixeiro em um corto [?] [ou certo] morador na dita [não terminou mesmo]

5ª Manoel Teixeira Souto homem branco que vive de seu negócio de fazenda seca morador na dita [não terminou mesmo]

6ª Ana Pinho parda forra que vive de sua costura e sua agência moradora no Pessarrão da dita paragem e Vila

7ª Manoel José de Souza homem pardo forro que vive de seu ofício de pintor morador nesta Vila em [ilegível]

8ª Domingos Pluciano homem [?] pardo forro que vive de seu officio de alfaiate morador nas Catas [?] Altas do Mato Dentro

9ª Felipe José de Araújo homem branco que vive de seu officio de pintor morador da Cidade de Mariana

10ª Antônio Pires homem branco que vive de sua venda morador em Antônio Dias desta Vila

11ª José Corrêa de Barros homem pardo que vive de seu officio de pintor morador na Catas Altas do Mato Dentro

12ª Manoel Antônio da Fonseca homem branco que vive de seu officio de pintor morador Alto da Cruz desta Vila

E protesta dar todas as mais de que tiver notícia

Manoel Rebelo de Souza [assinatura]

### **Folha 50 verso**

De audiência de 28 de junho de 1771 e, que por parte do Autor se oferece o rol de nomes das testemunhas que pretende produzir

Aos vinte e oito dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos audits [sic] desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Doutor Ouvidor Comissário que em nome do dito seu Constituinte oferecia o rol de nomes das testemunhas que pretendia produzir nesta causa contra o Réu Manoel Rebelo de Souza e que digo de Souza pelo que requeria a ele dito Doutor Ouvidor Comissário fosse servido de o mandar ajuntar a estes autos e ficasse o mesmo em segredo e logo pelo alferes Domingos da Rocha Pereira foi dito [?] [palavra rasurada] ao mencionado Comissário digo Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza foi dito a ele digo dito ao mencionado Comissário que não tinha lugar o requerimento do Autor em razão de haver pedido o mesmo ao Réu o rol de nomes das testemunhas que preten-

### **Folha 51**

dia produzir nesta causa e que não fosse admitido a prova sem pôr na mão do escrivão o rol de nomes delas três dias antes para delas haver o Autor em formação para as contraditar ao pe [?] [ou ao que] o que assim foi mandado e o Réu seu Constituinte assim o satisfez pelo que requeria fosse servido de mandar que o rol se fizesse digo que o rol de nomes das testemunhas do Autor

se fizesse público ao Réu seu Constituinte na forma que este havia feito o seu ao Autor o que visto e ouvido por ele dito Doutor Ouvidor Comissário o seu requerimento dito Comissário um e outro requerimento mandou que o rol de nomes das testemunhas do Autor se fizesse público ao réu na forma que este havia feito o seu ao Autor. E logo eu escrivão intimei o mesmo rol ao dito procurador do Autor digo procurador do Réu de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi.

**Folha 52**

Rol de testemunhas que há de produzir João Batista de Figueiredo na causa de libelo que traz com Manoel Rebelo de Souza

Manoel Teixeira Souto, morador no Alto da Cruz que vive de ser mercador de loja

[Não identificado] Manoel Alves morador no Arraial de Santa Bárbara

Manoel Pereira de Carvalho, morador em Antônio Dias vive do ofício de pintor

Manoel Antônio de Afonseca morador no Alto da Cruz, pintor

Manoel Antônio morador no Ouro Preto, pintor

Marcelino José de Mesquita morador em Antônio Dias, pintor

José Correa Barros morador em Catas Altas do Mato Dentro pintor

Manoel Dias Guimarães, morador em Antônio Dias pintor

E protesta pelas mais que tiver notícia, Vila Rica 27 de junho de 1771

João Batista de Figueiredo [assinatura]

**Folha 52 verso**

De audiência de 5 de julho de 1771 em que se requer dez dias de dilação Aos cinco dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza foi dito a ele dito seu Comissário que para o dito seu Constituinte produzir testemunhas na presente causa de libelo que lhe move o Autor João Batista de Figueiredo fosse servido de lhe assinar dez dias de segunda dilação citadas as partes ou seus procuradores e por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor foi dito a ele dito Juiz Comissário fosse servido mandar que

se não perguntassem às testemunhas do Réu sem que se fizesse ciente a ele ou a seu Constituinte o que visto e ouvido por ele dito Juiz Comissário um e outro requerimento e deferindo a eles assinou e houve por assinados dez dias de segunda dilação citadas as partes ou seus procuradores em audiência e mandou se não perguntassem às testemunhas do Réu sem primeiro se fazer ciente ao Autor ou o seu procurador à custa do mesmo Autor. E logo eu escrivão com vênua do dito

**Folha 53**

juiz Comissário citei aos ditos procuradores do Réu e Autor para virem jurar testemunhas e correr a dilação assinada de que dou fé e de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui e passei por extenso e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Certifico em como fiz cientes a Antônio Vieira de Carvalho procurador do Autor João Batista de Figueiredo em como no dia de hoje pretendia o Réu Manoel Rebelo de Souza dar suas testemunhas de que dou fé. Vila Rica 8 de julho de 1771

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Desta 200 réis

De juntada

Aos oito dias do mês de julho de julho [repetiu mesmo] de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí por parte do Autor João Batista de Figueiredo me foi dada e apresentada uma sua petição despachada pelo Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca pedindo-me e requerendo-me lho [sic] tomasse e aceitasse e lhe desse cumprimento de justiça e a estes autos ajuntasse o que cumpro-lhe o que adiante se segue e eu Manoel digo de que digo se segue de que

**Folha 53 verso**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 54**

Diz João Batista de Figueiredo que na causa que move a Manoel Rebelo de Souza acha-se em prova e pretende produzir por testemunha Manoel Antônio da Fonseca e a Manoel Dias Guimarães Manoel Pereira de Carvalho e o alferes Manoel Antônio Moreira, e porque estes duvidam dar seu juramento os quer fazer citar para no dia e hora que lhe for assinado vir jurar a verdade do que souber dos artigos do Suplicante pena de que não vindo, do dito tempo e hora serem presos e da cadeia o fazer à sua custa

Pede a Vossa Mercê seja servido mandar que os Suplicados sejam citados para o referido com a dita pena

Espera receber mercê

Citem-se

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico em como citei a requerimento do Suplicante João Batista de Figueiredo a Manoel Dias Guimarães para no dia de hoje vir jurar na causa de libelo que move o dito Figueiredo a Manoel Rebelo o que dou fé. Vila Rica 8 de julho de 1771

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Deste 400 réis

**Folha 54 verso**

Certifico em como citei ao alferes Manoel Antônio Moreira para vir jurar na presente causa por parte do Autor João Batista de Figueiredo para o dia de amanhã. Vila Rica 8 de julho de 1771

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Desta 400 réis

De audiência de 19 de julho de 1771 em que se requer dez dias de dilação.

Aos dezanove dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em pública audiência que aos feitos e partes e a seus procuradores nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Ministro que para prova na presente causa de libelo em que contende com o Réu Manoel Rebelo de Souza requeria fosse servido assinar-lhe dez dias de dilação citadas as partes ou seus procuradores em audiência o que ouvido por ele dito Ministro o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos assinou e houve por assinados dez dias de dilação citadas as partes ou seus procuradores em audiência e logo eu escrivão com vênia do dito Ministro citei ao dito procurador do Autor e ao alferes Domingos da Rocha Pereira procurador do Réu para virem

**Folha 55**

jurar testemunhas e correr a dilação assinada de que dou fé eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

**Folha 55 verso**

De juntada

Aos dois dias do mês de agosto de mil setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o escritório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Réu Manoel Rebelo de Souza me foi dada e apresentada uma sua petição despachada pelo Doutor Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde pedindo e requerindo-me tomasse aceito e a estes autos juntasse para o efeito que nela se declara o que cumpro-lhe o que adiante se segue Manoel da Costa Guimarães escrivão que o escrevi

**Folha 56**

Diz Manoel Rebelo de Souza que causa que contende com João Batista se acha finda a dilação de dez dias quer o Suplicante se lhe conceda a dilação de cinco dias e que corra citadas as partes e a seus procuradores visto ter o Suplicante testemunhas para dar e não haver audiência.

Pede a Vossa Mercê lhe faça mercê mandar se lhe conceda a dilação que se segue na forma dita [?]

Espera receber mercê

Assine-se o que se segue citada a parte

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico que para vir jurar testemunhas e correr a dilação assinada citei ao Autor João Batista de Figueiredo e ao Réu Manoel Rebelo de Souza de que dou fé. Vila Rica 2 de agosto de 1771 anos

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Deste 800 réis

**Folha 56 verso**

Certifico que fiz ciente a Antônio Vieira de Carvalho procurador do autor em como no dia de hoje queria o Réu dar suas testemunhas de que dou fé. Vila Rica 3 de agosto de 1771 anos

Manoel da Costa Guimarães [assinatura]

Desta 400 réis

De audiência de 3 de agosto de 1771 em que se requer 3 dias de dilação e que corram de segunda feira em diante

Aos nove dias do mês de agosto de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em pública audiência que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e

procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza foi dito a ele dito Ministro Comissário fosse servido de lhe assinar três dias de dilação para neles produzir testemunhas na presente causa que ao dito seu Constituinte move o Autor João Batista de Figueiredo citadas as partes ou seus procuradores o que visto e ouvido por ele dito Ministro Comissário o seu requerimento e informado digo procuradores e que corressem de segunda-feira em diante o que visto

**Folha 57**

visto e ouvido por ele dito Ministro Comissário o seu requerimento e informado dos termos destes autos assinou e houve por assinados três dias de dilação e que corressem de segunda-feira em diante citadas as partes ou seus procuradores em audiência. E logo o tabelião Patrício Pereira da Cunha no meu impedimento citou ao dito procurador do Réu e a Antônio Vieira de Carvalho procurador do autor para virem juras testemunhas e correr a dilação assinada de que deu sua fé e de tudo para constar tomou o dito tabelião termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

**Folha 57 verso**

De juntada

Aos doze dias do mês de agosto de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Autor João Batista de Figueiredo me foi dado e apresentado um rol do nome da testemunha que nesta causa pretende dar fora das declaradas no rol que antes deste já havia dado pedindo-me lhe aceitasse e a estes autos ajuntasse de que para constar faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães escrivão que o escrevi

**Folha 58**

João Batista de Figueiredo na causa em que contende com Manoel Rebelo de Souza pretende produzir por testemunha fora das nomeadas no rol a João da Costa Correia de Melo Rabello [?] homem branco morador nesta Vila que vive de ser oficial da Real Fazenda

João Batista de Figueiredo [assinatura]

Certifico que ao alferes Domingos da Rocha Pereira [ilegível] o rol de nomes das testemunhas supra de que dou fé. Vila Rica aos 17 de agosto de 1771

Hilário da Silva Porto [assinatura]

Deste 400 réis

**Folha 58 verso**

De audiência de 16 de agosto de 1771 que se cite o Autor para depor pena de haverem os artigos por confessados

Aos dezesseis dias do mês de agosto de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário fosse servido mandar que eu escrivão citasse ao Autor para depor nesta causa com pena de que não o fazendo se haverem os artigos por confessados o que ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos mandou se citasse ao Autor para depor nesta causa com pena de se haverem por confessados de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

### **Folha 59**

Salário do escrivão da parte do

Autor

Autuação e rasa – 6\$600

Juramentos – \$150

Mandado – \$120

Inte [?] – \$270

Citação [?] folha 25 verso e folha 26

Folha 17 folha 111/114 e verso

Folha 116 verso folha 118 – 3\$800 [?] [rasurado]

Juramentos [?] em audiência – \$300

Assentada [?] – \$075

Conta na [?] do escrivão [?] – \$150

Soma – 10\$865

Assinação [?] supra

Audiência [?] – \$150

Soma onze mil e quinze 11\$015 a rol do Autor

Réu

Rasa – 11\$000

Audiência – \$150

Inte [?] – \$450

Mandado – \$120

Juramentos – \$150

e petição em audiência – \$225

Dita folha 109 e folha 116 – 1\$200

Assentadas [?]

Ditas [?] – [rasurado]

Conta na do escrivão [?] – \$150

Pagamento [?] para [?] – 13\$595

Soma quinze digo treze mil quinhentos e noventa e cinco réis a rol do Réu

Vila Rica 26 de agosto de 1771

Araújo [assinatura]

### **Folha 59 verso**

De audiência de 10 de setembro de 1771 em que se lançou [?] o [ilegível] e publicar-se afinal

Aos dez dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu [?] [está escrito Réu mesmo, mas João era o Autor] João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário ele escrivão desse [ilegível] e requeria que [ilegível] inquirição [ilegível] para razoar [ou arrazoar] afinal [?] e assim fosse servido de haver um [ilegível] porteiro dos auditórios desta Vila José Rodrigues de Carvalho [?] o que sendo visto e ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos mandou [ilegível] dito Autor pelo dito porteiro [?] ao que este satisfazendo [ilegível] na forma e maneira [ilegível] Moreira [?] de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador

### **Folha 60**

Completamente ilegível.

### **Folha 60 verso**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 61**

Inquirição de João Batista de Figueiredo. Autor.

Assentada

Aos dezenove dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí pelo inquiridor deste Juízo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo foram inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Autor foram apresentadas que seus nomes moradas officios idades ditas e costumes são os que se seguem de que faço este termo eu Manoel da Costa Guimarães o escrevi

**Manoel Teixeira Souto** homem branco morador nesta Vila no Alto da Cruz dela que vive de seu negócio de fazenda seca de idade que disse ter de trinta e um anos pouco mais ou menos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e ao costume disse nada

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo do libelo do Autor João Batista de Figueiredo disse que conhece ao Autor o qual é oficial de pintor e morou nesta Vila onde usou do dito officio e por ele trabalhava àquelas pessoas que o chamavam e para isso procuravam e mais não disse destes

Ao segundo disse que sabe pelo ver que o Réu tem arrematado várias obras de dourador e pintor e para as fazer [ilegível e corroído]

**Folha 61 verso**

vários aprendizes e oficiais pagando a estes pelo que se ajusta porém ignora ele testemunha se o Réu é ou não ciente da arte de pintar que enquanto a de dourar a tem ele testemunha visto praticar e mais não disse deste

Ao terceiro disse que sabe pelo ouvir dizer ao Réu que tinha mandado fazer a pintura da capela que declara este artigo a qual a tinha mandado fazer pelo Autor e outro porém que estes naquele tempo eram seus aprendizes e que não [rasurado] ganhavam jornal e o referido o disse o mesmo Réu a ele testemunha no princípio deste pleito e mais não disse deste

Ao quarto disse que sabe pelo ouvir dizer ao Réu que ia pintar a igreja do arraial de Sasuhy para cuja obra levou o Autor porém ignora se neste tempo o Autor era oficial ou não e se fizeram ou não as imagens que declara este artigo e mais não disse deste

Ao quinto disse que sabe pelo ouvir dizer ao mesmo Réu que este já estava pago da obra que fez na dita igreja e mais não disse deste

Ao sexto disse que conhece o Autor e nas contas que com ele teve o achou de verdade e consciência assim como também tem achado o Réu nas contas que com este tem tido se demora alguns pagamentos aos seus credores e enquanto não tem ouro para os pagar e mais não disse deste último dos do libelo do Autor que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor

#### Réplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da réplica do autor disse nada por ter dito o que de sua matéria sabia finda a contrariedade digo

#### Folha 62

finda a réplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da findação [sic] da dita réplica disse nada e da mesma forma disse nada do segundo

Ao terceiro disse que sabe pelo ouvir digo que sabe pelo ver que a obra que o Réu fez na igreja do Alto da Cruz segunda vez [ou segundo viu] para ela chamou ao Autor e lhe pagou o que nela este venceu tanto que por fim passou a mão dele testemunha seis oitavas e dezoito vinténs que o Réu ainda lhe restava as quais com efeito ele testemunha cobrou do Réu depois do que o mesmo Autor disse a ele testemunha que estava pago do Réu e lhe não tinha ido mal com este a qual obra segundo lembrança dele testemunha foi feita desde o ano de sessenta e cinco até o de sessenta e sete e mais não disse deste nem do quarto por ter dito

Ao quinto disse que não consta a ele testemunha que o Autor fizesse moeda falsa nem falsificasse ouro e mais não disse deste último final dos da réplica do Autor que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois dele ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães o escrevi

Araújo [assinatura]

Manoel Teixeira Souto [assinatura]

Assentada

Aos seis dias do mês de junho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí pelo inquiridor do Juízo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo foram in-

#### Folha 62 verso

Inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Autor João Batista de Figueiredo foram apresentadas que seus nomes moradas víveres officios idades ditos e costumes ao que adiante se segue do que para constar faço este termo de assentada Manoel da Costa Guimarães o escrevi

**Manoel Antônio da Fonseca** morador no Alto da Cruz desta Vila que vive de seu ofício de pintor de idade que disse ser de vinte e cinco anos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro delas em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometei fazer e ao costume disse nada

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo do libelo do Autor João Batista de Figueiredo disse que sabe pelo ver e presenciar que o dito Autor é oficial de pintor morador que foi nesta Vila e hoje no Arraial de São Gonçalo do Tejuco do termo da mesma e trabalha pela dita arte ganhando por isso a sua vida e mais não disse deste

Ao segundo disse que sabe pela mesma razão de razão de o ver e presenciar que o Réu é só mestre de dourar obras em que se estabelece pintura e não sabe coisa alguma da arte de pintar e se algumas e muitas obras desta qualidade costuma tomar a si ou por arrematação ou por lhe encontrarem [?] não é porque as [rasurado] evite nas ditas obras causa [ou coisa] alguma mas sim por ajustar oficiais daquela arte com os quais faz administrar aquelas obras e mais não disse deste

Ao terceiro artigo disse que não há dúvida e foi

### **Folha 63**

e foi ele testemunha o próprio que ajustou a obra da capela do sargento-mor Antônio Rodrigues Roriz pela quantia de noventa e duas oitavas de ouro na qual meteu ao Réu na conveniência dela e com efeito sendo feito a dita obra recebeu o dito Réu a dita quantia de noventa e duas oitavas de ouro ficando ele testemunha com vinte e seis oitavas de ouro e o dito Réu não só com vinte e seis digo ficando o dito Réu com esta dita quantia toda em seu poder sem pagar a ele testemunha vinte e seis oitavas de ouro que pertenciam digo que lhe pertenciam por fazer a dita obra e ajustes que tinham feito assim como também com outras vinte e seis oitavas de ouro que pertenciam ao autor pela razão de assim se ter justo com o Réu e ter trabalhado na dita obra ficando-se com as ditas quantias em seu poder sem até o dia de hoje lhas [sic] pagar nem menos as querer satisfazer e mais não disse deste

**Ao quarto artigo disse que sabe pelo ver e presenciar que o mesmo Réu é devedor ao Autor da quantia de dez oitavas de ouro pois tanto julga ele testemunha ter merecido o Autor por pintar as imagens** de que trata este artigo pelo ter assim feito e obrado [ou cobrado] a rogos [?] e a mandado do mesmo Réu o qual na presença dele testemunha disse que o havia de atender e pagar-lhe o seu trabalho e julga ele **testemunha que o dito Autor na obra declarada** neste artigo merecia mais do que a dita quantia de dez oitavas que ele testemunha o não fazia por semelhante dinheiro e mais não disse deste

Ao quinto artigo disse que tanto a dita quantia de dez oitavas como a quantia de vinte e seis

\*\* Ao lado da parte sublinhada [originalmente] há o seguinte comentário: de próprio fato o Réu cobrou tudo e ficou com as porções que ele testemunha e Autor tinham guardado [a palavra está corroída]

\*\* Ao lado da primeira parte destacada em negrito por mim há os seguintes comentários: pelo ver; o Réu [ilegível] das 10 oitavas de ouro

\*\* Ao lado da segunda parte destacada em negrito por mim há o seguinte comentário: o Autor merecia mais do que a quantia de 10 oitavas

### **Folha 63 verso**

de vinte e seis oitavas procedidas [?] [pouco legível] do que declara o artigo quarto e terceiro as têm em si o Réu pelas receber as quais pertencem ao Autor como dito tem e a as retém injustamente sem as querer pagar ao Autor e mais não disse deste

\*\* Ao lado deste último parágrafo há o seguinte comentário: o Réu tem em si ambas as quantias pedidas pelo Autor pelas [ilegível] cobrado

Ao sexto artigo disse que conhece ao Autor há muitos anos e nunca lhe constou por forma alguma que fosse de má consciência antes sim muito liso em todas as suas contas sem ser capaz de dizer coisa alguma que assim não seja pelo contrário é o Réu que é homem pelo que tem visto ouvido e experimentado inimigo de pagar a tempo e a horas o que deve procurando modos e meios que pela **sua mão não vejam ouro fazendo** trespases e outras coisinhas muito miúdas ao fim referido e mais não disse deste último dos do libelo

\*\* Ao lado desta frase por mim foi destacada em negrito há o seguinte comentário: sem má consciência

### Réplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo na réplica do autor disse digo do autor ao primeiro artigo disse que é menos verdade dizer o Réu que para fazer as obras que dito tem não chamara ao Autor porquanto ele testemunha viu e presenciou que nas sobreditas obras o chamara o mesmo Réu para as fazer que as fizera e ganhara a quantia que dito tem bem merecidas pelo seu trabalho em cujo tempo já não era o mesmo Autor aprendiz do mesmo Réu nem o podia ser porque ele não é pintor mas sim dourador e mais não disse destes nem do segundo nem do primeiro do fim da réplica

\*\* Ao lado dessa parte sublinhada [originalmente] há os comentários: Vilíssima; viu e presenciou que o Réu chamara o Autor quando já não era seu aprendiz para as obras [corroído] quais bem me[corroído] as quantias de que se trata

Ao segundo artigo dela disse que quando o pai do Autor fez ajuste com o Réu para lhe ensinar o seu

**Folha 64**

filho dito Autor foi para a arte de pintor depois do qual ajustando-se algum tempo com o Réu em algumas obras e quando saiu deste logo disse a ele testemunha que o fizera pela razão do mesmo Réu não ser pintor mas sim dourador e logo tomou por seu mestre ao falecido Antônio Martins da Silveira mestre da arte de pintor e mais não disse deste

Ao terceiro artigo disse que sabe pelo ver e presenciado que o Autor depois de estar oficial de pintor por rogos do Réu e **também os dele testemunha foi para a casa do mesmo Réu trabalhar em várias obras que o mesmo ajustava umas lhe pagou** e outras até agora lhe satisfez como são os que tem declarado nos artigos do libelo não do quarto

\*\* Ao lado desta frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: o Autor a rogos do Réu [corroído] foi para sua casa depois de já ser pintor

Ao quinto artigo disse que ele testemunha morou em uma só casa por muitos tempos com o Autor e sempre viu e presenciou todas as ações deste e nunca lhe constou por forma alguma que ele fizesse ouro de latão pois não era nem é capaz disso que sempre o conheceu tem procedido de boa consciência sem enganar a pessoa alguma ao contrário do referido são armados do Réu a fim de atemorizar ao Autor e só o que viu ela testemunha em uma ocasião na mão do mesmo Autor foi uma moeda de cobre de dez réis prateada mostrando a ele testemunha e a várias pessoas dizendo-lhe que lhe parecia aquilo tão bonito que estava muito bom para enganar as mulheres meretrizes amigas de dinheiro e mais não disse deste último final dos da répli-

**Folha 64 verso**

dos da réplica do Réu digo réplica do Autor que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Manoel Antônio da Fonseca [assinatura]

Araújo [assinatura]

Assentada

Aos oito dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião ao diante nomeado e sendo aí pelo inquiridor do Juízo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo foram inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Autor João Batista de Figueiredo foram apresentadas que seus

nomes moradas viveres officios idades ditos costumes e o que adiante se segue de que para constar faço este termo de assentada Manoel da Costa Guimarães o escrevi

**Manoel Dias Guimarães** homem pardo morador nesta Vila no bairro de Antônio Dias que vive de seu officio digo de sua arte de pintor de idade que disse ser de vinte e seis anos pouco mais ou menos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo do libelo do Autor disse que sabe pelo ver e co-

### **Folha 65**

e conhecer ao Autor que este é official de pintor e morou nesta Vila trabalhando pela dita arte de pintor as pessoas que o chamavam e lhe pagavam mais não disse deste

Ao segundo artigo disse que sabe pelo ver e conhecer **ao Réu que este é só mestre dourador e não de pintor e costuma** arrematar várias obras de dourar e pintar e outras que costuma ajustar com seus donos sem arrematação e paga digo e para a obra de pintura chama officiais peritos na dita arte para que lha [sic] façam ajustando-se com os mesmos pelas quantias que entre si convencionam que o Réu por si somente faz o tendente a douramento e mais não disse deste

\*\* Ao lado desta frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: o réu dourador e não pintor

Ao terceiro disse que sabe pelo ouvir dizer a Manoel Antônio da Fonseca **official de pintor que este fora junto com o Autor demandado do Réu pintarem uma capela do sargento-mor Antônio Rodrigues Roriz** que este tem na sua fazenda e mais não disse deste

\*\* Ao lado desta frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: o Autor de mandado do Réu foi pintar a capela do Roriz

**Ao quarto disse que sabe pelo ver que o Réu mandou ao Autor fazer uma obra na capela do Arraial do Sasuhy sem que fosse outro** mais algum do que o Autor porém ignora ele testemunha que obra era e o quanto o Autor ia ganhar e mais não disse deste

\*\* Ao lado desta frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: pelo ver [ilegível] mandou ao [ilegível] fazer [ilegível] da capela do Sasuhy

Ao quinto artigo disse que quando digo disse que sabe pelo ouvir dizer a Manoel Antônio da Fonseca quando este com o Autor veio daquela obra do dito sargento-mor que o Réu lhe não tinha pago nem ao Autor que o que venceram na obra da referida capela **tendo o mesmo Réu**

**recebido e porque ajustou aquela e que com** o ouro da mesma pagou a José Martins Condes o que a este devia e mais não disse deste

\*\* Ao lado da frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: o Réu não pagou o Autor; ao lado da destacada, há: tendo recebido o [ilegível]

Ao sexto disse que conhece ao Autor e sem embargo de com ele

#### **Folha 65 verso**

de com ele não ter tido contas contudo o reputa de verdadeira consciência e de todos os que o conhecem é tido e reputado por tal e mais não disse dele último dos do libelo do Autor que todos lhe foram lidos e declarado pelo dito inquiridor

#### Réplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade digo artigo da réplica do Autor disse que sabe pelo ver que o Réu chamou o Autor para ele ir pintar na obra da capela do Alto da Cruz desta Vila e outrossim sabe que o Autor quando foi para a casa do Réu foi por aprendiz o que ouviu dizer publicamente porém o Autor por ver que o Réu não **sabia nada da arte de pintar saiu da casa deste e foi para a de Antônio Martins que era professor da dita arte de pintar e mais** não disse teste

\*\* Ao lado deste trecho por mim destacado em negrito há os seguintes comentários: pelo ver; aprendeu a pintar com Antônio Martins

#### Finda a réplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo do fim da réplica do Autor disse nada nem do segundo nem do terceiro por deles ter dito o que de sua matéria sabia

Ao quarto artigo disse que sabe pelo ver que aquela obra que ele testemunha já disse do Alto da Cruz, que o Réu convidou ao Autor para lha [sic] ir **fazer foi por ajuste que entre ambos** fizeram para o Réu lhe pagar e mais não disse deste

\*\* Ao lado da frase por mim destacada em negrito há o seguinte comentário: por ajuste

Ao quinto artigo disse que tem pleno conhecimento do Autor e que nunca viu nem teve notícia que o Autor fizesse moeda falsa nem falsificasse ouro e mais não disse deste último final da réplica do Autor que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina

#### **Folha 66**

assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi  
Araújo [assinatura]                      Manoel Dias Guimarães [assinatura]

Contada nos autos a que pertencem 26 de agosto de 1771

Araújo [assinatura]

**Folha 67**

Inquirição do Réu Manoel Rebelo de Souza

Assentada

Aos seis dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí pelo inquiridor deste Juízo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo foram inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Réu Manoel Rebelo de Souza foram apresentadas que seus nomes moradas víveres officios idades ditas e costumes com os que adiante se seguem de que para constar faço este termo de assentada Manoel da Costa Guimarães o escrevi

**Ignácio Francisco** homem branco morador no Alto da Cruz desta Vila que vive de sua venda de idade que disse ter de trinta e seis anos pouco mais ou menos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade do Réu disse que sabe pelo ver que o Autor foi aprendiz do Réu no officio de pintor porém ignora por que tempo e se ainda o mesmo Autor lhe deve dele ou não o não sabe ele testemunha e mais não disse deste nem do segundo

Ao terceiro artigo disse que sabe pelo ver que o Autor foi preso desta Vila para a Cidade do Rio de Janeiro nas levas que remeteu o Excelentíssimo [corroído] desta

**Folha 67 verso**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 68**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 68 verso**

do quinto nem do sexto nem do sétimo último o final dos da contrariedade do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado do que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Ignácio Francisco [assinatura]

**Faustino dos Santos** homem pardo morador no Alto da Cruz desta Vila que vive de seu officio de alfaiate de idade que disse ser de vinte e seis anos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro dele em que pôs sua mão direita sob

cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade do Réu disse que sabe pelo ver que o Autor foi aprendiz do Réu e esteve em casa deste há alguns tempos e mais não disse deste nem do segundo

Ao terceiro artigo disse que sabe pelo ver que o Autor foi preso desta Vila para a Cidade do Rio de Janeiro indo na leva que desta Vila remeteu o Excelentíssimo governador desta Capitania e livrando-se na dita Cidade veio com despacho para esta Vila onde logo digo Vila e logo foi para a casa do Réu onde

### **Folha 69**

onde ele testemunha o viu porém ignora se o mesmo Réu chamou o Autor para sua casa ou se este se lhe foi oferecer e se fugiu das Macaúbas ou não e mais não disse deste

Ao terceiro digo ao quarto artigo disse que sabe pelo ouvir dizer o Autor que tinha feito junto com Manoel Antônio a obra da pintura de um oratório e imagem para André do Valle na qual obra tinham ambos lucrado quarenta oitavas porque os materiais verniz ouro e tintas e prata lhes dera o Réu e mais não disse deste

Ao quinto artigo disse que conhece ao Autor e que sem embargo de não ter tido com ele contas contudo o não reputa de má nem falta de temor de Deus e as justiças e outrossim sabe que o Autor prateou um cobre dizendo ser isto para enganar as mulheres meretrizes porém nunca com o dito dinheiro prateado o Autor fez compra alguma pois só era para a referida estar dia e mais não disse deste nem do sexto

Ao sétimo artigo disse que sabe pelo ver que o Autor fez junto com o dito Manoel Antônio demandado do Réu a pintura da capela do Alto da Cruz pela qual o Réu deu para ambos cem mil réus e depois dela finda digo e depois de finda a referida obra foi o Autor à loja de Manoel Teixeira Souto no Alto da Cruz e comprando de fazenda o que tinha ganho a sua parte na referida obra disse também aí que com o Réu lhe não tinha ido mal e que este lhe não devia nada e mais não disse deste nem do oitavo

Ao nono disse que sabe que há coisa de ano e meio segundo lembrança dele testemunha é que o Autor disse o sobredito na loja de Manoel Teixeira Souto e mais não disse deste

Ao décimo artigo disse que

### **Folha 69 verso**

que somente sabe pelo ouvir dizer digo pelo ver que o Réu ofereceu ao referido Manoel Antônio vinte mil réis de acréscimo da referida obra porém se lhos [sic] deu ou não o ignora ele testemunha como também se o Réu os prometeu ao Autor e mais não disse deste

Ao décimo primeiro disse que sabe pelo ver que o Réu abonou ao Autor em um par de sapatos os quais o mesmo Réu veio a pagar e mais não disse deste nem do décimo segundo por ser de direito

Ao décimo terceiro disse que conhece ao Réu porém com ele não tem tido contas para saber se o mesmo Réu é de verdade e consciência porém ouviu dizer a Luiz Alves Esteves morador nesta Vila que das contas que tinha tido com o Réu o achou falto de verdade e assim o tem ouvido dizer a outra várias pessoas que com o Réu tem tido contas assim como também tem ouvido dizer a outras que com o mesmo Réu tem tido contas que este é de verdade e consciência e mais não disse deste último dos da contrariedade

\*\* Ao lado do trecho sublinhado [originalmente] há o seguinte comentário: o Réu falto de verdade

#### Tréplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da tréplica do Réu disse nada Ao segundo artigo disse que sabe pelo ver que o Réu é mestre dourador pelo qual o tem visto trabalhar porém enquanto ao de pintor lhe não consta a ele testemunha que o seja nem por ela o tem visto ele testemunha trabalhar e é certo que tem tomado muitas obras de pintura as quais manda fazer por profissionais da dita arte de pintura a quem paga e mais não disse deste nem do terceiro

\*\* Ao lado deste último parágrafo há o seguinte comentário: [ilegível] pelo ver que o Réu [corroído] e pintor mas sim dourador

#### Folha 70

por ter dito o que a seu respeito sabia nem do quarto por também já ter dito o que sabia a seu respeito

Ao quinto disse que ele testemunha mora ao pé do Réu à cuja casa nunca ele testemunha viu ir a mãe do Autor isso o irmão é que ia algumas porém que nunca em casa do Réu comeu e mais não disse deste nem do sexto por ter dito nem do sétimo último final dos da tréplica do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito digo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Faustino dos Santos [assinatura]

#### Contradita

E logo compareceu Antônio Vieira de Carvalho procurador do Autor pelo qual foi dito que protestava não lhe prejudicar o juramento da testemunha supra Faustino dos Santos em razão de que é fãmulu de um amigo e fiador do Réu e induzido por este e seu amo juraria o que ambos

lhe insinuassem por ser de fácil convenção pela sua qualidade de ser pardo e mais não protestou e assina o seu protesto e eu Manoel da Costa Guimarães o escrevi

Antônio Vieira de Carvalho [assinatura]

Resposta

E logo compareceu testemunha

**Folha 70 verso**

a testemunha supra protestada a quem o dito inquiridor lhe encarregou que debaixo do juramento que tomado tinha respondesse ao protesto retro o que assim prometeu fazer e sendo-lhe lido o dito protesto respondeu

Resposta

Que é verdade estar ele respondente em casa de um fiador do Réu circunstâncias que não obrigam a ele respondente faltar a verdade qual é a que dito tem e ao seu juramento se reporta e nem a qualidade de pardo dele respondente o inabilita para obras o contrário e mais não respondeu e assina a sua resposta e eu Manoel da Costa Guimarães o escrevi

Araújo [assinatura]

Faustino dos Santos [assinatura]

**Antônio Pires da Silva** homem branco morador nesta Vila que vive de suas cobranças de idade de que disse ser de quarenta e oito anos pouco mais ou menos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade do Réu disse que sabe pelo ver e presenciar e ser público e notório que o Autor foi aprendiz do Réu do ofício de pintor e dourador em cujo exercício viu ele testemunha trabalhar

**Folha 71**

trabalhar com o mesmo Réu e mais não disse deste nem do segundo nem do terceiro nem do quarto

Ao quinto artigo disse que depois desta causa estar em Juízo presenciou ele testemunha que estando o Autor com o Réu as razões [?] com o Autor digo as razões [?] em casa de Manoel José Pereira morador em Antônio Dias desta Vila aí lhe trouxera o Réu a cara [?] que ele Autor era tão mau [?] que estivera a pratear moeda de cobre para assim enganar as gentes a cujo dito respondeu que quando os meninos andavam na escola que faziam isso e mais não disse deste nem do sexto nem do sétimo nem do oitavo nem do nono

Ao décimo artigo disse que ele testemunha sabe pelo ver e presenciar que na obra do Rosário do Alto da Cruz desta Vila trabalhou com o Réu Manoel Antônio aonde também andava o mesmo Autor e mais não disse deste nem do décimo primeiro nem do décimo segundo

Ao décimo terceiro disse que o Réu teve conta na loja de Manoel José Pereira e que nelas teve ele testemunha estivera [ilegível] e mais não disse deste último dos da contrariedade

#### Tréplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da tréplica do Réu disse nada

Ao segundo disse sabe com o dito [ilegível] que o Réu é mestre de pintor e dourador e há muitos anos por cujo exercício tem feito muitas obras magníficas tanto nesta Vila como por outras partes e ainda hoje [ilegível] dito officio e mais não disse deste

Ao terceiro artigo disse que na suposição dela testemunha [ilegível] Autor quando foi para a casa do Réu por seu aprendiz não sabia coisa alguma do officio e sabe pelo ver que o Autor trabalhou com o Réu

\*\* Ao lado dos dois últimos parágrafos há comentários que não foram transcritos por estarem ilegíveis.

#### Folha 71 verso

na capela do Alto da Cruz desta Vila e mais não disse deste nem do quarto

Ao quinto artigo disse que ele testemunha sabe pelo ver que o Autor sua irmã [ou seu irmão] e mãe eram muito pobres naquele tempo e mais não disse deste nem do sexto nem do sétimo último final dos da tréplica do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado do que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Antônio Pires Silva [assinatura]

#### Protesto

E logo pelo digo e logo compareceu o Autor João Batista de Figueiredo por ele foi dito que protestava não lhe prejudicasse o juramento da testemunha supra Antônio Pires Silva em razão da mesma ser muito pobre e andar as sopas [?] [palavra pouco legível] de todos e muito amigo do Réu por este respeito e o da necessidade juraria o que mesmo Réu lhe insinuasse pois de outra forma não pode saber dos negócios que ele Autor teve com o Réu e mais não protestou e assina e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

João Batista de Figueiredo [assinatura]

#### Resposta

E logo compareceu a testemunha protestada Antônio Pires Silva a quem o dito inquiridor lhe encarregou que debaixo do juramento que tomado tinha respondesse ao protesto supra o qual sendo-lhe lido [ilegível]

**Folha 72**

respondeu que é verdade o ser ele respondente pobre e estar as sopas alheias porém esta razão não é bastante para faltar a verdade qual é a que dito tem e ao seu juramento se reporta e enquanto a amizade com o Réu é tanta como a que tem com o Autor e a ambos trata politicamente e mais não foi respondido pelo dito responde e assina a sua resposta e eu Manoel da Costa Guimarães o escrevi

Araújo [assinatura]

Antônio Pires Silva [assinatura]

Assentada

Aos seis dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí pelo inquiridor deste Juízo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo foram inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Réu Manoel Rebelo de Souza foram apresentadas que seus nomes viveres ofícios idades ditas e costumes são os que adiante se seguem de que para constar faço este termo de assentada Manoel da Costa Guimarães que o escrevi

**Manoel Antônio** homem branco morador no Alto da Cruz desta Vila que vive de sua arte de pintor de idade que disse ser de vinte e cinco para vinte e seis anos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada

**Folha 72 verso**

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo na contrariedade do Réu aos artigos pelo mesmo Réu apontados

Ao segundo artigo a que foi apontado disse nada

Ao terceiro a que também foi apontado disse que sabe pelo ouvir dizer ao Autor que este fugira das Macaúbas pelo Réu [?] [pouco legível] lhe dar uma surra e outrossim sabe pelo digo sabe por ser público que o Autor tanto que chegara das Macaúbas o Excelentíssimo Governador que foi desta capitania Luiz Diogo o mandara prender e metera na leva e remetera para a Cidade do Rio de Janeiro aonde o Autor foi solto e obteve despacho para vir para estas minas chegando a elas depois de passados três meses foi o Autor a chamado dele testemunha para a casa do Réu a pintar uma obra o que fez gratuitamente e todas as mais que o Autor lhe fez foi para o Réu

lhe pagar sendo sem dúvida que por esta razão o Autor trabalhava a contento do Réu pois a não ser assim não ajustaria a pagar ao Autor as obras que lhe fazia e mais não disse deste

\* Ao lado da parte sublinhada [originalmente] há o seguinte comentário: o Autor veio com [ilegível] para estas Minas

Ao décimo primeiro a que também foi apontado disse que sabe pelo ver que o Autor quando carecia alguma fazenda a comprava a Manoel Teixeira Souto depois dizia ao Réu lhe fosse pagar a conta ao que a este devia e o mesmo fazia o Autor a João de Avelar Moreira pois a estes mandava fazer alguns sapatos que carecia e pela mesma forma dizia ao Réu lhos [sic] pagasse e mais não disse deste

\* Ao lado deste parágrafo há o seguinte comentário: O Autor comprava [?] [corroído] carecia em os [corroído] Réu [ilegível] [corroído] a conta dos que lhe [?] devia. Logo não era aprendiz Ao décimo segundo que também havia sido apontado disse que não reputa esta causa por falsa mas antes sim por verdadeira por saber na realidade que o Réu é devedor [?] [pouco legível] ao Autor e mais não disse

### **Folha 73**

disse deste por ser de direito

#### Tréplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo na tréplica do Réu aos artigos pelo mesmo Réu apontados

Ao quarto a que foi apontado disse que o Réu ajustou com ele testemunha que é o mesmo declarado neste artigo e com o Autor a lhe pintarem na igreja do Alto da Cruz desta Vila e na da Itabaraba o que nas mesmas se carecia de pintar por cem mil réis em cujo ajuste não entrou senão as obras das ditas duas igrejas e não as mais que declara este artigo e do dito ajuste que pertencia a ele testemunha cinquenta mil réis ainda está por pagar de parte deles ao Autor é que está pago dele em fazenda sua que o Réu lhe mandou dar e o acréscimo que mais lhe deu o mesmo Réu que ignora ele testemunha o quanto era e mais não disse deste

\* Ao lado do trecho sublinhado [originalmente] há os seguintes comentários: o Réu ajustou com ele testemunha e com o Autor; A aprendizes não se paga

Ao quinto artigo a que também foi apontado disse que sabe pelo ver que a mãe do Autor nunca foi à casa do Réu e nem o irmão do Autor foi vez alguma à casa do Réu a matar fome pois só por casualidade algumas **vezes lá comeu sendo certo que o Réu convidava ao Autor por lhe ir fazer as obras que de outra forma não iria o Autor e mais não disse deste**

\* Ao lado deste trecho que eu destaquei, em negrito, há o seguinte comentário: o Réu convidou ao Autor para lhe ir fazer as obras

Ao sexto a que também foi apontado disse que pelas contas que tem tido com o Réu o não tem **achado de verdade e consciência tendo o mesmo Réu praticado com as pessoas que tem tido contas a uns com verdade e a outras não e outros sim** sabe pelo ver que o Autor prateou um cobre de prata e depois o entrou a mostras à vizinhança dizendo que era para enganar as mulheres meretrizes porém não consta a ele testemunha comprasse com ele cousa alguma e mais não disse deste nem do

\* Ao lado deste trecho que eu destaquei, em negrito, há o seguinte comentário: o Réu [corroído] de verdade e consciência

### **Folha 73 verso**

nem do sétimo último [corroído] dos da tréplica do Réu que também havia sido apontado que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Manoel Antônio da Fonseca [assinatura]

Assentada

Aos oito dias do mês de julho de mil setecentos setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim tabelião adiante nomeado e sendo aí pelo inquiridor do Juízo Gaspar Barbosa Nolasco Barbosa de Araújo [foi escrito assim mesmo] por ele foram inquiridas e perguntadas as testemunhas que por parte do Réu Manoel Rebelo de Souza foram apresentadas que suas moradas digo seus nomes moradas officios viveres idades ditas e costumes são os que adiante se seguem Manoel da Costa Guimarães o escrevi

**Manoel Teixeira Souto** homem branco morador no Alto da Cruz desta Vila que vive de seu negócio de fazenda sua idade que disse ser de trinta e um anos pouco mais ou menos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo da qual lho [sic] encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade do Réu Manoel Rebelo de Souza disse que sabe pelo ouvir dizer ao mesmo Autor que o pai deste passara ao Réu

### **Folha 74**

ao Réu uma obrigação de com este aprender o Autor a arte de pintar em cujo tempo era a sócio do Réu o que ele testemunha sabe pelo ver o capitão Anastácio de Azevedo Corrêa e Barros e [ou a] este era mestre da dita arte de pintor e mais não disse deste nem do segundo

Ao terceiro disse que sabe por ser público que o Autor foi preso desta Vila para a Cidade do Rio de Janeiro na leva que dos mesmos remeteu o **Excelentíssimo Governador desta capitania Luiz Diogo Lobo da Silva e da referida** cidade tornou o Autor para esta Vila e ignora ele testemunha se o Autor veio fugido ou com licença e depois do mesmo Autor vir da referida cidade foi para casa do Réu porém também ele testemunha ignora se o Autor foi por sua vontade ou se o Réu o chamou e mais não disse deste

\* Ao lado desta frase que destaquei em negrito há o seguinte comentário: tudo ignora

Ao quarto artigo disse que sabe pelo ouvir dizer ao mesmo Autor que algumas obrinhas que fazia as tintas e o mais para elas o Réu lhas [sic] dava o que também este fez para a obra que o mesmo Autor fez junto com Manoel Antônio da Fonseca para André do Vale por quarenta oitavas das quais foram vinte para o dito Manoel Antônio e outras vinte para o Autor e das obras que este assim fazia nada percebia o Réu lhe dava as tintas e mais não disse deste

Ao quinto disse que sabia pelo ouvir dizer a Ignácio Francisco que vira na mão do Autor um cobre prateado porém ignora o que o Autor com aquilo fazia e mais não disse deste nem do sexto

Ao sétimo artigo disse que sabe pelo ver que o Réu ajustou o Autor para ir a uma obra de pintura a Itabaraba a cinco oitavas por mês e outrossim disse que estando o Autor e Réu na loja dele testemunha disse o mesmo Autor que não lhe tinha ido [ilegível] com o Réu e que estava pago porém não declarou se era de tudo quanto o Réu lhe devia ou se era da obra do Alto da Cruz e o resto que o Réu aí lhe devia

\* Ao lado deste parágrafo há o seguinte comentário: pelo ver que o Réu ajustou ao Autor

#### **Folha 74 verso**

pelo ajuste de contas que [corroído] [ilegível] fez que eram seis oitavas e dezoito vinténs as passou para ele testemunha para cobrar do Réu e mais não disse deste

Ao oitavo artigo disse que sabe pelo ouvir dizer ao mesmo Autor que a capela que declara este artigo foi pintada há mais de seis anos e mais não disse deste nem do nono

Ao décimo disse que sabe pelo ver que o Réu mandou fazer a pintura que tinha ajustado do texto da igreja do Alto da Cruz por Manoel Antônio da Fonseca e o autor ajustando-a com estes por cem mil réis no que também entrou outra obra da igreja de Sasuhy ou Itaberaba e depois deu-se mais a cada um vinte mil réus vindo assim a ter o Autor setenta mil réis que o Réu lhe pagou de que manou [?] aquele resto que ele testemunha declarou e outrossim sabe que o dito Manoel Antônio foi aprendiz do Réu e mais não disse destes

\* Ao lado do trecho sublinhado [originalmente] há o seguinte comentário: pelo ver o Réu ajustou o Autor

Ao décimo primeiro disse que ele testemunha é o próprio que declara este artigo onde o Réu mandou dar fazenda ao Autor até a importância de cinquenta mil réis que lhe tocava do referido ajusto o qual o mesmo Réu se obrigou a pagar e o mesmo praticou ao Réu com João de Avelar por quem mandou fazer sapatos para o Autor e mais não disse deste nem do décimo segundo Ao décimo terceiro disse que conhece ao Réu e nas contas que com o mesmo tem tido sempre o achou de verdade e consciência e mais não disse deste último dos da contrariedade do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor

#### Tréplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da tréplica do Réu disse que sempre [corroído] testemunha viu praticar

#### Folha 75

praticar que os pais que dão [?] [pouco legível] seus filhos a aprender ofícios ou artes são [?] [pouco legível] os que [ilegível] as obrigações do tempo que hão de dar para assim aprenderem os ofícios e o que querem ser exercitados e os mesmos filhos são obrigados a cumprir com as obrigações de seus pais e mais não disse deste

Ao segundo disse que conhece ao Réu e sabe que este é mestre pintor digo mestre dourador e ignora se é também de pintor e a algumas pessoas tem ouvido dizer que não é mestre pintor porém há muitos anos o Réu arremata e toma obras de pintura metendo nelas oficiais peritos na dita arte e mais não disse deste

Ao terceiro disse que sabe pelo ver que depois que o Autor foi para a casa do Réu este o levou para a obra da Cidade de Mariana e os mais que declara este artigo e mais não disse deste nem do quarto por ter dito nem do mais até o sétimo último que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Manoel Teixeira Souto [assinatura]

#### Protesto

E logo compareceu Antônio Vieira de Carvalho procurador do Autor João Batista de Figueiredo e por ele foi dito que protestava não lhe lhe [repetiu mesmo] prejudicar o juramento da testemunha supra Manoel Teixeira Souto em razão da mesma testemunha ser amigo particular do Réu de quem tem sido fiado nas obras que tem arrematado das pinturas só a fim [?] de ver [?] se se pode pagar do mesmo Réu digo pagar do que o mesmo Réu lhe deve e suposto o produziu também o Autor

**Folha 75 verso**

o Autor seu Constituinte só o aprova enquanto a pessoa e no que verdadeiramente jura e mais não protestou e assina e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Antônio Vieira de Carvalho [assinatura]

**Resposta**

E logo sendo chamado o dito Manoel Teixeira Souto testemunha contraditada pelo Autor digo pelo procurador do Autor e pelo dito inquiridor lhe foi encarregado debaixo do juramento que havia dado respondesse e logo pela mesma testemunha foi respondido que não havia dúvida o ter ele sido fiador do Réu a obra que o mesmo Réu arrematou da pintura da igreja matriz de Antônio Dias desta Vila e não há mais obras como diz o Autor e pelo Réu o não querer admitir a trabalhar na dita obra lhe moveu este pleito e que não há dúvida o ser-lhe devedor o Réu assim como também lhe é devedor o mesmo Autor e que enquanto o ser amigo do Réu tanto o é deste como do Autor e nada disto era bastante para jurar a verdade do que soubesse como o fez e não como o Autor queria quando o deu por testemunha pela sua parte ensaiando-o para jurar falso dizendo-lhe que por isso lhe havia de meter um bom par de oitavas em casa ao que não deu o Réu ouvidos por não ser capaz de faltar a verdade como é a que tem jurado digo não deu ele respondente ouvidos por não ser capaz de faltar a verdade e a mesma é a que tem jurado tanto pela parte do Autor como do Réu aos quais juramentos se reporta e mais não foi respondido por ele respondente e assina e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público

**Folha 76**

do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

Manoel Teixeira Souto [assinatura]

**Assentada**

Aos oito dias do mês de julho de mil setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório digo Preto em casas de morada de João Nunes Maurício aonde eu tabelião adiante nomeado fui vindo junto com o inquiridor deste Juízo Gaspar Barbosa Nolasco digo Gaspar Nolasco Barbosa de Araújo e por ele foi inquirida e perguntada a testemunha que por parte do Réu Manoel rebelo de Souza que seu nome morada viver [sic] ofício idade dito e costume e o que adiante se segue de que para constar faço este termo de assentada Manoel da Costa Guimarães que o escrevi

**João Nunes Maurício** homem branco morador em Antônio Dias desta Vila que vive da ocupação de meirinho nesta Vila de idade que disse ser de quarenta anos testemunha a quem o dito inquiridor deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua

mão direita sob cargo do qual o encarregou dissesse e jurasse a verdade do que soubesse e lhe fosse perguntado e recebido por ele o dito juramento assim o prometeu fazer e do costume disse nada

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da contrariedade do Réu Manoel Rebelo de Souza disse que sabe pelo ver que o Autor esteve em casa do Réu indo pintar nas obras que este arrematava porém ignora ele testemunha se o Autor era aprendiz ou não sem embargo que o Autor se exercitava naquelas coisas que os aprendizes se costumam ocupar e mais não disse deste nem do segundo

Ao terceiro artigo disse que sabe por ser público que nas levas que o Excelentíssimo Governador que foi desta

**Folha 76 verso**

desta capitania Luiz Diogo Lobo da Silva que mandou dos [?] [pouco legível] presos para a Cidade do Rio de Janeiro foi nela também o Autor de onde tornou para esta Vila vindo bem miserável de vestuário depois do que o viu ele testemunha em casa do Réu porém ignora se este o chamou ou não e mais não disse deste nem do quarto nem do quinto nem do sexto

Ao sétimo artigo disse que somente sabe pelo ver que o Autor foi com o Réu a Itaberaba fazer uma pintura na igreja do mesmo arraial e mais não disse deste nem do oitavo nem do nono

Ao décimo disse que sabe pelo ver que o Autor junto com Manoel Antônio da Fonseca aprendiz que foi do Réu pintaram o teto e mais preparos da igreja do Alto da Cruz de mandado do Réu por este a ter arrematado porém ignora o ajuste porque o Réu na digo Autor andava naquela obra e mais não disse deste

Ao décimo primeiro disse que sabe pelo ver que o Autor foi por várias vezes à casa de João de Avelar mandar-lhe fazer sapatos porém ignorava quem pagava ao dito Avelar e mais não disse deste nem do décimo segundo por ser de direito

Ao décimo terceiro disse que conhece ao Réu porém ignora se é de verdade por com o mesmo não ter tido contas sem embargo que não consta a ele testemunha que o Réu seja falto de consciência e mais não disse deste último dos da contrariedade do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor

Tréplica

E perguntado ele testemunha pelo conteúdo no primeiro artigo da tréplica do Réu disse que é certo que quando um pai quer meter seu filho a aprender qualquer ofício aquele passa a [ou à] obrigação do tempo que este há de dar a qual obrigação tanto o pai como o filho será [sic] obrigado a cumprir

**Folha 77**

a cumprir aquela obrigação a qual somente é assinada pelo pai do que vai aprender e mais não disse deste

Ao segundo disse que conhece o Réu e sabe pelo ver que este é somente dourador e não pintor e as obras que desta arte toma ou arremata as manda fazer por oficiais peritos da dita arte de pintura tendo por este modo feito muitos e mais não disse deste nem do terceiro nem do quarto por ter dito o que de sua matéria sabia

\* Ao lado deste último parágrafo há o seguinte comentário: o Réu dourador e não pintor

Ao quinto disse que conhece ao Autor e a mãe deste e irmão os quais sempre viviam pobres e algumas vezes que a mãe do Autor passava por esta Vila e ficava em casa do Réu e mais não disse deste

Ao sexto disse que tem tido contas com o Autor nas quais sempre o achou de verdade e consciência e mais não disse deste por ter dito o mais que de sua matéria sabia nem do sétimo último final dos da tréplica do Réu que todos lhe foram lidos e declarados pelo dito inquiridor com quem assina o seu juramento depois do mesmo lhe ser lido e declarado que disse estava conforme o havia deposto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

\* Ao lado do parágrafo há o seguinte: pago o escrivão [?] aos 6 testemunhos [?] [ilegível]

Araújo [assinatura]

João Nunes Maurício [assinatura]

Protesto

E logo apareceu presente o Autor João Batista de Figueiredo e por ele foi dito que protestava não

**Folha 77 verso**

não lhe prejudicar o dito da testemunha supra João Nunes Maurício em razão de ser muito amigo do Réu e com este comer e beber por várias vezes pelo que juraria apaixonado e mais não protestou e assina ele protestante o seu protesto e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

João Batista de Figueiredo [assinatura]

Resposta

E logo foi presente a testemunha protestada João Nunes Maurício a quem o dito inquiridor lhe encarregou debaixo do juramento que tomado tinha respondesse o protesto supra e sendo-lhe o mesmo lido respondeu que era verdade o ser amigo do Réu e com este ter comido algumas vezes o que não obriga a faltar a verdade nem ele respondente é capaz disso sendo o que jurado

tem a realidade do que sabia e mais não foi respondido e assina ele respondente e eu Manoel da Costa Guimarães tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Araújo [assinatura]

João Nunes Maurício [assinatura]

Contada [corroído] nos autos a que pertence em 26 de agosto de 1771. Araújo [assinatura]

Assentada

Ao primeiro dia do mês de agosto [na página seguinte não se continua essa parte]

**Folha 78**

De vista

Aos doze dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta e um nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor [?] Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que para constar faço este termo eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Cruz

Pedem-se-me [sic] estes autos com a [não identificado] de mandado e para o seu despacho peço um termo

Pires [assinatura]

Data

Aos trinta dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz me foram dados estes autos com sua cota supra por parte de seu Constituinte de que para constar lavro este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De conclusão

Aos trinta dias do mês de setembro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto

**Folha 78 verso**

do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como for de direito e justiça de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Conclusos para o [?] servir a cota folhas 138

Concedo o termo requerido com denegação de outro

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Ao primeiro dia do mês de outubro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por ele dito Comissário foi publicado o seu despacho supra [?] que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De publ digo de vista

Ao primeiro dia do mês de outubro de mil e setecentos e setenta e um anos nesta Vila Rica de

**Folha 79**

Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo para por parte deste dizer o que a bem seu for de que para constar lavro este termo e eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao Doutor Cruz

**Folha 80**

Sendo Manoel Rebelo de Souza devedor a João Batista de Figueiredo da quantia de 36 oitavas de ouro procedidas de ajuste de obras que lhe fez da sua arte de pintura o fez citar pela petição folhas 2 oferecendo o libelo folha 4 depois de várias cotas moratórias do Réu veio este com sua contrariedade folha 20 verso e replicada a folha 38 foi treplicada folha 42 verso, e se produziram testemunhas de uma e outra parte como se vê das inquirições que discorrem de folha 61 até folha 77 verso.

Agora com pequeno exame dos autos, e ditos das testemunhas se mostrará provada a intenção do Autor e sucumbência do Réu não obstante o querer evadi-la estribado no papel que juntou folha 36 e contra o mesmo Réu se reproduz

Contém o dito papel as formais palavras

ajustei com Manoel Rebelo de Souza, como artífice da arte de pintor ensinar-me um filho meu a dita arte por nome João

donde claramente se vê ser passado o dito papel pelo pai

**Folha 80 verso**

do Autor ao Réu para que lhe ensinasse a arte de pintura. E se o Réu dessa arte nada sabia, nem sabe, como era possível que a ensinasse ao Autor? Que a sua arte seja de dourar, e não pintar o juram contraproducentem [sic] as testemunhas folha 78 ao 2º da contrariedade folha 79 ao 2º da tréplica e ao mesmo a testemunha folha 85 e a testemunha folha 87 as que faze [rasurado] todas pleníssima prova contra o Réu como é trivial; e daqui necessariamente se segue que o Réu fingindo-se o que não era enganou ao pai do Autor e por isso veio a ser nula a dita obrigação, e como se a não houvesse por assentar sobre causa falsa; será lícito ao Autor afastar-se dela, como fez procurando professor perito qual Antônio Martins da Silveira com quem a aprendeu, como jura a testemunha de vista folha 75 com ciência, e paciência do Réu que nunca o contradisse. Nem mesmo o Réu prova que o dito escrito seja do pai do Autor nem se o provasse lhe valia isso coisa alguma

Antes depois de ver que o Autor já era pintor o fez chamar para sua casa onde lhe pintou gratuitamente uma obra, e vendo a perícia do Autor o ajustou para lhe pagar todas as mais que fizesse, como de próprio fato jura a testemunha contraproducente folha 82 ao 3º da contrariedade e se corrobora pelo que juram contraproducentem [sic] as testemunhas folha 77 verso ao 5 da contrariedade e ao 4º da tréplica folha 78 e 82 verso 83 84 ao 7º e 10 [?] da mesma. Sendo sem dúvida

**Folha 81**

que se o Autor fora seu aprendiz o desfrutaria, e não faria com ele ajustes para lhe trabalhar, e pagar como está provado

Quanto à certeza da dívida. Não nega o Réu que o Autor fez as obras de que trata em seu libelo antes o confessa nos artigos de sua contrariedade por ele assinados, e esta confissão se chama em direito líquida prova L. cum praecum Cod. t [?] Liberal. Caus. Fiber [?] Decian. Respons. 25 número 14 volume 4 cabed. 1 pe. dece. [?] 56 número 6 Ord. H. 3 tto. 50 parágrafo Vo. Verso. Porém se [não identificado] a qual confissão basta para o que confessa ser condenado por ela Cardos. In prax. Verb. Confessio. Número 18 optime lhe mud. 1 pe. dece. 81 número 25. E é a melhor prova que o direito considera L. cum te a 2 Cod. t [?] transaet L. generalis Cod. t [?] non numer. Paecun. Peareb [?]. 1 pe. dece. 56 número 6 Ord. H. 3 tto. 20 parágrafo 9 t = ou confessando=a o A. [NI] et ttp. 5o. parágrafo fin. Et tto. 53 parágrafo 9.

E de super abundância concorre o que depõem

\*\* Nesta página há abreviaturas jurídicas que não conheço e, por isso, tentei transcrever o original

**Folha 81 verso**

as testemunhas do Autor folha 63 e verso ao 3º 4º e 6º do libelo e ao 1º [?] da réplica a qual por ser de fato próprio merece pleno e verdadeiro em seu depoimento Paul. t [?] Castr. In L. si debitores ad fin. [não identificado] t [?] novat. glos. ad [não identificado] cap. tua. nos 34 verb. quorumdam. [não identificado] Simon. e contraproducente folha 72 verso e 73 e concorrendo com esta o que depõe de vista a testemunha folha 65 fazem ambas pleníssima prova L. ubi números [não identificado] testib. L. quoties Cod. t [?] na frag. H. 11 e é trivial

Nem o Réu mostra solução que fizesse dessas dívidas por documentos ou testemunhas nem ela se presume se se não prova como todos sabem

Ultimamente para se conhecer a calúnia e malícia deste Réu baste ver-se, que não provou nada do que deduziu contra o Autor antes contra ele são todas suas testemunhas chegando a depor folha 70 e 73 que é falto de verdade, as quais duas testemunhas por serem contraproducentem [sic] fazem plesíssima prova. E

\*\* Nesta página acontece o mesmo da anterior quanto às abreviaturas jurídicas

**Folha 82**

Em ponderação do que tudo, e do mais que há de suprir a alta jurisprudência do meritíssimo Senhor julgador espera o Autor que o Réu seja condenado na forma pedida no libelo deixando-se-lhe [sic] direito salvo para haver dele suas injúrias pelo meio que lhe competir como se espera ver determinado.

Com C.

Fact. Just. demor.

Pires [assinatura]

Data

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo me foram dados estes autos com as suas razões supras e retros de que para constar lavro este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas

**Folha 82 verso**

e notas que o escrevi

[Corroído] Doutor Carvalho citar ciente [?]

Vista

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Antônio Rodrigues de Queirós advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao requerido [?] Doutor Queirós

De vista

Aos vinte e quatro dias do mês de março de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

### **Folha 83**

Pedem-se estes autos com ameaças de mandado como são para razões afinal, e eu estou convalescendo das gravíssimas queixas que padeço; por isso requero que me assinem dez dias para os arrazoar.

Manoel Carvalho [assinatura]

De data

Aos dois dias do mês de abril de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza me foram dados estes autos com a sua cota supra que mandou se cumprisse digo cota supra de que faço este termo e eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De conclusão

Aos dois dias do mês de abril de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí

### **Folha 83 verso**

e sendo aí faço estes [corroído] conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca e

para os despachar como for de direito e justiça de que para constar faço este termo e eu Hilário da Silva Porto tabelião que o escrevi

Conclusos a deferir a cota retro

Conceda o termo de duas audiências

Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos sete dias do mês de abril de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas advogado nos auditórios desta Vila e procurador digo Vila por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nele por ele dito Comissário foi publicado o despacho supra que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nele se contém e declara de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público ju-

**Folha 84**

judicial e notas que o escrevi

De audiência que se tomasse tudo o com que viesse o Réu por razões

Aos sete dias do mês de abril de mil e setecentos setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio Vieira de Carvalho solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário fosse servido de assinar e haver por assinadas duas audiências ao Réu para arrazoar [?] afinal [?] com pena de se tomar tudo o com que vier por razões o que ouvido por ele dito Juiz Ordinário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos assinou e houve por assinadas duas audiências ao Réu para arrazoar [?] afinal [?] com pena de se tomar tudo o com que vier por razões de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no

**Folha 84 verso**

por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De vista

Aos sete dias do mês de abril de mil setecentos setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza para por parte deste dizer o que a bem seu for de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Ao Doutor Carvalho

Não tenho informação de meu Constituinte e só sei que se acha ausente nas Catas Altas aonde é morador, e de lá anda vadiando por [ou pelo] seu ofício de arte de pintor, e por isso, e também por não ter quem me pague largo o procuratório, e passem ao 2º ou 3º nomeados

Manoel Carvalho [assinatura]

Data

Aos dois dias do mês de maio de mil setecentos e setenta

**Folha 85**

centos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor Manoel Teixeira de Carvalho advogado nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza me foram dados estes autos com a sua cota retro de que passo este termo eu Hilário da Silva Porto tabelião que o escrevi

Apresentação da petição adiante

Aos oito dias do mês de maio de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por parte do Doutor João Batista de Figueiredo me foi dada e apresentada uma sua petição despachada pelo Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca pedindo-me e requerendo-me lho [sic] tomasse a sua [?] petição [?] e [?] ajuntasse para efeito do que nela se contém e declara o que eu escrivão por bem do meu ofício quanto devo e passo a termos e aqui ajuntei que é o que se requer Hilário da Silva Porto tabelião que o escrevi

**Folha 86**

Diz João Batista de Figueiredo, que na causa de libelo cível, que move a Manoel Rebelo de Souza arrazouo [?] o Suplicado [ou Suplicante] afinal, e indo os autos ao dito advogado do Suplicado aos 21 de fevereiro esteve até 24 de março sem dizer coisa alguma e continuando-se a 1º [?] que tem feito na causa os deu em dois de abril pedido [corroído] lhe concederam dez dias, e sendo-lhe continuados no dia sete de abril esteve até agora, que os deu dizendo que não

tem informação, nem quem lhe pague [corroído] seu Constituinte anda vadiando, e que por isso larga o pro[corroído], e porque as razões finais não são essenciais para defesa do Suplicado que só procura demorar, requer a Vossa Mercê para [?] [rasurado] que se sirva mandar que junta esta aos autos se façam, e conclusos para V. M. [Vossa Mercê ou Vossa Majestade] sentenciar afinal segundo o merecimento deles.

Pede o M [no meu dicionário de abreviaturas tem muitas possibilidades para esse M] lhe faça  
mercê [?] assim o mandar  
Espera receber mercê

Sendo como diz junta se faça conclusos

Costa Fonseca [assinatura]

### **Folha 86 verso**

De vista digo de conclusão

Aos oito dias do mês de maio de mil setecentos e setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos com vista ao Doutor digo autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para os despachar como fiz de direito e justiça de que faço este termo eu Hilário da Silva Porto que o escrevi

Ao Doutor Ouvidor Geral para sentenciar afinal com [não identificado]

Vistos estes autos, libelo do Autor contrariedade do Réu, réplica, e tréplica, prova por uma, e outra parte produzidas, e o mais dos autos, pelos quais se prova ter o Apelado com o Réu a obra de pintura da capela do sargento-mor Antônio Rodrigues Roriz pelo preço de vinte e seis oitavas, como depõem de fato próprio a testemunha a folha 22 verso produzida por uma e outra parte, declarando não

### **Folha 87**

se achar o Autor satisfeito delas cuja testemunha por ser contraproducentem [sic] pelo Réu, faz prova contra o mesmo, provando-se ainda pelas suas mesmas testemunhas o ter convidado ao Autor para algumas obras, como a do Alto da Cruz, e Itabrava, de que o Autor recebeu o seu ajuste, e por esta mesma prova se faz certo ter o Autor feito a pintura das duas imagens de vulto de que faz menção no 4º artigo do libelo de que lhe pede dez oitavas desse trabalho, sem que o Réu mostre o contrário, nem que aquelas pinturas fossem feitas por força da obrigação que junta a folha 30 quando a mesma não pode sussirtir [?] por assentar em falsa causa, e engano com que o pai fez a referida obrigação para ensinar o Autor a pintar, por se provar por uma, e outra inquirição não ser o Réu professor daquela arte; mas sim de dourador por cujo motivo mal podia

ensinar o que não sabia, e menos o Réu ter obrigá-lo àquele ajuste, de que resultara, e priva aprender o ofício com Antônio Martins como se vê das testemunhas folhas isso nem o Réu mostra o contrário, e como se não faz certo o preço daquele [?] [rasurado] da pintura das duas imagens na capela de Sussui, e só [corroído] que as pintara

**Folha 87 verso**

[Pouco legível], portanto e o mais de partes [?] [pouco legível] jurando o Autor sobre as dez oitavas que [rasurado] também achar-lhe devendo seguidamente o Réu as vinte e seis oitavas da Capela de Roriz, o condena no que assim jurar o Autor [?], e nas custas dos autos, Vila Rica 16 de julho de 1772

José da Costa Fonseca [assinatura]

Publicação

Aos dezessete dias do mês de julho de mil setecentos setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em pública audiência que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela foi publicada a sentença retro e supra que mandou se cumprisse e guardasse assim e do modo que nela se contém e declara de que para constar lavro este termo Manoel da Costa Guimarães tabelião que o escrevi

**Folha 88**

De audiência em que se apela da sentença

Aos dezessete dias do mês de junho de mil setecentos setenta e dois anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em pública audiência que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo alferes Domingos da Rocha Pereira solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Réu Manoel Rebelo de Souza pelo qual foi dito a ele sito Doutor Ministro Comissário que em nome do dito seu Constituinte apelava como de fato logo digo de fato apela da sentença contra o mesmo proferida deste Juízo para o Supremo Tribunal da Relação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro pelo que fosse servido de lhe mandar escrever a sua apelação e haver lha [sic] por oferecida e recebida *sut enquantum* tanto quanto em direito era de receber segundo a forma da lei o que sendo visto e ouvido por ele dito Ministro e Comissário

o seu requerimento mandou que ao Apelante se lhe prevesse a sua apelação para a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro a qual era

**Folha 88 verso**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 89**

Não foi localizada e fotografada.

**Folha 89 verso**

De audiência de 30 de abril de 1773 acusada a citação [?] assina [?] uma [?] audiência Aos trinta dias do mês de abril de mil setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e a seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Paulo José de Lana Costa Dantas por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio de Arantes [?] Peixoto solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador do Autor João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário que para aquela presente audiência [não identificado] digo audiência o enlace [?] todo [?] do modo [?] requerido a juízo o Réu Manoel Rebelo de Souza para vir julgar por deserta e não seguida a apelação por ser passado o tempo da lei e assim requeria fosse servido de o mandar apregoar primeira e segunda vez pelo porteiro dos auditórios desta Vila Gonçalo de Passos Vieira e que sendo e não comparecendo à sua revelia debaixo do primeiro pregão o houvesse por citado chamado e requerido a dizê-lo [?] para a dita ação e termos [?] [corroído] e a citada [ilegível] dela e debaixo do segundo

**Folha 90**

do segundo pregão aqui [?] à mesma revelia assinasse uma audiência para alegar os embargos que devesse à deserção da apelação, o que sendo visto e ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado da [ilegível] citação feita na pessoa do dito Réu pelo oficial de justiça João Francisco de Andrade o mandou apregoar pelo dito porteiro ao que este satisfazendo e sendo na forma e maneira do estilo [?] deu sua fé não comparecer por si nem outrem por ele que seus poderes tivesse pelo que à sua revelia debaixo do primeiro pregão houve ao Réu por citado chamado e requerido [não identificado] para o que dito-se [?] e debaixo de segundo pregão à sua mesma revelia assinou-lhe uma audiência para alegar os embargos que devesse a deserção da apelação de que de tudo para constar tomo esse termo por cota tão somente por lembrança nas costas da petição da ação por onde aqui o passei por extenso e

ajuntei a petição que é a que se segue Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

**Folha 91**

Diz João Batista de Figueiredo que na causa do libelo que propôs contra Manoel Rebelo de Souza [corroído] Vossa Mercê sentença contra o Suplicado na qual este apelou para a Relação da Cidade do Rio de Janeiro, e porque é [corroído] o tempo da lei sem a dita apelação ser avaliada nem [corroído] nos mandado expedir, termos que quer o Suplicante fazer citar o Suplicado para vir julgar a dita apelação [corroído] deserta e não seguida; em mandar Vossa Mercê dar a [corroído] apelada sua devida execução

Pede à Vossa Mercê seja servido mandar se cito o  
Suplicado para o referido

Espera receber mercê

Cite-se

Costa Fonseca [assinatura]

Certifico que citei ao Suplicado em sua própria pessoa por todo o conteúdo na petição supra e forma [?] [corroído] dela e a requerimento do Suplicante passo a presente certidão Vila Rica dez de janeiro de 1773

João Francisco de Andrade [assinatura]

Desta quatrocentos réis

**Folha 91 verso**

De audiência de 7 de maio lançado dos embargos à conclusão

Aos sete dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Manoel Rodrigues Pacheco de Moraes por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela por Antônio de Arantes [?] Peixoto solicitador de causas nos auditórios desta Vila e procurador de João Batista de Figueiredo pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário que à instância e requerimento do dito seu Constituinte para digo Constituinte se [não identificado] assinada ao Réu uma audiência para alegar os embargos que devesse a deserção da apelação e como nada havia oposto fosse servido de o mandar apregoar primeira e segunda vez pelo porteiro dos auditórios desta Vila Gonçalo dos Passos Vieira e que sendo e não comparecendo que à revelia debaixo de primeiro pregão o houvesse por lançado dos embargos e debaixo do segundo pregão

a sua mesma revelia mandasse fosse os autos conclusos [?] [corroído] para deferir a deserção [?] [corroído] da apelação o que

**Folha 92**

o que sendo visto e ouvido por ele dito Juiz Comissário seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos mandou apregoar o dito Réu pelo dito porteiro ao que este satisfazendo sendo na forma e maneira do estilo [?] deu sua fé não comparecer por si nem outrem por ele que seus poderes tivesse pelo que à sua revelia debaixo do primeiro pregão o houve por lançado dos embargos e debaixo do segundo pregão na mesma revelia mandou fossem os autos conclusos para se julgar a apelação por deserta e não seguido do que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui o passei por extenso eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

De conclusão

Aos sete dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí faço estes autos conclusos ao Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca para despachar estes autos como for de direito e justiça de que para constar lavro este termo eu Hilário

**Folha 92 verso**

Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

Conclusos para se julgar a apelação por deserta

Julgo a apelação por deserta, e não seguida, visto não ter seguido os termos dela, e lançamento a folhas [?] [rasurado], pelo que mando se dê sentença a parte para tratar da sua execução, e pague o Apelante as custas. Vila Rica 8 de maio de 1773.

José da Costa Fonseca [assinatura]

De publicação

Aos onze dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava e nos passos do Conselho dela o Doutor Manoel de Souza de Oliveira advogado nos auditórios desta Vila por Comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca e aí nela por ele dito Juiz Comissário foi publicada a sentença supra que mandou se cumprisse e guardasse assim e da maneira que nela se contém e declara de que para constar lavro este termo eu Hilário da Silva

**Folha 93 [a folha não está numerada]**

da Silva Porto o escrevi

De audiência de 11 de maio de 1773 se desse comissão para deferir o juramento supletório e sentença precatória

Aos onze dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em audiência pública que aos feitos e partes e seus procuradores que nela requeriam fazendo estava em os passos do Conselho dela o Doutor Manoel de Souza de Oliveira por comissão do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde seu Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca aí nela pelo Doutor Antônio José Pires da Cruz advogado do autor pelo qual foi dito a ele dito Juiz Comissário fosse servido de dar comissão a mim escrivão para deferir o supletório juramento ao Autor e que juntado [?] ele se passe a sentença precatória requisitória e executória geral para qualquer parte aonde se achar o Réu para se [ilegível] debaixo de vara para pagar segurar a quantia do principal e custas da mesma sentença o que sendo visto e ouvido por ele dito Juiz Comissário o seu requerimento e informado de mim escrivão dos termos destes autos deu comissão a mim escrivão para deferir o juramento ao dito Autor e que se passasse sentença precatória requisitória e executória geral para toda e qualquer parte aonde o Réu debaixo de vara pagar ou segurar o principal e custas da sentença de que de tudo para constar tomei termo por cota tão somente por lembrança no protocolo das audiências por onde aqui os passei por extenso eu Hilário da Silva Porto tabelião do público judicial e notas que o escrevi

**Página seguinte [a folha não está numerada]**

## Juramento de supletório

Aos onze dias do mês de maio de mil e setecentos e setenta e três anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em o cartório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí por comissão do Doutor Ouvidor Geral e Corregedor desta Comarca José da Costa Fonseca deferi o juramento supletório ao Autor João Batista de Figueiredo sob cargo do qual lhe encarreguei que bem e verdadeiramente jurasse se pedia bem e verdadeiramente do Réu a quantia de dez [?] [a folha está amassada] oitavas e vinte e [ilegível] pedidas em seu libelo e recebido por ele dito juramento de [ilegível] do qual jurou em sua alma que bem e verdadeiramente pedia ao Réu as ditas quantias de dez e vinte e seis oitavas de ouro pedidas em seu libelo e de como assim o desse aqui assina comigo tabelião Hilário da Silva Porto que o escrevi

Hilário da Silva Porto [assinatura]

1773

João Batista de Figueiredo [assinatura]

**Folha final**

Conta das custas desta ação ao escrivão entre partes [?] [está amassada a folha] de folha 59  
verso em diante

Rasa – 4320

[NI] e publicação – 520

que pagou a folha 77 a inquirição – 1050

feito [?] da sentença [?] – 21200

Somam – 27190

Da parte do Autor

[NI] dilação [?] – [rasurado]

Requerimentos [?] da audiência e 2 [?] pagamentos [?] – 2025

Que pagou ou [?] deve [?] folha 59 – 11015

Comissão [?] folha 86 [ilegível] ao mandado – 600

[Ilegível] folha 91 – 400

[Ilegível] sentença [?] – 200

[Ilegível] – 9600

Conta e mais 2 pagamentos – 675

Soma das custas 52255

[NI] – 43200

Soma tudo – 95455

Fortuna [?] [assinatura]

**Fim do documento.**

## INVENTÁRIO DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO

### **Biblioteca Antônio Torres, Diamantina:**

Inventário de José Soares de Araújo, 1799. Cartório 1º Ofício, Maço: nº 36 / Letra: J

**Observação:** a transcrição deste documento foi realizada por um especialista, Elimar C.E. Santo. Esse inventário já foi analisado por Maria Claudia Magnani, mas não localizamos nenhuma transcrição publicada. Desse modo, decidimos disponibilizar o registro nesta tese para a consulta de futuros pesquisadores.

\*\* A grafia das palavras foi atualizada, porém a pontuação não foi para não gerar distorções de sentido. No testamento inseri pontos finais separando as disposições do testador.

\* Um dos problemas desse documento é que o escrivão não usava acento agudo indicativo de futuro. Mas, segundo o contexto do documento e das frases em específicos, deduzi por vezes que se tratava de tempo futuro.

### **Folha 1**

\* No canto superior esquerdo há informações (várias rasuradas) sobre os maços em que o documento se encontrava;

Inventário

1799

Inventário a que se procede nos bens do falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo de quem é testamentário inventariante Amaro Soares de Araújo

Inventário

Escrivão

Rabelo

Ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e noventa e nove anos aos quatorze dias do mês de novembro do dito ano neste Arraial do Tejuco em casas de morada e residência do Doutor Intendente Geral dos diamantes Juiz privativo desta demarcação diamantina João Ignácio do Amaral Silveira aonde eu escrivão de Contencioso adiante nomeado e assinado vim e sendo aí presente Amaro Soares de Araújo testamentário do falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo por este foi apresentada uma sua petição despachada pelo dito Ministro para efeito de se proceder o inventário do dito falecido pedindo-me e requerendo-me com isso [?] que lho [?] aceitasse e autuasse a estes autos o ajuntasse para ter o seu devido efeito e se proceder na descrição dos bens do dito falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo o qual era natural da Cidade de Braga [corroído] e filho legítimo digo Braga, batizado na freguesia de São Vitor da mesma Cidade filho legítimo de Bento Soares de Araújo e de Teresa de Araújo ambos falecidos que nunca fora casado e que [rasurado]

**Folha 1 verso**

E que nunca teve [?] [ou havia] filhos e logo pelo dito Ministro lhe foi deferido o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou que jurasse de bem e fielmente dar a descrever no presente inventário todos os bens do falecido testador ouro prata escravos bens móveis semoventes e de raiz debaixo da pena dos sonegados e de prejuízo [?] e recebido por ele o dito juramento debaixo do encargo do mesmo o jurou e prometeu fazer e para constar faço este auto em que se assino com o dito Ministro eu mesmo [?] e junto a petição e testamento o que tudo é o que adiante se segue e eu José Pociônio Ferreira Rabelo escrivão do Contencioso que o escrevi e assino

José Pociônio Ferreira Rabelo [assinatura]

**Folha 2**

Diz Amaro Soares de Araújo que por falecimento do Guarda-Mor José Soares de Araújo foi o Suplicante nomeado por seu testamenteiro de que já fez a citação e como não hajam herdeiros menores por isso quer o Suplicante fazer inventário por este Juízo para o que requer a Vossa Senhoria se digne mandar que distribuída esta o escrivão proceda no referido inventário nomeando Vossa Senhoria para louvados ao Tenente Antônio José Pinto e ao Capitão Bento Francisco Guimarães para o que

Pede a Vossa Senhoria Senhor Doutor Intendente Geral seja servido deferir ao Suplicante no que requer

Espera receber mercê

Como requer

Tejuco 14 de novembro de 1799

Silveira [assinatura]

**Folha 2 verso**

Deste 800

Certifico que notifiquei a Bento Francisco Guimarães e ao Tenente Antônio José Pinto para procederem na avaliação do presente inventário Tejuco 14 de novembro de 1799

José Pociônio Ferreira Rabelo [assinatura]

Termo de juramento

Aos quatorze dias do mês de novembro de mil setecentos e noventa e nove anos neste Arraial do Tejuco em casas de residência do Doutor Intendente Geral dos diamantes Juiz privativo desta demarcação diamantina João Ignácio do Amaral Silveira aonde eu escrivão do Contencioso vim e sendo aí compareceu Bento Francisco Guimarães avaliador nomeado para este inventário a

quem o dito Ministro deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou jurasse em sua alma de bem e fielmente avaliar os bens do presente inventário e recebido por ele o dito juramento debaixo do encargo do mesmo o assim prometeu fazer e para constar faço este termo no que [?] assino com o dito Ministro e eu José Pocidônio Ferreira Rabelo escrivão do Contencioso o escrevi

Bento Francisco Guimarães [assinatura]

**Folha 3 [daí em diante não há numeração nas folhas]**

Traslado do testamento do falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo

Diz Amaro Soares de Araújo que no testamento com que faleceu o Guarda-Mor José Soares de Araújo nomeou ao Suplicante por testamentário cuja testamentária não tem dúvida aceitar debaixo do protesto de haver em prêmio do seu trabalho ou o próprio digo ou o prêmio deixado pelo testador ou a vintena e todo o produto dos seus bens o que melhor conta lhe fizer e por isso pede a Vossa Mercê se sirva mandar lhe tomar termo de aceitação da dita testamentária com o referido protesto e receberá mercê // [Despacho] Considere o que lhe fará conta e então requeira Mello // [Réplica] Muito Reverendo Senhor Vigário da Vara o Suplicante protesta haver o prêmio deixado pelo testador ou vintena e semelhantes protestos se devem fazer no Juízo a que pertence a conta antes da aceitação porque afinal é que o Suplicante na Conta que diz [ou der] declarará o que lhe fizer melhor conta conforme o trabalho da testamentária nestas circunstâncias servisse Vossa Mercê deferir ao Suplicante na forma que requerido tem no que receber mercê [Despacho] Tome-se o dito termo de aceitação Mello [Testamento] Em nome de Deus amém. Saibam quanto este instrumento virem que sendo no ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos e oitenta e nove aos vinte de abril neste Arraial do Tejuco Comarca do Serro do Frio eu José Soares de Araújo estando com boa disposição e em meu juízo perfeito faço este meu testamento na forma seguinte: Primeiramente do que tudo [?] [manchado] encomenda a minha alma à Santíssima Trindade que a criação [?] roga [?] [manchado] ao Padre Eterno pela Sagra-

**Folha 3 verso**

Sagrada Paixão e morte de seu unigênito filho o queira receber colocar na bem aventurança como recebeu a sua quando abriu [?] [ou obrou ou abra-se ou abrace] nossa era sendo [?] de criar o mistério da nossa redenção, e ao mesmo meu Senhor Jesus Cristo peço e rogo por suas divinas chagas que já que nesta vida me fez mercê dar seu precioso sangue e os merecimentos dos seus trabalhos me faça também mercê na vida que espero, dar o prêmio deles que é a glória; recomende-se [ou recomendo eu] também a grande proteção da imaculada Virgem Maria mãe de Deus Senhora e também Mãe nossa e a todos os mais santos e santas da Corte Celestial

especialmente ao Anjo da minha guarda e ao santo do meu nome pedindo-lhe e chorando-lhe queiram por mim interceder perante à Divina Majestade agora e quando minha alma deste mortal e miserável mundo sair pois como verdadeiro católico protesto viver e morrer na Santa Fé católica romana e crer como firme e fielmente creio tudo quanto crê tem e nos ensina a Santa Igreja de Roma e nesta fé espero salvar-me não pelos meus merecimentos mas pelos da sacralíssima Paixão e morte do mesmo unigênito filho de Deus // Declaro que sou natural da Cidade de Braga filho legítimo de Bento Soares e de Teresa de Araújo já falecidos e fui batizado na freguesia de São Vitor da mesma Cidade // Declaro que nunca fui casado e sempre vivi solteiro e não tenho filho, nem filha os bens que possuo são os seguintes digo são adquiridos por minha agência e são os seguintes ao presente: uma chácara com as casas em que moro assobradadas a parte de baixo e assim mais três moradas

#### **Folha 4**

Moradas de casas cobertas de telha encostadas ao muro da mesma chácara fronteiras à casa do Doutor Luiz José de Figueiredo tudo sitas no Macau [?] tudo com suas águas tanto a dita chácara como também as casas ditas. Possuo mais uma roça no rio do Ouro Fino da parte de lá que partem com a outra de Manoel Pereira de Andrade e pela outra se divide com terras de Manoel da Costa Bruzanga [?] no cargo [ou corgo = córrego] serraria nesta minha roça se acha uma capoeira que levará três quartos de milho de planta que derrubou e plantou Manoel Teixeira que pertence a quem ele a vendeu [ou vendesse]. Declaro que possuo uma lavra no Morro de Santo Antônio em um lagrimal [?] que fica por detrás do morro e verte a lavra da formação adonde se chama a Boa Vista e está desimpedida por Sua Majestade que Deus guarde. Declaro que sou sócio com o Capitão Manoel Rodrigues de Carvalho em a metade da lavra que este comprou a Bernardo José Vieira por quatro mil cruzados e sou [?] sócio na quarta desta a metade de que dei quatrocentos mil réis pertencendo-me dez braças [ou praças] em toda a lavra e roça da mesma e em éguas e gado vacuum que nela parecer [ou possuir] tudo na forma da escritura porque comprou o dito meu sócio. Declaro que esta dita lavra é situada na Fazenda das Éguas no distrito da Hinhahi e a roça da mesma na cova [?] mística [?] a mesma lavra. Declaro que na roça do Ouro Fino já dita trago uma demanda com Manoel da Cunha Castro que a força se me meteu nas cabeceiras do córrego da Cabinda em um capão que derrubei deste dei força nova e venceu-me neste Juízo [rasurado] na Relação

#### **Folha 4 verso**

Relação esta a dou por finda meus testamenteiros nada defendam ele que fique com o capão que me destroe [ou destrói] o meu trabalho se o quiser restituir a praça [?] Escravos que ao presente possuo Antônio Cassange, Matheus Rebolo, Antônio Mina, Miguel Mina, José Timbu,

João Grande Angola, Matheus Angola Camundongo, Domingos Timbu, João Sabará, Pedro Banguela, João Banguela casado com Maria Banguela, José Cabu, João moleque Banguela, **João Cabundongo com princípio de pintor**, Simão Mina, João Congo, João Cabundongo com um calombinho na testa, João Angola perna torta, Paulo Congo, **Manoel Banguela Vidal mulato pintor e dourador**, Luiza mulata esta está quartada se der o seu produto dentro de dois anos além dos que lhes tenha dado meu testamenteiro lhe passe carta de liberdade. Disso mais duas filhas desta Eva Crioula e Ana Cabra e Adão Crioulo. Declaro que possui mais uma salva de prata grande e oito colheres e seus garfos e oito facas de cabo de prata tudo aparelhado seis facas iguais em folhas [ou falhas] e feitio diferentes e mais duas facas de cabo de casquinha de prata e uns bentinhos de ouro com as armas do Carmo e um cordão de ouro. Declaro que me deve a Ordem do Carmo deste Arraial cinco mil e tantos cruzados das pinturas que lhe fiz na capela de todo o corpo da dita igreja digo corpo altares qualatrais [colaterais?] púlpito sacristia oratório na mesma e só [ou se] me falta a casa do consistório cair o corpo da dita igreja por fora e dourar [ou lavar] um só tocheiro quando eu ao meu falecimento o não tenha feito o meu testamenteiro o man-

#### **Folha 5**

O mandará fazer à minha custa e porque o ajuste foi a dar-me oito mil cruzados e duzentos mil réis e lhe levará em conta o que constar dos meus recibos este ajuste se acha por termo no livro da ordem. Deve-se-me [?] vários créditos os quais estão declarados em um livro que tenho de contas. Declaro que sou testamenteiro da falecida Caetana da Silva Fico cuja principiei a dourar digo principiei a dar contas em Juízo caso ao meu falecimento ainda não estejam completos acharão tudo em um caderno declarado rubricado por mim do que tenho dado aos herdeiros e despendido com a mesma testamentária. Declaro mais que tenho cobranças do falecido Manoel Barbosa dos Santos homem de negócio que foi da praça do Rio de Janeiro do livro constam se eu não tiver concluído-as [?] ao meu falecimento. Declaro que pretendo fazer um livro de quarto rubricado por mim e com encerramento no fim e no princípio assinado por mim que esta se lhe dará também vigor com a parte deste meu testamento para nele se declarar todas as minhas disposições que aqui não forem expressadas, e também mudar as que me parecer e tudo o que for em satisfazer a minha última vontade e acrescentar o que me for preciso e em tudo o que acrescentar ou diminuir será por mim assinado ou ainda mudar ou acrescentar algum testamenteiro. Declaro que o escravo Simão Mina e João Angola perna torta os deixo forros por minha morte meu testamenteiro lhe passará as suas cartas de libertos, Antônio Cassange o deixo quartado em meia libra de outo. João Sabará o deixo quartado em cinquenta oitavas

**Folha 5 verso**

oitavas João Cabinda o deixo quartado em trinta oitavas que é um grande que foi do padre José Ribeiro Alonso, Miguel Mina o corto [ou quarto, de quartar] em quarenta oitavas e lhe deixo três anos para darem os seus produtos e não satisfazendo meu testamenteiro os venda. Declaro que na Cidade de Braga tenho uma sobrinha filha de um meu irmão Manoel José Soares de Araújo já falecido por nome Rita Angélica e sua mãe segunda vez casada com Marcos Antônio morador na Cidade de Braga a esta minha sobrinha moradora meu testamenteiro entregará trezentos mil réis ou os dará à sua ordem se for falecida a dita minha sobrinha é casada e bastará recibo desta reconhecido pelo seu pároco e pelo tabelião da Cidade de Braga, e este o juiz da conta a verá [ou haverá] por desobrigado. Deixo mais trezentos mil réis à outra sobrinha filha de outro meu irmão Miguel Soares de Araújo moradora na Cidade de Lisboa casada esta minha sobrinha moradora na Vila da Malta [?] e se chama Dona Joaquina Maria é casada com o Capitão Lourenço José da Costa a quem o meu testamenteiro remeterá os ditos trezentos mil réis ou à sua ordem e com recibo reconhecido pelo seu pároco e pelo tabelião ficará satisfeito este legado. Tenho mais quatro sobrinhos na Cidade de Mariana filhos de meu irmão Francisco Soares de Araújo já falecido a saber Teresa, Ana, Ilina, Joaquina e Teresa [talvez seja repetição ou uma Teresa solteira e outra casada] que é solteira dará meu testamenteiro trezentos mil réis a Ana casada em Águas Claras com o Capitão José da Silva Lobo dará meu testamenteiro a qua-

**Folha 6**

Testamenteiro quatrocentos mil réis para dote de suas filhas à Ilina também casada na dita cidade com o Alferes Antônio da Mata deixo trezentos mil réis e à Joaquina também casada para as partes da Guapiranga deixo trezentos mil réis. Deixo à Ordem Terceira do Carmo de donde sou irmão cem mil réis. Deixo à Irmandade do Santíssimo Sacramento deste Arraial do Tejuco cinquenta mil réis. Deixo à Ordem de São Francisco cinquenta mil réis. Deixo à minha Irmandade dos pretos deste Arraial cinquenta mil réis. Deixo à Irmandade de Nossa Senhora do Amparo dez mil réis e à de Nossa Senhora das Mercês dez mil réis. Deixo mais às minhas afilhadas fêmeas que eu tiver neste Arraial do Tejuco e nele batizadas a cinquenta mil réis para ajudar o seu estado. Deixo mais para os presos da cadeia deste mesmo Arraial vinte mil réis para se darem aos mais necessitados para seu sustento. Deixo mais duzentos mil réis a uma minha afilhada filha de Domingos da Mata e de sua mulher Tereza cujo nome ignoro e foi [?] [rasurado] a meu rogo por minha procuração meu sobrinho o Reverendo João Soares de Araújo ser padrinho em Vila Rica e hoje são moradores para as partes do Tamanduá e se se for morta passe a seus herdeiros. Deixo mais trinta mil réis para se darem à Misericórdia de Vila Rica ou

do Rio de Janeiro oclusão [?] de meu [?] [rasurado] testamenteiro. Deixo mais à capela de Santo Antônio da Tapera vinte mil réis para as suas obras. Deixo mais cinquenta mil réis que meu testamenteiro bote a caixa da Bulla e apresentará recibo de meu [ou mão ou mau] porteiro deste Arraial por conta de alguns encargos em que eu prejudicasse o meu próximo ou quem eu ignoro. Declaro que estas disposições todas que tenho feito ao presente se não chegarem os meus bens a serem

### **Folha 6 verso**

A serem completas como neste meu testamento tenha declarado será tudo rateado a proporção [está escrito porpoção]. E passando a dispor dos bens da alma quero que meu corpo seja amortalhado no hábito de Nossa Senhora do Monte do Carmo de donde sou irmão e se me fará um ofício na capela de Santo Antônio deste Arraial a donde será o meu corpo depositado com assistência do Reverendo pároco ou de quem suas vezes fizer se me fará o ofício do corpo presente com os muitos reverendos sacerdotes da missa moradores neste Arraial e dirão missa de corpo presente de esmola de três quartos de ouro e a todos nela de meia libra mandar-me-á dizer meu testamenteiro duzentas missas pelos reverendos sacerdotes que acompanharem meu corpo à sepultura e me acompanharem todas as irmandades de que sou Irmão. Declaro mais que meu testamenteiro dará quatrocentos mil réis a Brites de Souza para seu alimento sendo viva e se for falecida ficarão para se repartir pelas minhas sobrinhas além do que lhe deixo. O meu testamenteiro me mandará dizer na Cidade de Braga cem mil réis de missas pelas almas de meu pai e de minha mãe na capela freguesia de São Vitor. Declaro que meu testamenteiro dará para os Santos Lugares cinquenta mil réis de esmola. Declaro que meu testamenteiro mandar-me-á dizer mil missas de esmola digo missas na dita freguesia de São Vitor ou na da Senhora-a-branca na Cidade de Braga pela minha alma de esmola de cento e vinte réis cada uma. Declaro que tenho disposto tanto do espiritual quanto do temporal e para cumprir estas minhas disposições peço e rogo ao senhor capitão Manoel Rodrigues de Carvalho ao Tenente Jerônimo Alves da Rocha a Custódio Alves a meu sobrinho Faustino Soares de Araújo e a seu irmão o Reverendo padre João Soares de Araújo moradores na Cidade de Mariana queiram ser meus testamenteiros e para aqui aceitar em recompensa

### **Folha 7**

Em recompensa do seu trabalho lhe deixo trezentos mil réis e aos quais e a cada um insoledum [?] dou completo poder para venderem meus bens para cumprirem estas minhas disposições declaradas neste meu testamento e lhe deixo cinco anos para darem contas e antes de se passarem não poderão serem obrigados pelo Juízo em virtude deste testamento revogo outro qualquer testamento cadecilhos que antes deste se tenha feito ou por palavra ou por escrito e só

quero que este valha e o que se mais determinar em o livro acima declarado e porque esta é a minha última vontade e para certeza de todo o referido a fiz de minha libra e assino a pusera [?] acima na minha casa em que moro José Soares de Araújo // [Aprovação] Saibam quantos este público instrumento de aprovação de testamento virem que sendo no ano no nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos e noventa anos aos sete dias do mês de abril do dito ano neste Arraial do Tejuco em casas de aposentadoria de mim tabelião e sendo eu aí apareceu perante mim José Soares de Araújo em seu perfeito juízo e entendimento pelas respostas que me deu às perguntas que lhe fiz e por ele dar suas mãos às minhas me foram dadas essas três meias folhas de papel escritas em sete laudas e três regras que findam aonde eu comecei esta aprovação dizendo-me era o seu testamento e última vontade que ele mesmo fizera por sua própria mão e o assinara o qual sendo por mim visto e examinado não achei coisa que dúvida faça pelo que o numerei rubriquei com a minha rubrica que diz Freitas e o aprovo tanto quanto passo em razão do meu ofício sendo a tudo testemunhas presentes Joaquim Martiniano Cardoso Metilo, José Joaquim Henriques de Siqueira, Manoel da Silva de Macedo Sancho de Andrade Castro Lanções João Baptista Monteiro todos livres e maiores de quatorze anos todos reconhecidos por mim e eu Luiz Antônio de Freitas tabelião

#### **Folha 7 verso**

Tabelião do público e notas que o escrevi e assino em público raso em testemunha de verdade lugar do sinal público Luiz Antônio de Freitas José Soares de Araújo, João Batista Monteiro, Sancho de Andrade Castro, Joaquim Martiniano Cardoso Metilo Manoel da Silva de Macedo, José Joaquim Henriques de Siqueira // [Cumpra-se] Cumpra-se sut [?] enquantum [?] e o escrivão lavre o termo de abertura. Tejuco dezoito de setembro de mil e setecentos e noventa e nove Silveira // [Termo] Termo de juramento e abertura. Aos dezoito dias do mês de setembro de mil e setecentos e noventa e nove anos nesta Arraial do Tejuco em casas de morada e residência do Doutor Intendente Geral dos diamantes Juiz privativo desta demarcação diamantina João Ignácio do Amaral Silveira aonde eu escrivão adiante nomeado vim e sendo aí presente Francisco Gomes de Abreu por ele foi apresentado este testamento ao dito Ministro para efeito de ser aberto para se cumprirem as disposições do testador dizendo-me que com ele falecera o Guarda-Mor José Soares de Araújo e logo pelo dito Ministro foi ao mesmo deferido o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita sob cargo do qual lhe encarregou jurasse em sua alma se era ou não verdade a ser falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo e se este era o testamento com que falecera e recebido por ele o dito juramento debaixo do encargo do mesmo jurou ser verdade o falecimento do testador José Soares de Araújo e ser este o seu testamento e logo foi o mesmo aberto que se achava cosido e

lacrado na forma declarada pelo tabelião que o aprovou e para consta faço este termo em que se assina com o dito Ministro com o seu carimbo e eu José Pocidônio Ferreira Rabelo escrivão do contencioso que o escrevi

### **Folha 8**

o escrevi = Silveira = Francisco Gomes de Abreu // [Cumpra-se] Cumpra-se registre-se salvo o prejuízo de terceiro digo o prejuízo das partes interessadas Vila do Príncipe quinze de outubro de mil e setecentos e noventa e nove Seabra // [Cadecilho] Cadecilho // Em nome da Santíssima Trindade Padre Filho e Espírito Santo três pessoas distintas e um só Deus verdadeiro Saibam quantos este público instrumento de cadecilho virem em como no ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos e noventa e nove aos quatorze dias do mês de setembro do dito ano em minha casa de minha morada deste Arraial do Tejuco Comarca do Serro Frio eu José Soares de Araújo estando gravemente enfermo de cama mas em meu perfeito juízo e entendimento que Deus me deu e não sabendo o que Deus quer fazer e quando será servido levar-me para si faço e ordeno este meu cadecilho na forma seguinte. Declaro que tenho já feito meu testamento e aprovado e a respeito do meu enterramento e missas confirmo e aprovo tudo o que nele se achar. Declaro que suposto no dito meu testamento instituo por meu primeiro testamentário a Manoel Rodrigues de Carvalho como este se acha mudado desta Comarca é minha última vontade que o primeiro testamentário seja meu sobrinho Amaro Soares de Araújo ficando os mais nos mesmos lugares nomeados no meu testamento na mesma forma em que se acham declarados. Declaro que tenho cobranças em meu poder do Rio de Janeiro pertencentes ao Capitão José Rodrigues Fragoso como testamentário do falecido Capitão Manoel Barbosa dos Santos cujas cobranças se acham ajuizados neste Juízo do Contencioso

### **Folha 8 verso**

Do Contencioso assim mais deve à dita testamentária por um escrito o Reverendo Padre Manoel de Araújo Novais o que constar do mesmo crédito. E mais deve à dita testamentária Manoel Marques por execução o que constar dela. E mais deve Dona Ana Perpétua Marcelina por execução pertencente à mesma testamentária o que dela, o que tinha cobrado tudo melhor constará do meu livro dos assentos e ainda se acha por vender Joana Banguela que pertence à testamentária o meu testamentário a entregará duzentos e vinte mil réus em barra a José Dias Chaves morador no Rio das Contas. A João Pires de Carvalho se eu não lhe tiver entregado em minha vida o meu testamentário o faça o que constar dos meus livros de razão e tudo será em barra visto ser dinheiro que estava em minha mão a guardar [ou aguardar]. Declaro que tenho contas com Manoel Afonso da Silva e por isso o meu testamentário ajustará contas com o dito conforme for justo e constar dos meus assentos. Declaro que tenho duas afilhadas Ana e Maria

filhas legítimas de Francisco Gomes de Carvalho e de sua mulher Vicência da Silva Fico e a cada uma delas deixo de esmola cinquenta mil réis. Declaro que as afilhadas declaradas em meu testamento receberá cada uma somente vinte e cinco mil réis e não o que no mesmo testamento dispus e não entrará nesta disposição as duas acima declaradas a quem deixo os cinquenta mil réis a cada uma. Declaro que tenho dois escravos por nome Adão e Eva os quais deixo quartados a Adão em oitenta mil réis e a Eva em sessenta mil réis para pagarem em três anos. Estas

### **Folha 9**

Estas duas crias declaro que as deixo quartadas com a condição de elas se conservarem na companhia de Brites de Souza que as criou e no caso que eles por minha morte se não quiserem conservar nesta companhia perderão esta graça e meu testamenteiro os puxe a cativoiro, e o escravo João Benguela e sua mulher Maria Angola os deixo quartados em trinta oitavas de ouro cada um com as mesmas condições de tempo e companhia declarada. Declaro que Brites de Souza e os ditos meus escravos acima declarados por quartados beneficiarão e desfrutarão os frutos da minha chácara em que moro por tempo de dois anos e findos eles desfrutará meu testamenteiro João Sabará meu escravo o deixo quartado em preço de trinta oitavas de ouro meu escravo Miguel Mina o deixo forro e liberto João Cabinda o deixo também forro e liberto João Congo o deixo forro e liberto, meu testamenteiro o dará de esmola doze oitavas a Antônia mulher de Manoel de Oliveira [?]. Declaro que se meus bens não chegarem para todas as minhas disposições neste meu cadecilho e testamento declarados neste caso todas as minhas deizações [?] respetivas às esmolos serão rateadas e desta forma hei por concluído este meu cadecilho o qual quero valha como parte principal do meu testamento e peço às justiças de Sua Majestade o façam cumprir e guardar como nele se contém e por virtude e ser esta a minha última vontade pedi e roguei ao Padre João Correia de Araújo que este meu cadecilho me escrevesse e depois de escrito o li e achei estar conforme eu o direi e por isso o assino do meu sinal e punho em o dia mês e ano no

### **Folha 9 verso**

No princípio declarado José Soares de Araújo Escrevi este cadecilho a rogo do sobredito o Padre João Correia de Araújo // [Aprovação] Saibam quantos este público instrumento de aprovação de cadecilho última e derradeira vontade ou como em direito melhor dizer se possa verem que sendo no ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos e noventa e nove aos quatorze dias do mês de setembro do dito ano neste Arraial do Tejuco termo da Vila do Príncipe e casas de morada do Guarda-Mor José Soares de Araújo aonde eu tabelião adiante nomeado fui vindo e sendo aí achei o dito Guarda-Mor José Soares de Araújo de enfermidade que Deus lhe deu mais em seu perfeito juízo e entendimento segundo parecer de

mim tabelião e das testemunhas adiante nomeadas e assinadas e pelas respostas que me deu às perguntas que lhe fiz me foram de suas mãos às minhas dadas duas folhas de papel e nelas escritas quatro laudas e meia que findam aonde dei princípio a esta aprovação dizendo-me este era o seu cadecilho e que ele o mandara escrever pelo Reverendo João Correia de Araújo e que depois de ser escrito o lera e por em tudo achar a seu gosto conforme o ditara o assinou com o seu sinal costumado e me pediu rogando o aceitasse e aprovasse para em tudo lhe dar o seu devido cumprimento que ele de sua parte o aprova e quer que seja este como com todo o valor ao seu testamento digo que é todo o valor ao seu testamento Aceitando eu tabelião o dito cadecilho o corri pelos olhos achei-o limpo sem vício borrão entrelinha ou coisa que duvida faça o numerei rubriquei com a minha rubrica que diz Moreira e depois de fechado e lacrado o selei com selo de que uso de meu nome e firma

### **Folha 10**

De meu nome e firma e aprovei aprovo e hei por aprovado tanto quanto possa e devo e sou obrigado em razão do meu ofício sendo a tudo testemunhas presentes o Reverendo Joaquim José da Fonseca o Reverendo João Correia de Araújo o Reverendo Antônio José Pimenta José da Costa Moreiraço [?] Sargento-Mor Francisco José de Aguiar todos maiores de quatorze anos rogados pelo testador com quem se assinaram depois de lhe ser lido o presente instrumento que o testador de minha mão recebeu de que dou fé e eu Francisco da Costa Moreiraço [?] tabelião público e raso que o numerei rubriquei e assinei em testemunha de verdade lugar do sinal público Francisco da Costa Moreiraço [?] José Soares de Araújo o Padre Joaquim José da Fonseca o Padre João Correia de Araújo o Padre Antônio José Pimenta Francisco José de Aguiar, José da Costa Moreiraço [?] // [Cumpra-se] Cumpra-se sut enquantum e o escrivão lavre termo de abertura Tejuco dezoito de setembro de mil e setecentos e noventa e nove Silveira // [Termo] Termo de abertura e juramento Aos dezoito dias do mês de setembro de mil e setecentos e noventa e nove anos neste Arraial do Tejuco em casas de morada e residência do Doutor Intendente Geral dos diamantes Juiz privativo desta demarcação diamantina João Ignácio do Amaral Silveira aonde eu escrivão adiante nomeado vim e sendo aí presente Francisco Gomes de Abreu por quem foi apresentado este instrumento dizendo ao dito Ministro que com ele falecera José Soares de Araújo a este o mesmo Ministro deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão direita e lhe encarregou jurasse se era verdade ser este o cadecilho do dito falecido e recebido por ele o dito juramento jurou e declarou ser verdade ser o cadecilho do mesmo

**Folha 10 verso**

Do mesmo falecido testador José Soares de Araújo E logo foi o mesmo aberto o qual se achava cosido lacrado na forma declarada pelo tabelião que o aprovou E para constar faço este termo de abertura e assinou o apresentante o seu juramento com carimbo por não saber escrever, com o Ministro e eu José Pociônio Ferreira Rabelo escrivão do contencioso que o escrevi e assino. Silveira = Francisco Gomes de Abreu // [Cumpra-se] Cumpra-se registre-se salvo o prejuízo dos interessados Vila do Príncipe treze de outubro de mil e setecentos e noventa e nove anos e eu digo anos Seabra // Cumpra-se registre-se Vila do Príncipe vinte e três de outubro de mil e setecentos e noventa e nove Mello // [Registro] Registrado no livro trinta e oito de registros de testamentos a folhas cento e vinte e uma Vila do Príncipe vinte e dois de outubro de mil e setecentos e noventa e nove Freitas // [Aceitação] Termo de aceitação Aos vinte e quatro dias do mês de outubro de mil e setecentos e noventa e nove anos nesta Vila do Príncipe Comarca do Serro do Frio em o escritório de mim escrivão adiante nomeado e sendo aí presente o Tenente Ignácio Justiniano Gurjão como procurador de Amaro Soares de Araújo testamentário do falecido Guarda-Mor José Soares de Araújo por ele me foi apresentado uma petição do dito seu Constituinte juntamente com o testamento e cadecilho do dito testador que por pertencer a alternativa deste Juízo na forma da lei se achava cumprido pelo muito Reverendo Gregório dos Reis e Mello vigário da vara e juiz dos resíduos nesta dita Vila e seu termo que o mandou registrar e logo pelo dito procurador foi dito que em nome do dito seu Constituinte pelos poderes de sua procuração adiante junta vinha aceitar como com efeito aceita os encargos do dito testamento e cadecilho e por este termo se obriga a mostrar

**Folha 11**

A mostrar cumpridos todas as disposições nele declarados até onde chegar os bens do testador e a dar contas neste Juízo onde diretamente pertence com o protesto de aceitar pela administração do seu trabalho o prêmio deixado pelo testador ou a vintena qual melhor conta lhe fizesse e de como assim o disse e aceitava e se obrigou em nome do dito seu Constituinte fiz este termo em que assinou com as testemunhas que presente se achavam Domingos Rodrigues Valença escrivão ajudante do auditório eclesiástico o escrevi Ignácio Justiniano Gurjão Jerônimo de Souza Ferreira Florêncio José Pires Sardenha // [Registro] Registrado no livro trinta e oito do registro de testamentos a folhas cento e dezesseis verso Vila do Príncipe de outubro vinte e dois de mil e setecentos e noventa e nove anos Freitas Despesa e a [?] camada e o cadecilho cinco mil setecentos e dez // Registrado a folhas uma do livro quinze do registro de testamentos que serve neste auditório eclesiástico Vila do Príncipe vinte e nove de outubro de mil e setecentos e noventa e nove Importa a rasa deste testamento, termo reconhecimento da

procuração rubricas e conta em cinco mil novecentos e noventa e oito réis Domingos Rodrigues Valença // [Procuração] Pela presente por mim feita e assinada faço e constituo meus procuradores aos senhores Antônio Feliciano da Costa e o Tenente Ignácio Justiniano Gurjão para que em meu nome possam procurar requerer todos juntos e cada um insoledum [?] toda a minha justiça apelar agraciar jurar em minha alma qualquer lícito juramento de calúnia decisório e supletório dar e apresentar testemunhas e as contrariar contraditá-las; e com especialidade [ou ex penalidade] assinar o termo de aceitação da testamentária do falecido meu tio o Guarda-Mor José Soares de Araújo e de protestar de haver em prêmio pelo trabalho da mesma testamentária a vintena de seus

### **Folha 11 verso**

De seus bens Tejuco nove de outubro de mil e setecentos e noventa e nove Amaro Soares de Araújo // Reconheço Valença E não se continha outra alguma coisa em o dito testamento cadecillo aprovações cumpra-se a citação e procuração com cujo teor eu escrivão adiante nomeado fiz copiar bem e fielmente e vai na verdade sem coisa que dúvida faça por mim lida corrida conferida sobrescrita e assinada nesta Arraial do Tejuco aos quatorze dias do mês de novembro de mil e setecentos e noventa e nove anos e eu José Pocidônio Ferreira Rabelo escrivão do Contencioso o publiquei contei e assino

José Pocidônio Ferreira Rabelo [assinatura]

### **Folha 12**

#### Descrição do ouro

Item uns bentinhos de ouro com o peso de cinco oitavas um quarto e quatro vinténs visto e avaliados com peso e feitio a mil e quatrocentos a oitava importa em sete mil quinhentos e vinte e cinco réis com que sejam

Item umas chapinhas e fivela de pescocinho [?] e dois pares de botões tudo de ouro com o peso de oito oitavas e meia e seis vinténs vistos e avaliados cada oitava a mil e quatrocentos importa tudo em a quantia de doze mil cento e sessenta e um réis com que se sai o mais [?] [ou a marge] desta

Item um anel de ouro com pedras de ametista visto e avaliado em a quantia de cinco mil e quatrocentos réis com que se sai

Item um par de brincos e dois pares de botões tudo de ouro com pedras falsas vistos e avaliados com peso e feitio em a quantia de dois mil e quatrocentos réis com o que se sai o mais [?] [ou a marge] desta

Prata

Item seis facas com os cabos de prata e todos com o peso de cento e dezessete oitavas vistas e avaliadas com o seu feitio em quatorze mil e quatrocentos réis

Item duas facas mais com os cabos de prata com o peso de trinta e duas oitavas e meia vistas e avaliadas a cem réis cada uma oitava importa em três mil duzentos e cinquenta réis com o que se sai

Item oito colheres e oito garfos de prata com o peso de duas libras e vinte e duas oitavas vistas e avaliadas com peso e feitio em a quantia de vinte e nove mil e quatrocentos réis com que se sai

Item duas libras cento e duas oitavas de prata velha vista

### **Folha 12 verso**

Prata velha vistas e avaliadas a cem réis cada uma oitava importa em a quanta de trinta e cinco mil e oitocentos réis com que se sai

Item uma salva de prata com o peso de duas libras e uma quarta vista e avaliada com o seu feitio o peso em a quantia de trinta mil réis com que se sai

#### Gêneros

Item um escravo por nome João de nação Benguela visto e avaliado em a quantia de cento e vinte mil réis com que se sai

Item um escravo por nome José Jeremias de nação Rebolo, quebrado visto e avaliado em a quantia de setenta mil réis com que se sai

Item outro escravo por nome Felipe de nação Mina visto e avaliado pelos avaliadores em a quantia de vinte mil réis

Item uma escrava por nome Perpétua de nação Timbu vista e avaliada em a quantia de vinte mil réis com que se sai

Item um escravo por nome Mateus de Nação Cassange visto e avaliado em a quantia de cem mil réis com que se sai o mais [?] [ou a marge]

### **Folha 13**

#### Ao escrivão

Autuação e rasa _____	6\$075
Citação _____	\$800
Termo _____	\$225
Conclusão [?] _____	\$300
	7\$400

Rol

Azevedo [assinatura]



Luciana Braga Giovannini  
Belo Horizonte | MG | 2022

