



MARCO AURÉLIO FIGUEIROA CARETA

**O PARAÍSO AOS MINEIROS: PROPOSIÇÕES ACERCA DE UM DISCURSO
POÉTICO DE MANOEL DA COSTA ATAÍDE.**

CAMPINAS
2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MARCO AURÉLIO FIGUEIROA CARETA

**O PARAÍSO AOS MINEIROS: PROPOSIÇÕES ACERCA DE UM DISCURSO
POÉTICO DE MANOEL DA COSTA ATAÍDE.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: MAURICIUS MARTINS FARINA

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Marco Aurélio Figueiroa Careta, e orientada pelo Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C186p Careta, Marco Aurélio Figueiroa, 1980-
O Paraíso aos mineiros : proposições acerca de um discurso poético de
Manoel da Costa Ataíde. / Marco Aurélio Figueiroa Careta. – Campinas, SP :
[s.n.], 2013.

Orientador: Mauricius Martins Farina.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Ataíde, Manoel da Costa, 1762-1830. 2. Ensino visual. 3. Pintura - Século
XIX. 4. Arte Mineira. I. Farina, Mauricius Martins, 1955-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Paradise to the mineiros : propositions about a poetic discourse
of Manoel da Costa Ataíde.

Palavras-chave em inglês:

Ataíde, Manoel da Costa, 1762-1830

Education, Visual

Painting - 19th century

Mineira Art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Mauricius Martins Farina [Orientador]

Maria de Fátima Morethy Couto

Aparecido José Cirillo

Data de defesa: 11-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

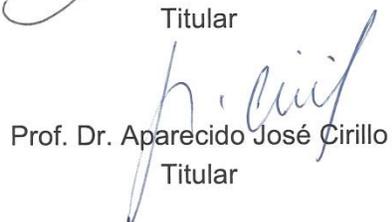
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo Mestrando Marco Aurélio Figueiroa Careta - RA 107353 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Presidente



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Titular



Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Titular

À Deus.

AGRADECIMENTOS

À minha amada esposa, Carolina, agradeço pelo seu amor e companheirismo que tão indispensáveis foram para que eu pudesse manter meus esforços para realizar este trabalho.

Aos meus queridos pais, Cleusa e Nino, e minhas queridas irmãs, Mariana e Marina, agradeço pelo carinho a mim dedicado e pela estimulante confiança no meu desejo de concretizar este projeto.

Ao Professor Doutor Mauricius Martins Farina agradeço pela oportunidade e credibilidade a mim dadas, mas, sobretudo, pelos ricos ensinamentos que puderam orientar a construção deste estudo.

Aos demais professores do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em especial àqueles(as) que me acolheram com cordialidade em momentos distintos da minha recente trajetória de formação acadêmica, agradeço pelo determinante suporte dado ao meu crescimento durante esses anos de vínculo com este instituto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior agradeço pelo apoio financeiro a este trabalho concedido.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo perscrutar o discurso poético de Manoel da Costa Ataíde presente na sua pintura em perspectiva realizada no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, no provável período compreendido pelos anos de 1801 e 1812. Considerando os questionamentos de ordem epistemológica acerca da investigação crítica de uma obra de arte apresentados pelos Estudos Visuais, a referida obra foi focada como portadora de um discurso de natureza poética realizado por um artista através de uma pintura. Na abordagem da obra e do discurso por ela portado, foi considerada a essencial relação entre arquitetura e pintura inerente ao que de modo geral é chamado de pintura em perspectiva. Também foram considerados dados relativos ao autor da mesma, cuja naturalidade é de Mariana, Minas Gerais, e dados relativos ao contexto no qual ela se deu. Quanto ao contexto, ele foi interpretado a partir daquilo que possuía de imediato e de particular em relação aos contextos com os quais teve importantes relações, sendo que, foi chamado de mineiro tanto se diferenciando quanto se aproximando dos demais contextos do Brasil colonial, contemporâneos ou anteriores a ele, assim como se diferenciando e se aproximando de determinados contextos europeus devidamente destacados e justificados, dentre eles principalmente o português, o italiano e o francês. Dentre os contextos coloniais brasileiros foi importante distinguir o contexto que também se deu em Minas Gerais, e se deu principalmente do começo do século XVIII até a Inconfidência Mineira, do contexto no qual a própria obra se deu, o qual data do início do século XIX. Foram aproximadas a essa obra de Ataíde inúmeras outras obras de diversos artistas, mas, preferencialmente, além das demais obras do próprio artista marianense em questão, obras de artistas realizadas em contextos que possuíam alguma relação com o contexto mineiro e, sempre que possível, obras que puderam ser conhecidas pessoalmente pelo autor deste trabalho. Portanto, foram realizadas algumas viagens para possibilitar o contato pessoal

com obras, por vezes, bastante específicas e que são encontradas em diferentes locais do sul do continente europeu. Como resultado deste trabalho foram elaboradas proposições acerca do discurso poético perscrutado, as quais, invariavelmente, revelaram uma grande sinceridade presente em tal discurso e que, ao mesmo tempo, confirmaram a potência genuína das diversas manifestações artísticas que, como um todo, ocorreram em Minas Gerais entre meados do século XVIII e início do século XIX, potência esta em cuja qual a contribuição de Manoel da Costa Ataíde é inestimável.

Palavras-chave: Estudos Visuais, Pintura, Manoel da Costa Ataíde, Arte Mineira, Século XIX.

ABSTRACT

This study aimed to peer into the poetic discourse of Manoel da Costa Ataíde present on his perspective painting held in the lining of the nave of the Church of St. Francis of Assisi in Ouro Preto, in the probable period comprehended by the years of 1801 and 1812. Considering the questions of epistemological order about the critique investigation of a work of art presented by Visual Studies, the referred work was focused as having a speech of poetic nature performed by an artist through a painting. In the approach of the work and of the discourse ported by it, was considered the essential relationship between architecture and painting inherent in what is generally called perspective painting. Were also considered data relating to the author of the same, whose naturalness is from Mariana, Minas Gerais, and data relating to the context in which it occurred. Regarding the context, it was interpreted from what it had of immediate and of particular in relation to the contexts with which had important relationships, whereas, was called of *mineiro* both differentiating and approaching of other contexts of colonial Brazil, contemporary or previous of it, as well as differentiating and approaching to certain European contexts properly highlighted and justified, including mainly the Portuguese, the Italian and the French. Among the Brazilian colonial contexts was important to distinguish the context that also took place in Minas Gerais, and took place mainly from the early eighteenth century until the Minas Conspiracy, of the context in which the work itself was given, which dates from the early nineteenth century. Were approached to this work of Ataíde numerous other works of many artists, but, preferably, in addition to other works by himself the artist of Mariana in question, works of artists performed in contexts that possessed some relationship with the *mineiro* context and, whenever possible, works that could be known by the author of this work. Therefore, there were realized a few trips to allow personal contact with works, sometimes, quite specifics and that are found in different locations of the south of the European continent. As the result of this work were

prepared propositions about the poetic speech peered, which ones, invariably, showed a large sincerity present in such speech and which, at the same time, confirmed the genuine potency of the many artistic expressions that, as a whole, occurred in Minas Gerais between the mid-eighteenth century and the early nineteenth century, potency that in which the contribution of Manoel da Costa Ataíde is invaluable.

Key Words: Visual Studies, Painting, Manoel da Costa Ataíde, Mineira Art, Nineteenth century.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	1
2	ACERCA DO DISCURSO POÉTICO: AS IMAGENS E AS ALEGORIAS	65
2.1	A NAVE MULATA: AS PAREDES PRESENTES E A MULATICE.	65
2.2	O JARDIM DE ÉDEN: A CIMALHA, UM SÓ CÉU E O BALDAQUINO-PALCO.	91
2.3	A FESTA DA COROAÇÃO DE MARIA MULATA: ATLAS, A COROAÇÃO, DAVI MULATO REI E MÚSICO, OS ONZE PARLAMENTOS, O ANGELICAL E O MUSICAL, OS DOUTORES MULATOS, A VÊNUS MULATA E A MÃE-TERRA.	143
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
	BIBLIOGRAFIA	239
	ÍNDICE DAS IMAGENS	243

APRESENTAÇÃO

Manoel da Costa Ataíde nasceu na cidade de Mariana, estado de Minas Gerais, no ano de 1762 e faleceu na mesma cidade no ano de 1830, tal como informam as pesquisas de Ivo Porto de Menezes (1965). Mestre Ataíde tal como foi chamado no seu próprio tempo e tal como foi posteriormente lembrado pelos estudiosos e admiradores da sua obra, aqui será tratado como Ataíde. A alcunha de mestre que se deve a forma de organização do trabalho artístico de seu tempo, forma esta cujas raízes se encontram nas corporações de ofício medievais, será dispensada a favor do fato de que ele foi, acima de qualquer condição inerente ao seu tempo, um artista, fato este determinante para esta pesquisa.

Ataíde realizou obras em diversos meios de expressão. É de autoria dele a pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (fig. 1 e fig. 2), cidade vizinha à Mariana, pintura essa realizada provavelmente entre 1801 e 1812, conforme os apontamentos de Carlos del Negro (1958). Neste trabalho, pretendo analisar essa pintura desse artista marianense, considerando os elementos poéticos que se fazem presentes nessa obra em particular, o discurso poético que ela porta. Faço isso com determinada consciência crítica acerca desse objetivo, sendo que, em termos bem abrangentes, tal consciência pode ser resumidamente expressa pela advertência emprestada de Ernst Hans Gombrich (2008, p. 36):

As grandes obras artísticas parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito delas, pois ninguém sabe. Talvez nada exista de mais importante do que isto: que, para nos deleitarmos com essas obras, devemos ter um espírito leve, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas;

sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras altissonantes e frases feitas.

Diante disto, este primeiro capítulo consistirá na exposição da metodologia que conduzirá os trabalhos desta pesquisa. Contextualizar é parte fundamental dentre as opções metodológicas deste trabalho, parte esta que contribui substancialmente na construção dos seus resultados e que poderá ser encontrada ao longo de todo o mesmo. Neste presente capítulo, objetivamente, as contextualizações estarão mais restritas ao que se refere às questões de método. Entretanto, considerando que a ação de contextualizar contribui na construção dos resultados deste trabalho, e considerando que este primeiro capítulo também será



Fig. 1 - Antônio Francisco Lisboa, Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.



Fig. 2 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura (montagem fotográfica da) no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Negro, 1958, p. 56.

servido de algumas dessas ações, inevitavelmente, neste que fundamentalmente é destinado à apresentação da presente pesquisa, já poderão ser encontrados elementos importantes a tal construção.

Do mesmo modo que contextualizar é parte da metodologia a ser aqui delineada, a reunião de algumas considerações em torno do presente objetivo também o é. Portanto, acerca daquilo em que consiste o que porta o discurso aqui observado, considero a seguinte afirmação: “nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas” (GOMBRICH, 2008, p. 16). Entendo por isso que importa menos qualquer status de arte que já possa ter sido atribuído à obra de Ataíde, qualquer vínculo tecido, forçosamente ou não, entre ela e determinados estilos, e qualquer fetiche ou ainda preconceito a cerca do que deva ou não ser uma obra de arte; importa, retomando as palavras de Gombrich (2008, p. 36) “um espírito que não esteja atravancado de palavras altissonantes e frases feitas” e que esteja disposto a se colocar diante de um discurso poético.

A obra de arte, a obra em questão, aqui é vista como o resultado do trabalho de um artista, resultado este que será abordado objetivando o discurso que ele com ela continuamente realiza. O autor de tal trabalho é o locutor perpétuo da mensagem, ou das mensagens, que a obra tão somente porta ou possibilita. Assim a parte que dela escolho, o discurso, é aquela que a torna mais viva, ou de fato viva, à semelhança de “seres humanos de carne e osso” (GOMBRICH, 2008, p. 36).

O artista, esse que determinada obra em determinado momento concretizou, e também a relação dele com ela, são aqui entendidos com a convicção expressa nas seguintes palavras: “em última análise, nessas obras, os grandes mestres entregaram-se por inteiro, sofreram por elas, sobre elas suaram sangue e, no mínimo, têm o direito de nos pedir que tentemos compreender o que quiseram realizar” (GOMBRICH, 2008, p. 36). Portanto, não haverá dúvida da entrega e do empenho de quem realizou aquela pintura no forro da Igreja de São

Francisco de Assis. Mas também, será considerado que, invariavelmente, tentar compreender o discurso de uma obra é uma ação pessoal, mesmo quando intentada de modo científico.

Além disso, sabe-se que uma mesma obra de um mesmo artista possibilita inúmeras abordagens de inúmeros campos de pesquisas. Atento, tal como ensina Gombrich (2008, p. 36), para “captar todo e qualquer indício sugestivo” e “reagir a todas as harmonias ocultas”, miro o discurso de Ataíde nessa obra e almejo “àquele coração poético” do qual fala Benedetto Croce (2001, p. 157). É com o que explica esse autor que tenho mais claro o “poético” num discurso numa obra:

Quando se começa a considerar qualquer poesia para determinar o que leva a julgá-la tal, discernem-se, de imediato, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima... Dois elementos que, aliás, aparecem como dois à análise inicial e abstrata, mas que não poderiam comparar-se a dois fios, nem mesmo trançados entre si, porque, de fato, o sentimento se converteu todo em imagens, naquele complexo de imagens, e é um sentimento contemplado, e portanto resolvido e superado. De modo que a poesia não pode ser chamada nem sentimento nem imagem nem a soma dos dois, senão ‘contemplação do sentimento’ ou ‘intuição lírica’, ou ainda (e é a mesma coisa) ‘intuição pura’, na medida em que é pura de qualquer referência histórica e crítica à realidade ou irrealidade das imagens de que se entretece, e capta o palpitar da vida em sua idealidade. Por certo, podem-se encontrar na poesia outras coisas além desses dois elementos ou momentos e de sua síntese; mas as outras coisas ou estão a ela misturadas como elementos estranhos (reflexões, exortações, polêmicas, alegorias etc.), ou não são senão esses mesmos sentimentos-imagens, fora de seu nexos, tomados materialmente e reconstituídos tais como eram antes da criação poética: no primeiro caso, elementos despidos de sua poesia, tornados não-poéticos pelo leitor não-poético ou não mais poético, que dissipou a poesia, seja por incapacidade de manter-se em sua esfera ideal, seja para alguns fins legítimos de investigação histórica, seja ainda para alguns fins práticos, os quais rebaixam, ou antes usam, a poesia como documento e instrumento. (CROCE, 2001, p. 155-156).

Croce (2001, p. 156) ainda justifica que suas afirmações feitas acerca da poesia “vale para todas as outras ‘artes’ que se costuma enumerar, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música”. Assim sendo, diante da obra que por esta pesquisa é abordada, me interessa presenciar seu autor, ou presenciar aquilo que por ela ele sempre diz daquilo que ele viu e sentiu; presenciar, assim, a face poética do discurso. Além disso, coloco-me diante de uma autoria, mas também na condição de propositor dela mesma por meio deste texto, já que encaro tal objeto apoiado ou delimitado pelas cercaduras que aqui exponho e por aquilo que sou. Travarei sim um diálogo, mas com uma pauta que durante este capítulo tem seus tópicos expostos.

Tal como um estrangeiro que visita um país onde ele nunca antes estivera, e dentre os primeiros contatos diante daquela nova situação se pergunta sobre qual língua ali se fala, é necessário ponderar sobre o “tipo de discurso” que é encontrado nessa obra de Ataíde e em outras a ela semelhantes. Sobre esta relação de semelhança me refiro às pinturas, mas não ainda especificamente às pinturas em perspectiva; simplesmente a pintura em geral e não a escultura, por exemplo. Já quanto ao tipo de discurso, não me refiro ao fato dessa pintura de Ataíde poder ter, em boa parte de sua natureza, uma ascendência narrativa ao invés de configurar-se como um retrato ou uma pintura abstrata, por exemplo. Entretanto, mais apropriado do que falar em termos de um tipo de discurso, seria talvez falar em termos de línguas distintas mesmo, no sentido de modos distintos de se pensar e não apenas de se falar, contudo, penso que “tipo de discurso” tomado nesse mesmo sentido também seja válido.

É fato que, no diverso gênero narrativo, existem tipos de discursos distintos. A espécie de discurso narrativo encontrado numa obra de Masaccio (1401-28), ou outro italiano correspondente, é diferente da encontrada numa obra de Jan Van Eyck (1390?-1441), ou de outro artista flamengo correlato. Tais pintores flamengos discursam principalmente a partir da representação daquilo que o olho vê, enquanto que tais pintores italianos discursam principalmente a

partir da representação daquilo que se tem à mente, ou daquilo que em termos psíquicos também pode ser chamado de imagem. Portanto, em termos mais gerais, o tipo de discurso a ser considerado nesta pesquisa é esse modo de proceder desses italianos que se colocam partindo do interior, numa simplificada diferenciação em oposição ao modo de proceder partindo do exterior; é ele que cabe aqui destacar, considerar e aproximar de Ataíde para melhor presenciar seu discurso na sua obra em questão.

Raquel Quinet (2011) escreveu um artigo, a partir de suas pesquisas ainda em andamento, o qual permite sustentar definitivamente essa aproximação entre Ataíde e os pintores italianos. Nele ela discorre sobre a influência dos artistas, dos tratadistas e dos humanistas italianos nos tratadistas portugueses, e demonstra que os tratados portugueses sobre pintura de fato chegaram até o contexto em que Ataíde viveu. Quinet, em tal artigo, trata principalmente da idéia do desenho enquanto substância da pintura. A questão do desenho trazida pela autora é muito importante, pois ele tanto é a dimensão invisível na obra que se une diretamente à dimensão invisível existente no interior do próprio artista enquanto ele a realiza, quanto depois de concretizada, que é o como para este trabalho principalmente interessa, ele é o veículo exterior ao artista e interior à obra acabada que se encarrega de portar o discurso, discurso este que nesse momento já não é mais exatamente o mesmo de quando realizava a obra o artista, e sim um discurso em certa medida próprio à obra, em certa medida próprio ao artista. Portanto, nestes termos, o desenho é o que define o tipo de discurso ao qual se assemelha aquele que se encontra na obra de Ataíde.

Apesar do artigo de Quinet trazer essa importante demonstração do vínculo profundo entre as obras mineiras e as italianas, ou o vínculo entre a forma de discursar que elas compartilham com as obra italianas por meio dos tratados portugueses, o mesmo artigo traz afirmações que aqui, diante da obra em questão, devam ser relativizadas. Nesse sentido, por exemplo, ela afirma que o desenho, como substância da pintura, é entendido por tais tratadistas em oposição

à cor. Para eles a “cor é mero elemento material, sendo somente um dos vários componentes do colorido, que conta também com o claro-escuro” (QUINET, 2011, p. 322). Não penso que essa afirmação possa ser válida quando estou diante da obra de Ataíde. O azul e o vermelho nela presentes são mais do que mero elemento material, são muito presentes e vivos mesmo, se apresentam um em contraponto ao outro, e, para além de sua natural oposição, promovem grande equilíbrio entre si; eles realizam algum discurso justamente pela sua diferença de pigmentação. Tais cores expressam idéias por si mesmas, revelam um desenho feito somente pela relação entre pigmentos distintos, ou revelam-se parte dos desenhos do discurso; ocupam as rocalhas e demais formas, em certos momentos, dominando-as, sobressaindo-se às mesmas.

Sendo assim, por indução, considero que o poeta pode, inclusive, modificar a língua, e é também por isso que estarei atento para “captar todo e qualquer indício sugestivo” e “reagir a todas as harmonias ocultas”. Supor que Ataíde possa considerar as cores como elementos importantes à realização de seus discursos, é afirmar que ele apresenta alguma modificação em relação à forma discursiva geral apresentada pelo artigo de Quinet aqui citado. Então, em relação ao tipo de discurso por meio do qual Ataíde realiza essa sua obra, posso afirmar que é consciente acerca da sua natureza geral e de suas prováveis particularidades que abordarei as imagens e alegorias presentes nela.

Ademais, não se deve ignorar a noção de que o discurso de um artista também pressupõe, em si, sempre algum sujeito com quem o mesmo possa acontecer, por mais idealizado ou impessoal que possa ser esse sujeito, ou ainda por mais que ele possa ser o próprio artista, isso considerando uma hipótese extrema na qual o artista conscientemente discursa para si mesmo. Com as referidas ações de contextualização, aqui já destacadas por sua importância enquanto método, será cotejado um sujeito hipotético. Ele não é exatamente o mesmo sujeito que para Ataíde existiu durante a criação de seu discurso, o mesmo sujeito com quem ele internamente dialogou. Não intento reconstruí-lo,

muito menos com precisão, tal como não intenciono reconstruir o tempo em que a obra foi feita. O sujeito hipotético que miro não pertence a um determinado tempo, ele se dá a partir de um tempo, e, assim como o discurso com o qual ele se relaciona, ele permanece, é vivo. Além disso, quando considero esse sujeito, também não excluo o fato de que quem o faz sou eu, e de que o faço a partir do início do século XXI.

Então, a respeito desse sujeito para o qual miro como sendo o sujeito que Ataíde considera e cria seu discurso, neste momento cabe somente uma consideração, já que ela se relaciona de um modo específico com o tipo de discurso ao qual está ligada a obra em questão. José Luis Brea (2010, p. 34) ao tratar da imagem-matéria, principalmente no apêndice do capítulo a ela dedicado, fala da “*fuera de creencia*”¹ desse tipo de imagem. Ele afirma que existe uma “*complicidad inextricable entre religión (cristiana) y pintura*”² (BREA, 2010, p. 33) e que essas imagens religiosas são nessa relação “*dispositivo, mediación y operador de verdade*”³ (BREA, 2010, p. 32). De outro modo e por outros motivos, André Malraux afirma algo muito próximo do que afirmou Brea: “até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia” (MALRAUX, 2011, p. 10).

Ao se aproximar, fisicamente, os olhos da pintura de Ataíde (fig. 3) se revelam suas pinceladas largas e rápidas, pois ele certamente entendia que aquilo que lhe interessava não era a pintura em si, mas o que ela diria, e, nesse caso, diria àqueles que estariam bem abaixo dela e separados dela pela sua distância em relação ao chão da nave. Ele não precisava “esconder o pincel” para ter a

¹ Numa tradução literal, *fuera de creencia* seria o mesmo que força da crença, ou de uma crença. Deve-se entender a referida expressão no sentido da força que existe na fé, no acreditar veementemente naquilo que a religião propaga.

² “*complicidade inextricável entre religião (cristã) e pintura*”.

³ “*dispositivo, mediação e operador de verdade*”.



Fig. 3 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Campos, 2007, p. 148.

“*fuera de creencia*” almejada, e esta é uma das mais prováveis razões pelas quais não o fez. Ataíde sabia que discursava para alguém que acreditava estar diante de algo muito além de uma pintura.

E há algo de específico que potencializa, como em nenhuma outra situação, essa condição de verdade da obra, ou do discurso, para o sujeito: a pintura em perspectiva. Retomando a sumária diferenciação entre a pintura flamenga e a pintura italiana, não ao acaso essa técnica chamada pintura em perspectiva surge nesse contexto italiano. Gombrich estabelece em Antonio Allegri de Correggio (1489?-1534), ou simplesmente Correggio, um provável marco inaugural para tal potencial dessa pintura italiana. Segundo o autor:

Há uma característica nas obras de Correggio que foi imitada em todos os séculos posteriores; é o modo pelo qual ele pintou os tetos e cúpulas das igrejas. Tentou dar aos fiéis na nave de baixo a ilusão de que o teto estava aberto e de que eles olhavam diretamente para a Glória do Céu (GOMBRICH, 2008, p. 337-339).

É bastante lógico imaginar um tipo de discurso que parta do ideal, que se dê por meio do “desenho”, e que num determinado momento por uma extensão de sua técnica e teoria se materialize “enganando o olho”, como que desejando manter-se o mais fiel possível à “ambientação” da qual partiu. Entendo, porém, que tal percurso natural comece um tanto antes de Correggio e mais precisamente em Giotto di Bondone (ca. 1267-1337). Tive a oportunidade de, durante a presente pesquisa, poder experimentar a coerência que existe entre a busca de Giotto e a realização de Correggio, e que segue e passa pela “tecnologia” desenvolvida por Andrea Pozzo (1642-1709), por Portugal, por sua colônia americana como um todo e em destaque pela Capitania das Minas. Viajei até Pádua e Assis para ver Giotto, até Parma para Correggio, até Roma para Pozzo, até Veneza para Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), até Lisboa para ver o que sobreviveu ao grande sismo, e obviamente até Minas Gerais.

Antes disso, em minha monografia de conclusão de curso de especialização, *Ensaio sobre a genealogia da pintura mineira em perspectiva e sobre alguns dos tipos espaciais mais disseminados durante o período do rococó religioso* (CARETA, 2010), busquei abordar o que em comum permeia obras tão diferentes entre si, esse modo de diluir o limite imposto pela superfície da obra e, porque não, eliminar o limiar existente entre ela e o sujeito que a encara. Tal busca permitiu, conforme era intenção da referida monografia, salientar as diferenças espaciais existentes entre diversas obras.

A notória ação de Pozzo (2010) de transformar o conhecimento prático de fazer uma pintura em perspectiva num tratado, foi que, em grandes partes, tornou possível que nos locais mais distantes da Itália pudesse ser experimentada

tal técnica. Isso valeu consideravelmente para o caso mineiro, tão distante dos pares europeus e relativamente ensimesmado em relação ao restante da colônia. Não que se possa afirmar que a pintura em perspectiva em Minas, foi aprendida exclusivamente por meio desse tratado. Mas conjectura-se que ele tenha tido papel muito importante.

Pozzo escreveu seu tratado em dois volumes, sendo o primeiro publicado em 1693 e o segundo em 1700. As primeiras pinturas em perspectiva em Minas apareceram somente no terceiro quartel do século XVIII. Porém, bem antes, no nordeste brasileiro já apareciam as primeiras delas, tendo a primeira de fato surgido numa igreja da ordem franciscana no Rio de Janeiro, conforme atesta Benedito Lima de Toledo (1983, p. 282):

Ainda nessa mesma época, 1737, Caetano da Costa Coelho contratava a pintura do forro da nave da igreja da ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, obra que abre um novo período na história da pintura no Brasil. São as pinturas ilusionísticas (também conhecidas por arquitetônicas), sem as divisões em molduras do período anterior... A partir da cimalha real essas pinturas procuram criar um habilíssimo efeito de ilusão de ótica capaz de transportar o observador diretamente ao céu, rompendo dessa forma as limitações do espaço interior.

Gombrich traz uma idéia geral, a partir de um exemplo específico de uma igreja com uma pintura em perspectiva, de um sujeito dentro desse “estranho mundo encantado” (GOMBRICH, 2008, p. 452) por elas criado:

Há nuvens por toda parte, com anjos tocando música e gesticulando na bem-aventurança do Paraíso. Alguns pousaram no púlpito, tudo parece mover-se e dançar, e a arquitetura que cerca o suntuoso altar parece oscilar ao ritmo dos cânticos jubilosos. Nada é ‘natural’ ou ‘normal’ em semelhante igreja... nem

pretendia ser. A intenção é fazer-nos antegozar a glória do Paraíso (GOMBRICH, 2008, p. 452).

Parece-me inegável que a pintura em perspectiva melhor que qualquer outra sorte de pintura exemplifique, ou realize mesmo, a referida “*fuera de creencia*” pretendida por tal tipo de discurso. Considerando ainda outros apontamentos do mesmo estudo de Quinet (2011) a respeito da tratadística lusitana sobre a pintura, é possível dizer que a condição de verdade e, particularmente na pintura religiosa, de sagrado da pintura começaria no próprio pintor, pois nele se manifestaria Deus durante o ato de criação, ampliando assim ainda mais as afirmações de Brea (2010).

O discurso, no caso das pinturas religiosas em perspectiva, pressupõe um sujeito que olha para algo verdadeiro e sagrado, e algo que, diferentemente de uma pintura contida nalgum tipo de moldura, está conectado a um espaço arquitetônico. Em determinada parte da minha referida monografia (CARETA, 2010), toquei nas relações entre alguns tipos de espaços pictóricos propostos por determinadas pinturas mineiras em perspectiva e os seus respectivos espaços arquitetônicos. Nesta pesquisa, em momento oportuno, será considerada a cerca do discurso poético em questão esta indissociável relação entre uma pintura em perspectiva e uma obra de arquitetura. Em comum, sempre o discurso parte de um teto, ou de um forro, parte de cima e atinge sob o chão um sujeito dentro de um edifício religioso. Esse sujeito, a princípio, crê estar diante de algo bem além de uma pintura e, com isso, o discurso que a ele se dá mostra outras proporções e alcança outras dimensões.

Há algo muito importante ligado ao fazer artístico, algo muito comum às práticas dos pintores daquele contexto colonial, que especifica ainda mais o tipo de discurso relativo às pinturas mineiras em perspectiva: àqueles artistas era muito comum o uso de estampas como modelos para a criação de suas obras. Inclusive, embora espantoso se pensado para os dias de hoje, se encontram nos

testamentos ou inventários de alguns daqueles artistas, compondo a relação de seus bens e ao lado de itens de valor comercial mais habitualmente mensuráveis, inventariados os ditos modelos. O inventário de Ataíde é um exemplo, constando nele “hum livro da Biblia estampado” (MENEZES, 1965, p. 140). Ou seja, é de fato impossível negar a importância desses modelos, tanto que eles chegavam a ser objeto de herança.

Existem diversos trabalhos, de vários pesquisadores, que tratam dos missais ilustrados, bíblias estampadas e gravuras avulsas dos quais como modelos dispunham aqueles artistas, ou das relações deles com esses modelos. No entanto, jamais se deve entender que, devido à existência das estampas no proceder dos artistas mineiros, suas obras sejam cópias de modelos, e que por tal sejam obras de segunda linha. Se tal hipótese fosse verdadeira, para os parâmetros desta pesquisa as obras mineiras seriam como obras mortas ou estéreis. Contra essa possibilidade de entendimento absolutamente equivocada, basta afirmar que tais artistas se serviam das estampas como modelos, e não como fontes para realizarem cópias. Mas ainda assim cabem aqui algumas observações acerca dessa questão e da leviandade que por vezes pode antepô-la.

Segundo Adalgisa Arantes Campos (2007), os artistas mineiros aprendiam a pintar imitando seus mestres ainda enquanto trabalhavam para eles. Muito provavelmente era nesse momento e ambiente de aprendizado em que tinham seus primeiros contatos com as estampas. Entretanto, quanto às estampas é mais convincente pensar que desde esses primeiros contatos eles já às tivessem como modelos. Quando se pensa em tais estampas, antes de tudo, deve se pensar em gravuras que foram feitas a partir de pinturas realizadas por pintores italianos tal como Raffaello Santi (1483-1520), conhecido por Rafael, por exemplo. Ou seja, não se deve considerar que as imagens que aqueles artistas possuíam fossem gravuras tais como as fez Albrecht Dürer (1471-1528), por exemplo, no sentido de serem um meio escolhido por um artista para construir e portar seu

discurso. Deve-se sim ponderar que se tratava de imagens cuja finalidade principal era a de reproduzir aquelas que eram consideradas as grandes obras em pintura e, ao mesmo tempo, disseminá-las largamente, coisa que naquele momento a tecnologia da estampagem permitia.

Da mesma forma que a fotografia de uma obra não é a obra, uma gravura daquelas não apenas privava àqueles artistas as cores das obras que indiretamente as serviam como modelo (fig. 4), bem como, na medida em que eram cópias, se distanciavam também em outros sentidos do seu original. Aqueles



Fig. 4 - Gravura tirada da *Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maîtres et Expliqué Par les paroles même de l'Écriture em Latin et em François, 3 Volumes in qt^o Dédiée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveu Ord.^{re} de Sa Majesté. 1728. Gravura.*

Fonte: Levy, 1944, p. 11.

artistas mineiros sabiam disso. Basta ver o título de uma das bíblias estampadas que circulavam por lá, cuja qual não necessariamente seria, embora pudesse ser, a mesma cujo um exemplar Ataíde possuiu, título este arrolado durante as pesquisas de Hannah Levy (1944, p. 8):

Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maîtres et Expliqué Par les paroles même de l'Ecriture em Latin et em François⁴.

Ou seja, aqueles “quadros gravados” que compunham essa bíblia estampada assim o eram segundo Rafael e outros grandes mestres. Juntamente a isso, é imprescindível ponderar que, sendo a Bíblia um livro tido como sagrado, uma bíblia ilustrada só poderia ser pensada a partir da noção de imagens também consideradas sagradas. Ela só poderia ser pensada a partir de imagens que “fossem verdade”, no mesmo sentido que com as idéias de Brea e Malraux foi expresso, caso contrário não seria uma bíblia. Portanto, as estampas eram fundamentalmente difundidas entre aqueles artistas, e não só entre eles bem como entre artistas de outros lugares do próprio continente europeu, porque se entendia que se constituíam não a partir de quaisquer obras, mas de obras que asseguravam imagens sagradas. Assim sendo, uma bíblia ilustrada, e o mesmo deve valer para outros tipos de modelos-estampas como as gravuras avulsas, por exemplo, era feita de imagens por sua vez produzidas a partir de imagens sagradas. Era isso que são chamadas de estampas aquilo que como modelo tomavam aqueles artistas.

⁴ História Sagrada da Providência e Da Conduta De Deus Sobre os Homens Desde o início do Mundo Até o Tempo previsto no Apocalipse, Tirada Do Antigo e do Novo Testamento, Representada em quinhentos quadros gravados segundo Rafael e outros grandes mestres e Explicada Pelas mesmas palavras da Escritura em Latim e em Francês.

No artigo muito frequentemente citado, do qual foi tirado o título da bíblia ilustrada, publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e escrito por Hannah Levy, a autora afirma que pode apontar “exatamente os modelos em que Manuel da Costa Ataíde se inspirou, ou melhor, que êle copiou” (LEVY, 1944, p. 8). Olhando para esta sugestão de que aqueles artistas seriam copistas, pois ela toma Ataíde apenas como um exemplo para os demais artistas mineiros, eles então o seriam copistas de segunda mão. Essa precipitada hipótese de artistas-copistas, que para aquilo que aqui foi admitido como sendo um discurso poético seria sua negação, deve ser refutada. É, inclusive, possível encontrar raízes bem mais remotas para a mesma do que sugerem as palavras de Levy. Quinet (2011, p. 321) afirma, em seu referido trabalho, o qual aborda os tratados sobre pintura que foram feitos em Portugal ainda antes da existência das obras desses mineiros, que:

Importante é a proposição de dois tipos de pintor: o que inventa e o de segundo nível. O pintor capaz da invenção ‘representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória’. O pintor de segundo nível: ‘só copia estampas diferentes sem adicionar nada para além das cores’.

O trabalho de decorar uma igreja daquelas como o é a franciscana em questão, era composto por atividades bem distintas, tais como douramentos, faiscações, encarnações, pinturas parietais, pinturas de quadros e as pinturas de tetos. A um mesmo artista geralmente era confiado todo esse conjunto de serviços relativos a uma mesma igreja (QUINET, 2011), e assim ocorreu com Ataíde e a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. É natural que, numa condição como essa na qual se têm inúmeros e distintos trabalhos, um artista se dedicasse mais a uns que a outros. Até mesmo quando se aproxima uma obra de um determinado tipo à outra do mesmo tipo, como por exemplo, uma pintura em perspectiva a outra pintura em perspectiva, ambas de um mesmo artista ou não,

se nota a existência de discursos mais vivos numas e outros nem tanto noutras. Mas, nem mesmo diante daquelas em que o discurso carece de mais vitalidade, é possível afirmar que seus autores eram copistas ou sequer simplificadores de modelos.

A relação primordial dos artistas mineiros com as estampas era como a de um artista com seu modelo-vivo. Basta estar diante dos painéis que compõem as barras que Ataíde pintou para a capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e tomar uma das cenas presentes nele; estar diante de uma gravura da citada bíblia estampada, gravura esta relativa à mesma cena presente na barra de tal capela-mor; estar na *loggia* no Vaticano na qual Rafael fez suas pinturas e estar diante da mesma passagem bíblica à qual se relacionam essas imagens; ou seja, se colocar diante de cada original que Hannah Levy relacionou em seu artigo, e tentar avaliar se os discursos, conforme aqui entendidos, podem se equivaler. Tenho convicção que não e que, mesmo abordando neste trabalho uma obra específica de Ataíde, poderei por minhas conjecturas mostrar a autonomia do seu discurso e com tal inferir que igualmente os outros em outras obras possam ser.

Uma coisa é admitir que, no realmente vasto universo de trabalhadores ligados às obras mineiras - Judith Martins (1974) dedicou dois volumes somente a relacioná-los com seus respectivos trabalhos comprovadamente contratados - houveram aqueles cujas obras não apresentam tanta força quanto às mais notórias. Outra coisa é admitir que os artistas mineiros eram pintores de “segundo nível”, ou, de modo geral, artistas de segunda mão. É necessário dispensar de vez o ranço, o cheiro desagradável que involuntariamente se carrega por ter sido colonizado, e colocar-se limpo diante daquelas obras. Os discursos estão lá vivos e por isso aquelas obras passam muito longe de serem cópias. Retomando brevemente Croce (2001), tais discursos devem ser, inclusive, olhados isoladamente e não apenas em relação aos seus hipotéticos modelos.

Por essas considerações relacionadas ao fazer artístico naquele contexto mineiro, estando diante do discurso de Ataíde, considero que o mesmo se dá por meio da mencionada noção de desenho e tendo como principais modelos as estampas. Considero que o discursar desse artista mineiro se dá para um sujeito hipotético, que eventualmente também pode servir ou não de modelo, mas também com um determinado tipo de modelo o qual, por sua vez, refere-se à obras consagradas, tanto no sentido de sagradas como no sentido de aclamadas. Assim, entendo também que nem só de “estampas” se serviam aqueles artistas. Aliás, sequer é possível provar quais eram todas as gravuras de que dispunham eles, muito menos quem dispunha de qual, e, em alguns casos, se houve alguma gravura com a qual um deles dialogou numa determinada obra, ou também se houve apenas uma com a qual outro dialogou noutra. Entendo que vários supostos modelos e tipos de modelos possam e devam ser considerados e não apenas um modelo-estampa. Artistas dificilmente olham exclusivamente para uma coisa ou tipo de modelo quando constroem seus diálogos, mesmo quando têm fisicamente diante dos seus olhos apenas um modelo para observar; isso é inerente à imaginação e esta é indissociável ao discursar.

Escrevo, penso e vivo num país colonizado. Colonizado mais que uma vez, de diversas formas e em certa medida ainda colônia. Exorcizar os fantasmas dos colonizadores, embora seja necessário, não é tarefa fácil e a mesma sempre traz possibilidades de resultar em outras formas de prisão. Atento para livrar-me deles, evitando sempre que possível à paranoia ou aos delírios persecutórios, pois até mesmo nessas formas mais sutis esses espíritos se manifestam. Quando se fala em estampas relacionadas às pinturas em perspectiva mineiras, geralmente, se refere principalmente à porção central dessas obras, na qual frequentemente se concentram narrativas bíblicas. Assim, foca-se algo e deixa-se de lado toda a parte relativa à construção arquitetônica da pintura, para qual naturalmente também se pode pensar em outros modelos, tal como a já referida publicação de Pozzo é um. Então, a exemplo de quando se fala da porção central

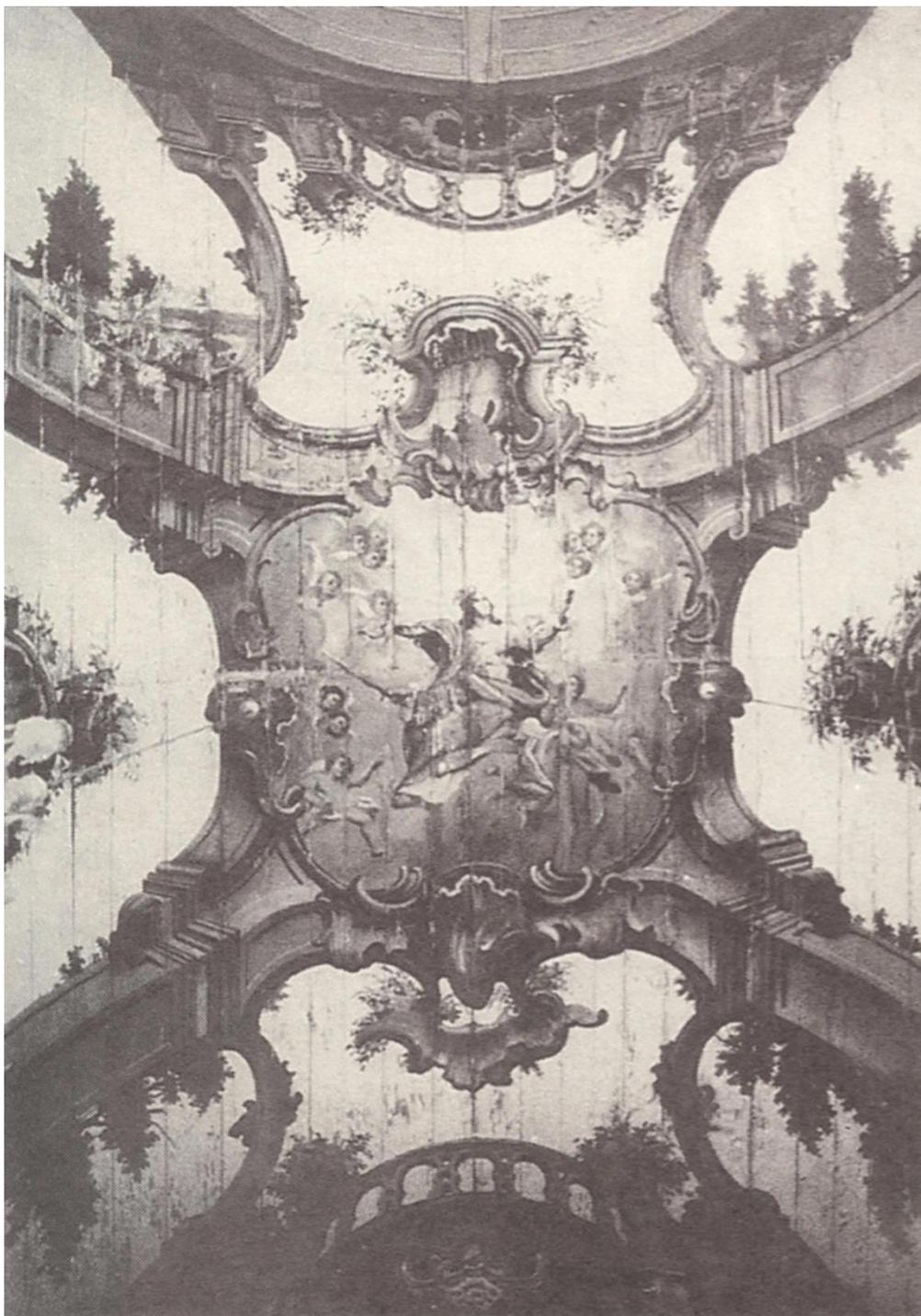


Fig. 5 - Antônio Martins da Silveira, Pintura no forro da capela do Seminário Menor. 1782. Mariana.
Fonte: Oliveira, 2003, p. 277.

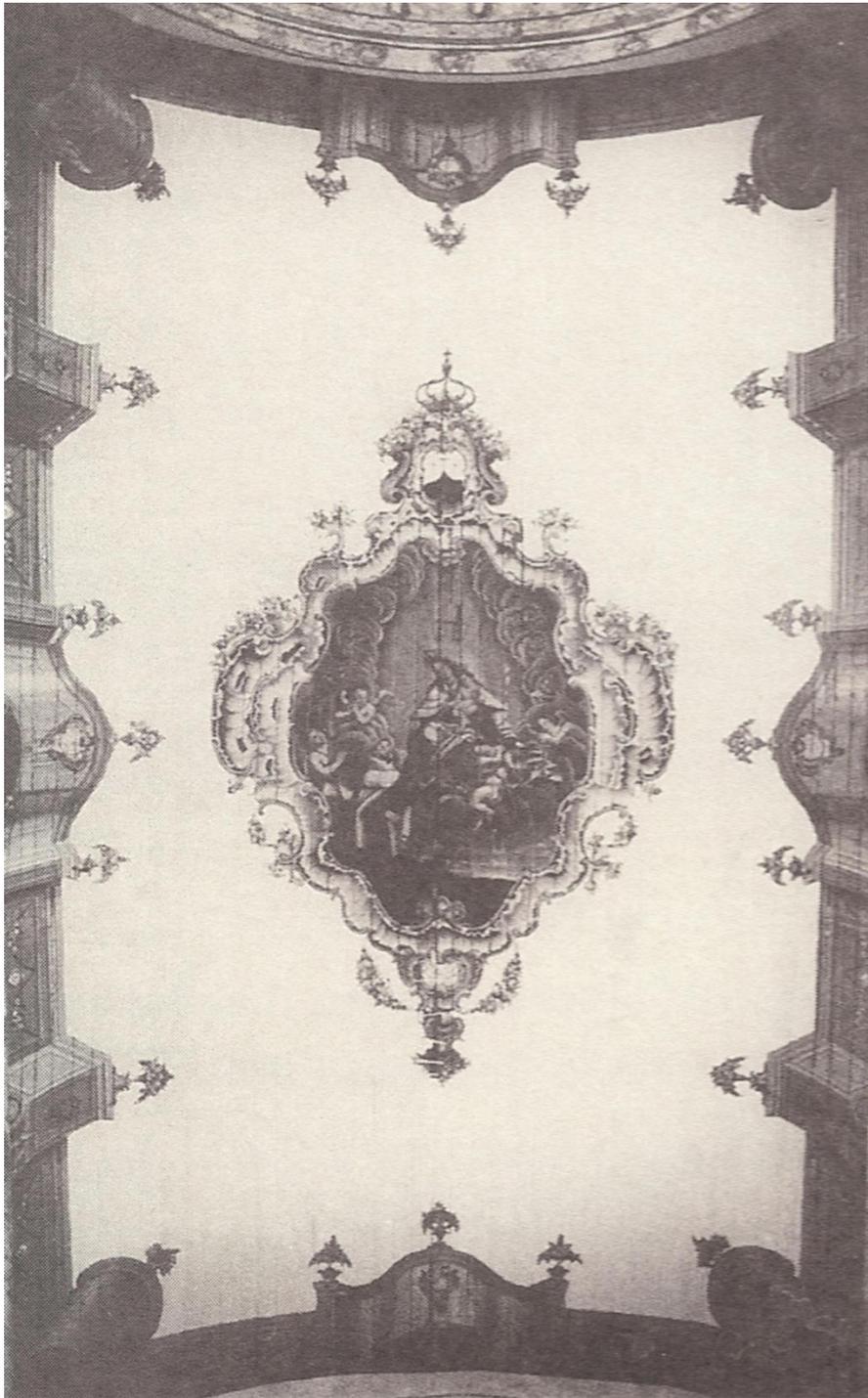


Fig. 6 - Francisco Xavier Carneiro, Pintura no forro da nave da Igreja do Carmo (obra destruída durante um incêndio). [1826]. Mariana.
Fonte: Oliveira, 2003, p. 283.

dessas obras, mesmo quando se olha para as questões arquitetônicas de uma dessas pinturas, se costuma colocar adiante aos olhos, e antes da obra, alguns desses vultos.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003) afirma existirem dois modelos, ou tipos, de pintura em perspectiva em Minas. A pintura no forro da Capela do Seminário Menor (fig. 5), em Mariana, seria exemplo do primeiro modelo, enquanto a pintura no forro da nave da Igreja do Carmo (fig. 6), também em Mariana, exemplo do segundo. Quando ela fala do segundo modelo ela diz:

Um segundo modelo, bem mais simples, que reduz a perspectiva arquitetônica a um muro-parapeito circundando em linha contínua as laterais da abóbada, e deixando vazia a parte central em torno do medalhão, difundiu-se paralelamente, sem que se possa detectar com precisão as origens desse partido (OLIVEIRA, 2003, p. 283).

Ora, esse “bem mais simples” e esse “que reduz” afirmados por ela, devem ser lidos com reservas para que não sejam assimilados como deturpações dos discursos das obras que se assemelhariam a esse segundo modelo ou tipo. Tal afirmação mal assimilada pode, por exemplo, induzir alguém a considerar o primeiro modelo, cuja origem também é mineira tal como a do segundo, menos completo do que os modelos europeus, e, de modo mais óbvio, a considerar o segundo modelo inferior ao primeiro, e, assim, ainda menos completo que os europeus. Por minha vez, entendo que as obras que se realizam por meio de um muro-parapeito, sejam tão somente diferentes das que se valem por outros meios, e que ambas são diferentes dos diversos casos europeus.

Todo discurso poético possui alguma sinceridade, no sentido de uma verdade, e, por conseguinte, é possível perceber a sua coesão e a sua autonomia. A coesão do discurso revela a beleza que ele possui em si. A sua autonomia, que

pode ser percebida com maior facilidade quando se conjecturam os seus modelos e sujeitos, revela a beleza que ele possui na medida em que se dá a conhecer aos que o desejam encarar. Ambas essas belezas não são rígidas, possuem certa adaptabilidade impossível de ser definida. Além disso, um discurso e sua sinceridade não estão presos a um contexto e um tempo, mas sim se dão num contexto e num tempo, sendo também desse modo o como se dão as noções de coesão e autonomia. Com isso, o discurso se inaugura num tempo e contexto, mas, por meio de sua vitalidade, atravessa-o indistintamente.

Não há incompatibilidade entre um artista criar um discurso, e, portanto, criar algo em que haja sinceridade, coesão e autonomia, e ao mesmo tempo, durante a sua criação, lidar com imagens sagradas, com modelos, ou simplesmente com imagens já concebidas. Gombrich (2008, p. 30-31) afirma que:

De fato, foram usualmente aqueles artistas que leram as Escrituras com a maior devoção e cuidado os que tentaram formar em suas mentes um quadro inteiramente original dos eventos da história sagrada. Procuraram esquecer todas as pinturas que tinham visto e imaginar como as coisas deviam ser quando o Menino Jesus permanecia deitado na manjedoura e os pastores vieram adorá-Lo, ou quando um pescador começou a pregação do evangelho.

Ademais, a sinceridade de um discurso não exclui dele “a participação divina” como trata Quinet (2011), ou, em termos aqui mais apropriados, não anula do seu resultado a “*fuera de creencia*”. O próprio Ataíde, com as suas palavras, menciona, durante uma tentativa de ajuste de serviço para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, que uma pintura em perspectiva “puxa a atenção, e contemplação dos fieis a principais misterios de nossa Religião” (MENEZES, 1965, p. 97). Ou seja, o que se tem diante de uma obra dessas é o próprio mistério, ou ainda, algo que só pode ser sagrado. É perfeitamente possível pensar naquelas estampas como modelos e nas obras mineiras como obras

sinceras, prenhas por seus discursos. Sendo assim, esta pesquisa almeja o discurso de Ataíde na obra em questão, desafiando sua sinceridade, examinando sua coesão e sua autonomia, aproximando dele outras obras e seus respectivos discursos, de modo que fique cada vez mais latente sua vivacidade que acredito ter.

E não há porque duvidar do ímpeto de Ataíde, mesmo porque não faltam exemplos, até mesmo em obras menores em escala e importância, que possam de fato motivar alguém a relacionar-se com seus discursos. O mesmo é possível dizer de outros pintores e artistas mineiros, bastando mencionar aqui o nome de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), dito Aleijadinho. No âmbito das pinturas em perspectiva, quando se olha para aquelas produzidas na Bahia (fig. 7) ou no Rio de Janeiro (fig. 8), salvaguardadas consideráveis diferenças, se vê certa proximidade formal com a pintura em perspectiva desenvolvida em Lisboa (fig. 9).



Fig. 7 - José Joaquim da Rocha, Pintura no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. 1773. Óleo sobre madeira. Salvador.

Fonte: Santos, 2002, p. 86.



Fig. 8 - Caetano da Costa Coelho, Pintura no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira da Penitência (ou Ordem Terceira de São Francisco). 1737. Têmpera sobre madeira. Rio de Janeiro.
Fonte: Tirapeli, 2006, p. 70.

Por outro lado, em Minas as concepções espaciais foram formalmente, e em alguns casos não apenas formalmente, muito distintas das lisboetas (fig. 10). Ataíde, por sua vez, na pintura em perspectiva cunhou suas próprias particularidades diante das propostas das obras mineiras anteriores às dele.

Exemplos de sinceridade na obra do artista marianense não faltam. Dentre os quadros que ele pintou para a capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, naquele que representa a Santa Ceia e no que representa o Lava-Pés, vê-se o Cristo com traços femininos, sejam eles dados pelas mamas que se insinuam por debaixo da túnica, seja pela própria feição com a qual ele é representado. Inclusive em obras em que seriam mais difíceis de esperar que a atenção de quem as contemplam fosse tomada, como por exemplo, na pintura e douramento dos altares, é possível encontrar Ataíde tentando dizer algo, motivando e provocando a atenção, tal como observou Toledo (1983, p. 222): “ao contrário de algumas peças ‘ao gosto francês’, onde o ouro aparece sobre o fundo branco, aqui o fundo é cor-de-palha, como se refletisse o ouro”.



Fig. 9 - Pintura no forro da nave da Igreja de São Paulo. [176-?]. Óleo sobre madeira. Lisboa.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

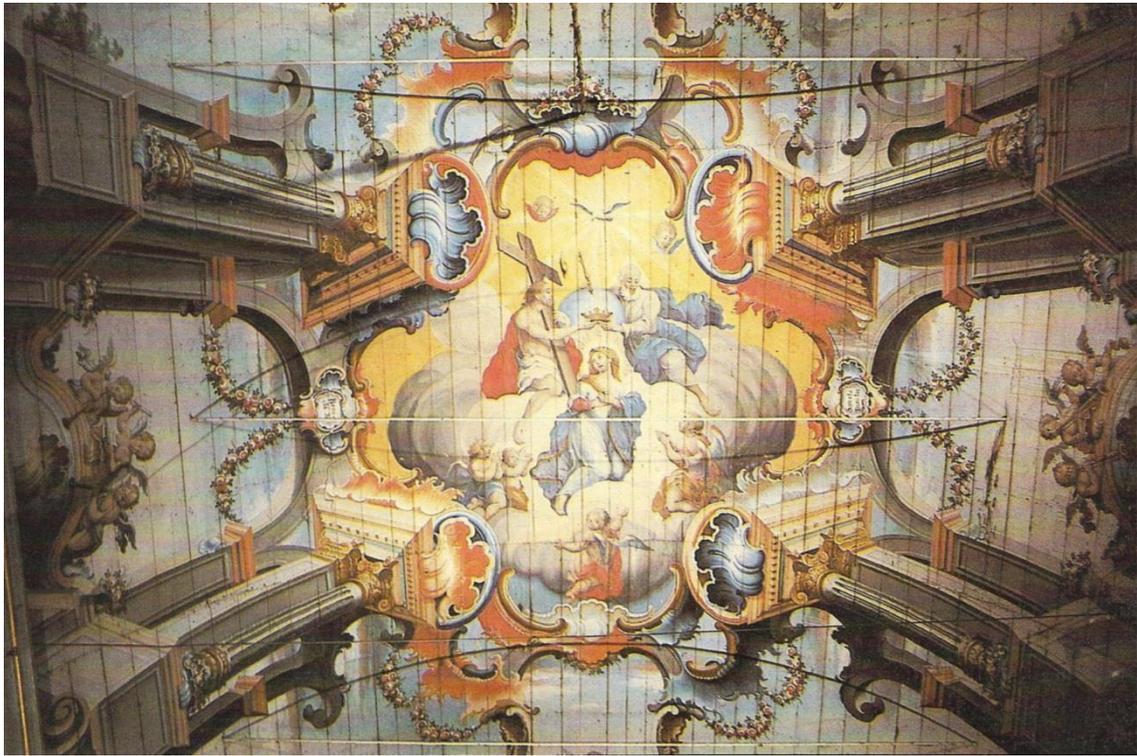


Fig. 10 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Itaverava.

Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 115.

Porém, existe da parte de alguns pesquisadores a observação de que, daqueles artistas já nascidos em Minas, os quais se diferenciariam dos que vieram de Portugal a Minas para trabalhar, a produção artística ocorrida naquele lugar havia adquirido particularidades anteriormente desconhecidas. Rodrigo Melo Franco de Andrade (1986, p. 201) afirmou:

Com o advento de Manuel da Costa Ataíde, a pintura mineira atinge o ponto mais alto. Foi sob a ação desse mestre que a arte religiosa da capitania, renovada com vigor desde alguns anos e diferenciada da tradição reinol, graças ao impulso genial de Antônio Francisco Lisboa,... O que sucedeu ali foi um surto original perfeitamente caracterizado [,] como Lúcio Costa observou,

‘distinto das manifestações equivalentes, contemporâneas, nas demais regiões do país ou da antiga metrópole’.

Não há como discordar de que Manoel da Costa Ataíde e o mulato Antônio Francisco Lisboa são, com suas obras, grandes pilares para sustentar afirmações sobre inúmeras diferenças para com as obras de outros lugares ou artistas. Apenas entendo que, nos termos desta pesquisa, a qual visa o discurso poético presente numa obra, deva ser evitada a busca por uma originalidade subentendida em afirmações semelhantes à citada. Entendo que esses artistas nascidos mineiros, mulatos ou não, nasceram num momento em que já haviam sido produzidas diversas obras naquele território e que, com isso, eles puderam dispor delas também como modelos, lado a lado com as estampas, tendo isto certamente contribuído, mas não necessariamente determinado como um todo, para que discursos distintos entre si e entre os que os antecederam fossem elaborados. Entretanto, certamente também devem ser consideradas sinceras a maioria das obras que antecederam à produção dos artistas mineiros por nascimento, pois os portugueses que foram para Minas realizar seus trabalhos também eram artistas. Não se deve duvidar do ímpeto de qualquer um deles, portugueses e mineiros, seja por naturalidade, seja por circunstância.

Em termos mais estritamente metodológicos, no sentido de uma metodologia categoricamente formulada, tomo como referência o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky. Tomo-o, entretanto, com certas ressalvas, visando com elas manter o objetivo principal desta pesquisa, ou seja, abordar o discurso poético presente em determinada obra. Até aqui neste capítulo, foram apresentadas ponderações e considerações baseadas nos trabalhos de diversos pesquisadores, as quais tanto podem em amplitude ser entendidas como a própria metodologia desta pesquisa, quanto em profundidade ser a sua própria “contextualização”, no sentido dos termos teóricos que a embasam. Essas ponderações e considerações já apresentadas, inclusive, servem para nortear a

aproximação do método panofskyniano, evitando assim um desvio dos presentes interesses.

Panofsky (1995) apresenta um esquema triádico para o estudo de uma obra de arte, no qual as três partes que o compõem diferenciam-se entre si por uma espécie de hierarquização estabelecida por diferença de profundidade, ou seja, organizado em três níveis respectivos às suas três partes, sendo que na medida em que se aprofundaria o estudo da obra, se transitaria de um nível ao outro desse esquema. Ao primeiro nível de aporte da obra corresponderia uma análise daquilo que ele chamou de conteúdo temático primário ou natural. O conteúdo natural se refere ao “mundo dos motivos artísticos” (PANOFSKY, 1995, p. 21) e suas composições, sendo eles todos os elementos visíveis na superfície da obra, tais como formas, cores, linhas, pessoas, animais, plantas,... ou todas as figuras e a configuração da obra, bem como aquilo que, em termos de sentimentos, elas expressam, tal como alegria, tristeza, medo... Ao segundo nível de aporte da obra corresponderia uma análise do conteúdo secundário ou convencional. O conteúdo convencional se refere às imagens, histórias e alegorias, devendo as histórias e alegorias ser entendidas como combinações de imagens, sendo elas os temas ou conceitos associados aos motivos artísticos. Ao terceiro nível de aporte da obra corresponderia uma análise do significado intrínseco ou conteúdo. O significado intrínseco se refere àquilo que revela “a atitude básica de uma nação, uma época, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1995, p. 22) e que foi assumido “inconscientemente por um indivíduo” (PANOFSKY, 1995, p. 22) e condensado numa obra. Ele seria constituído por “normas de conduta” (PANOFSKY, 1995, p. 22) as quais são exprimidas pelos métodos de composição e pelo significado das imagens, histórias e alegorias ou simplesmente “significado iconográfico” (PANOFSKY, 1995, p. 22). A apreensão do conteúdo do primeiro nível se daria de forma sensível, diferenciando-se nessa apreensão o que seria fatural do que seria expressivo, entendendo por fatural as figuras e a configuração da obra e por

expressivo os sentimentos por elas transmitidos. A apreensão do conteúdo do segundo nível se daria de modo inteligível e a do terceiro nível através de um processo que ele chama de intuição sintética.

O método iconológico do referido autor também é aqui aproximado, considerando-se as críticas diretas e indiretas a ele feitas por Gombrich (1999) e por Carlo Ginzburg (2011). Este último analisa Panofsky com muita objetividade e com notória clareza. De modo resumido ele afirma que Panofsky resolveu o problema da “pretensão da visibilidade pura, de fornecer descrições ‘puras’ das obras de arte figurativas” (GINZBURG, 2011, p. 65), problema que ganhou relevância depois das proposições teóricas de Heinrich Wölfflin, tendo, portanto, sido este um importante ponto de partida para a construção de seu pensamento aqui em questão. Junto a isto ele afirma que, uma vez resolvido tal problema, ele deixou em aberto outro: “o da ambiguidade de qualquer figuração” (GINZBURG, 2011, p. 65). Completando, Ginzburg diz que, porém, o que importava a Panofsky era “a justificação teórica das próprias pesquisas iconográficas” (GINZBURG, 2011, p. 65). Ginzburg é, sem dúvida, indispensável fonte para compreender Panofsky, para entender melhor os problemas e soluções de suas postulações.

Antes de Ginzburg apresentar essa questão da “ambiguidade de qualquer figuração”, os questionamentos de Gombrich já haviam sido propostos, sendo que o próprio Ginzburg, em partes, recorreu a eles. Gombrich com eles adverte sobre o risco da “falácia fisionômica” (GOMBRICH, 1999, p. 108) que resumidamente seria uma “tendência a ver o passado em termos de seu estilo típico” (GOMBRICH, 1999, p. 108); adverte sobre o perigo de uma “explicação por essências” (GOMBRICH, 1999, p. 113), dizendo que elas “não são apenas vazias em si mesmas, colocam um ponto final em qualquer outra inquirição” (GOMBRICH, 1999, p. 113); e também menciona o problema da circularidade mirando, por meio dele, inclusive à iconologia e seu aparato conceitual: “é que, sem essa disposição a desconfiar dos próprios pressupostos de alguém, a

iconologia está sujeita aos mesmos riscos a que a interpretação dos estilos estivera tão propensa, o risco da circularidade” (GOMBRICH, 1999, p. 116).

Apontando tais críticas para os propósitos desta pesquisa, pode-se perceber que as mesmas ressaltam as divergências entre o referido método e aquilo a que esta se propõe. Panofsky constrói uma metodologia cujo objetivo final não é investigar a obra de arte em si. Essa metodologia que nas palavras de Ginzburg (2011) visa justificar teoricamente as próprias pesquisas de Panofsky, mira, principalmente por meio do que caberia ao seu terceiro nível de análise, “as *tendências gerais e essenciais do espírito humano*” (PANOFSKY, 1995, p. 28) a história “dos *sintomas culturais*” (PANOFSKY, 1995, p. 28) ou, de outro modo, reconstruir o espírito de um determinado tempo em que determinada obra foi feita. Panofsky (1995, p. 28) ainda diz que

O historiador de arte terá de comparar o que julga ser o significado intrínseco da obra, ou grupo de obras, que estuda, com o que ele pensa ser o significado intrínseco do maior número de outros documentos de civilização historicamente relacionados com a obra ou grupo de obras em estudo.

Panofsky se propõe a encontrar uma “explicação por essências” (GOMBRICH, 1999) para a obra de arte e ao mesmo tempo aquilo que ele de fato busca não está na obra de arte. Nas suas próprias palavras ele diz: “estamos a tratar a obra de arte enquanto sintoma de outra coisa” (PANOFSKY, 1995, p. 22). O discurso poético se dá por meio da obra, ela o realiza e, portanto, ele faz parte daquilo que a constitui. E porque, então, considerar uma metodologia que mira para fora da obra de arte se o que aqui se mira está nela? Por que, como ela possui consideráveis valores em si, uma vez sendo observada com a referida visão crítica, pode de fato ser profícua.

Para simular sua metodologia, durante a exposição da mesma, Panofsky (1995) usa um exemplo de um “conhecido de chapéu”. Trata-se de uma cena em que um hipotético conhecido seu o cumprimentaria na rua tirando o chapéu. Analisando essa cena ele apresenta, ao mesmo tempo, a validade dos três níveis que seu método propõe. Quando ele faz a explicação da diferença do segundo para o terceiro nível, ele diz:

Finalmente, além de constituir uma ação natural no espaço e no tempo, além de indicar naturalmente estados de espírito ou sentimentos [primeiro nível], além de transmitir uma saudação convencional [segundo nível], a ação do meu conhecido pode revelar a um observador experiente tudo o que contribui para formar a sua ‘personalidade’. Esta personalidade está condicionada pelo facto de ele ser um homem do século vinte, pelos seus antecedentes nacionais, sociais e de educação, pela sua biografia e pelo ambiente que o rodeia [segundo nível], mas também revela uma maneira pessoal de ver as coisas e de reagir perante o mundo que, se fosse racionalizada, poderia chamar-se uma filosofia (PANOFSKY, 1995, p. 20).

Sendo subtraída dessa afirmação de Panofsky a parte final em que ele diz “que, se fosse racionalizada, poderia chamar-se um filosofia”, ter-se-ia naquilo que ele chama de “uma maneira pessoal de ver as coisas e de reagir perante o mundo” um caminho possível para se buscar o discurso poético numa obra. Considerando dessa forma o terceiro nível de análise, aquele que intenta o significado intrínseco, poderia, a metodologia como um todo, corresponder a um objetivo como o que este trabalho tem.

Uma análise minuciosa da proposta de Panofsky pode sugerir alguns equívocos a essa afirmação, ou apropriação, feita dessa forma sucinta. Por exemplo, para ser entendido como válido, o termo “condicionada”, presente na mesma citação, precisaria ser tomado no sentido de condições estabelecidas ou dadas, e não num eventual sentido de determinação. Mas tanto é fato que a

“maneira pessoal de ver as coisas e de reagir perante o mundo” pode ser diretamente relacionada com a idéia de discurso, quanto é fato que a idéia de racionalização dessa mesma maneira pessoal, Panofsky acrescenta à referida estrutura triádica para sustentar sua noção de iconologia como a reconstrução histórica do espírito de um determinado tempo. Uma vez excluída essa noção específica de racionalização, o que restaria da afirmação de Panofsky sobre o terceiro nível seria aquilo que é latente numa obra e que interessa a esta pesquisa. Considerando significativamente válidas suas afirmações sobre o que constituiria o primeiro e o segundo nível, tem-se assim um método possível para amparar uma pesquisa acerca do discurso presente em uma obra.

É importante afirmar que este trabalho, em absoluto, não nega o principal propósito que Panofsky tinha com a sua metodologia, o de estudar o espírito de um tempo. Inclusive, há em tal propósito metodológico de Panofsky uma importante vontade de interação entre disciplinas distintas, vontade essa que já foi exaltada em outros contextos e tempos, e que com suas próprias palavras ele sustenta: “é na busca dos *significados intrínsecos* ou *do conteúdo* que as várias disciplinas humanísticas se encontram num plano comum em vez de serem dependentes umas das outras” (PANOFSKY, 1995, p. 28). Por mais que as mais precisas críticas possam ser feitas aos seus objetivos, e por mais que até mesmo sua metodologia em si possa ser alvo de críticas, o próprio Ginzburg (2011, p. 75) afirma:

“O espírito do tempo”, porém, sempre é uma tentativa – ainda que aproximativa e mitológica – de responder a um problema real, o das conexões existentes entre as várias faces da realidade histórica (excluindo-se o fato de que a polêmica de Gombrich, dirigida sobretudo contra Hegel e seus seguidores, aplica-se na realidade sobretudo a generalizações de tipo diltheyano).

Inclusive, a metodologia de Panofsky pode ser profícua no desenvolvimento de uma pesquisa por razões inerentes à tarefa do pesquisador. Devido a sua estrutura triádica, estabelecendo num primeiro nível “o natural”, num segundo “o convencional” e num terceiro “aquilo que é latente”, ela organiza a abordagem da obra que por vezes possui inúmeros e distintos aspectos. Além disso, é impossível, em termos de uma pesquisa científica, chegar próximo ao discurso presente numa obra, sem antes deparar-se com suas camadas mais “superficiais”, ou ao menos sem encontrar, em qualquer que seja o momento, camadas de algum modo distintas numa mesma obra. Sendo assim, tal organização é eficiente baliza. A tríade que Panofsky apresenta permite tanto se organizar diante do que se está pesquisando quanto revisar aquilo que já foi ou está sendo feito.

Não obstante, apesar dessa validade que possui a organização de um método em níveis, existem as questões práticas de sua aplicação que também devem ser observadas. Panofsky (1995, p. 28) no final da exposição de seu método adverte para o seguinte:

devemos considerar que embora as categorias claramente diferenciadas neste quadro sinóptico pareçam indicar três esferas independentes de significado, elas se referem, na realidade, a aspectos de um só fenômeno, ou seja, a obra de arte como um todo. De modo que, quando trabalhamos, os métodos de tratamento que aqui aparecem como três formas independentes de investigação misturam-se entre si num processo orgânico e indivisível.

Por esses exatos motivos que o estudioso apresenta, no capítulo seguinte, esse método aqui considerado, com as mencionadas adaptações, não será visível. A parte da metodologia, como um todo, que ficará aparente é a que se refere à aproximação à obra em questão de outros documentos e a que se refere às ações de contextualização.

Foi a iconologia, de um modo geral, que despertou para a necessidade de aproximar diversos documentos, de diversas naturezas inclusive, à obra em que se deseja aprofundar. No mesmo trabalho aqui citado, Panofsky dá bons exemplos disso, assim como Aby Warburg e outros estudiosos também provam o mesmo. Considerando que é na iconologia, enquanto uma disciplina, que Panofsky cria seu referido método, e considerando que esta pesquisa lança mão da aproximação de documentos, ou seja, lança mão de um procedimento inerente à uma abordagem iconológica, tem-se, então, mais uma razão para a escolha da metodologia panofskyniana como ponto de referência. A propósito, este trabalho, sem dúvidas, beneficia-se da iconologia, beneficia-se dos grandes estudiosos que de diversas formas a construíram ao longo do tempo.

Assim, aqui será entendido por documentos coisas que possuam ou não valor histórico notório; que sejam obras de pintura, escultura, arquitetura e de qualquer outro meio; textos de qualquer tipo; também coisas menos palpáveis, tais como arquétipos ou imagens de um determinado inconsciente coletivo, por exemplo; e até mesmo, ainda que salvaguardadas as diferenças, as possíveis reproduções dessas coisas; tudo o que possa objetivamente ser aproximado à obra objeto de estudo, ou à sua imagem, constituindo assim uma referência para a mesma ou uma forma de contextualizá-la. Entretanto, por diversas razões não será possível lidar apenas com documentos de primeira mão, principalmente no que diz respeito aos documentos escritos, mas, em contrapartida, teve-se bastante atenção ao que isso representa. Nesse sentido, foi efetuada uma considerável pesquisa bibliográfica com a qual foi possível tomar, como determinada forma de documentos, estudos já bastante avaliados e de pesquisadores respeitáveis.

Com isso, sobre um tipo específico de documento, as imagens de outras obras, o qual será muito recorrente aqui, algumas coisas devem ser consideradas. No que diz respeito ao fato de que os artistas que trabalharam naquele contexto mineiro usaram como uma das possíveis formas de modelos as

referidas estampas, cabe, então, considerar tais estampas-modelos como documentos, ou documentos-imagens, em potencial. Até onde pude ir, não encontrei nenhum modelo desse tipo que se possa, com segurança mínima, aproximar à porção central da obra de Ataíde. Contudo, também não me dispus especificamente a essa tarefa por três principais motivos. Primeiro, ela por si renderia uma pesquisa inteira, já que obrigaria a checar inumeráveis e diversificados documentos e fazer uso de metodologias específicas para tanto, específicas e ao mesmo tempo bastante distintas das que aqui interessam. Segundo, tal como já afirmado, as estampas eram apenas um dos tipos de modelos dos quais dispunham aqueles artistas e não eram elas que determinavam necessariamente e absolutamente os discursos de suas obras – por isso, é que dificilmente alguém em algum dia conseguirá encontrar uma estampa única para cada uma das obras que em Minas foram feitas, sendo, sem dúvidas, muito mais seguro acreditar no engenho daqueles artistas. E terceiro, a relação de sacralidade que tinham aqueles artistas com aquilo ao que remetiam aqueles modelos é que é imprescindível. Tanto era fato essa relação com o sagrado através dos modelos que isso era algo que eles almejavam para suas próprias obras. Portanto, mesmo não tendo sido possível apontar um modelo para a porção central da obra em questão, com outros documentos-imagens que em potência possibilitem tal importante relação de sacralidade, a mesma poderá ser simulada e assim satisfeita.

Ataíde pode nunca ter tido uma estampa enquanto modelo específico para a porção central de sua obra aqui abordada, ou pode ter tido mais que uma, bem como pode ter considerado modelos muito distantes dela, ou ainda, por outro lado, ter se distanciado de determinada estampa muito mais do que o fez com relação as já citadas pinturas das barras da capela-mor. Para enfatizar, independentemente a isso, poder apontar para uma estampa ou para um original e poder dizer: eis aqui o modelo, pode até mesmo pouco contribuir, por si, para os objetivos desta pesquisa. Por fim, mesmo que houvesse sido encontrado um

modelo sequer, de uma forma ou de outra, várias obras serão aproximadas da referida porção da obra de Ataíde e, inevitavelmente, denotarão semelhanças com ela, bem como outras tantas denotarão discrepâncias. Todavia, será incorreto deduzir que as que se assemelharem mais teriam sido as prováveis fontes a partir das quais foram geradas as estampas-modelos que serviram para essa sua obra. Assim, com ou sem a possibilidade de afirmar sequer um modelo-estampa certo, o que aqui nesta pesquisa importa não são as eventuais semelhanças ou discrepâncias entre a obra em questão e outras obras.

Já sobre as questões mais arquitetônicas dessa pintura de Ataíde, alguns modelos, porém não em forma de estampas, mas sim na forma de originais, podem sim ter servido à Ataíde e, enquanto documentos, poderão ser tomadas aqui as imagens dessas obras. Oliveira (2003) afirma que Antônio Martins da Silveira (?-?), autor da pintura no forro da Capela do Seminário Menor em Mariana (fig. 5), por meio dessa obra possa ter oferecido importantes parâmetros para que Ataíde concebesse as suas. Acrescento aqui que devem também ser consideradas as obras de João Batista de Figueiredo (?-?) (fig. 11), realizadas em Santa Rita Durão, atual distrito de Mariana, e a obra de João Nepomuceno Correia e Castro (?-1795) (fig. 12) no forro da nave da igreja do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, obra esta que Ataíde retocou entre 1818 e 1819 (MENEZES, 1965). Junto a esses prováveis modelos, também serão consideradas as obras europeias mencionadas anteriormente bem como outras que possam aqui emprestar algum sentido. Mas nem tudo o que for considerado necessariamente poderá aparecer neste trabalho.

De um modo ou de outro, importa menos o fato de eventualmente terem sido ou não modelos esses documentos que aqui serão trabalhados, e mais o como podem esses mesmos documentos contribuir para que seja possível uma maior aproximação do pretendido discurso. Portanto, toda vez que as imagens de outras obras forem aqui aproximadas, elas serão abordadas mediante os mesmos parâmetros metodológicos, e seu respectivo embasamento, que foram e ainda

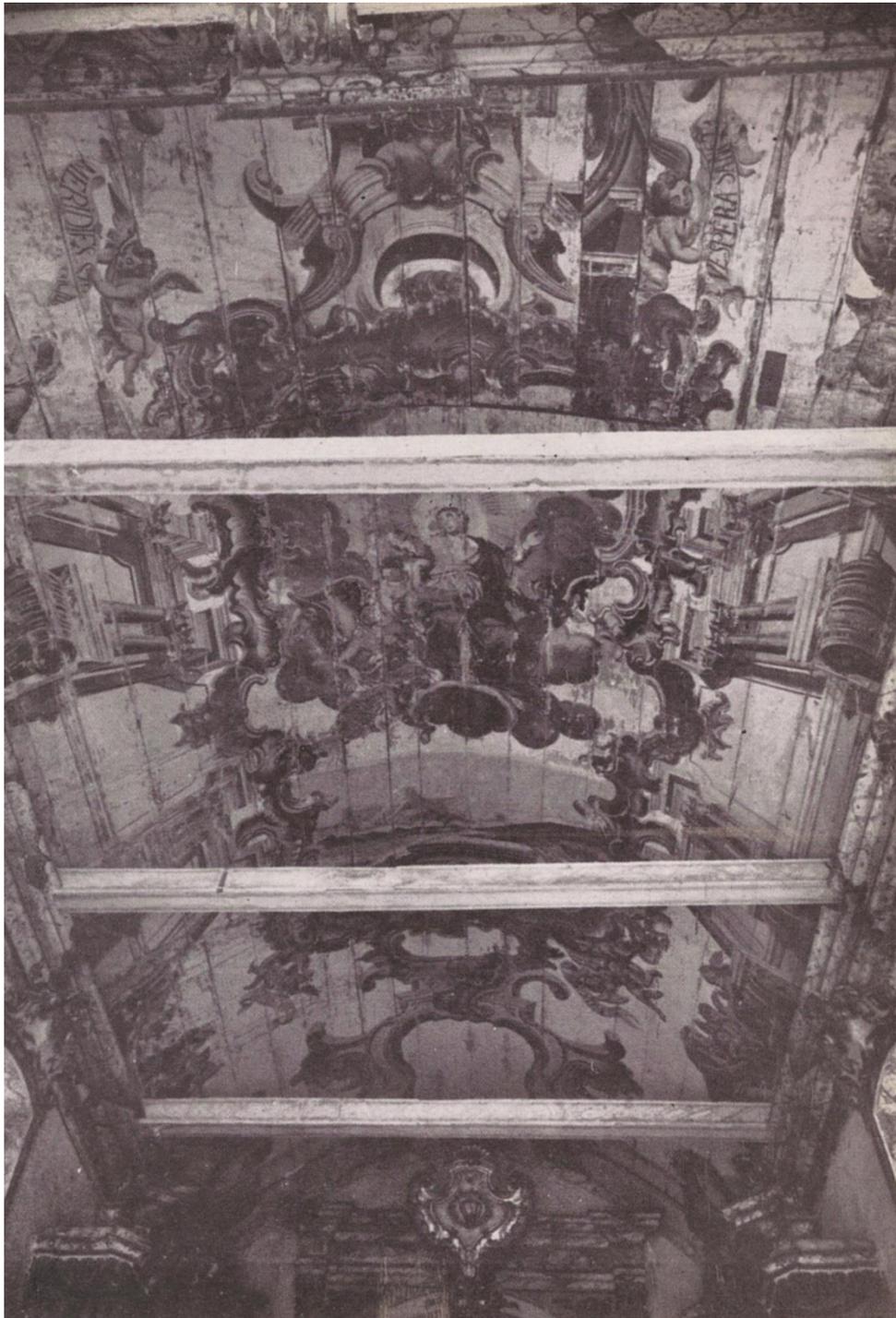


Fig. 11 - João Batista Figueiredo, Pintura no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. [1790]. Santa Rita Durão.
Fonte: Negro, 1958, p. 40.

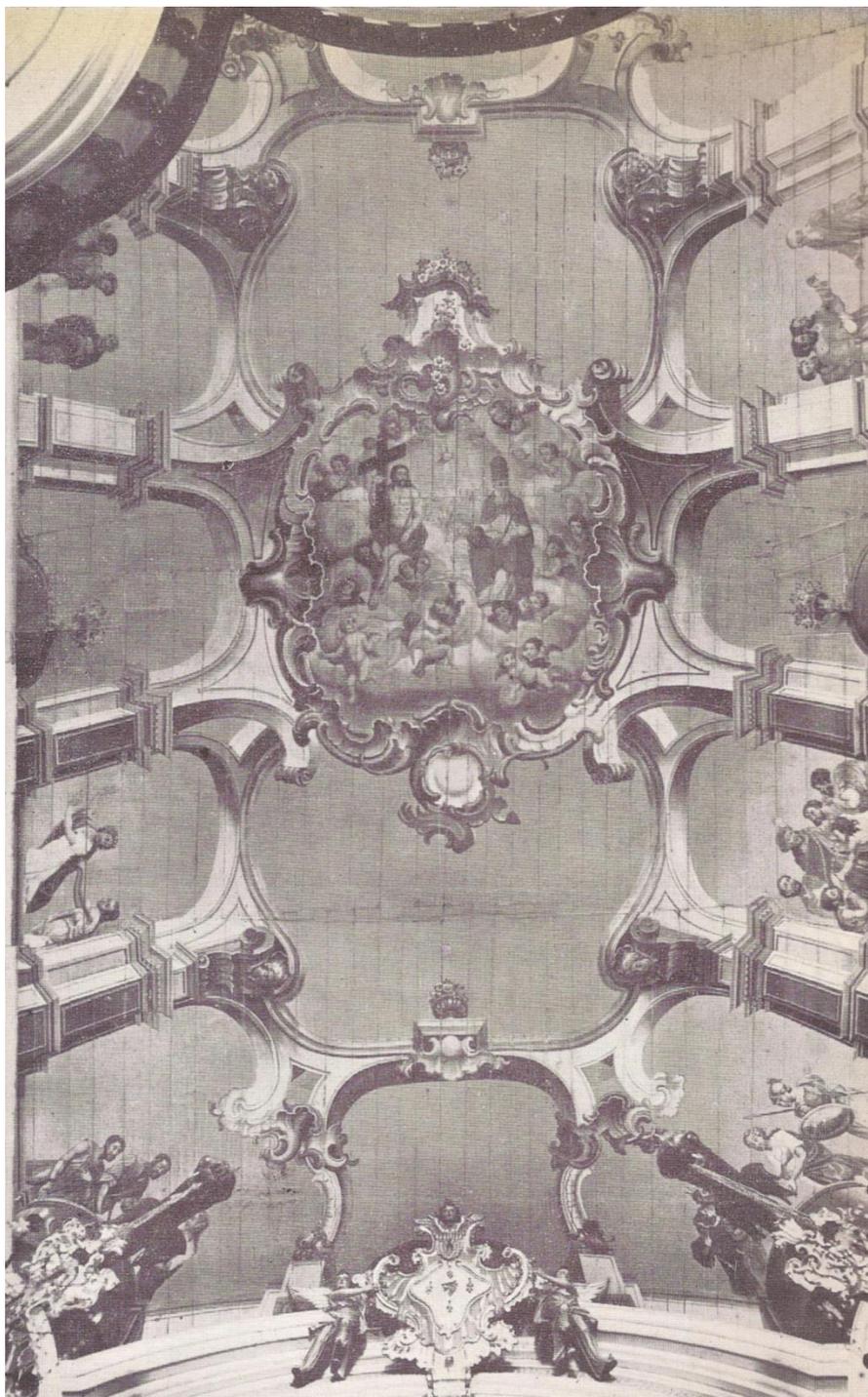


Fig. 12 - João Nepomuceno Correia e Castro, Pintura no forro da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos. [1777-1787]. Congonhas do Campo.

Fonte: Negro, 1958, p. 32.

estão sendo aqui apresentados. Mas, elas naturalmente não serão investigadas tal como a obra de Ataíde o será: elas estarão aqui como que emprestadas de sua existência para servirem como balizadores para a construção das proposições acerca do discurso em questão.

Todavia foram estabelecidos alguns critérios que nortearam a eleição dos documentos-imagens que a seguir aparecerão. O primeiro critério se refere ao fato de que procurei sempre dar preferência às obras cujas quais pude estar diante uma vez. Por mais óbvio que isso possa ser para muitas pessoas, leigas inclusive, por tão natural o quanto essa idéia possa ser, é que considero essa opção de extrema importância, já que pesa sobre ela o fato de que, enquanto documentos ou imagens para esta pesquisa, as respectivas obras antes puderam me dizer algo diretamente e eu pude com elas dialogar, mesmo que, em alguns casos, brevemente. Ou seja, para as proposições que aqui farei, também trago diálogos mudos, experiências com essas obras e, então, reflexões sobre suas imagens-documentos voltadas para aquilo que diretamente aqui pode interessar. Gombrich em seu livro mais famoso faz duas advertências nesse sentido. No prefácio ele diz:

Adotei mais uma regra nessa dolorosa tarefa de eliminação. Quando em dúvida, preferi sempre discutir uma obra que tinha visto no original, em detrimento de outra que apenas conhecia por reprodução. Gostaria de ter feito disso uma norma absoluta, mas não quis que o leitor fosse prejudicado por acidentes de restrições a viagens que, às vezes, atormentam a vida do amante da arte (GOMBRICH, 2008, p. 8).

Na secção “Uma nota sobre livros de arte” ele afirma:

Desnecessário dizer que, se existe um campo de estudo que não pode ser dominado somente através da leitura, esse campo é o da

história da arte. Qualquer amante de arte desejará viajar e despende o máximo de tempo possível explorando pessoalmente os monumentos e obras de arte (GOMBRICH, 2008, p. 645).

Por isso visitei inúmeras igrejas nas viagens que citei no começo deste capítulo, e demorei o quanto pude nelas diante de cada obra que as compõem. Fiz isso com minha máxima dedicação, assim como o fiz nos principais museus dessas cidades, desde o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, até o Museu Nacional do Bargello, em Florença, por exemplo. Assim as imagens que aqui empresto, em boa parte, serão tiradas dos guias e catálogos de museus e edificações adquiridos durante essas viagens.

Desdobrando essa questão, noutro contexto, Malraux (2001, p.11) afirma algo semelhante:

De que é que o museu está inevitavelmente privado? Até agora, dos conjuntos de vitrais e de frescos; do que não é transportável; do que não pode ser facilmente exposto, os conjuntos de tapeçarias, por exemplo; do que não pode adquirir... As vitórias de Napoleão não lhe permitiram transportar a Capela Sistina para o Louvre, assim como nenhum mecenas levará para o Metropolitan Museum o *Portal Régio* de Chartres, os frescos de Arezzo.

As idéias que Malraux expressa nesse referido livro como um todo, vão muito além da relevância, ou do fato, aqui neste momento tratado, o de estar diante da obra. Porém esta citação de seu trabalho aqui serve para alertar para uma situação em que esse mesmo fato toma proporções particulares e irreduzíveis, que é o que ocorre quando se tratam das pinturas em perspectiva. A relação delas com o espaço arquitetônico é indissociável e intensa; um realiza o outro de modo que a ausência de um altera profundamente o que é o outro. Isso, por si só, já inviabiliza uma reprodução de uma obra dessas. Obras como essas

foram pensadas até mesmo a partir da luz que se teria nos respectivos espaços arquitetônicos, bem como a luz deles para as obras que ali teriam lugar. Como se não bastasse isso tudo, até mesmo uma foto capaz de captar em totalidade especificamente o pictórico dessas obras, ou seja, desconsiderando-se o espaço da edificação com o qual acontecem, por vezes é impossível dada às dimensões e a conformação dos espaços arquitetônicos, bem como às dimensões e conformações da própria pintura – e esse é o caso da pintura aqui em questão.

Além disso, as questões de escala entre a obra e aquele que se coloca diante dela, as quais dificilmente podem ser ou são mantidas nas suas reproduções quando se pensa em um simples quadro, por exemplo, são ainda mais relevantes nas pinturas em perspectiva e o espaço arquitetônico com o qual se realizam. Assim sendo, estar diante de uma pintura em perspectiva é ainda mais importante, é inclusive estar na obra, e também por isso o primeiro critério quanto à eleição dos documentos-imagens torna-se para esta pesquisa tão irreduzível.

Outro critério que estabeleci para esse processo de escolha diz respeito ao encadeamento mais amplo do qual participa essa obra. Esta pesquisa foca o discurso presente numa obra produzida numa certa região, que hoje é compreendida pelo atual estado de Minas Gerais, mas, acima disso, produzida na cultura ocidental católica romana dada via a colonização portuguesa. Sendo assim, o discurso aqui em questão foi construído numa determinada cultura que possui uma relação mais direta com a própria cultura dos colonizadores, bem como através da cultura deles relaciona-se indiretamente principalmente com a cultura italiana.

Quando Ataíde começou a receber suas primeiras encomendas, ele já tinha diante de si uma vasta cultura artística instalada naquele território mineiro. É fato, e já foi objeto de estudo de diversos pesquisadores, que muitos portugueses vieram àquelas Minas à busca de oportunidades de trabalho, havendo dentre eles

artistas de todos os ofícios, incluindo-se os arquitetos e pintores. Os negros também trabalharam ali, sendo notório que “o uso de mão-de-obra escrava em trabalho artesanal e artístico foi usual no período” (CAMPOS, 2007, p. 79). Apesar disso, não era a cultura africana que imperava e também não era a cultura que os artistas nascidos na região das minas começavam a fazer, dentre os quais, e como já dito, se incluiria logo em seguida o próprio Ataíde, a que predominava em termos de obras de artistas.

Até o momento em que Ataíde começou a trabalhar a maioria das obras existentes eram as produzidas por artistas portugueses imigrados. Andrade (1986), por exemplo, cita alguns artistas portugueses que vieram para trabalhar especificamente com pintura. O pai de Antônio Francisco Lisboa, Manuel Francisco Lisboa (?-1767), natural da capital portuguesa e considerado por diversos estudiosos, naquela região, o mais importante arquiteto e mestre de obras da primeira metade do século XVIII (OLIVEIRA, 2003), por sua vez é um exemplo dentre os arquitetos que vieram até Minas, arquitetos estes que, além do mais, conheciam as relações entre a pintura em perspectiva e a arquitetura. Compunha também aquela cultura artística, de modo um tanto menos relevante, obras mais facilmente transportáveis e vindas de Portugal, sejam, por exemplo, quadros como o do importante pintor lisboeta André Gonçalves (1685-1762), encomendado para decorar uma igreja, tal como informa Jeaneth Xavier de Araújo (2007, p. 39), sejam obras que eram trazidas pelos próprios povoadores portugueses, tais como os oratórios portáteis (ARAÚJO, 2007, p. 37).

Como já afirmado, Quinet (2011) demonstrou, em seu referido trabalho, a influência da pintura italiana na pintura portuguesa tanto por meio dos tratados portugueses de pintura, quanto por meio das tão recorrentes estampas, e demonstrou que ambos, tratados e estampas, sem dúvidas atravessaram o Atlântico e chegaram até onde estavam os mineiros. Inclusive, nesse mesmo artigo ela confirma que a obra de Pozzo (1693, 1700) seja por Portugal, seja diretamente pelas terras das minas circulou. Consultando essa obra desse jesuíta

italiano, sabe-se que ela contém, além da explanação da tecnologia mencionada, uma ilustração da famosa pintura em perspectiva feita por ele mesmo no teto da nave da Igreja de Santo Inácio, em Roma, sublinhando assim ainda mais a cultura artística da Itália. E ademais, só que especificamente sobre a cultura artística em Portugal, vale ponderar que, por mais que Portugal tivesse tido contato com as artes e os artistas de outros países, como demonstra abaixo outra pesquisadora, o fato é que com a arte italiana, a arte de onde até hoje se encontra a sede da igreja católica romana, é que o contato foi mais profundo e intenso conforme provou Quinet. De um modo geral, sobre os diversos câmbios artísticos Araújo (2007, p. 40) afirma que

O autor Pedro Dias publicou fundamentada pesquisa em que mostra como Portugal importou frequentemente obras de arte religiosa da Itália e dos Países Baixos. Também era comum a transferência de artistas estrangeiros para as terras lusitanas, sendo eles italianos, franceses, flamengos, com o objetivo de trabalharem nos principais canteiros de obras das igrejas, mosteiros e palácios portugueses.

Esses exemplos comprovam o natural vínculo com o qual Ataíde pôde se deparar entre aquela cultura mineira e determinada cultura lusitana. Comprovam também, quer seja pelas estampas de obras italianas, pelos tratados de pintura portugueses, ou pelos próprios artistas portugueses, o vínculo dessa mesma cultura mineira, através da mesma cultura lusitana, com determinada cultura italiana. Decidi, por todo o exposto, dar preferência às obras mineiras, às portuguesas e às italianas durante a escolha das obras, dos documentos-imagens que aqui aparecerão, e isso vale para obras em quaisquer que sejam os meios e não apenas na pintura em quadros, por exemplo.

Entendo esta decisão de forma bastante objetiva, como algo inerente a uma investigação de um discurso, pois, e o mesmo vale para outros tipos de

documentos de um modo mais geral, para que seja possível estabelecer proposições acerca do discurso em questão, no mínimo tenho que poder tomar consciência do contexto no qual ele se deu. Sei que a imaginação não se limita ao que se tem dado num tempo, mas que, inevitavelmente, considera esse algo enquanto ela acontece e até que a obra se consuma. Ataíde tinha diante dos seus olhos uma cultura e fontes de referência (livros e estampas) que tanto podiam exprimir determinadas sinceridades nunca antes vistas em outros contextos, quanto remetiam à cultura portuguesa e, de modo também relevante, à cultura italiana. Ele não podia considerar a cultura e a arte maori, por exemplo, e provavelmente conhecia muito menos a cultura de determinadas regiões da Europa do que conhecia a das penínsulas Ibérica e Itálica. Ou seja, de um modo geral, esta pesquisa lida apenas com o que é possível afirmar poder fazer parte daquele contexto, pois seu objetivo é se aproximar do discurso que se dá na obra em questão e não relacioná-lo com outros discursos a partir do que possam ter em comum, do mesmo modo que ela não almeja às diferenças entre discursos distintos. Mas, tenho convicção de que o engenho de Ataíde não se resumia ao que ele podia ter visto e sim ia até onde ele era capaz de enxergar, e, mesmo assim, a convicção de que optar por aquilo que ele supostamente poderia ter visto – em termos de uma cultura artística que inclusive englobe obras que ele possa nunca ter sabido que existiram, mas que fazem parte diretamente dessa cultura –, seja uma boa e objetiva medida para propor aquilo que através dessa obra ele enxergou.

Eventualmente poderão ocorrer, no capítulo seguinte, algumas imagens de obras francesas, devido, por exemplo, às relações com as rocalhas e outros motivos ornamentais, ou ainda algumas imagens de obras bávaras, como sugere certa relação Oliveira (2003) no que diz respeito às pinturas em perspectiva, ou seja, obras que fazem mais ou menos parte de um determinado campo visual. Contudo, a maioria seguramente se constituirá das de origens já frisadas. De modo especial, a Igreja Matriz do Pilar em Ouro Preto será por vezes cotejada

com a Igreja de São Francisco de Assis, pelo grande contraste que ela oferece. Isso se dá devido ao fato dela ser um ícone perfeito de um conjunto de obras características de um contexto distinto daquele que a igreja da ordem terceira franciscana teve como meio. O que reforça ainda mais esse contraste, é que ambas foram edificadas numa mesma cidade e têm entre si uma distância de tempo relativamente curta, desde quando uma e a outra começaram a ser construídas. Além disso, o que torna mais relevante tal cotejo é que ambos os contextos conviveram juntos e naturalmente rivalizaram entre si, já que se opunham em muitos aspectos. Como exemplo de uma dentre as diversas formas de rivalizações que ocorriam, é sabido que as irmandades competiam para tentar provar qual delas possuía o templo mais belo (OLIVEIRA, 2003, p. 172). Mas as diferenças que separam os contextos dessas duas igrejas advêm de convicções de mundo antagônicas, ou seja, são diferenças que se deram e se dão na história e que são mais impessoais do que aquelas que tão recorrentemente motivaram as inúmeras corriqueiras disputas entre as mais diversas irmandades.

Sendo assim, fazendo uso dessa metodologia e de seu embasamento ora expostos, o capítulo que se segue, o qual tratará do discurso e fará proposições a partir dele, será subdividido em três partes. O primeiro subcapítulo tratará das imagens da arquitetura, as imagens arquitetônicas que compõem a nave da Igreja de São Francisco de Assis e, quando conveniente, as que compõem a igreja como um todo. Não serão abordadas todas as imagens de tal nave, nem muito menos de tal igreja, mas sim as essenciais dentre aquelas que da pintura participam. O segundo subcapítulo tratará das imagens da arquitetura pictórica que Ataíde, naquele forro e com aquela nave, criou. O terceiro subcapítulo tratará das demais imagens da obra pictórica, considerando-as na arquitetura pictórica e diante de tal obra arquitetônica.

Por último, ainda neste capítulo, entendo que seja oportuno justificar o porquê escolhi esta e não outra obra de Ataíde. Desconsiderando os forros dos nártex e os dos retábulos de altares, ou melhor, considerando apenas os forros

dos tetos das naves e das capelas-mores, ao todo Menezes (1965), e igualmente outros estudiosos concordam, atribui a Ataíde cinco obras: a pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Itaverava (fig. 10); a pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (fig. 13); a pintura no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (dos Pretos), em Mariana (fig. 14); a pintura no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco (fig. 15); e a pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (fig. 16), cuja qual, obviamente, é a aqui abordada. Apesar de concordarem quanto à atribuição, alguns pesquisadores discordam quanto às datas de execução dessas obras e quanto à existência ou não de eventuais provas documentais assegurando Ataíde como autor de algumas delas.

Existem poucas, talvez nenhuma, provas que de fato afirmem o período correto da execução dessas obras e por quem elas tenham sido executadas. Sustentando a hipótese de Ataíde ser o autor delas, na maioria das vezes, o que existem são as comprovações de pagamentos bem específicos feitos a ele, sendo que, quase nenhum deles são relativos a essas pinturas sobre forros. O que mais se encontram são, por exemplo, comprovantes de pagamentos efetuados pela encarnação de determinadas imagens ou por douramentos, os quais são achados nos livros dos autos das irmandades para as quais esses serviços foram executados. Não são encontrados nesses livros esses mesmos tipos de comprovações, só que comprovações relativas a todos os serviços realizados naquele mesmo templo daquela mesma irmandade. Há alguns casos em que se encontram descrições genéricas de pagamentos, mas sem uma afirmação objetiva acerca de a quais serviços possa se referir tal pagamento. Ou seja, sabe-se que Ataíde trabalhou na decoração daquela edificação, mas não se acham as descrições relativas aos pagamentos que foram supostamente efetuados para cada um dos serviços que hipoteticamente ele ali realizou, nem mesmo para todos



Fig. 13 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara.

Fonte: Campos, 2007, p. 155.

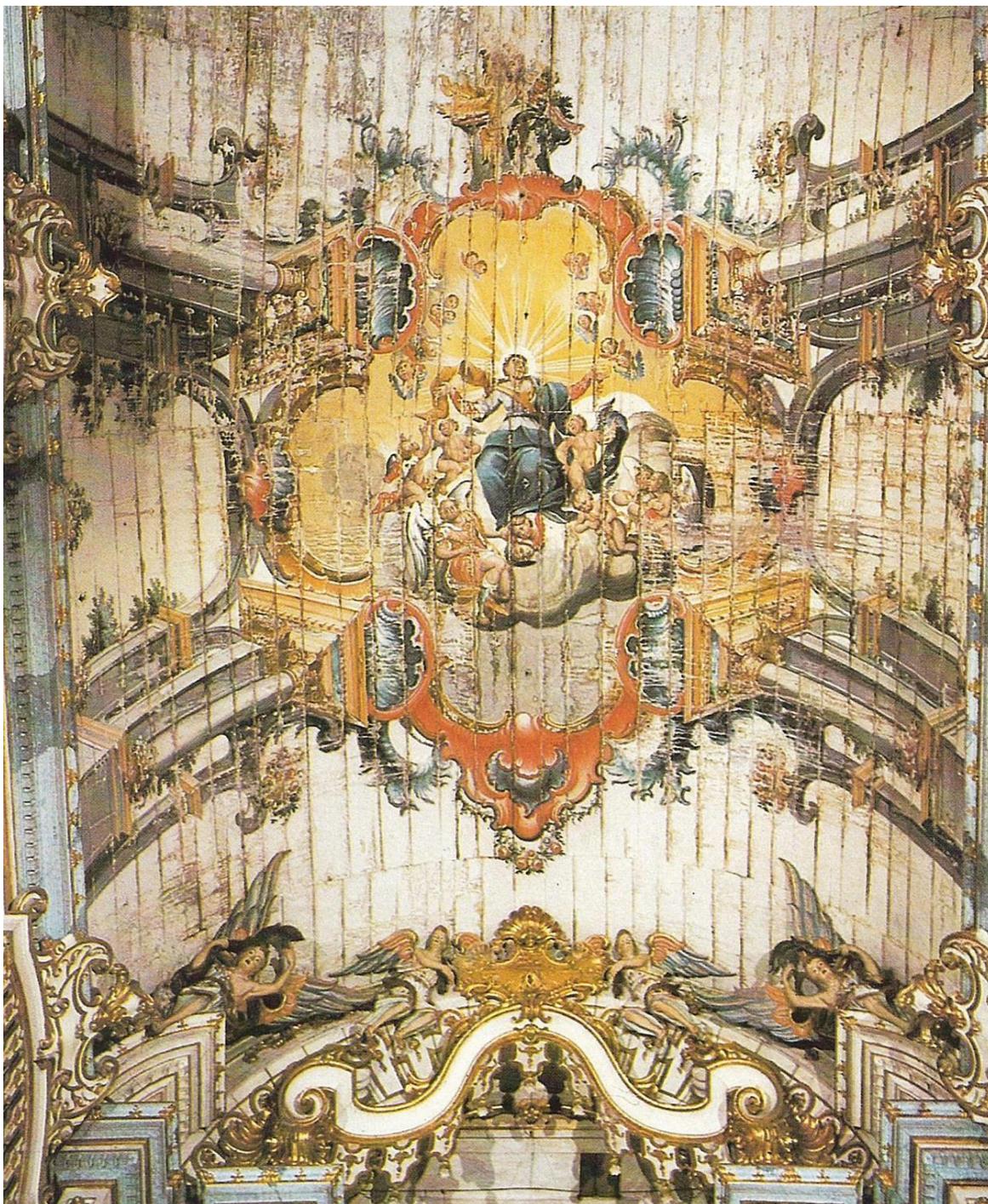


Fig. 14 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (dos Pretos). Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Mariana.
Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 97.

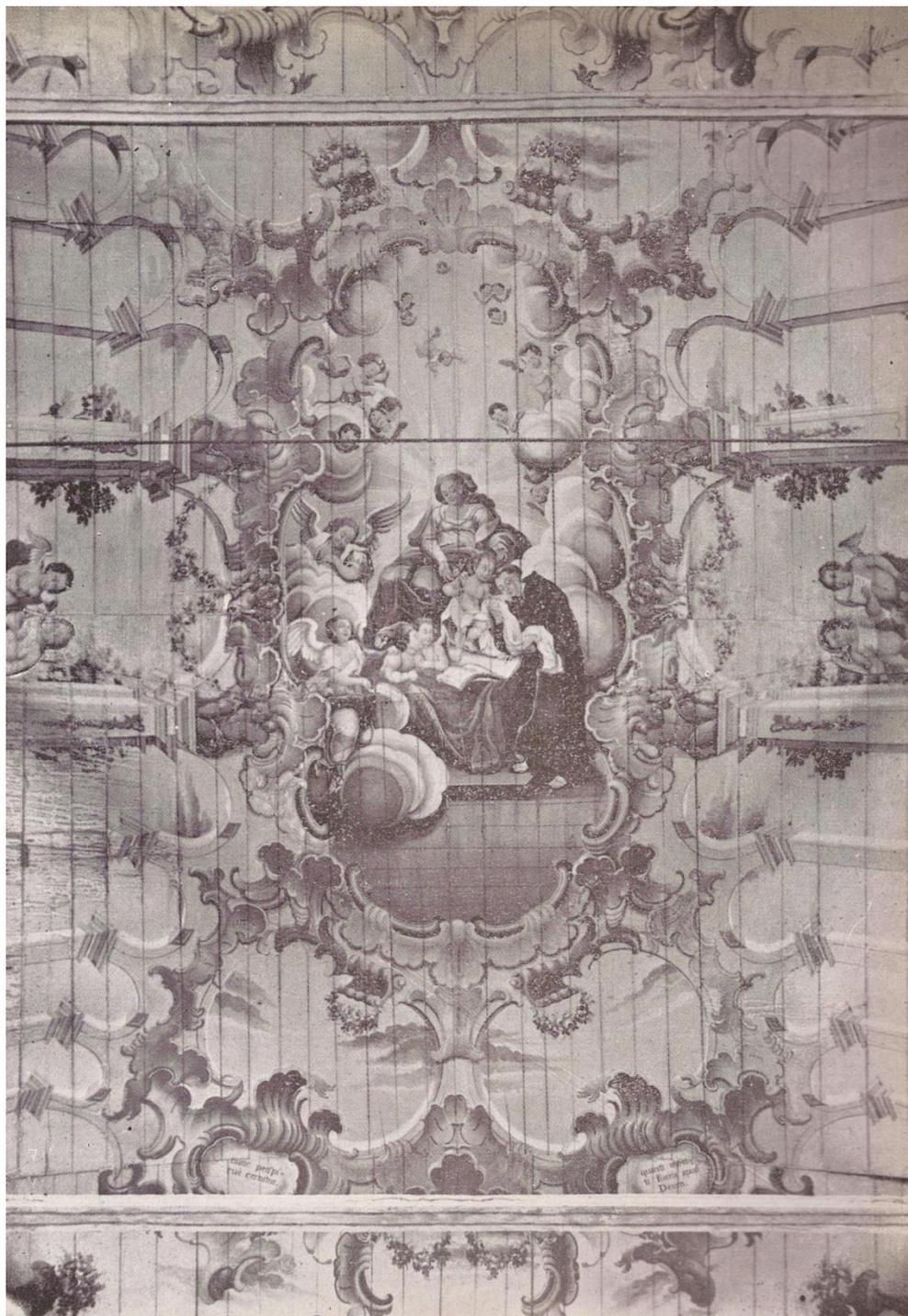


Fig. 15 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Ouro Branco.

Fonte: Negro, 1958, p. 72.



Fig. 16 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 41.

eles em conjunto. Assim, sequer existe uma só menção à data de contratação ou execução dessas cinco obras de grande porte.

E vale frisar, reforçar o que fora citado anteriormente, que esses pintores eram contratados, na maioria das vezes, embora nem sempre, para fazer todo o tipo de trabalho de pintura da edificação – modelo esse que ainda hoje é recorrente, principalmente quando se trata dos serviços de pintura de uma edificação nova. Apesar disso, essa forma convencional não permite afirmar, quando se encontra uma menção a um pagamento por um serviço específico ou com uma descrição não objetiva acerca dos serviços prestados, que tal menção se refira a todos os serviços de pintura realizados naquele determinado templo, incluindo assim também os forros. Havia muitas contratações pontuais que por vezes não rendiam outros trabalhos numa mesma igreja a um mesmo artista.

Essa ausência de provas somadas à ansiedade de certos pesquisadores em entender as obras de Ataíde, entender num sentido de resumilas a explicações fechadas e totalitárias, os levou a afirmações que devem ser lidas com cautela, pois podem até mesmo soarem diminutivas sobre algumas obras desse artista. Assim, por exemplo, quando certos pesquisadores se depararam com a pintura no forro da nave de Ouro Branco (fig. 15) e tentaram “entender” as diferenças dela para as pinturas nos outros forros, afirmaram que tal pintura seria de autoria dos aprendizes de Ataíde, contando apenas com uma provável participação dele em partes específicas da obra. Oliveira, por exemplo, diz que tal trabalho em Ouro Branco, assim como o realizado na nave da mesma igreja de Santa Bárbara (fig. 17) na qual Ataíde pintou a capela-mor (fig. 13), não são feitos pelo próprio artista; segundo ela, ambos

devem ser atribuídos a discípulos pela qualidade nitidamente inferior do desenho das projeções arquitetônicas, embora seja admitida a hipótese de sua participação na execução de partes essenciais da composição, como as figuras do medalhão central de Ouro Branco (OLIVEIRA, 2003, p. 279).



Fig. 17 - Pintura no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio. [Final do século XVIII-Começo do século XIX]. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara.
Fonte: Negro, 1958, p. 64.

Sobre a pintura em Ouro Branco, o único documento que foi encontrado e julgado uma prova de que Ataíde teria trabalhado naquela igreja, diz respeito a uma questão judicial, sendo em tal documento apenas mencionado que Ataíde estava trabalhando em Ouro Branco e sem mencionar especificamente onde, ou seja, sem afirmar se era naquela igreja que ele estava realizando quaisquer trabalhos. Não obstante, é de fato muito difícil negar que a obra em Ouro Branco,

no mínimo, se relacione de algum modo com a produção de Ataíde. Isso se deve à proximidade da mesma com seus demais trabalhos também atribuídos. Observando melhor o mesmo documento jurídico, vê-se que ele data de junho de 1800 (MENEZES, 1965, p. 141) e, se considerados os demais documentos que hipoteticamente vinculam Ataíde aos seus outros trabalhos atribuídos, os quais apresentam datas de 1801 em diante, não se poderia supor que essa seria uma de suas primeiras grandes encomendas?

O caso da igreja em Santa Bárbara é ainda um pouco mais delicado, pois atribuir à Ataíde a obra realizada no forro da nave seria afirmar uma sexta grande pintura de autoria dele. No entanto, olhando para aquela igreja como um todo, o que pensar das semelhanças entre a pintura no forro da capela-mor e no forro da nave dela e as respectivas pinturas, realizadas em período anterior ao da atuação de Ataíde, no forro da capela-mor e no forro da nave da Igreja do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas? Na igreja desse santuário, a pintura no forro da capela-mor foi realizada entre 1773-1774 (fig. 18), sendo de autoria de Bernardo Pires da Silva (?-?), e a no forro da nave entre 1777 e 1787 (fig. 12), por sua vez de autoria de João Nepomuceno Correia e Castro, conforme cita Oliveira (2003). Somando a isso a suposição, bastante consensual por sinal, de que Ataíde tenha trabalhado em Santa Bárbara depois de 1801, porque então não propor que as importantes pinturas em Congonhas tenham servido à Ataíde como modelo para suas pinturas em Santa Bárbara e que ele tenha pintado primeiro a nave e depois a capela-mor?

Sabe-se que as construções das igrejas geralmente começavam pela capela-mor e depois seguiam para as naves. Mesmo considerando isso, podem num primeiro momento ter contratado Ataíde para pintar o forro da nave da igreja em Santa Bárbara e depois, noutro momento, tê-lo contratado para fazer uma pintura “mais moderna” no forro da capela-mor. Sabe-se também que muitos forros e igrejas como um todo tiveram sua decoração completamente alterada com o passar do tempo, sendo esse o principal motivo para existirem pouquíssimos

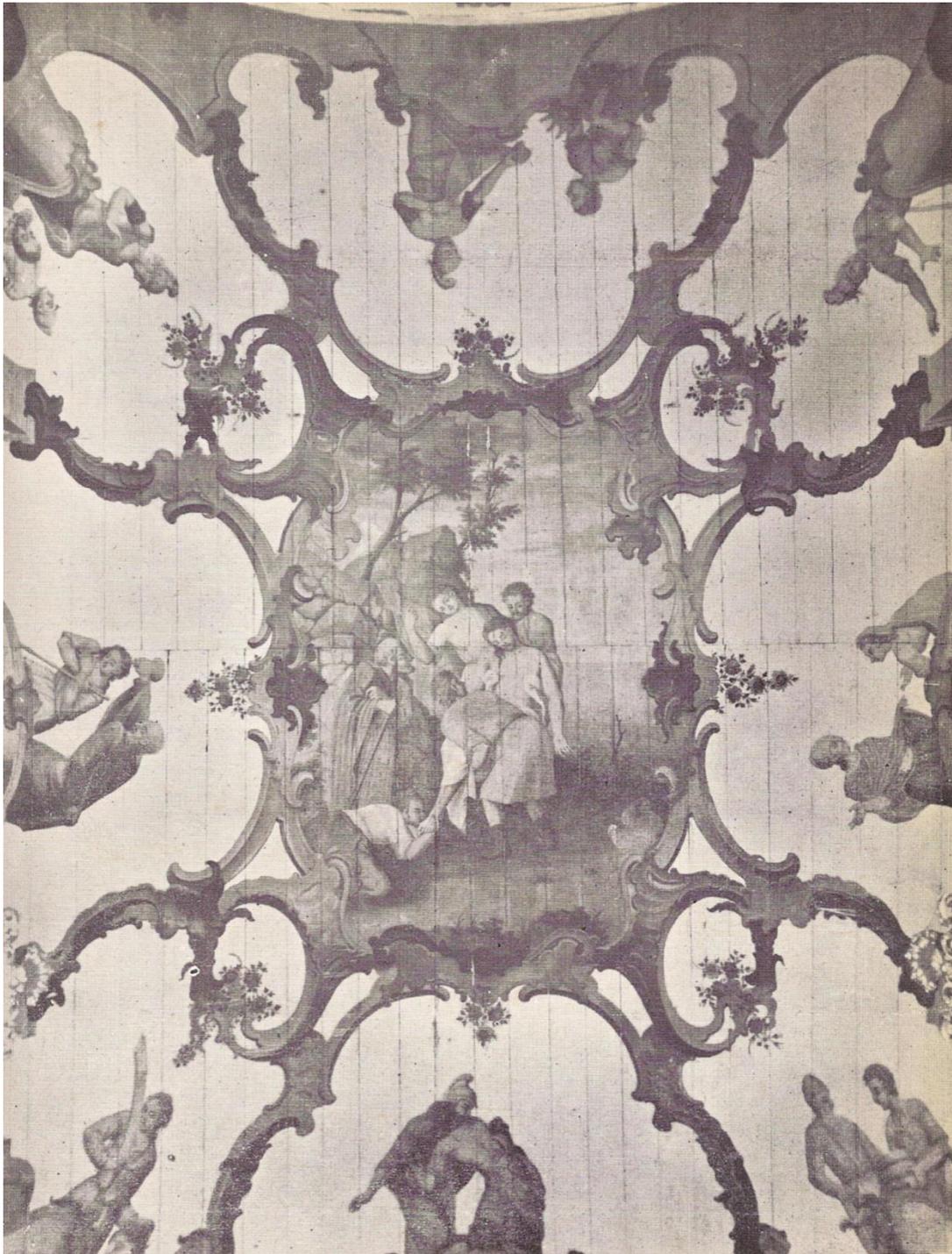


Fig. 18 - Bernardo Pires da Silva, Pintura no forro da capela-mor do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos. 1773-1774. Congonha do Campo.
Fonte: Negro, 1958, p. 32.

exemplares de pintura, e decoração em geral, relativos aos primórdios da ocupação daquele território mineiro. Aliás, nesse espírito de atualização, por vezes templos inteiros foram demolidos para darem lugar a um novo. Enfim, porque dizer, seja apressadamente seja sem maiores considerações, que as obras em Ouro Branco e em Santa Bárbara são necessariamente de qualidade inferior?

Há muito ainda que se pesquisar e provavelmente muito que se poder provar sobre essas dúvidas todas que cercam uma fundamental certeza: Ataíde existiu e foi pintor reconhecido em sua vida, sendo autor de inúmeras obras em diversas cidades nas irradiações de Mariana, sua cidade natal. Para esta pesquisa, com uma ou outra diferença entre si, e por qualquer que seja a razão dessas diferenças, tais obras nos referidos forros são desse pintor marianense. Não cabe aqui provar autoria alguma, nem muito menos questioná-las, bem como não cabe também discutir os porquês das diferenças entre suas obras. No entanto, acerca da existência de diferenças, esta pesquisa abole a imagem de um artista-herói, filho de um deus com uma humana, um semideus portanto. Aqui, Ataíde, como qualquer outro artista, é um ser humano que trabalha com determinada coisa, tendo cabido à história desse homem o ofício ou mister de pintor.

Ataíde certamente começou trabalhando como aprendiz de algum outro pintor, por mais que não se saiba aprendiz de quem ele possa ter sido. Teve, muito provavelmente, primeiramente pequenas encomendas e depois encomendas mais importantes, como é natural que aconteça na medida em que se ganha notoriedade. E no auge de sua vida profissional, inclusive, chegou até a recusar-se a pintar o forro da nave da importante igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, tal como é possível afirmar pelas suas próprias palavras:

pello imenso trabalho que exige o preparatório p^a o andam^{to} desta mencionada obra, grande despeza p^a o seu cozteio, perigo de vida, asi, e a seos agentes operários, pella iminente altura a que se exporão p^a a m^{ma} obra, hé desproporcionado o limitado preço de 80\$000, que sem consideração e reflexão, espontaneamente se conformou na ocasião do ajuste; vindo a conheser depois seguir-se-lhe grande, e total prejuízo (MENEZES, 1965, p. 101).

No momento em que Ataíde começou a ter suas primeiras encomendas, o declínio da mineração de ouro, e, portanto, o declínio econômico daquela região como um todo, já era fato. Ele teve concorrência no ramo da pintura seja com outros pintores, seja com outros esquemas de pintura em perspectiva de execução mais rápida que o seu, tendo até um “inimigo Capital” (MENEZES, 1965, p. 121) como ele mesmo em certo momento informou. Teve para com a irmandade da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana, problemas para receber pelos seus serviços prestados, problemas estes que resultaram até em libelos judiciais (CAMPOS, 2007, p. 71). Teve filhos para sustentar e muitas esmolas para dar, já que foi membro de dez irmandades religiosas (CAMPOS, 2007, p. 67).

Por outro lado, como já informado, não realizou apenas pinturas em forros, nas quais empregou técnicas diversas de têmpera. Ataíde, por exemplo, dentre inúmeras encarnações, fez a encarnação das esculturas em madeira (fig. 19) de Aleijadinho nas capelas dos Passos da Paixão, situadas no Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas. E fez, inclusive, as recém-descobertas pinturas no interior dessas capelas dos Passos. Pintou diversas telas à óleo e, até mesmo, fez rabiscos para altares. Ou seja, Ataíde contraiu muitos tipos de serviços que se distinguem entre si em tamanho, importância, técnicas empregadas, valores ajustados, sendo certo que muitos deles os assumiu concomitantemente a outros e que, enquanto haviam serviços mais pragmáticos e que levavam menor tempo de execução, haviam ao mesmo tempo aqueles que envolviam as técnicas e os objetivos mais díspares de uma só vez, como, por



Fig. 19 - Manoel da Costa Ataíde, Encarnação da escultura do Cristo carregando a cruz de autoria de Antônio Francisco Lisboa. [1799]. Policromia sobre madeira. Congonhas do Campo.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

exemplo, os casos em que se pintava todo um templo, e que naturalmente levavam um tempo muito maior. Inclusive, não necessariamente um altar para se dourar e um templo todo para se pintar encontravam-se, ao mesmo tempo, numa mesma cidade.

Os feitos perfeitos e absolutamente iguais entre si só podem pertencer aos seres ideais. Ataíde definitivamente não foi um herói, por mais beleza e força que sua obra possa ter. Muito provavelmente teve momentos de maior motivação para com determinadas obras do que para com outras, tendo e/ou não tendo relação isso com os valores ajustados para a execução delas ou com qualquer problema que pudesse estar tomando seu tempo e ânimo. Podem ter existido encomendas diante das quais ele pôde ter maior liberdade de escolha e noutras nem tanto. O fato e o porquê de eventualmente existirem diferenças entre a potência de uma obra e de outra, fato esse que é natural e ocorre com qualquer artista, pouco importa aqui. O que vale, dentro dos parâmetros aqui considerados, é que cada obra possui sua própria força com seu próprio discurso.

Existem muitos fatores que precisam ser considerados ao se abordar sob a perspectiva de um estudo, ao se abordar profissionalmente a obra de um artista. Por exemplo, tratando-se de pintura em perspectiva, em obras desse tipo, é necessário considerar a escala como algo muito relevante. Ocorre que as dimensões das figuras que compõe uma pintura em perspectiva inevitavelmente se relacionam com o espaço arquitetônico, já que influem no como se mostrarão àqueles que as olham. Elas podem, portanto, se apresentar ou como seres reais ou como seres fantásticos. Entretanto, de uma forma ou de outra, se apresentam sempre como sendo seres concretos, estando presentes ali. Quando não fazem parte daquele lugar como um todo, quando se isolam em algum lugar específico no meio pictórico, ainda assim constituem desvios que se valem da necessária relação de escala entre uma pintura em perspectiva e um espaço arquitetônico. Ademais, também em termos de escala, a relação das dimensões da arquitetura pictórica com as dimensões da arquitetura das paredes do templo, e dele como um todo, é imprescindível. Portanto, devido a esses assuntos de escala, o artista que quiser criar uma ilusão de realidade, que é o que queria ao menos a maioria daqueles que fizeram suas obras em Minas, não pode elaborar a composição de uma obra dessas sem considerar as dimensões do teto que ela ocupará.

Com isso, a composição de uma pintura em perspectiva feita para o forro de uma nave é necessariamente muito mais extensa, do que a composição de uma pintura em perspectiva feita para o forro de uma capela-mor que, usualmente, possui dimensões menores do que as de uma nave. A ocupação de um forro de uma nave de uma igreja acaba tendo que desenvolver uma arquitetura pictórica maior, bem como uma porção central maior, do que de um forro de uma capela-mor. Por exemplo, em termos estritamente numéricos, a pintura aqui em questão no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis (fig. 16), possui 92 figuras, ao passo que a pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (fig. 13), igualmente de Ataíde, possui 32 figuras, ambas incluindo as figuras escultóricas associadas à arquitetura, tais como os

atlantes. Ou seja, a obra em Ouro Preto possui 60 figuras a mais que a em Santa Bárbara. Assim sendo, essa maior extensão da composição determina um discurso igualmente mais amplo, que pode ou não ser mais complexo, mas que geralmente tende a ser.

Escolhi a pintura de Ataíde em Ouro Preto, a princípio, por motivos tão íntimos quanto difíceis de expor. Senti-me, desde o início, profundamente atraído por ela. Entretanto, antes de tomar minha decisão e começar mais objetivamente esta pesquisa, pesou o fato de que entendo que um discurso mais extenso e também mais diversificado como o realizado em Ouro Preto, possa auxiliar a fazer proposições mais seguras, do que um discurso mais curto e feito com um menor número de elementos. Julguei, portanto, que seria mais objetivo começar pelo aparentemente mais difícil porque ele naturalmente exigiria uma pesquisa mais diversificada e ampla, cuja qual poderia gerar um embasamento mais rico para aquelas que viriam a ser minhas proposições. Mas, em momento algum, considerei como parâmetro para minha decisão as supostas diferenças de qualidade nas execuções das arquiteturas pictóricas.

Definitivamente, não se trata daquela que possa ser a melhor ou daquelas que possam ser inferiores a ela. Mesmo porque, tenho sérias dúvidas a respeito de que Ataíde pudesse confiar como um todo aos seus aprendizes uma pintura em perspectiva, assim, como penso que ele não privilegiaria, ou consideraria essencial, apenas a porção central da mesma. Trata-se de uma técnica densa, difícil de ser compreendida e que exige um projeto bem definido antes do início de sua execução. Ela exige erudição e conhecimento prático a quem a aplica. Ataíde foi filho de um militar português, cuja patente era de capitão, Luiz da Costa Ataíde (1725?-1802) (CAMPOS, 2007), tendo seu pai deixado, apesar de não muitos, alguns bens como herança aos irmãos desse artista. Inclusive, outro dos filhos desse capitão chegou até a ser padre.

Muito provavelmente, Ataíde não confiaria aos seus aprendizes a tarefa de criar um plano para um forro, e também não permitira que as primeiras marcações fossem feitas sem sua presença ou, até mesmo, que fossem feitas sem ser por ele próprio. As pinturas nos forros eram uma das obras mais importantes da decoração de uma igreja, além do que, o contratado tinha suas responsabilidades firmadas em documentos, haja vista as diversas discussões judiciais. Enfim, por tudo isso, seria um risco demasiado abandonar uma obra dessas à sorte, mesmo eventualmente contando com um Anthony van Dyck (1599-1641) como aprendiz, tal como o pôde contar o importante pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Caso, por exemplo, seja admitido que Ataíde tenha tido mais encomendas do que poderia dar conta, penso que seja mais seguro supor sobre Ataíde algo semelhante ao que Gombrich afirmou sobre a prática de Rubens, porque, do contrário, restariam aos seus aprendizes as tarefas mais simples, apesar de bastante úteis e agilizadoras dos serviços. Gombrich (2008, p. 398) sobre a prática de tal pintor flamengo diz o seguinte:

Não surpreende que um mestre capaz de planejar quadros de tamanha vastidão com tal segurança de mão e de olho cedo tivesse mais encomendas do que poderia atender sozinho. Isso, contudo, não o preocupou. Rubens era um homem com grande capacidade de organização e não menor simpatia pessoal; muitos pintores talentosos de Flandres orgulhavam-se de pintar sob sua orientação e, por conseguinte, aprender com ele. Se a encomenda para um novo quadro chegava de uma das igrejas, ou de um dos reis ou príncipes da Europa, Rubens limitava-se às vezes a pintar apenas um pequeno esboço colorido... Seria tarefa dos seus alunos ou assistentes transferirem tais idéias para a tela grande, e só quando eles terminavam de preparar o fundo e a pintura de acordo com os esboços do mestre, é que Rubens pegava de novo o pincel e retocava um rosto aqui, um vestido de seda acolá, ou atenuava alguns contrastes mais ásperos.

Entendo que em essência hipóteses como a que encontra problemas na execução de determinadas arquiteturas pictóricas e a que considera mais

importantes as porções centrais daquelas pinturas, além de sustentarem em si uma aura heroica aos artistas, são contaminadas pelo ranço colonialista, o qual neste caso, dentre outras coisas leva a julgar que uma pintura em perspectiva deva obrigatoriamente continuar as paredes que se encontram abaixo dela, tal como a obra de Pozzo (fig. 20 e fig. 21) e ou a pintura na Igreja de São Paulo em Lisboa (fig. 9). As pinturas de Ataíde, e outras tantas que se encontram em Minas, são diferentes dessas europeias, e diferentes como um todo, ou seja, na sua relação entre suas próprias partes e delas com o espaço próprio ao templo. Seguramente, na medida em que Ataíde, por exemplo, não continua a arquitetura do templo, ele não está necessariamente tornando mais fácil o modelo europeu de pintura em perspectiva, não está fazendo algo menor.

Levy (1944) chegou a afirmar, sobre os modelos que ela conseguiu aproximar das obras de Ataíde, que o pintor marianense simplificava os modelos a partir dos quais partia. Se isso fosse uma prática, se fosse possível de fato afirmar “o modo particular pelo qual cada artista patricio tratou os elementos dados pelo modelo (cópia fiel, simplificação, ampliação. etc.)” (LEVY, 1944, p. 64), e, por conseguinte, afirmar que Ataíde operava por simplificação de modelos, como se explicaria que na composição que muitos disseram ser uma Coroação, ou uma Assunção, ou outros ainda uma Nossa Senhora dos Anjos, Ataíde coloca uma orquestra, um rei, que não o Cristo, aos pés de Maria, e faz uma composição com mais de 90 figuras? Assim, da mesma forma que não posso supor que Ataíde tenha sido relapso com suas encomendas, já que ganancioso ele provavelmente não deva ter sido, pois até negou sua parte no testamento de seu pai (CAMPOS, 2007), não poderia encarar até mesmo a mais simples de suas obras pensando que ele foi um simplificador de modelos. Ataíde não foi uma pessoa desinteressada e sem motivações de fato sinceras, nem mesmo alguém cuja prática possa ser facilmente resumida. Ele é um artista e é em direção ao coração poético presente nessa obra por sua diversidade e complexidade escolhida, que esta pesquisa se dá.



Fig. 20 - Andrea Pozzo, Pintura no teto da nave da Igreja de Santo Inácio. 1691-1694. Afresco. Roma.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

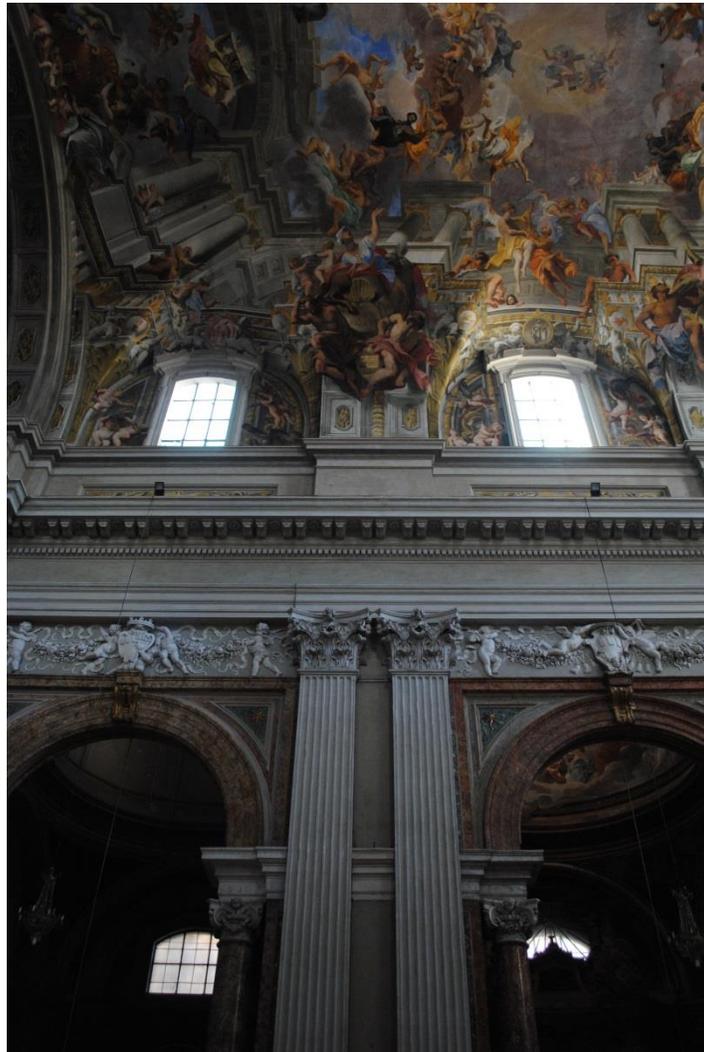


Fig. 21 - Detalhe da relação de continuidade entre arquitetura pictórica e a arquitetura da edificação. Igreja de Santo Inácio. Roma.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

ACERCA DO DISCURSO POÉTICO: AS IMAGENS E AS ALEGORIAS.

A NAVE MULATA: AS PAREDES PRESENTES E A MULATICE.

No período colonial a ordem clerical dos franciscanos construiu diversos templos ao longo de diversas cidades de regiões distintas do território brasileiro. Na faixa litorânea da atual região Nordeste, houve, por exemplo, as igrejas de Santo Antônio em Recife, São Francisco também em Recife, Santo Antônio em João Pessoa, Santo Antônio em Igarassu, estado de Pernambuco, Nossa Senhora dos Anjos em Penedo, estado de Alagoas e a igreja de Santo Antônio em Salvador. Já no Rio de Janeiro a importante igreja de São Francisco igualmente representa o espaço que os franciscanos foram ocupando ao longo de tal território. Outras ordens religiosas também tiveram papéis importantes nas construções de templos, tais como a jesuítica e a beneditina, mas a dos franciscanos foi sem dúvida a mais relevante; ao menos do ponto de vista do patrimônio artístico que legaram.

Em geral um desses templos franciscanos era construído como anexo de um convento mediante certo padrão de organização espacial:

A igreja se dispõe ao longo de um dos lados do retângulo do claustro. Aos outros três lados voltam-se celas, sala do capítulo e portaria. A portaria abre-se para o claustro e fica contígua à entrada da igreja. É um compartimento de articulação entre o adro e o claustro (TOLEDO, 1983, p. 140).

Oliveira (2003) explica que o governo absolutista português por meio de um órgão chamado de “Mesa de Consciência e Ordens” é quem autorizava ou não

a construção de novos templos e conventos, e era também ele quem recolhia o dízimo que deveria financiar tais construções. Entretanto, a autora afirma que somente uma parcela insignificante desse dízimo era de fato aplicada nas construções. Ela expõe que, desde as primeiras construções religiosas, foram as irmandades laicas que de fato assumiram o papel de financiar tais obras. Assim sendo, cada vez mais essas irmandades passavam a ter poder naquelas sociedades. Um exemplo concreto e permanente disto, no caso das igrejas construídas na atual região nordeste, é que as irmandades possuíam dentro do plano desses templos, uma capela especificamente dedicada a elas: “a capela da Irmandade Terceira situa-se, via de regra, perpendicularmente ao eixo longitudinal e ligada a esta por um arco monumental, obviamente, em posição simétrica com relação ao claustro” (TOLEDO, 1983, p. 140). Ou seja, de um lado da nave da igreja tinha-se a capela da Irmandade Terceira e do outro o Claustro (fig. 22).



Fig. 22 - Igreja do Convento de Santo Antônio. Fachada de 1779. João Pessoa.

Fonte: Telles, 1980, p. 30.

Toledo (1983) chega a destacar diversos aspectos singulares da arquitetura realizada pelos franciscanos no período colonial, tanto em relação à arquitetura produzida por essa ordem em outros lugares do mundo, quanto em relação às outras arquiteturas produzidas pelas demais ordens no Brasil. Dentre eles, ele menciona uma grande sensibilidade presente na arquitetura franciscana no que diz respeito à paisagem e à topografia com a qual se associavam (TOLEDO, 1983). Esses dois aspectos proeminentes, o diálogo com a paisagem circundante e a adaptabilidade à topografia local, aparecem na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, mas as questões por sua vez ligadas ao plano espacial daquelas igrejas situadas na atual região Nordeste e no Rio de Janeiro, não. E não aparecem principalmente por uma questão tão conhecida quanto importante: a ausência das ordens religiosas Primeiras e Segundas no território mineiro. Segundo Campos (1998), Ordem Primeira é aquela composta por monges, ou seja, pelo clero masculino que vive em clausura. Por sua vez, Ordem Segunda é aquela composta pelas freiras, ou seja, pelo clero feminino que vive em clausura. Ordem Primeira e Ordem Segunda formam juntas o clero regular, o qual se diferencia do clero secular pois este não vive em clausura. Entretanto, ambos, clero regular e secular, em comum afirmam o voto de castidade. Portanto, em Minas foi proibida a instalação de ordens Primeira e Segunda de qualquer que fosse a congregação.

As justificativas oficiais para tal proibição foram diversas, argumentando que, frente ao expressivo número de uniões ilegítimas, era necessário proibir os claustros para estimular as uniões entre os colonos (CAMPOS, 1998), ou ainda argumentando que era necessário tomar alguma medida frente ao fato de que muitos religiosos estavam abandonando os conventos para participarem da corrida do ouro (OLIVEIRA, 2003). Mas Oliveira (2003, p. 315) afirma em nota que a proibição imposta pela coroa portuguesa

deve ser entretanto compreendida num contexto político mais amplo, fruto da determinação do governo português de manter o monopólio exclusivo da região das Minas, afastando todo tipo de influência externa, como o que poderia advir das Ordens religiosas europeias.

Oliveira, devidamente, chama a atenção para os subjacentes interesses do ávido governo português. As Ordens religiosas acabavam exercendo grande poder e por vezes poderiam até corporificar interesses severamente opostos aos reinóis. Um exemplo disso tem-se nas missões jesuíticas contras as quais “os povos ibéricos se uniram para destruí-las implacavelmente” (TOLEDO, 1983, p. 139). A Ordem dos Jesuítas foi expulsa das terras brasileiras em 1759 (OLIVEIRA, 2003). É notória a atuação educativa de tal ordem e sabe-se que eles eram contra a escravatura dos índios. Eles catequisavam os índios, transformavam-nos em cristãos ao invés de fazerem deles escravos. Agiam desse modo devido aos seus ideais religiosos e desde os primórdios da sua presença no território brasileiro, ou seja, antes mesmo do tráfico de africanos visando à escravidão destes no lugar dos índios.

Os índios foram o primeiro alvo das políticas escravagistas dos portugueses, muito antes dos africanos passarem a ser uma alternativa e um negócio. Os naturais das terras que foram chamadas de Brasil, foram considerados imprestáveis como escravos e essa foi uma das razões que levaram à busca de uma alternativa para a manutenção da política econômica pretendida para a colônia. Como, então, seria possível permitir uma hipotética campanha antiescravagista por parte das ordens, motivadas pelos seus ideais religiosos, em plena atividade mineradora que não possuía outra forma de trabalho senão a mão-de-obra escrava africana? Tal provável conjectura poderia até mesmo resultar num definitivo golpe contra a coroa e seu modelo econômico. Por esses e outros motivos não declarados é que de fato ocorreu tal proibição.

Essa atitude, em contrapartida, favoreceu ainda mais o fortalecimento das organizações laicas, tornando-as ainda mais fortes que em outras regiões da colônia. Tanto ficaram elas fortalecidas que o marquês de Pombal chegou a sugerir que fossem suprimidas (OLIVEIRA, 2003). Mas isso não chegou a acontecer tendo as organizações laicas atravessado o período colonial e sobrevivido fortes politicamente ainda durante a república. Dentre essas organizações leigas, um tipo específico se distinguia das irmandades terceiras: as Ordens Terceiras. Nas minas elas surgiram a partir de 1740 (CAMPOS, 1998). Também segundo Campos (1998), o que caracterizava uma Ordem Terceira era que, além dela ser constituída por indivíduos abastados e seletos, assim como algumas irmandades também o eram, os indivíduos que a compunham acumulavam determinados poderes religiosos na medida em que tinham que seguir as regras da ordem religiosa da qual passavam a fazer parte, em geral ou a ordem franciscana ou a carmelita, porém sem aderirem aos votos de castidade ou de clausura. Portanto, à exemplo daquilo que realizava a coroa portuguesa, um membro de uma ordem terceira acumulava poderes econômicos, políticos e religiosos. A Igreja de São Francisco de Assis aqui em questão é uma igreja de propriedade de uma ordem terceira franciscana.

Ao passo que uma igreja tal qual as que foram construídas no Nordeste, ou seja, com um claustro conjugado, era constituída por uma nave com uma capela da irmandade terceira de um dos lados e com o próprio claustro no lado oposto da nave, nessas igrejas mineiras não havia uma oposição, seja ela com ou sem simetria. Numa igreja como a São Francisco de Assis em Ouro Preto a nave como um todo e a capela-mor, a soma desses espaços contíguos e alinhados mediante o eixo longitudinal, constitui a capela da ordem terceira, ou irmandade terceira de acordo com cada igreja. Em outras palavras, já que nesses planos a nave e a capela-mor são inquestionavelmente os seus principais espaços, toda a igreja é o equivalente à capela da irmandade terceira de uma igreja do litoral nordestino. Portanto, a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro

Preto é da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, enquanto que uma igreja nordestina seria do convento e da irmandade terceira que financiou sua construção. Além disso, em contrapartida à essa supressão, porém dissociada da nave, apareciam as salas do consistório. Na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto ela se situa no pavimento superior, tendo acesso por uma escada situada depois da capela-mor e antes da sacristia (fig. 23). Um templo de uma Ordem Terceira, como aquele onde se encontra a obra de Ataíde em questão, é, além do espaço dos cultos, também a sede social da ordem terceira que o possui (OLIVEIRA, 2003).

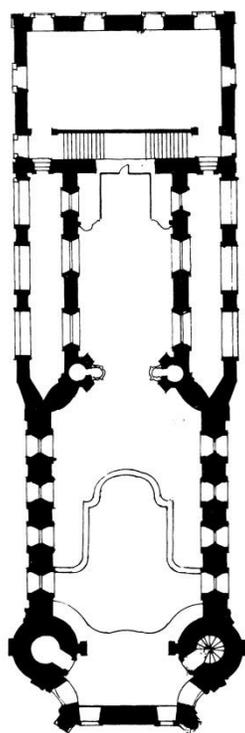


Fig. 23 - Planta do nível superior. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Zanini, 1983, p. 226.

No entanto, não foi apenas a drástica imposição da coroa portuguesa que trouxe implicações para aquilo que, enquanto uma obra arquitetônica, viria a ser a igreja onde se encontra a obra de Ataíde em questão. Ao longo do século XVIII a sociedade ouro-pretana enriqueceu muito e pôde assim ter grande contato com a cultura e o pensamento de algumas regiões da Europa. Eduardo Frieiro (1981), discorre sobre a vasta biblioteca de um dos inconfidentes, o Cônego Luís Vieira da Silva (1735-1809), que além de ser composta por quase mil livros, sendo, segundo o mesmo autor, provavelmente a maior de sua época, continha livros ligados ao pensamento mais reacionário daquele tempo. Assim sendo, com os relatos de tal biblioteca sabe-se que os ideais iluministas certamente chegaram ao conhecimento daqueles que viviam naquelas terras mineiras, ou seja, que pensamentos muito díspares dos que fundaram a cultura barroca puderam compor o imaginário de uma sociedade já diferente das sociedades de outras cidades da colônia pelas questões de poder acima mencionadas. Tais pensamentos certamente percorreram os diversos âmbitos do ser humano individual e social. Oliveira (2003) chega a afirmar que o Iluminismo trouxe até idéias anticlericais para Minas, e isso mesmo aquela sociedade sendo tão religiosa.

Se como exemplo tomarmos a Igreja Matriz do Pilar em Ouro Preto, situada à cerca de algumas quadras da São Francisco de Assis, podemos, portanto, notar outras grandes diferenças, as quais por sua vez em momento algum se relacionam à ausência do claustro. Ambas são igrejas de irmandades leigas, sendo que a primeira é essencialmente da primeira metade do século XVIII (fig. 24) e a segunda é da segunda metade do mesmo século para o início do século XIX (fig. 1). Porém, exteriormente as soluções buscadas por Antônio Francisco Lisboa na Igreja de São Francisco de Assis, as quais inclusive contribuíram para configurar o espaço da nave, surgem de um desejo estético muito distante daquele que se vê na Igreja Matriz do Pilar e resulta num discurso muito sincero:

A planta de São Francisco nos revela interiormente um espaço modelado onde as arestas angulares foram substituídas por curvas convexas resultantes da solução engenhosa dada a alguns elementos, como as torres cilíndricas, que, recuadas do plano da fachada, servem de articulação espacial entre o frontispício, projetado para frente, e o corpo da igreja. Em consequência, a elevação principal apresenta maior leveza, uma vez que nessa posição, parcialmente coberta pelo frontispício, as torres não 'pesam' visualmente no conjunto. O resultado foi uma aparência mais delicada onde a igreja chega a parecer menor do que realmente é. Internamente, essa solução criou um espaço modelado por quatro superfícies convexas (TOLEDO, 1983, p. 226).

Tanto delicadeza quanto a referida sensação de escala não se encontram na Matriz do Pilar. Nela, apesar da impressão de movimento que se vê



Fig. 24 - Igreja Matriz do Pilar. Primeira metade do século XVIII. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

nas formas da sua fachada, o que se têm são robustez, força e imponência. A sua nave é, em coerência com seu aspecto exterior, inclusive no que diz respeito ao movimento da sua fachada, já que a forma decagonal alongada da nave também realiza um movimento, ampla o suficiente para se impor sobre o sujeito que a experimenta.

Já a nave da Igreja de São Francisco de Assis não: ela sugere leveza ao invés de peso. Ela, tal como sua noção exterior, parece menor do que de fato é, e é acolhedora a tal ponto que chega a remeter o sujeito a uma sensação de intimidade. Além disso, como observa Toledo (1983), os espaços que se relacionam com a nave são mais articulados nela que na Matriz do Pilar. Na Igreja do Pilar o nártex, espaço que antecede a nave e que é delimitado pela porta de entrada e pelo tapa-vento, e a capela-mor são nitidamente separados. Uma breve análise da planta da Igreja do Pilar (fig. 25) e da de São Francisco (fig. 26) torna as distintas intenções daqueles que conceberam seus planos ainda mais nítidas.

Sendo assim, em muitos aspectos a Igreja Matriz do Pilar encontra-se mais próxima das igrejas conventuais nordestinas e das igrejas da primeira metade do século XVIII em geral, do que das igrejas mineiras da segunda metade do mesmo século em diante. É, por exemplo, possível notar essa questão de uma rígida separação espacial, à partir da planta da Igreja de São Pedro dos Clérigos no Recife (fig. 27). Por sua vez, no caso da Igreja de São Francisco de Assis, em outra situação pode-se perceber a separação menos rígida entre os referidos espaços que caracteristicamente se associam com a nave, tal como observa Toledo (1983, p. 228):

Em São Francisco, os púlpitos surpreendentemente são instalados no arco-cruzeiro na passagem nave-capela-mor, em ponto de grande ênfase visual, conseguindo-se, assim, uma articulação orgânica daqueles dois espaços e solucionando o problema das arestas e altares de canto.

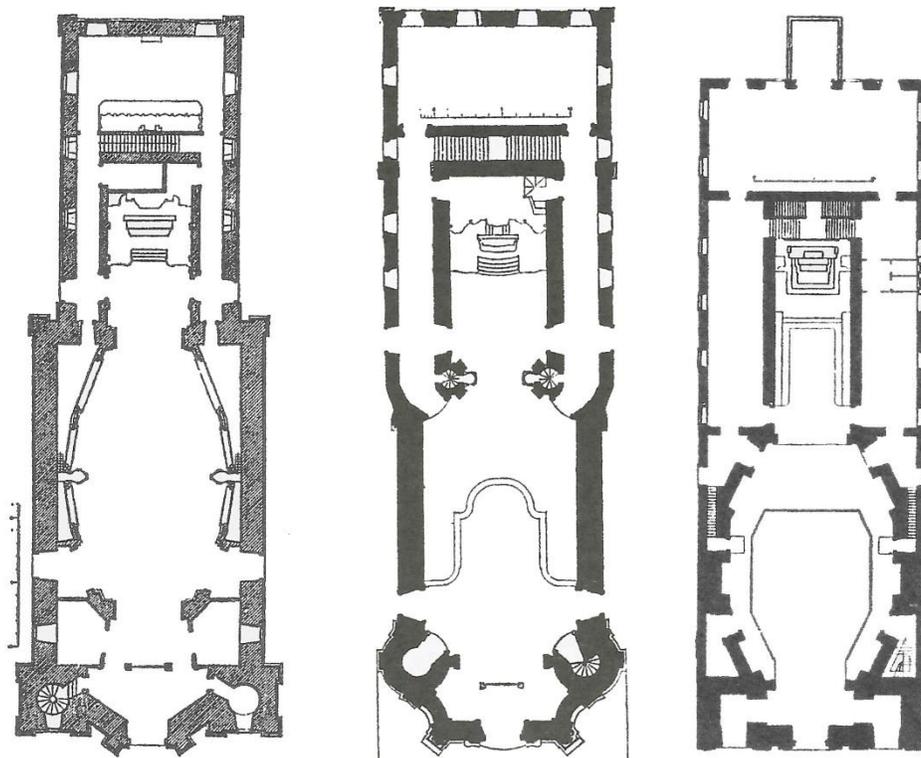


Fig. 25 - Planta do nível térreo. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto.

Fonte: Oliveira, 2003, p. 118.

Fig. 26 - Planta do nível térreo. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Oliveira, 2003, p. 220.

Fig. 27 - Planta do nível térreo. Igreja de São Pedro dos Clérigos. Recife.

Fonte: Oliveira, 2003, p. 118.

Toledo relata que usualmente os púlpitos eram dispostos no meio das naves, como é o caso da Igreja do Pilar, por exemplo. Ele também cita exemplos de ricas e diversificadas formas de relações entre os espaços das capelas-mores e das naves, os quais entre si, confirmando sua segregação espacial, sempre apresentam um arco-cruzeiro. O arco-cruzeiro nas palavras do autor é “um verdadeiro arco triunfal na passagem da nave para a capela-mor” (TOLEDO, 1983, p. 221). Entretanto, o que interessa aqui é a atitude inusitada de Antônio Francisco Lisboa para com esse componente, até então, tão importante para uma nave, atitude esta fruto desse desejo de uma maior articulação entre espaços

usualmente isolados, sectários. Por meio dela, com esse desvio, a igreja como um todo, para o sujeito, fica um tanto menos solene, mais íntima mais uma vez.

O arco-cruzeiro é ressignificado pela presença dos púlpitos e pelo desenho que a ele confere Antônio Francisco Lisboa. Geralmente os apoios de um arco-cruzeiro eram constituídos, cada um, por três faces, que se vistas em seção horizontal (planta) eram ligadas entre si por ângulos de 90°. Por sua vez Antônio Francisco Lisboa os cria com uma ligação em 45° e fazendo tanto a face voltada para a capela-mor quanto à voltada para a nave, idênticas entre si. Essas faces voltadas para a nave e para a capela-mor, foram compostas por pilastras que recebem entablamentos que, devido a esse ângulo de 45°, podem ser vistos simultaneamente independentemente de que lado do arco-cruzeiro em que se esteja. Ou seja, isso resultou numa separação entre a capela-mor e a nave muito mais tênue do que em qualquer exemplar convencional de arco-cruzeiro.

Assim, o espaço da capela-mor que sempre foi reservado ao clero e aos que participavam da Celebração Eucarística passava agora, em certa medida, a ser compartilhado com o espaço da nave, aquele relegado à parte “menos digna espiritualmente” dos fiéis. Por outro lado, o que também interessa da constatação de Toledo acerca dessa específica relação entre púlpito e arco-cruzeiro e da forma deste último, é que ela se trata de mais uma afirmação acerca dos diversos aspectos muito singulares da Igreja de São Francisco de Assis: os desvios que ela apresenta. Estes, em conjunto, sustentam o discurso sincero que tal igreja realiza, do qual uma parte inevitavelmente se realiza em conjunto com o discurso que a pintura de Manoel da Costa Ataíde faz existir.

É inquestionável o fato de que há todo um diálogo coeso entre o exterior e o interior da igreja, e que o mesmo contribui para a construção de um poderoso discurso. Ao recuar as torres, como já mencionado acima por outras razões, e criar na nave paredes curvas convexas no lugar onde comumente existiriam arestas, Antônio Francisco Lisboa outra vez demonstra sua intenção em

articular os dois espaços que se relacionam com ela. Tanto é fato esse seu desejo que ainda outra vez ele afirma o mesmo por meio do formato do tablado do piso da própria nave (fig. 26) e pelo formato do coro (fig. 23), principalmente quando ambos são vistos em seção horizontal. Esses cantos convexos da nave ainda determinam a forma inaudita do forro que Ataíde toma para realizar sua pintura, um forro com o formato de um tipo de abóbada chamada de abóbada composta ou ainda possivelmente chamada de abóbada poligonal, considerando todos os formatos de abóbodas apontados por Ernest Burden (2006). Composta ou poligonal, a abóbada da nave Igreja de São Francisco de Assis pode ser descrita como uma abóbada alongada na qual se percebe uma porção central e predominante feita por uma abóbada de berço e, nas extremidades dessa porção e se ligando a ela, abóbadas de abside (semicúpula) decompostas em três partes cada uma delas.

Novamente aproximando-a da Igreja do Pilar, poderemos notar que as paredes laterais daquela são retas ao passo que na sua nave o que se vê não são limites retos, mas sim um espaço com a já mencionada forma decagonal alongada, a qual é construída com madeira tal como o é um cenário. Esse cenário, além de uma forma que transmite movimento, típica intensão barroca, apresenta altares repletos de talhas douradas, os quais, por sua vez, são encimados por tribunas que junto à eles formam pares altar-tribuna. Esses pares são ligados uns aos outros por falsas pilastras, também feitas em madeira talhada, constituindo assim um todo contínuo sem contato algum com as paredes externas.

Na Igreja de São Francisco de Assis as paredes são presentes. O cenário que essa igreja cria ela o faz com suas mesmas paredes externas e não com madeira. Seus altares são pontuados ao longo de sua nave e entre eles se vê o branco das paredes recortado apenas pelas aberturas de algumas portas e das janelas que do exterior trazem luz, ou interrompidos pelos quadros que contém pinturas. Suas paredes são brancas, claras e nítidas.

Toledo afirma outra singularidade presente na Igreja de São Francisco de Assis quando ele aborda a intrigante presença de *loggia* em suas laterais. Ele afirma serem aquelas “*loggie* colocadas de cada lado do pavimento superior, obra de reforma do século XIX, únicas em igrejas mineiras” (TOLEDO, 1983, p. 229) (fig. 28). Mas logo na sequência ele revela que “no seu lugar haveria terraços descobertos, solução inusitada na arquitetura nacional, destinada a criar novas relações espaciais dos volumes exteriores” (TOLEDO, 1983, p. 229). Antônio Francisco Lisboa possivelmente concebeu terraços naquela lateral para que a iluminação da capela-mor fosse equivalente à que se tem na nave, ou seja, mais clara do que se pode observar hoje com as *loggie*, porém igualmente difusa e tênue como na nave cujas aberturas não recebem qualquer anteparo (fig. 29).



Fig. 28 - Terraço lateral coberto por *loggia*. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.



Fig. 29 - Aberturas laterais da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

As paredes se fazem presentes pela forma da igreja e pela forma de sua decoração interna, mas também por sua luz difusa, tênue, calma e aconchegante. A luz no seu interior é difusa devido ao fato de os requadros das aberturas das janelas serem chanfrados interna e externamente, funcionando assim como difusores de luz (fig. 30). Essa luz do interior da igreja que Antônio Francisco Lisboa projetou, tal como outras questões que estão aqui sendo abordadas, não é acidental, ela é absolutamente intencional. Não que ela seja em si uma exceção, como é o caso de outras intenções que ele teve em tal projeto e que já foram comentadas. Pelo contrário, tal como cita Toledo: “Saint-Hilaire observa que as igrejas brasileiras “sont mieux éclairées que les nôtres: les

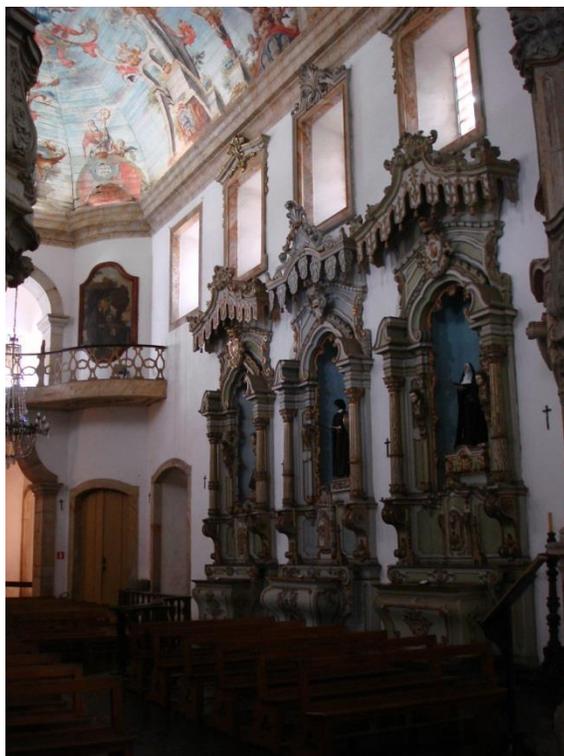


Fig. 30 - Luz difusa no interior da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

fenêtres ne sont pas très grandes mais elles sont plus multipliées”⁵ (TOLEDO, 1983, p. 228). Porém, mesmo não sendo uma exceção, ela não se torna mera adaptação de um novo gosto estético denominado rococó, gosto este tão efervescente naquele momento daquele contexto. Ela é parte da obra de Antônio Francisco Lisboa, e sobre a mesma como um todo o mesmo autor ainda observa:

Desde sua implantação na meia encosta, e sua articulação com o espaço circundante, São Francisco não tem ‘pontos favoráveis’ para ser observada. Todos lhe são favoráveis, o que revela um arquiteto com grande senso dos valores da paisagem, como ficará

⁵ “são mais bem iluminadas que as nossas, as janelas não são tão grandes, embora mais numerosas”. Tradução de Benedito Lima de Toledo (1983, p. 228).

demonstrado na obra que coroou sua carreira, o conjunto de Congonhas do Campo (TOLEDO, 1983, p. 229).

As igrejas ou eram concebidas para serem vistas a partir de suas fachadas ou, quando muito raramente em sua concepção era de fato considerada sua forma exterior, elas revelavam um diálogo com a paisagem que as envolvia. É fato que, tal como já citado acima, as igrejas franciscanas tinham relativa atenção para essas questões, ou que os templos gregos são os exemplos mais remotos de um tipo de diálogo relativamente semelhante a este na história da arquitetura ocidental, ou ainda que Giorgio Vasari (1511-74), na Uffizi, e Andrea Palladio (1508-80) com suas *villas* também tenham construído diálogos entre a arquitetura e a paisagem diante dela. Mas alguém com uma sensibilidade rara como essa, capaz de pensar a forma de uma igreja tal como a fez (fig. 31) e num contexto em



Fig. 31 - A igreja e sua relação com a paisagem ao fundo. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

que isso com tal potência era absoluta exceção, soube pensar nas entrelinhas aquela luz difusa e assim utilizá-la da forma que lhe foi mais conveniente. As paredes em São Francisco de Assis não possuem nichos ou reentrâncias. Seus altares são salientes em relação a elas, tal como esculturas dispostas numa parede de uma igreja gótica, ao invés de serem reentrantes, de serem cavidades em meio a um cenário que não se relaciona ou que ignora a edificação e seu exterior. Elas denunciam os limites físicos do templo.

Numa igreja tipicamente barroca, tal como a Igreja Matriz do Pilar, o turbulento interior é definido por uma luz dura que explode no ouro e cria áreas escuras com grande profundidade, apresentando contrastes fortes e decisivos (fig. 32), enquanto que numa igreja como a que Antônio Francisco Lisboa concebeu, uma luz muito distinta envolve suavemente as formas esculpidas, revelando sutilezas e nuances que no esplendor do interior barroco não seriam possíveis (fig. 33, 34 e 35). A luz do interior da Igreja de São Francisco de Assis oferece



Fig. 32 - Interior da nave. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto.
Fonte: Google Imagens.



Fig. 33 - Interior da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Fig. 34 - Altar lateral da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

calmamente o deleite a cada um que dentro dela se coloca, ao invés da solenidade e do distanciamento imposto no interior da Matriz do Pilar. Ela, juntamente à questão de escala e à presença das paredes, contribui para que o ambiente seja acolhedor, mais humano e menos inóspito. E Antônio Francisco Lisboa foi tão hábil em criar essa luz, que ao invés de realizar um óculo no frontispício da igreja, o qual levaria luz diretamente para a nave, fez

quatro janelas relativamente grandes, com guarda-corpo, as quais, todavia, dada a sua posição, duas delas oblíquas nos flancos da torre, e dado que somente algumas almofadas têm vidro, fornecem à nave uma luz indireta difusa que favorece a observação da pintura central do forro (TOLEDO, 1983, p. 228).

Assim quando o sujeito se depara com a pintura de Ataíde é com essa luz que se a vê. Porém, a partir de onde ele olha mais um desvio que Antônio Francisco Lisboa realiza ainda precisa ser deduzido. Nem na nave, nem na

capela-mor, nem em toda a Igreja de São Francisco de Assis se encontram quaisquer tribunas. Na Igreja Matriz do Pilar elas estão tanto na nave quanto na capela-mor (fig. 36). Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, situada no lado oposto do Museu da Inconfidência (antiga Casa de Câmara e Cadeia) em relação ao que se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, e que foi erguida no mesmo período que esta, quatro de suas seis tribunas encontram-se na capela-mor e as outras duas na nave, uma de cada lado do arco cruzeiro. A Igreja de São Francisco de Assis não conhece essa forma de segregação social por meio dos espaços arquitetônicos.

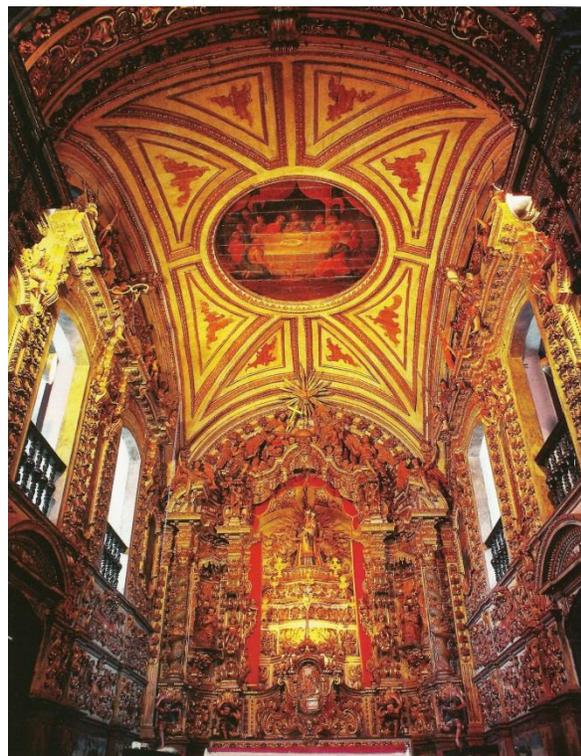


Fig. 35 - Capela-mor. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Fig. 36 - Capela-mor. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto.

Fonte: Tirapeli, 2006, p. 76.

Luciano de Oliveira Fernandes (2009), num estudo que aborda a Igreja Matriz do Pilar, explica que “os espaços determinados pelo projeto arquitetônico definem usos e classes” (FERNANDES, 2009, p.82). Segundo ele,

a nave é destinada aos fiéis, que reunidos em irmandades se posicionavam em frente ao altar de seu padroeiro. Como nos camarotes de um teatro, os mais nobres ocupavam as tribunas superiores da nave, enquanto o povo se posicionava no piso térreo (FERNANDES, 2009, p.82).

O mesmo autor ainda afirma que o espaço do nártex era destinado aos catecúmenos, aqueles que estavam em preparação para o batismo, e que o espaço da capela-mor era destinado ao clero e aos irmãos do Santíssimo Sacramento (ministros da eucaristia). Por sua vez, a Irmandade do Pilar situava-se em local destacado na nave e próximo ao arco-cruzeiro, afirma Fernandes (2009). Além disso, Oliveira (2003) afirma que, usualmente, a balaustrada, a qual geralmente se desenvolve associada ao desnível da altura de um degrau presente no piso da nave, formando um desenho no chão da mesma, desenho este já destacado mais acima, servia para separar homens de mulheres, ficando os homens atrás dela e, por conseguinte, as mulheres no meio da nave.

Na Igreja de São Francisco de Assis, apesar da existência da balaustrada, a ausência das tribunas é gritante: ela necessariamente implica na aceitação de que a parcela da elite daquela sociedade mineira que frequentava tal igreja, não dispunha nela de um lugar absolutamente privilegiado. Mais ou menos próximo ao arco-cruzeiro, agora estavam todos num mesmo nível: ao rés-do-chão. A nave, então, tornara-se mulata. Nela, como nunca antes, encontravam-se miscigenados os estamentos e suas diversas condições. Porém, ressalto que de modo algum isso significa afirmar princípios de igualdade social em seu sentido literal, mas sim, seguramente significa afirmar que as distâncias entre lugares

distintos haviam de fato se encurtado, tanto as ditadas pelo poder sobre a economia, quanto aquelas ditadas pelo poder sobre o sagrado. A nave passou a ser mulata na medida em que aquela mesma sociedade também o era.

Ao passo que Frederico Morais (2003) lembra que a própria Ordem Terceira de São Francisco de Assis proibia que dos seus quadros pudessem fazer parte “judeus, mouros e os que possuíam a ‘infâmia de mulato’ até o quinto grau” (MORAIS, 2003, p. 214), outros autores trazem distintas ilustrações para aquilo que a nave da igreja da mesma irmandade sugere. Por exemplo: apesar da presença das balaustradas, Eduardo França Paiva (2003) aponta fatos pouco conhecidos sobre a condição das pessoas do sexo feminino na sociedade mineira. Aliás, não de quaisquer mulheres, mas especificamente das mulheres negras.

As escravas Mina, escravas oriundas da região da Costa da Mina, na África, eram sobrevalorizadas pelos portugueses, pois desempenhavam papéis centrais nas atividades mineradoras das sociedades de onde vinham, papéis mais importantes do que os dos homens originários da mesma sociedade. Muitos portugueses, donos de propriedades mineradoras, tinham escravas Mina como concubinas, pois acreditavam que elas os traziam sorte na mineração. De forma geral os Mina, mão-de-obra especializada detentora de conhecimentos superiores aos dos portugueses nas atividades mineradoras, por tal precioso conhecimento contribuíram para que os escravos em geral tivessem uma tolerância na sociedade mineira superior à que ocorria em outros lugares da colônia e até mesmo em outras colônias portuguesas. Não muito raro, conseguiam comprar sua própria alforria e até ascender socialmente, ou seja, transgredir as barreiras dos estamentos, tal como Paiva E F (2003) relata ser o caso da forra Quitéria Alves da Fonceca.

O mesmo autor inclusive expande suas considerações sobre a participação feminina na sociedade mineira e afirma que eram “a própria dinâmica social e cultural das áreas urbanas da América portuguesa, marcadas e, em certa

medida, dominadas pela atuação feminina negra e mestiça, escrava e liberta” (PAIVA E F, 2003, p. 199). Assim sendo, ainda que tenha sido mantida no plano da nave a balaustrada, ela provavelmente não segregava gêneros da mesma forma como que o fizera na primeira metade do século XVIII na Igreja Matriz do Pilar. A visibilidade da balaustrada na nave da Igreja de São Francisco de Assis esconde aspectos de uma sociedade para a qual as relações de gênero não podiam mais ser compreendidas na mesma medida, tal como no período imediatamente precedente. Em contrapartida, a invisibilidade das tribunas expõe aspectos de uma atípica estrutura estamental que não mais podiam ser ocultados.

A sociedade mineira era tão incomum perante outras sociedades de outras colônias portuguesas, que Maria Fernanda Baptista Bicalho (2003) relata que tantos negros quanto mestiços chegaram a ocupar os mais diversos cargos públicos nela, até mesmo o de juiz:

Embora a seleção dos juizes fosse rigorosa, submetendo-se os candidatos a vários exames e sendo finalmente eleitos pela câmara, naquele ano de 1748 os vereadores defendiam que, sendo os escolhidos ‘homens de bom procedimento e [que] não prejudicassem o bem comum, pudessem servir porque a bondade da lei não consiste no acidente mas sim no bom procedimento’ (BICALHO, 2003, p. 313).

A autora na sequência conclui que “os vereadores mineiros demonstravam que o viver em colônias abria um amplo campo de negociação e modificação das normas e hierarquias trasladadas desde o reino” (BICALHO, 2003, p. 313). Esse campo de negociação foi em outras palavras notado por Paiva E F (2003), tal como mencionado acima, à respeito da tolerância aos negros e pardos por parte dos portugueses em Minas. O próprio prestígio dado ao mulato Antônio Francisco Lisboa é prova desse mesmo aspecto daquela sociedade.

Mais uma vez afirmo que esses dados daquele contexto sequer permitem supor uma idéia de igualdade social. Nem mesmo no projeto de república dos Inconfidentes, homens tão influenciados pelos ideais humanistas advindos do Iluminismo, projeto este arquitetado alguns anos depois do início da construção da Igreja de São Francisco de Assis, previa-se, à princípio, uma ampla igualdade social. João Pinto Furtado (2003) relata que até o Cônego Luís Vieira da Silva, aquele que um contato teórico mais profundo com as teorias iluministas poderia ter, professor de filosofia e possuidor da famosa biblioteca, “reafirmou, em vários momentos, seus compromissos com a recuperação de um passado estamental” (FURTADO, 2003, p. 290). Segundo o mesmo autor, os inconfidentes chegaram a discutir a abolição da escravatura, tema este presente tanto em Voltaire (1694-1778) quanto em Montesquieu (1689-1755), autores estes que diversos inconfidentes conheciam. Eles chegaram a pensar no fim do escravismo como forma de ampliar o apoio ao levante, mas rejeitaram tal idéia, pois entenderam que sem os escravos os serviços ali desandariam. Apenas Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), que ficou conhecido pela alcunha de Tiradentes, segundo Furtado (2003), teria esboçado em alguns momentos uma visão de que, ao longo de um processo histórico, pudesse gradativamente ser ampliada a igualdade de direitos. Ainda assim, os inconfidentes sem exceção eram “tributários e consentidores” (FURTADO, 2003, p. 286) da escravatura.

A não existência de tribunas na Igreja de São Francisco de Assis é um indício de uma sociedade pela qual já transitavam noções acerca do conceito de homens livres. Segundo Furtado (2003), os inconfidentes estiveram bastante divididos entre “o conceito de *homens livres*, fundamento da nova ordem, e o de *homens bons*, típico do Antigo Regime português estabelecido nas Minas” (FURTADO, 2003, p. 290). Aquela sociedade mineira formou-se com muitos desvios configurando muitas hibridizações. Ela em geral ainda era estamental, apesar de haver se construído com uma forma muito própria de viver os estamentos. Uma forma própria, dada à sua abertura, flexibilidade e mistura, por

vezes, de idéias até ali absolutamente contraditórias, inviáveis se imaginadas juntas. A nave de tal igreja também é assim.

Fernandes (2009), além de discorrer sobre a organização espacial da Igreja Matriz do Pilar a partir de uma perspectiva que olha para as questões sociais, ele igualmente o faz mirando as questões mais estritamente espirituais. A respeito da já acima mencionada relação entre os espaços do nártex, da nave e da capela-mor, o autor diz:

Quanto à ascendência espiritual, notemos que, ao entrar pela porta do templo, classificam-se os não batizados (no nártex), os fiéis (na nave), o clero e os ministros da eucaristia (irmos do Santíssimo) na capela-mor. O fiel comum, não iniciado na prática do auxílio dos rituais, apenas adentraria a capela mor nas circunstâncias dos sacramentos da vida adulta: o casamento ou a ordenação clerical (FERNANDES, 2009, p. 83).

Assim, a exemplo do como a nave da Igreja de São Francisco de Assis aproxima estamentos distintos, a forma que Antônio Francisco Lisboa cria para o arco-cruzeiro aproxima os mais evoluídos espiritualmente dos menos evoluídos. Estar na nave dessa igreja é estar mais próximo um ao outro. Em tal nave, o fiel comum poderia estar ao lado daquele que possuía mais riquezas. Ambos, mais ou menos abastados, pelo desenho do piso/balaustrada, ou seja, pelo desenho do chão da nave, estariam mais próximos dos membros da ordem terceira. Estes estariam, uma vez de tal forma dispostos numa nave que se relaciona com uma capela-mor por meio de um arco-cruzeiro tal como o daquela igreja, mais próximos do sagrado, ou daquilo que simboliza o poder sobre ele. De modo análogo, todos naquele espaço estariam mais próximos daqueles que comandavam diretamente os ritos sagrados, do que numa outra igreja típica.

As formas dos elementos que compõem os espaços da Igreja de São Francisco de Assis, explicitamente visíveis no desenho dos pisos, paredes e

elementos como o arco-cruzeiro, possuem fluidez e esta é determinada por uma tensão constante que é bastante característica pela suavidade com que é expressa. Toledo (1983) chamou o motivo de tal tensão de vontade de articulação. Prefiro chamar tal vontade de Antônio Francisco Lisboa, de vontade de aproximação. Subjacente a essa vontade existe uma força estrondosa recorrente nas esculturas do Aleijadinho. Ela pode ser percebida na ausência das tribunas. A tribuna foi fundida ao chão da nave, e este a ela, tal como o branco fundido ao negro gerara o mulato. O mulato é um terceiro ente, mas ao mesmo tempo é o branco e o negro. Ele nunca é ambíguo, é distinto.

Por todo o exposto a nave da Igreja de São Francisco de Assis é mulata. Mulata não no sentido de negra, pois negra era definitivamente a nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto. Nem no sentido de parda, pois parda era a nave da Igreja de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, também em Ouro Preto. Ela é mulata no sentido de mestiça. Nela ocorre uma mestiçagem entre pensamentos antagônicos típica das hibridizações diversas que aquela sociedade manifestou. Uma sociedade que, mesmo com grande fervor religioso, até mesmo sentimentos anticlericais pode manifestar. Uma sociedade que apesar da sua organização social rigidamente categorizada, viveu a mulatice e criou uma nave mulata.

Essa nave mulata é esse espaço arquitetônico com luz difusa, ausência de tribunas, com púlpitos dispostos de forma original, com uma maior comunicação com o espaço da capela-mor, com paredes presentes, com uma escala acolhedora, que sugere intimidade, é menos solene e mais humana, ou seja, é um espaço arquitetônico com características bastante distintas dos espaços de outras naves anteriores e até contemporâneas a ela, e que com tais qualidades realiza um espaço em comum com o espaço pictórico. É um espaço arquitetônico criado por um mulato. A nave mulata, e a Igreja de São Francisco de Assis como um todo, não é fruto apenas de questões contextuais em meio às quais ela surgiu: ela é uma obra de arte, é sincera, possui um discurso, é feita

também de desvios como outras obras de arte o são, e, nessa medida, alguns desses desvios, ou ao menos parte de seu discurso, participam diretamente da pintura de Ataíde, a qual que por sua própria natureza se dá em relação a uma arquitetura.

O JARDIM DE ÉDEN: A CIMALHA, UM SÓ CÉU E O BALDAQUINO-PALCO.

Na monografia de conclusão de curso de especialização de minha autoria (CARETA, 2010), criei um panorama para os diversos tipos de pintura em perspectiva realizados em Minas. Excluí desse panorama apenas as realizações mais ao norte do território mineiro, na região da atual cidade de Diamantina. Concentrei-me no fato de que houve na região de Ouro Preto criações muito distintas tanto entre si, quanto em relação aos seus pares criados na Europa. Inclusive, baseando-me nas conclusões de Oliveira (2003), mas não me restringindo a elas, identifiquei quatro períodos distintos e caracterizados pela diversidade dessas obras ao longo deles produzidas. Neste presente trabalho algumas das considerações de outrora serão retomadas, porém, orbitando em torno da Igreja de São Francisco de Assis, ou seja, focadas nela e não mais fazendo parte de um panorama significativamente amplo.

Assim sendo, entre a arquitetura e a pintura, um importante ornato da arquitetura merece atenção: a cimalha (fig. 37). Uma cimalha originalmente é a última moldura disposta na cornija de um entablamento de uma ordem arquitetônica. Por extensão, uma cimalha também é um ornamento com forma de uma moldura que confere acabamento à parte superior de um anteparo ou de uma parede, tal como descreve Hugh Honour et al. (1977). Uma cimalha, seja de um ou de outro jeito, é um elemento que pode tanto ser encontrado no exterior quanto no interior das edificações. No caso de sua ocorrência interna numa edificação e, de acordo com o que aqui compete priorizar, quando ele se encontra situado mais exatamente na transição entre a arquitetura do templo e a arquitetura pictórica, um exemplo para a forma original desse elemento tem-se na Igreja de Santo Ignácio em Roma, na qual se encontra a mais famosa das pinturas de Pozzo. Já um exemplo para a forma derivada desse elemento arquitetônico, a que independe de uma ordem arquitetônica, está na própria Igreja de São Francisco de Assis e



Fig. 37 - Detalhe da cimalha da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

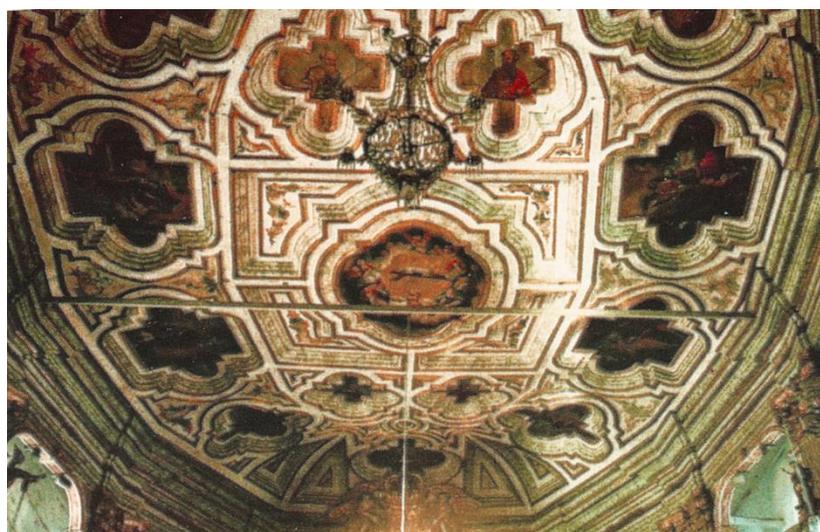


Fig. 38 - Cimalha e forro de caixotões da nave. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto.
Fonte: Zanini, 1983, p. 283.

também em inúmeras outras igrejas mineiras que foram concebidas para receber pinturas em perspectiva em seus forros.

No interior da Igreja Matriz do Pilar também existem cimalthas (fig. 38), mas elas encontram-se coroando uma ordem arquitetônica no limite destas com o forro de caixotões, os quais apresentam um total de quinze painéis relacionados às personagens ou passagens do Antigo Testamento (FERNANDES, 2009). O que se vê no teto da Igreja do Pilar são inúmeros e expressivos ornamentos feitos em madeira que geometricamente organizam uma composição de quadros dispostos entre as molduras que tais ornamentos criam. Assim sendo, as cimalthas dos interiores de determinadas igrejas mineiras realizadas em circunstância distintas às da Matriz do Pilar, diferem desta não apenas por serem ornamentos utilizados de modo independente de uma ordem arquitetônica, mas por realizarem a transição do espaço totalmente arquitetônico ao totalmente pictórico. Além disso, as cimalthas de igrejas como a que esta pesquisa foca também se diferem das cimalthas de uma igreja como a de Santo Ignácio em Roma (fig. 21) ou a de São Paulo em Lisboa (fig. 39), não apenas pela independência em relação às ordens, mas pelo papel distinto que desempenham como elementos de transição entre determinado tipo de arquitetura e de pintura em perspectiva.

Na Igreja de São Francisco de Assis, abaixo da cimaltha o que se vê são as paredes brancas, algumas aberturas e os altares salientes, tal como fora exposto no subcapítulo imediatamente acima. A cimaltha aparece, portanto, dando acabamento à parte superior das paredes que, por sua vez, não apresentam ordem arquitetônica alguma. Reservadas algumas diferenças, tanto na Igreja de Santo Ignácio em Roma quanto na Igreja de São Paulo em Lisboa, determinadas cimalthas estão, igualmente ao caso ouro-pretano, nos limites das paredes e das ordens arquitetônicas, mas, diferentemente dele, elas relacionam a arquitetura e a pintura de uma forma que não ocorre na igreja franciscana. Nessas duas igrejas europeias, as cimalthas servem de ligação entre ordens arquitetônicas distintas. Elas ligam as ordens às quais pertencem às ordens abaixo e ou acima delas,



Fig. 39 - Cimalha arquitetônica e cimalhas pictóricas na nave. Igreja de São Paulo. Lisboa.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

sejam elas dadas pela arquitetura do próprio templo seja pela arquitetura pictórica, formando assim um todo contínuo.

Na Igreja de Santo Ignácio, a cimalha presente na segunda ordem arquitetônica confere continuidade à arquitetura do templo na arquitetura criada no meio pictórico, tal como a cimalha da primeira ordem estabelece relação semelhante com a referida segunda ordem que acima dela é disposta. São nesta igreja, ao total, quatro ordens arquitetônicas, sendo duas delas essencialmente pictóricas. A primeira das ordens pictóricas, ainda engenhosamente articula em si as aberturas laterais da igreja que trazem luz do exterior para a nave (fig. 40), enquanto que a segunda finaliza a continuidade da arquitetura do templo, e obviamente da própria pintura, ao mesmo tempo em que encerra a visão celestial.



Fig. 40 - Cimalhas arquitetônicas, cimalhas pictóricas e aberturas laterais na nave. Igreja de Santo Inácio. Roma.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Na Igreja de São Paulo, as sucessões de ordens por meio das cimalhas se dão principalmente na pintura, a qual apresenta três ordens distintas. Essas três ordens se somam à única ordem realizada pela arquitetura do templo e, igualmente ao caso romano, totalizam quatro ordens. A segunda ordem pictórica, portanto, a terceira se considerada a continuidade entre todas elas, sobre o coro desempenha papel semelhante ao que o faz a primeira ordem pictórica da igreja romana, porém nesta a luz é pictórica e é criada por aberturas também pictóricas

que não são totalmente visíveis (fig. 41). Nas laterais e sobre o arco-cruzeiro essa ordem pictórica não apresenta luz artificial alguma por meio de seus vãos. A última das ordens por sua vez desempenha papel muito semelhante ao que realiza a última ordem da Igreja de Santo Ignácio.



Fig. 41 - Luz e aberturas pictóricas. Igreja de São Paulo. Lisboa.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Dispor ordens arquitetônicas uma sobre as outras, os romanos já o fizeram e em escala monumental desde o Coliseu. Em circunstância posterior, Leon Battista Alberti (1404-72) resignificou tal princípio a partir do Palazzo Rucellai (fig. 42). As cimbras das ordens presentes tanto numa quanto noutra edificação, com exceção da última cimbra do palácio projetado por Alberti, arrematam as ordens, preparam elas para que a ordem imediatamente acima se apoie sobre a imediatamente abaixo na qual se encontram, criando assim a dita relação de



Fig. 42 - Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai. 1446-51. Florença.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

continuidade entre as partes. Esse princípio arquitetônico pode ser identificado nas relações entre a arquitetura e pintura nas duas igrejas europeias mencionadas.

O elo entre as ordens e, por conseguinte, entre o meio pictórico e o meio que o precede é exatamente dado pelas cimalthas, que desempenhavam num templo grego, onde se encontraria a gênese desse elemento dentro da tradição ocidental de arquitetura, o elo entre a ordem e a cobertura de um mesmo templo. A idéia espacial geral ao se entrar num templo desses é semelhante à de se adentrar a um típico palácio da arquitetura ocidental: uma vez atravessando a sua porta de entrada e a passagem diante dela, chega-se a um pátio retangular ou quadrangular que se abre para céu depois que os olhos percorrem as ordens sucessivamente dispostas uma sobre as outras. A pintura em perspectiva ignora a forma do teto dessas duas igrejas, que na igreja de Santo Ignácio, por exemplo, é de uma abóbada de canhão, e cria um espaço semelhante ao um desses pátios.

Já a única cimaltha presente na Igreja de São Francisco de Assis é mais autônoma por estar independente a qualquer ordem arquitetônica. Ela é enfática

e, em certa medida, conclusiva. Se aqui for aproximada a imagem do Palazzo Farnese (fig. 43), podemos notar semelhança entre a cimalha que Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), Michelangelo, criou no terceiro e último pavimento deste e a cimalha presente na Igreja de São Francisco de Assis. Em tal palácio romano a



Fig. 43 - Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), cimalha e terceiro andar. 1548. Palazzo Farnese. Roma.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

cimalha, propositadamente exagerada, que Michelangelo cria, arremata a composição da edificação e separa definitivamente ela de onde se pode começar a ver o céu. Com reservas, é isso o que acontece no interior da referida igreja mineira. Se pudéssemos chamar de um pátio o interior dela, não seria de forma gradativa que se chegaria ao céu de dentro dela, mas de forma ao mesmo tempo fluida, pelo branco das paredes e pela luz difusa, ao mesmo tempo definitiva.

No interior desse templo ouro-pretano as ordens não se apoiam uma sobre as outras. À exemplo do que acontece com a eliminação das tribunas, não é possível olhar para uma eventual sobreposição de ordens e supor nela uma representação de uma típica hierarquização definida numa sociedade estamental. Além disso, a arquitetura que Ataíde cria no forro da Igreja de São Francisco de Assis não é da mesma natureza, por assim dizer, da arquitetura daquele templo. Ataíde, sim, chega a estabelecer algumas relações diretas entre a arquitetura que ele cria com a arquitetura que criara Antônio Francisco Lisboa. Por exemplo: se dividirmos em três partes a arquitetura de Ataíde (fig. 2), teremos uma primeira estabelecida em cada uma das duas extremidades da nave, dispondo um arco triunfal sobre o coro e outro sobre o arco-cruzeiro, uma segunda ocupando cada um dos quatro cantos convexos da nave com um balcão e, atrás de cada um deles, um dos quatro doutores da igreja católica, e uma terceira na porção central desenvolvendo uma arquitetura específica que se apoia em ambas as laterais da nave. Isso demonstra que Ataíde de fato considerou o espaço da nave, bem como os demais espaços da igreja como um todo, para ocupar espacialmente o forro. Também demonstra que, até certo ponto, ele utilizou-se das cimalhas e das paredes para apoiar sua arquitetura. Ou seja, a arquitetura pictórica na Igreja de São Francisco de Assis se apoia sobre determinados pontos das paredes do templo e, em certos aspectos, se refere à arquitetura do mesmo, mas ela não dá continuidade à arquitetura dele como ocorre nos dois exemplos europeus aqui citados.

Em algumas outras obras criadas em solo mineiro, as cimalhas articulam arquiteturas e arquiteturas pictóricas de forma distinta da que acontece na referida igreja franciscana. Por exemplo, a pintura de Antônio Martins da Silveira no forro da Capela do Seminário Menor em Mariana (fig. 5), apesar de apresentar uma arquitetura com características e elementos semelhantes aos que de um modo geral se tem na obra de Ataíde aqui focada, descreve uma relação muito mais direta da sua arquitetura pictórica com a arquitetura do templo do que

no caso ouro-pretano. Oliveira (2003) inclusive chega a afirmar que essa obra teria servido de referência à formação da obra de Ataíde, já que, segundo ela mesma, a obra de Silveira data de 1782, ou seja, ao menos anterior em uns vinte anos em relação à de Ataíde. Mas com maior ou menor influência, ela sugere algo de fato diferente da presente na Igreja de São Francisco de Assis. Se observada a forma



Fig. 44 - Capela do Seminário Menor. Mariana.
Fonte: Negro, 1958, p. 38.

como as arcadas principais se apoiam nas paredes laterais da capela, e o como essas mesmas arcadas se relacionam com as arcadas menores que por sua vez se apoiam diretamente nos arcos da arquitetura da capela (fig. 44), pode-se perceber a arquitetura pictórica construindo uma cobertura vazada para aquele espaço como um todo. Essa idéia espacial, que difere da idéia do pátio, ainda assim não é a mesma que sugere a obra que esta pesquisa visa.

Noutro exemplo, na pintura de autoria de João Nepomuceno Correia e Castro na nave da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos (fig. 45), a igreja pertencente ao Santuário de Congonhas, local famoso pela presença das esculturas dos profetas, tem-se algo semelhante ao que ocorre na criação de Silveira. Nesta pintura, que Ataíde inclusive retocou (MENEZES, 1965), vê-se uma arquitetura vazada que igualmente cria para a nave a idéia de que a mesma possuiria uma cobertura com aberturas determinadas pelos vazios das formas arquitetônicas. Apesar das dimensões maiores, ela de modo semelhante à referida obra em Mariana, apresenta uma sucessão de arcadas que se apoiam sobre as cimalthas nas paredes laterais e sobre os arcos presentes nas extremidades da arquitetura, descrevendo novamente uma cobertura vazada com forma de uma abóbada de canhão, que não ao acaso, é a mesma forma dada aos forros de madeira que tanto uma quanto a outra têm como suporte.

Por sua vez, na pintura no forro da nave da Igreja de São Tomé, em São Tomé das Letras, de autoria de Joaquim José da Natividade (?-?) (fig. 46), não se vê a mesma idéia espacial que na obra de Silveira e na de Correia e Castro. Tal obra reflete um padrão de arquitetura pictórica ocorrido em diversas igrejas em Minas que foi chamado por alguns autores de muro-parapeito, pois essa arquitetura se apoia ao longo de toda a cimaltha que arremata o espaço da nave ou da capela-mor, desenvolvendo um muro ou uma mureta que, em alguns determinados pontos, sugere um parapeito atrás do qual, geralmente de meio corpo, algumas figuras se apresentam. Penso que essa obra, tomada como um exemplo dentro desse conjunto de obras que constroem muros-parapeitos, crie o

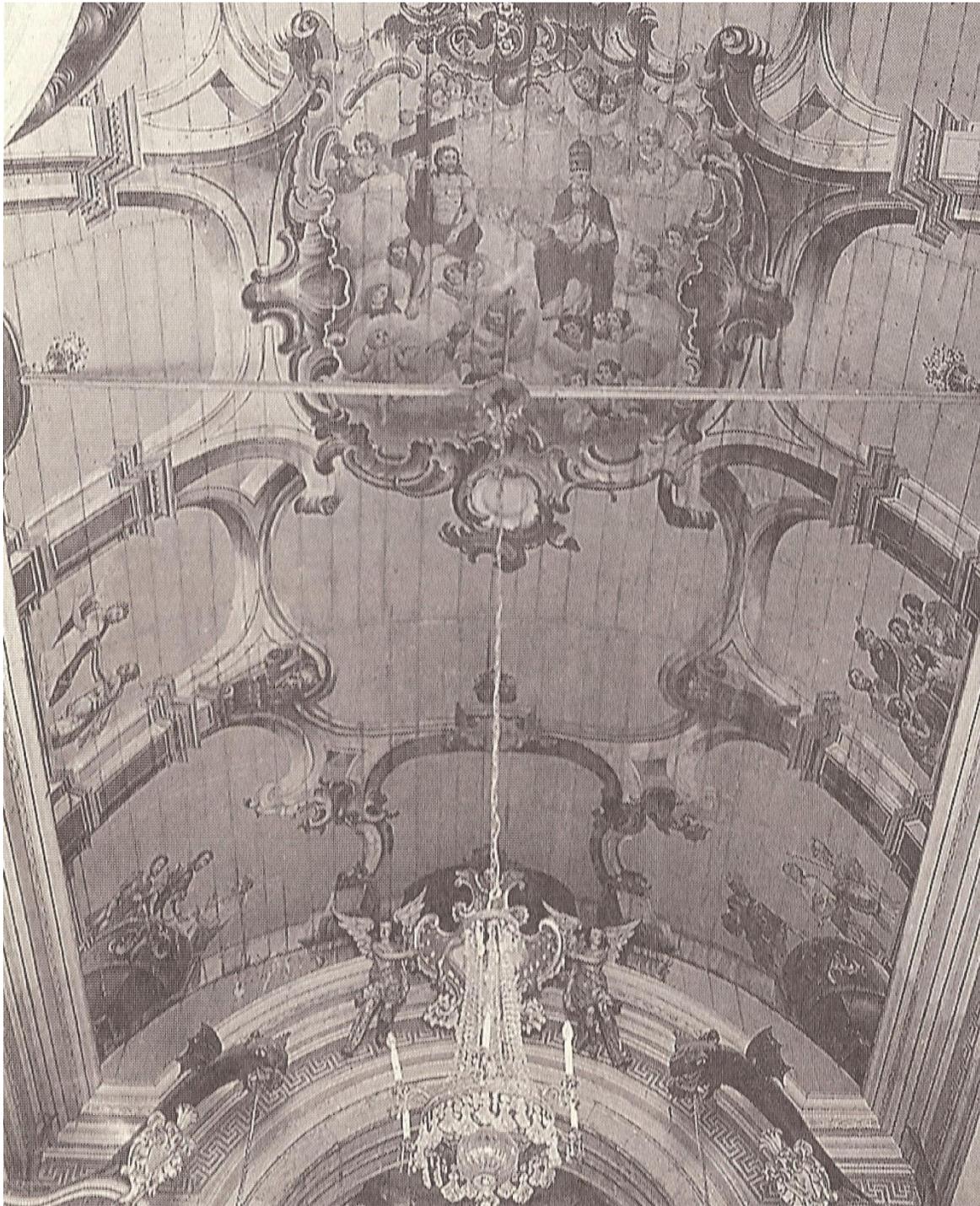


Fig. 45 - Detalhe do forro da nave. Igreja do Bom Jesus de Matozinhos.
Congonhas do Campo.

Fonte: Oliveira, 2003, p. 276.

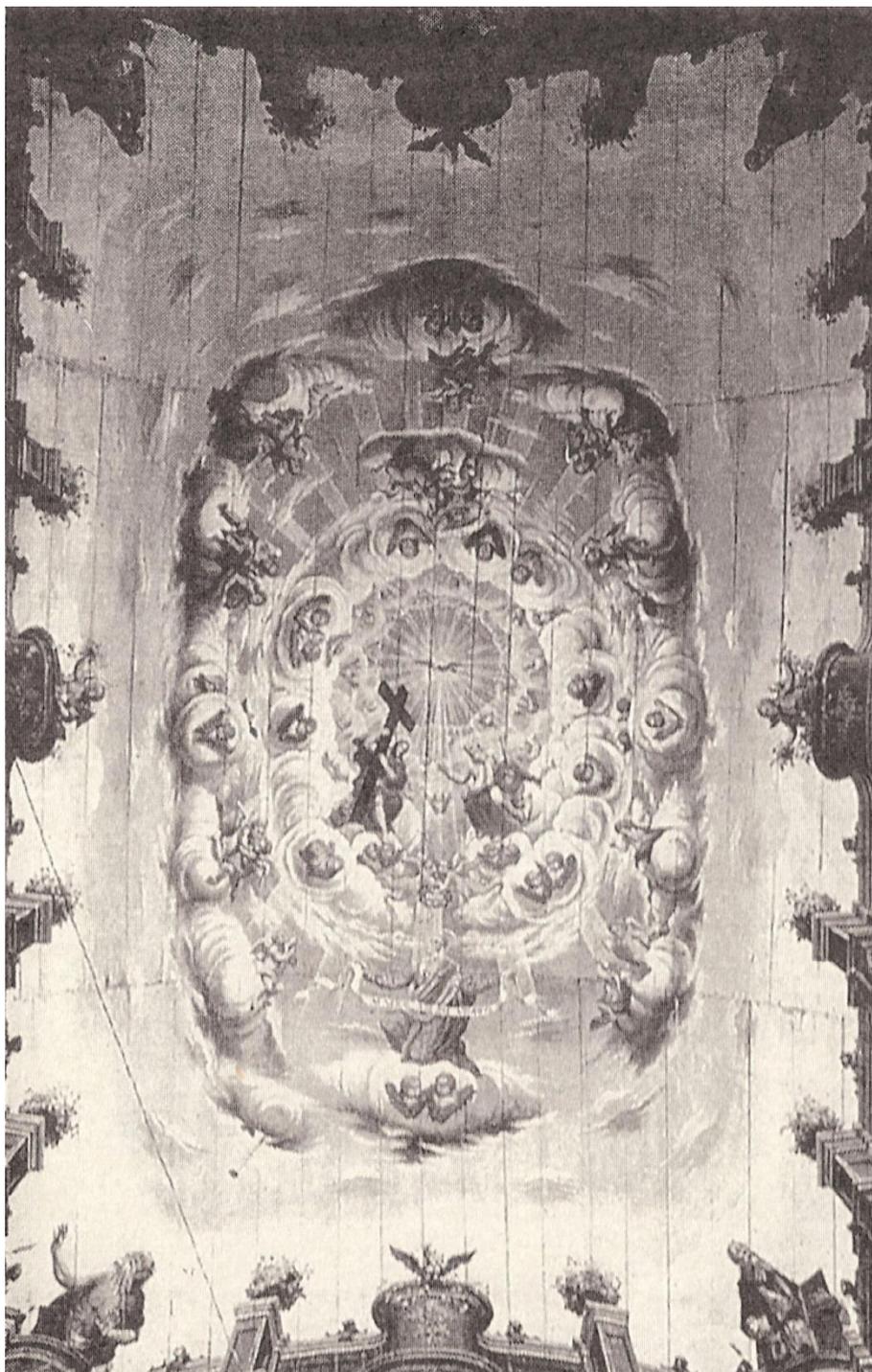


Fig. 46 - Joaquim José da Natividade, Pintura no forro da nave da Igreja de São Tomé. São Tomé das Letras.

Fonte: Oliveira, 2003, p. 289.

tipo de arquitetura pictórica que mais reflete as idéias espaciais expressas nas obras de Roma e de Lisboa, os pátios internos que se abrem para o céu. Apesar dos detalhes da arquitetura dela não acompanharem exatamente os detalhes da arquitetura da nave do templo e de não existirem ordens em ambas as arquiteturas, ela, através da cimalha, dá continuidade ao espaço da nave e realiza o acabamento da arquitetura dela, tal como o faz a balaustrada que encima a antiga Casa de Câmara e Cadeia (atual Museu da Inconfidência) (fig. 47), em Ouro preto, projeto de José Fernandes Pinto Alpoim (1700-65), da década de 80 do século XVIII.



Fig. 47 - José Fernandes Pinto Alpoim, Antiga Casa de Câmara e Cadeia e atual Museu da Inconfidência. 178-?. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Embora de modos distintos, tanto na Capela do Seminário Menor e na nave da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, quanto na nave da Igreja de São Tomé das Letras, as cimalkas representam relações de continuidade entre a arquitetura do templo e a arquitetura pictórica, relações essas que independem das sobreposições de ordens, pois se dão por outros meios e até mesmo de

formas originais. Entretanto, essa continuidade é a essência daquilo que foi chamado de *trompe-l'oeil* no que diz respeito às obras em tetos. Essa forma ilusionista de relacionar pintura e arquitetura, e vice-versa, não foi criada por Pozzo, mas foi realizada por ele com determinadas características e, principalmente, com tamanha força de convencimento na Igreja de Santo Ignácio, que foi registrada em seu tratado e então disseminada, propagando assim não só a técnica de pintura em perspectiva sobre tetos, bem como, dentre outras questões, uma idéia específica de espaço que aqui foi destacada. Em um dentre os três exemplos aqui abordados, a forma espacial que realiza um pátio interno pode ser encontrada. Nos outros dois, apenas a noção de continuidade arquitetônica e espacial o pode. Já Ataíde não realiza nem a continuidade da arquitetura nem exatamente a continuidade espacial. Àquilo que ele faz não se aplica literalmente o termo *trompe-l'oeil*. O que se tem na nave da Igreja de São Francisco de Assis é algo de fato distinto daquilo que apresentam as obras mineiras e europeias acima trazidas.

Olhando, portanto, para o lado da pintura, o que se vê através da arquitetura “irreal”, “fantástica”, que Ataíde cria, mais exatamente atrás dos seus pilares e pilastras, é algo que a princípio não faria sentido estar disposto sobre as cimalkas e as paredes de um templo: árvores (fig. 48). Não é possível definir exatamente a espécie delas, tanto que suas características sugerem desde oliveiras às árvores típicas das imediações de Ouro Preto, tal como a congonha, espécie do gênero *Ilex* pertencente à família Aquifoliaceae que consta na relação de espécies do trabalho de Harri Lorenzi (2009). A primeira idéia que tais figuras, com caules marrom e folhas verde levemente pálido, por detrás daquelas estruturas sugerem ao conjunto é que aquele espaço como um todo se trata de um jardim.

Algumas idéias distintas de jardim já haviam sido concebidas até o período cronologicamente pouco anterior ao que Ataíde começa sua obra, dentre elas os jardins medievais, os renascentistas, os barrocos e os de influência



Fig. 48 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe das árvores vistas através da arquitetura na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

iluminista. Em Ouro Preto, por volta do ano de 1799, segundo Hugo Segawa (1996), começam os preparativos para a construção de um jardim botânico, ou horto botânico. De acordo com seu trabalho, tal jardim era fruto de um tipo de iniciativa reinol que se dava entre o estímulo de idéias iluministas ligadas à botânica, tal como a montagem de uma coleção de espécies exóticas e nativas para fins de pesquisa e de propagação de determinadas espécies, e os interesses comerciais em torno do plantio das especiarias da Índia, as quais os portugueses tinham dificuldades de acesso desde o declínio do seu domínio sobre o outrora fundamental comércio com as índias. Essa concepção de jardim, um tanto moderna para a época, certamente por sua utilidade não se aproxima do jardim que se vê na obra de Ataíde.

Ainda segundo o mesmo autor, já havia no Rio de Janeiro o Passeio Público, não com sua forma atual, mas com aquela que fora concebida por Mestre Valentim, tal como ficou conhecido o escultor e arquiteto Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), mineiro e mulato, que trabalhou no Rio de Janeiro. As idéias presentes em sua concepção são um tanto complexas, outro tanto inicialmente contraditórias, sendo que, por tal motivo, não serão aqui abordadas com a devida atenção. No entanto, um dos aspectos que se pode afirmar sobre a idéia do Passeio Público do Rio de Janeiro, sobre essa outra noção de jardim diferente daquela que caracteriza o jardim botânico luso, é que ele se destinava ao lazer, fora criado como local de passeio para a elite da então capital da colônia. Esse aspecto da concepção de tal jardim também não permite aproximá-lo da pintura em questão, igualmente ocorre com o horto ouro-pretano. Pelo contrário, por justamente tratar-se de um espaço voltado para que a elite da época pudesse ver e ser vista enquanto percorria suas alamedas e passava pelos seus caramanchões, ou seja, por fomentar um espírito absolutamente laico, mundano, ele se distancia substancialmente daquilo que se tem naquele forro mineiro. Apesar disso o Passeio Público do Rio de Janeiro não era público, era fechado, todo cercado e guarnecido de portões para que apenas aqueles que tivessem o direito de utilizá-lo o fizessem. Talvez seja essa, com as devidas ressalvas, a única característica que permitiria aproximá-lo da obra em questão, mas, apesar dela, devido às outras características dominantes, dentre elas as espaciais, essa aproximação se torna forçosa demais.

Também havia outro tipo de jardim que certamente era conhecido dos mineiros, embora eles não se encontrassem em Minas devido às já mencionadas proibições da coroa: os jardins dos mosteiros. Os franciscanos edificaram inúmeros deles em todo o Brasil colônia (fig. 49) e conferiam grande importância a tais espaços que se situavam no meio dos claustros. De modo semelhante ao que se pode afirmar sobre o Passeio Público do Rio de Janeiro, os jardins conventuais eram fechados, eram destinados apenas aos monges. Porém, por sua vez, entre



Fig. 49 - Jardim do Mosteiro da Ordem Terceira de São Francisco. Recife.
Fonte: Zanini, 1983, p. 153.

um jardim de um mosteiro e a obra em questão as semelhanças não se limitam à idéia de controle de acesso. Não que um jardim monástico seja a imagem mais próxima do jardim que Ataíde pintou, tanto que, tal como já exposto, não se tem na obra dele um pátio aberto para o céu, característica essa inerente à situação dos jardins monásticos franciscanos em terras brasileiras. Mas o fato é que esse espaço situado em meio a um claustro parte de uma idéia que se apresenta como a mais provável essência da concepção espacial daquele jardim mineiro.

Felipe Soeiro Chaimovich (2011) ao falar em seu artigo sobre a tradição dos jardins meditativos apresenta, em oposição a ela, a idéia de jardim fechado. Um jardim meditativo estaria diretamente ligado às questões iluministas, enquanto que um jardim fechado não. Segundo ele a tradição ocidental do jardim fechado deriva de uma interpretação teológica do Paraíso:

O jardim ocidental espelharia o Paraíso perdido ao se constituir como lugar cercado, estabelecendo uma oposição entre dentro e fora. Assim, o mundo extra-hortícola seria como a natureza à qual a humanidade teria sido condenada após a expulsão do jardim do

Éden. Por outro lado, o interior do jardim ocidental seria lugar de reencontro com o paradisíaco (CHAIMOVICH, 2011, p. 180).

O mesmo autor explica que “o elemento divisório é, pois, definitivo do jardim ocidental pós-carolíngio, seja como cerca viva, muro, claustro, palissada etc.” (CHAIMOVICH, 2011, p. 180-181). Chaimovich então aponta para o importante estudo de Marie-Thérèse Gousset (2001) que traz as referências necessárias ao melhor entendimento da idéia de jardim fechado através de um significativo conjunto de iluminuras. Gousset primordialmente organiza seu estudo em razão dos diferentes elementos divisórios que configuram os limites do espaço



Fig. 50 - Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis vista a partir do coro. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

de um jardim fechado. Assim sendo, ela menciona dois grupos, um primeiro definido por jardins murados ou fortificados e um segundo por cercas, bordaduras e treliças. Por fim ela também apresenta os principais elementos que compõe o interior desses jardins e, dentre eles, destaca os caramanchões, os bancos, os canteiros e as fontes.

O trabalho de Gousset permite o embasamento de que a idéia de um jardim fechado, é justamente a essência do tipo de jardim que Ataíde realiza. Com base na exposição dela, de modo análogo ao invés de muros, cercas ou treliças, e embora haja na obra de Ataíde uma baixíssima mureta que une os diversos elementos arquitetônicos que a compõem, algo que mais se assemelha a um



Fig. 51 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco do coro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.



Fig. 52 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco-cruzeiro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

baldrame, e já que tal baldrame é perceptível apenas quando se está na altura do coro (fig. 50), aquilo que se apresenta como elemento divisório quando se olha a partir da nave são os próprios elementos arquitetônicos associados às árvores.

Com isso é conveniente voltar à divisão em três grupos da obra em questão e com ela aqui discorrer melhor sobre esses elementos divisórios. Os dois arcos triunfais dispostos um sobre o arco do coro (fig. 51) e outro sobre o arco-cruzeiro (fig. 52) seriam equivalentes às portas de entrada da muralha presente, por exemplo, na iluminura de Christine de Pizan (1364-1430) (fig. 53). E não ao acaso eles se encontram nas extremidades da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em seus acessos. Ataíde com eles menciona a existência e o local das portas do Jardim de Éden, do Paraíso.



Fig. 53 - Christine de Pizan, *Illuminura*. Século XV.
Fonte: Gousset, 2001, p. 44.



Fig. 54 - *Chants royaux du puy de Notre-Dame d'Amiens*, *Illuminura*. Século XVI.
Fonte: Gousset, 2001, p. 90.

Por sua vez, os balcões onde estão os doutores da igreja seriam equivalentes à semi-coluna que articula uma parte com a outra da muralha da mesma iluminura acima, ou ainda seriam equivalentes às torres presentes nos quatro cantos de outro jardim fechado representado noutra iluminura (fig. 54). Ataíde ao posicionar esses balcões nos quatro cantos de seu jardim dá continuidade à idéia de fechamento que, caso esses cantos fossem livres, desocupados, seria impossível. Ele marca com eles os vértices de um quadrilátero, amarrando então os arcos triunfais com as arcarias laterais. Por fim, estas últimas, se vistas isoladamente uma em relação à outra, seriam equivalentes aos muros da primeira iluminura aqui apresentada. Entretanto, Ataíde decide a arquitetura delas de forma definitivamente irreal, não factível se pensada em termos de uma edificação em alvenaria daquela época, dadas sua esbelteza em algumas partes e suas exageradas curvaturas inclinadas em direção ao chão da nave noutras. A imagem mais próxima de uma “arquitetura” dessas se encontra



Fig. 55 - Juste-Aurèle Meissonnier, Livro de ornamentos. [1734]. Gravura.
Fonte: Oliveira, 2003, p. 30.

nas gravuras do livro de ornamentos (e não de arquitetura de fato) de Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) (fig. 55) que Oliveira (2003) apresenta em seu trabalho.

Por outro lado, no lugar de arcarias Oliveira (2003) sugere que a formação arquitetônica que se encontra na porção central da obra de Ataíde seja um baldaquino. Se entendermos que ambas as arcarias se relacionam a partir das tênues ligações que, entre os arcos triunfais e as próprias arcarias, formam a visão central (fig. 56), ligações estas feitas apenas por delgados e delicados concheados e outros ornamentos, ou seja, que em termos estruturais não teriam desempenho algum e nem mesmo poderiam suportar seu próprio peso pairando



Fig. 56 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe dos elementos que realizam as ligações entre os arcos triunfais e as arcarias laterais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.



Fig. 57 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da forma das arcarias laterais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

sobre a nave tal como se apresentam, podemos sim ali supor um baldaquino. A propósito, até mesmo as extremidades das arcarias que delimitam o espaço da visão central e os apoios das mesmas (fig. 57) são demasiados finos e leves, se apresentando como que na iminência de sua ruptura estrutural, se imaginados como estruturas de uma arquitetura mundana. E de fato esse elemento da arquitetura de Ataíde, tal baldaquino, não poderia ser um caramanchão tal como o que se tem noutra iluminura que Gousset reúne (fig. 58). Ele não serve de suporte a hipotéticas plantas trepadeiras que eventualmente realizariam sua cobertura. Ele seguramente é muito mais próximo da idéia tanto em termos espaciais quanto em termos construtivos de um dossel, tal como o que se tem noutra iluminura e de

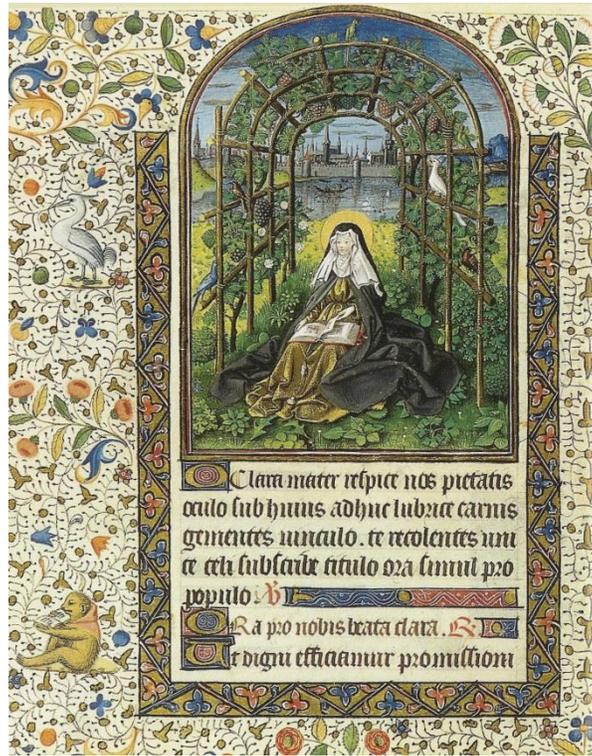


Fig. 58 - Heures de Louis de Savoie, Illuminura. Século XV.
Fonte: Gousset, 2001, p. 70.



Fig. 59 - Valère Maxime, Dits et faits mémorables, Illuminura. Século XV.
Fonte: Gousset, 2001, p. 82.

onde se vê o tribuno Lucius Equitius sentado para receber as homenagens do povo (fig. 59).

Portanto, os elementos divisórios do jardim que Ataíde cria são os arcos-triunfais, que possuem função equivalente às portas do Jardim de Éden, os balcões, que seriam como torres que reforçam os cantos de uma fortaleza e ligam os seus lados, e o baldaquino que ao mesmo tempo em que ocupa o centro ou o interior desse jardim, tal como um caramanchão ou um baldaquino mesmo, com suas arcarias serve de fechamento lateral para ele. Compõem ainda os elementos divisórios de tal jardim mineiro, as árvores que se apresentam associadas aos arcos-triunfais e às arcarias e que podem ser encontradas de modo análogo na primeira (fig. 53) e na segunda (fig. 54) iluminura aqui relacionadas.

Mas, como explica Chaimovich, um jardim fechado é a representação da idéia do Paraíso perdido, do Jardim de Éden e sendo assim, ele não é qualquer jardim. Somente assim, sendo a representação do Paraíso é que aquela arquitetura que pareceria irreal ou fantástica torna-se compreensível e, somente assim, é que as árvores ou um jardim sobre as paredes e as cimalkas de um templo, rompendo com toda uma tradição de pintura em perspectiva sobre tetos, torna-se algo admissível. É necessário refletir sobre essa sinceridade tendo em mente que se está diante de uma obra feita com fervor religioso, dentro de um contexto social extremamente autêntico e que, contudo, até certo ponto obedece a códigos de representação e a certos parâmetros de planejamento e criação. Assim, como o que Ataíde faz com a tradição da pintura em perspectiva em tetos é algo inusitado, é conveniente entender melhor as características do espaço que ele cria. Uma pintura em perspectiva sobre um teto de uma igreja sempre cria algum espaço, continuando ou não a arquitetura dela. O grande desvio que nesse sentido Ataíde apresenta não se deve ao fato de ele não continuar a arquitetura da igreja de São Francisco de Assis, mas sim de, além dele não continua-la, ele pintar o Jardim de Éden naquele forro.

Durante a presente pesquisa não encontrei em fonte alguma sequer uma insinuação de que Ataíde teria ali pintado o Paraíso. Negro (2003), por exemplo, afirma a existência de um jardim em tal obra, mas um jardim entendido enquanto algo meramente acessório, não essencial. Além disso, a maioria dos estudos sempre apontou interpretações daquela obra mineira aproximando-a dos seus pares europeus. Oliveira (2003), que ainda ousa um tanto mais afirmando a idéia de um baldaquino como uma tradição mineira em tal gênero de pintura, relaciona a porção central da obra de Ataíde, onde se encontra Nossa Senhora, ou seja, o próprio centro do baldaquino, com a tradição de *quadro riportato*. Segundo ela a “tradição do painel emoldurado ou *quadro riportato*, inserido na *quadratura* arquitetônica para destacar cenas de maior significação simbólica, remonta ao período maneirista” (OLIVEIRA, 2003, p. 328, nota 8). Tal tradição não teria vindo diretamente da Itália, mas sim, tal como a própria pintura em perspectiva, a partir das obras e dos artistas portugueses. A intenção geral daqueles artistas por meio desse artifício no meio de uma pintura em perspectiva seria reduzir a distância dessa região em relação à nave que, no caso das pinturas semelhantes à de Pozzo, era muito grande. Nesse tipo de obra ocorria uma aproximação do tema principal ao fiel presente na nave. Essa intenção obviamente nunca deve ser entendida como falta de capacidade de determinados artistas, pois a mesma técnica que eles utilizavam em torno dessas porções centrais eles poderiam utilizar na área que elas mesmas preenchiam.

Em algumas pinturas como a de Bernardo Pires da Silva no forro da capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos (fig. 18), realizada entre 1773 e 1774, e que Ataíde certamente conheceu, o quadro de altar posto no teto, tal como Oliveira (2003) igualmente chama o *quadro riportato*, é indubitavelmente presente. Não se pode olhar para a porção central daquela obra e não imaginar algo como um quadro que tivesse sido posto ali. Toda a composição, a estrutura interna daquela parte específica da pintura de Pires da Silva remete diretamente a um quadro rebatido. Inclusive a moldura nítida que o envolve corrobora com isso.

Mas, talvez acima de tudo, o que mais caracteriza aquela porção como um quadro é o seu tema que Negro (1958) em sua obra descreve: o sepultamento de Jesus.

De modo distinto, em outras pinturas mineiras essa porção central foi caracterizada, apesar do rebatimento da perspectiva, o qual não necessariamente anulou a profundidade naquela região de determinadas obras, de modo semelhante à idéia de Pozzo, ou, antes dele, de Correggio (fig. 60). Nessas outras pinturas geralmente se tem alguma alegoria do Céu, ou de algo que acontece

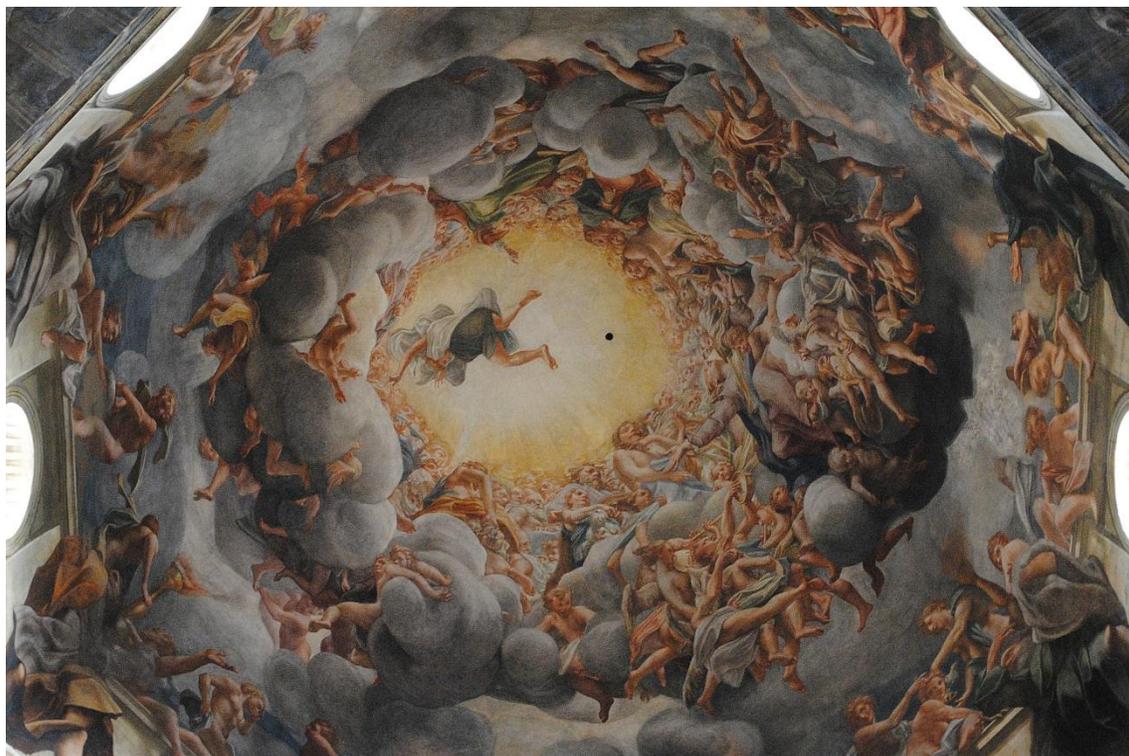


Fig. 60 - Antonio Allegri de Correggio, A Assunção da Virgem, Pintura na cúpula da Catedral de Parma. 1526-1530. Afresco. Parma
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

nele. Assim sendo, olhar para o centro de determinadas pinturas é olhar para o Céu, é observar a partir do chão de uma nave ou de uma capela-mor e ver no lugar de um teto o próprio Céu. Esse é o caso da presente obra de Ataíde. Aquilo

que se vê no centro do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis é uma determinada visão do Céu. O que uma obra como essa guarda de semelhança com a tradição de quadro de altar posto no teto é apenas a aproximação em relação ao chão da igreja da cena central e não necessariamente a idéia de um quadro. Tem-se de fato mantida a intenção que Correggio, segundo Gombrich (2008), inaugura: a de fazer os fiéis terem uma visão do Céu. Oliveira e outros tanto autores reconhecem isso, afirmam a existência de uma visão na parte central tanto na obra de Ataíde quanto na de outros pintores mineiros.

Porém, focando agora apenas a obra em questão, inúmeros autores afirmam que aquilo que se vê fora da sua porção central, fora da visão do Céu, seja o firmamento terrestre. Marco Elízio de Paiva (2003, p. 228) diz que na área central dessa obra de Ataíde há a “sugestão da abertura para um céu ‘teatral’, diferente do céu ‘natural’, azul, por detrás das arcarias”. Entendo que a forma de olhar para a obra de Ataíde e afirmar nela a representação de dois céus, forma esta propagada por diversos autores, seja incipiente. Entendo que o espaço que Ataíde representa seja muito mais complexo do que apresenta essa simples e imediata distinção entre dois céus. Aliás, justamente por entender que a representação geral da pintura apresenta o Jardim de Éden, entendo que seja impossível afirmar a existência de dois céus.

Ataíde era de fato um conhecedor da Bíblia e certamente tinha ciência da descrição do Jardim de Éden ou do Paraíso, presente no Antigo Testamento. Inclusive, muito provavelmente ele teve conhecimento do Paraíso através da imagem de um jardim, antes de eventualmente conhecer a idéia de um jardim fechado. É no livro do Gênesis, o qual compõe o Antigo Testamento, que se encontra essa importante descrição:

⁸Javé Deus plantou um jardim em Éden, no Oriente, e aí colocou o homem que havia modelado. ⁹Javé Deus fez brotar do solo todas as espécies de árvores formosas de ver e boas de comer. Além

disso, colocou a árvore da vida no meio do jardim, e também a árvore do conhecimento do bem e do mal (Gn 2, 8-9).

De acordo com esse livro, Céu e Terra são duas unidades distintas e primordiais. A primeira pertence a Deus e a segunda é o lugar criado por Ele para o Homem. Embora distintas, no princípio elas se apresentam de forma contigua uma à outra e contínua desde que do Céu em direção à Terra: o Céu está no Paraíso, mas não necessariamente o Paraíso está nele. Uma das primeiras coisas que Deus cria para diferenciar essas unidades é a forma da própria Terra e, portanto, também o firmamento que a compõe. Assim, no referido livro apenas a Terra é apresentada com forma e lugar definidos.

Quando é criado um jardim em Éden, ainda não há separação entre o Céu e a Terra. E isso é de fato possível de ser afirmado mesmo sendo impossível afirmar onde, com efeito, fique e como seja o próprio Céu. Quando o homem é expulso do Paraíso, e a ele é por Deus ordenado que vá “cultivar o solo de onde fora tirado” (Gn 3, 23), é dele negado o convívio com Deus, sendo proibido que ele coma do fruto da árvore da vida e viva para sempre. Para garantir isso, Deus coloca “diante do jardim de Éden os querubins e a espada chamejante, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn 3, 24). A partir da expulsão é que se dá para o homem a separação entre o Céu e a Terra.

No Paraíso, seja no firmamento seja abaixo deste, tal como mostra a pintura de Lucas Cranach (1472-1553) (fig. 61), em todo o lugar se pode ter contato com Deus e com o Céu. Isso ocorre mesmo que o Céu não se situe exatamente no Paraíso, ou talvez apenas no Paraíso. Deus caminhava pelo Paraíso e o homem de lá falava com Deus. Desse modo, para o homem estar no Paraíso é o mesmo que estar no Céu, é como se o lugar do homem no Céu fosse o Paraíso, ou seja, é como se ambas as coisas para o homem fossem equivalentes. Jesus Cristo na cruz diz a um dos crucificados ao seu lado: “Eu lhe garanto: hoje mesmo você estará comigo no Paraíso.” (Lucas 2, 43). Assim sendo,

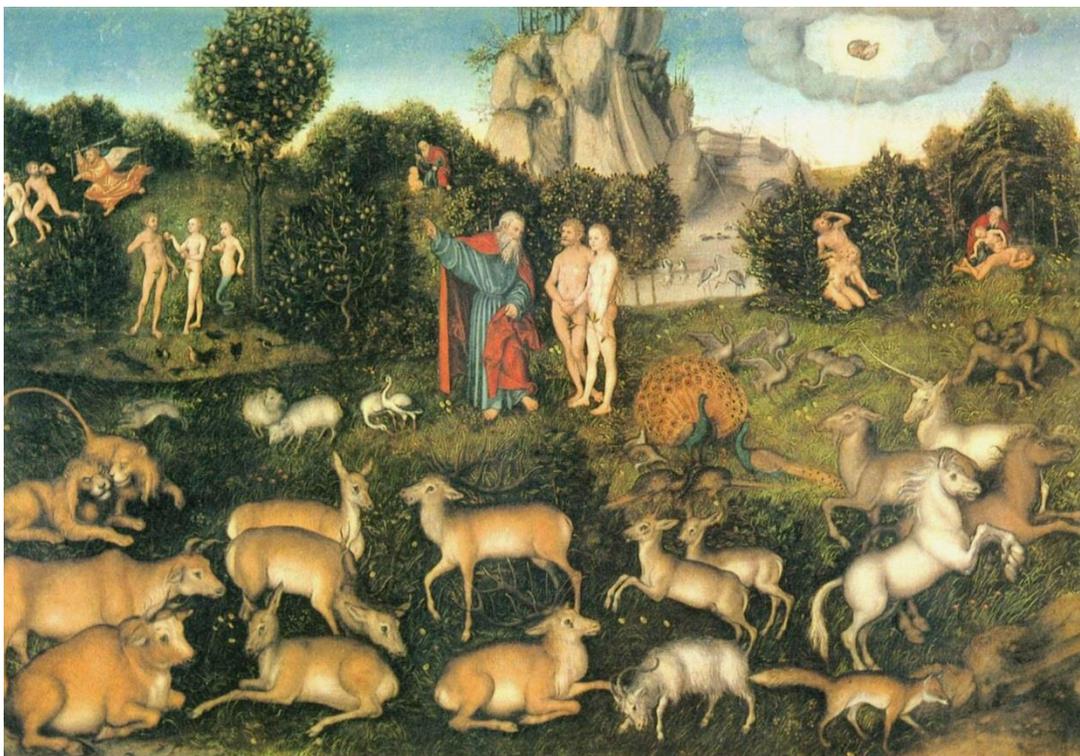


Fig. 61 - Lucas Cranach, O Jardim de Éden. 1530. Técnica mista sobre madeira, 80 x 118cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
Fonte: Coliva, Aikema, 2010, p. 138-9.

no cristianismo quando o homem morre ele vai para o Paraíso. Ao invés disso, estar fora do Paraíso é para ele o mesmo que não estar no Céu. Dentro e fora do Paraíso são distinções imprescindíveis e somente não mais primordiais que as entre Céu e Terra. O firmamento fora do Paraíso é o limite entre a Terra e o Céu, enquanto que no Paraíso ele é apenas o limite dele mesmo, ou seja, o limite do próprio Paraíso.

Na pintura de Ataíde o firmamento também é o Céu, pois ele pinta o Paraíso. Ela é, por exemplo, diferente da pintura de Giovanni Lanfranco (1582-1647) no teto da antiga *loggia* da igualmente antiga Villa Borghese (fig. 62), atual Galeria Borghese. E é diferente não apenas pelo fato de que no teto de tal pintura, presente na referida edificação que fica em Roma, as figuras serem de deuses da mitologia greco-romana. Lanfranco, numa edificação que servia de residência de

veraneio a um cardinal, e não como um templo, cria uma arquitetura vazada em um espaço que originalmente também tinha um de seus lados vazado e aberto diretamente para o exterior. Ele cria, acima de um entablamento pictórico sustentado por atlantes igualmente pictóricos, e também entre tais atlantes, aberturas voltadas para o exterior da loggia, para o “mesmo” exterior ao qual ela própria se abria. Além disso, na abertura principal dessa arquitetura vazada, no



Fig. 62 - Giovanni Lanfranco, O conelho dos deuses, Pintura no teto da loggia da Villa Borghese. 1624-25. Afresco. Roma.
Fonte: Galleria Borghese, 2006, p. 78.

centro dela, ele faz uma típica visão do Céu entre as nuvens do firmamento, tal como fizera Pozzo. Assim, o céu que Lanfranco pinta é apenas o firmamento e não o firmamento do Paraíso. Tal obra romana é um perfeito e extraordinário exemplo de *trompe-l'oeil* criando uma arquitetura vazada, repleta de esculturas,

ornamentos, aberturas e até mesmo pinturas entre os vão das lunetas, extrapolando o que fizera Michelangelo não muito distante daquela *villa*.

Portanto, o primeiro problema que encontro na afirmação de tais autores tendo em vista os apontamentos feitos por esta pesquisa é não considerar a intenção de Ataíde de representar o Jardim de Éden. Não reconhecendo em tal pintura uma visão do Paraíso é impossível pensar em um só Céu. O não reconhecimento do conceito de jardim fechado implica também em outras interpretações para a arquitetura que Ataíde cria, para aquilo que os anjos que ela habitam representam, para aquilo que os anjos especificamente situados nos balcões entre as arcarias fazem em relação à porção central onde se encontra



Fig. 63 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão com anjos na lateral direita da nave na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Maria (fig. 63), enfim, para todas as partes da pintura como um todo. O conflito com esta pesquisa decorrente da afirmação de dois céus se dá a partir da indistinção entre estar dentro e fora do paraíso.

O segundo problema que encontro consiste em, uma vez não entendendo aquele jardim como Paraíso, considerando-o apenas um jardim, ainda que seja significativamente fantástico pensar um jardim sobre as paredes de um templo, afirmar que o firmamento da Terra para um sujeito do período de Ataíde fosse um “céu natural”, tal como servem de exemplo as palavras de Paiva M E de (2003). Entendo isso como um anacronismo, pois a idéia de atmosfera, independentemente se mais ou menos distante da que se tem hoje, era um tanto secundária ou até improvável para aquele contexto realmente religioso. Esse céu natural subentende uma noção de ciência e uma subsequente compreensão da vida que ainda estavam se formando. Era muito mais provável, ou natural num outro sentido da mesma palavra empregada pelo autor, que um homem minimamente religioso da época de Ataíde olhasse para o firmamento, para o céu, e pensasse ele como um limite entre a Terra e o Céu, entre a vida e o que viria após ela. Principalmente se ele estivesse olhando para o firmamento a partir do interior de uma igreja.

Ou seja, era mais provável uma pessoa dentro de uma igreja olhar para uma abóbada azul e pensá-la como um limite entre dois mundos do que como algo em si, algo independente ou dissociado da noção de morte, da noção de limite entre a vida e o pós-morte. Ademais, não é coincidência o fato de que na língua portuguesa um mesmo substantivo designa aquilo que a atmosfera e aquilo que a fé oferecem a uma só pessoa como imagens distintas. Na língua inglesa, por exemplo, Paraíso e céu são duas palavras independentes, *heaven* e *sky*, respectivamente. Entretanto, esse segundo problema não se opõe consideravelmente à interpretação geral sobre a obra de Ataíde tal como o faz o primeiro. Mesmo resolvendo ele, caso não seja admitida a noção de Jardim de Éden, a porção central da pintura continua sendo uma típica visão do Paraíso.

Ataíde cria uma arquitetura impossível estruturalmente. Nenhum artista com o domínio que tinha o pintor marianense faria isso sem de fato intencionar. Haja vista que as curvas que ele realiza são desafio ainda maior em termos de uma pintura em perspectiva. Ele também, muito provavelmente, não precisaria tê-la feito com a característica de ser infactível apenas para expressar o gosto rococó que por aquele contexto vigorava, haveria outros meios para fazer isso, tal como, por exemplo, se pode ver na arquitetura da igreja da Abadia de São Galo (fig. 64),



Fig. 64 - Igreja da Abadia de São Galo. Século XVIII. São Galo.
Fonte: Hitchcock, 1968, p. 377.

que embora se situe na Suíça, se relaciona diretamente com a arquitetura rococó do sul da Alemanha. Além disso, ele a preenche com anjos e com os doutores da igreja que obviamente há tempos já haviam morrido e nunca por aquelas minas passaram. Apresentar os doutores é diferente de apresentar, por exemplo, aos pés de Maria e do menino Jesus, os doadores da obra, tal como se vê na pintura de Ticiano (1485?-1576) (fig. 65) presente na Basílica de Frari, em Veneza. O que fariam os doutores ali acima da cimalha da Igreja de São Francisco de Assis senão estar no próprio Paraíso? Ataíde não os faz como esculturas, mas

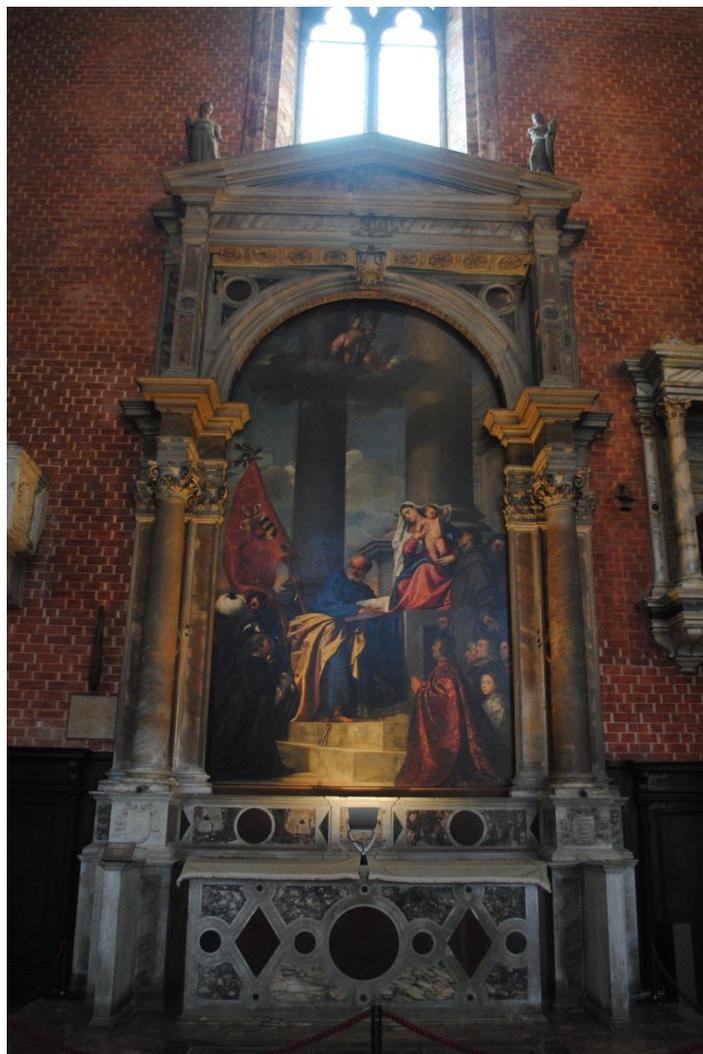


Fig. 65 - Ticiano, Nossa Senhora com santos e membros da família Pesaro. 1519-26. Óleo sobre tela, 266 x 478cm. Basílica de Frari, Veneza.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

como pessoas presentes naquele espaço, tal como realizam outras tantas pinturas em perspectiva.

Porém, cabe ainda avaliar a relação espacial de, a princípio, duas visões do Céu, já que é nisso que implica afirmar um só Céu na obra em questão. Para entender o espaço que Ataíde cria é necessário desvencilhar-se da expectativa de encontrar naquela obra uma aplicação linear da técnica da pintura

em perspectiva tal como fizera Pozzo. Ou seja, não se pode esperar naquela obra mineira uma pintura que dá sequência à arquitetura do templo na qual ela se encontra, e que, na medida em que a arquitetura pictórica vai se desenvolvendo verticalmente, vai se ascendendo até uma visão do Céu em meio ao firmamento da Terra. Esta concepção espacial só seria aplicável fora do Paraíso, tal como, por exemplo, acontece durante o batismo de Jesus Cristo:

²¹Todo o povo foi batizado. Jesus, depois de batizado, estava rezando. Então o céu se abriu, ²²e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como pomba. E do céu veio uma voz <<Tu és o meu Filho amado! Em ti encontro o meu agrado.>> (Lc 3, 21-22).

É partindo dessa e de outras passagens da Bíblia que, com certa literalidade, muitas visões do Céu foram realizadas. Na obra ouro-pretana, a partir da cimalha o que se vê é o Paraíso. Tudo o que se vê no jardim fechado de Ataíde, além daqueles que o habitam, são as edificações que compõe o próprio jardim, juntamente aos demais elementos divisórios do mesmo. Os arcos-triunfais, os balcões, as arcarias do baldaquino, tudo são elementos divisórios, mas não apenas isso. E é, entre as diversas funções duplas de tais elementos, aquela que o baldaquino desempenha a que melhor permite acessar a concepção espacial que Ataíde apresenta.

Um baldaquino, ou um dossel, segundo Burden (2006, p. 125) é uma “proteção decorativa sobre um leito, nicho, púlpito ou quiosque” ou ainda uma “cobertura permanente sobre trono ou altar sustentada por quatro colunas” (BURDEN, 2006, p. 125). Assim sendo, uma das funções que desempenha um baldaquino é a de proteger algo abaixo dele, seja fisicamente, seja simbolicamente. No caso de uma escultura de um santo nas paredes de uma igreja, como, por exemplo, nas paredes internas da igreja do Mosteiro de São

João dos Reis (fig. 66), situado em Toledo, na Espanha, essa função é essencialmente simbólica. Os baldaquinos em forma de catedrais góticas sobre as imagens dos santos não têm sol ou chuva, por exemplo, dos quais protegê-las. Tais baldaquinos estão ali para salientar exatamente a santidade daquelas figuras, a exemplo das auréolas em algumas pinturas.



Fig. 66 - Detalhe dos ornamentos e esculturas sobre uma das paredes da igreja do Mosteiro de São João dos Reis. Século XV. Toledo, Espanha.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

O baldaquino onde Lucius Equitius se encontra (fig. 59), além de abrigá-lo do céu aberto, de protegê-lo fisicamente, também confere destaque à sua figura social, protegendo-o também simbolicamente. Mas tal baldaquino exerce outra função além da de proteger nesses dois sentidos: ele demarca um espaço. É

abaixo dele onde são prestadas as homenagens ao tribuno; é para ele que se dirigem aqueles que desejam homenageá-lo; é dentro dele que se realizam tais acontecimentos. O baldaquino que Ataíde pinta apresenta semelhanças com essa dupla função que se tem em tal iluminura.

Na sociedade em que Ataíde nasceu eram muito comum as festas públicas, tanto as civis quanto as religiosas. Elas, geralmente, ou eram organizadas pelas câmaras ou tinham a supervisão desta. Dentre as festas religiosas daquele tempo algumas, de um jeito ou de outro, sobrevivem até hoje em Ouro Preto. Já acerca das civis são encontradas apenas os relatos históricos e os estudos sobre deles. Campos (1987) em seu artigo denominado *Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas – O Século XVIII*, descreve a cerimônia das exéquias de D. João V (1689-1750). A autora toma a palavra pompa no sentido de cortejo e cita que tal cerimônia foi realizada em Vila Rica, atual Ouro Preto, em Mariana e também em São João del Rei, entre o ano da morte do monarca e o ano de 1751. Tomando o caso de Ouro Preto como exemplo, a autora relata que a realização das exéquias de D. João V previu desde as roupas de luto que as pessoas vestiriam e o como as janelas das edificações deveriam ficar, até a execução de três cadafalsos (espécie de estrado elevado, palanque ou palco) para serem instalados em três pontos importantes daquele contexto urbano, sobre os quais atos importantes da cerimônia aconteceriam.

Também para tal ocasião, a Igreja Matriz do Pilar em Ouro Preto foi toda ornamentada, tendo sua decoração “exibido uma eça de risco e autoria de João de Souza Costa e Francisco Xavier de Brito” (CAMPOS, 1987, p. 7). Uma essa (ou eça) é um tipo de cadafalso, ou seja, um palco ou estrado elevado sobre o qual é disposto ou um ataúde (espécie de caixão) ou uma representação do morto. Vale apontar que a partir de um cadafalso e sobre o ataúde, geralmente, sempre se encontra um baldaquino.

Os preparativos para uma ocasião dessas, ou para uma outra festa que ali se tinha, podiam levar meses, algo que ainda reserva certas semelhanças nos atuais preparativos para as festas de carnaval. As pesquisas de Campos (1987) afirmam que todo o preparatório para a cerimônia das exéquias de D. João V na cidade de São João del Rei levou sessenta dias. Na igreja matriz desta mesma cidade, conforme relata e cita a autora, foi feito um obelisco, de autoria de Antônio de Moraes Sarmiento (?-?), além de ampla decoração disposta da porta de entrada até o altar-mor. A referida decoração incluiu esqueletos de corpo inteiro, ossadas, elementos de cor negra e inúmeras tarjas com inscrições relacionadas à ocasião, tudo ocupando todo o interior da mesma.

Uma festividade pública na época em que o pintor da obra aqui focada viveu, era um grande acontecimento. Muitas delas eram verdadeiros espetáculos multimidiáticos, nos quais literatura, teatro, música, dança, cenografia (e através desta a arquitetura, a pintura e a escultura), enfim, diversos campos de expressão se reuniam para realizar determinado evento. Músicas eram compostas especificamente para a ocasião, obras literárias eram escritas, representações e figurinos eram criados ou adaptados e então exibidos, decorações laboriosas e dispendiosas eram construídas especificamente para aqueles dias de festejo, contando com a criação dos melhores artistas disponíveis dentro daquele contexto. A autoria de um risco, assim como a execução do mesmo, valorizava significativamente tanto o espetáculo quanto o artista que o concebia.

Affonso Ávila (1994) além de relatar minuciosamente a ocasião das referidas exéquias de D. João V, menciona uma festa ocorrida em 1786, em Ouro Preto, para comemorar o desponsório do futuro rei D. João VI (1767-1826), menciona outra ocorrida em 1795, em Vila Real do Sabará, em razão do nascimento do príncipe D. Antônio (1795-1801), o príncipe da Beira, e descreve também outra grande festa denominada Triunfo Eucarístico. Esta última se deu em Ouro Preto no ano de 1733 e consistiu na trasladação do Santíssimo Sacramento, que ficara na Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

enquanto a Igreja Matriz do Pilar era reformada, e, portanto, na reinauguração da importante igreja ouro-pretana. Houve durante a comemoração da reabertura de tal igreja, além de ritos sacros, teatro, coreografia, exhibições de música, poesia, jogos públicos, cavalhadas, touradas, pirotecnicia e até o emprego de carros triunfais, ou seja, de alegorias móveis.

Tais exemplos permitem afirmar que o uso dos espaços públicos para esse costume faustoso daquela sociedade de realizar festanças, era habitual. Ávila (1994) chega a mencionar diversos detalhes do quanto eram empenhados aqueles mineiros em realizar espetáculos em espaços abertos. Assim sendo, o baldaquino que Ataíde cria, de modo análogo ao que acontece com o baldaquino que cria um recinto para o tribuno Lucius Equitius, ou semelhantemente a um

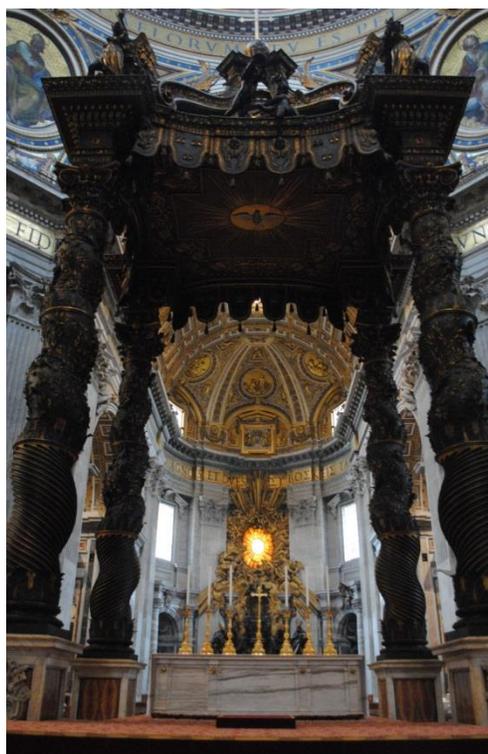


Fig. 67 - Gian Lorenzo Bernini, Baldaquino. 1624-33. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

baldaquino que sobrepunha uma essa ou um cadafalso num contexto de uma dessas festas mencionadas, abriga uma espécie de palco ou palanque onde uma festa específica no meio daquele jardim ocorre. Ele cria um baldaquino que também se assemelha ao famoso baldaquino criado por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) na Basílica de São Pedro em Roma (fig. 67). Em tal igreja romana, aquela estrutura barroca de quatro apoios não apenas enfatiza o palco, ou altar, onde ocorrem os mais importantes momentos das celebrações, mas cria um espaço característico que diferencia aquele palco de um outro qualquer num teatro, por exemplo, que o torna “mais sagrado” do que o restante dos espaços sagrados daquela igreja, e que o coloca numa condição de um espaço propício a receber algo de destaque.



Fig. 68 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Jerônimo na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

A princípio, seria estranho no lugar da convencional cobertura de um baldaquino encontrar uma visão para um acontecimento tal como a que se tem ali. Mas tal estranhamento só ocorre até que se entenda tal espaço como acima foi apresentado e que seja considerada a noção de um só Céu. Ele é um baldaquino-palco, um baldaquino monumental que devido às suas proporções serve também como um palco. Ele e a pintura em perspectiva como um todo que Ataíde realiza, apresenta uma noção de espaço não comum, não linear, não contínua. Diversos lugares e tempos se justapõem num mesmo espaço que Ataíde cria.

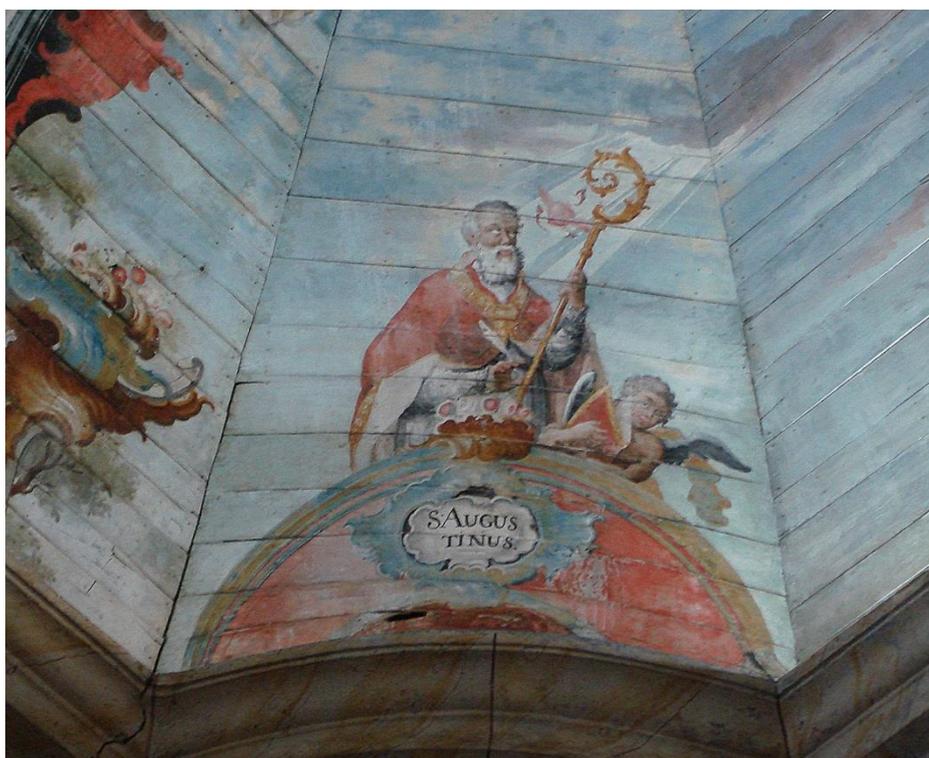


Fig. 69 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Agostinho na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Ocorrem nessa obra ouro-pretana diversas afirmações das relações essenciais entre o Céu e o Paraíso, das “equivalências” entre ambos. Essas afirmações não devem ser entendidas como visões do Céu. Do mesmo modo que a trombeta leva a voz de Deus a São Jerônimo (fig. 68), que São Agostinho vê um coração alado vindo até ele em meio a raios de luz (fig. 69), que São Gregório ouve o Espírito Santo em forma corpórea de pomba sussurrar em seu ouvido (fig. 70) e São Ambrósio vê a luz a iluminá-lo através das nuvens (fig. 71), acontece com aquilo que deveria ser o teto do baldaquino. Tais relações são semelhantes às que Cranach realiza em sua pintura aqui aproximada (fig. 61). Basta ver na obra deste autor a cabeça de Deus aparecendo, em meio às nuvens e à luz, e falando com Adão e com Eva.

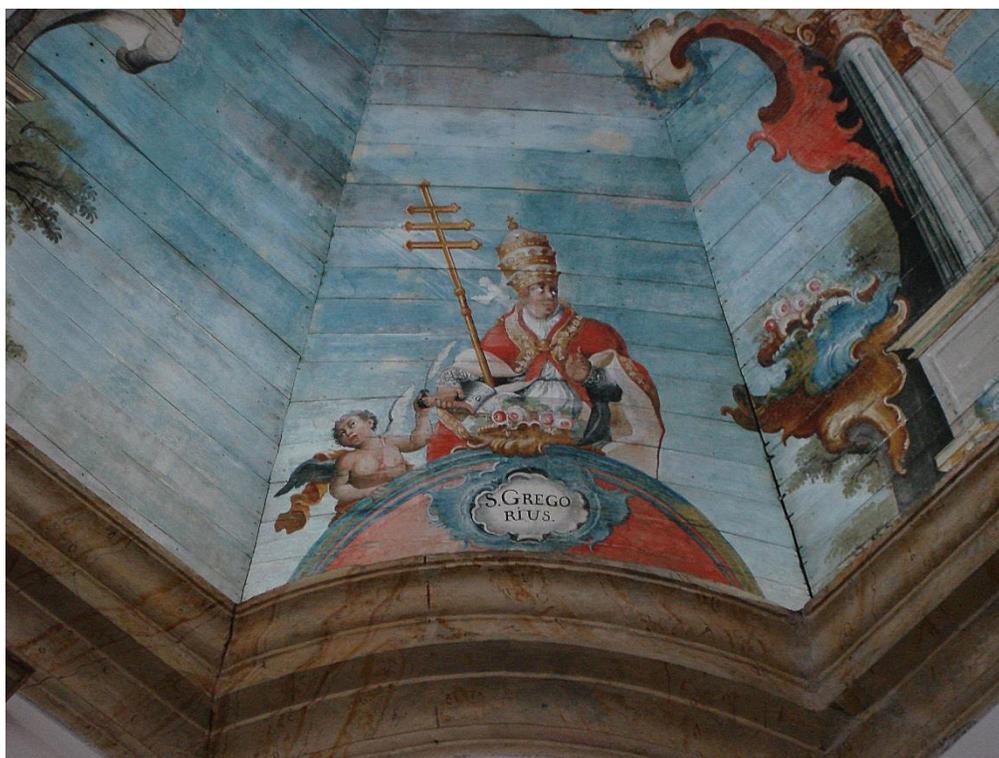


Fig. 70 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Gregório na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.



Fig. 71 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Ambrósio na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

No entanto, a pintura de Ataíde não é exatamente igual a essa pintura de Cranach ou a em que Paolo Veronese (1528-1588), autor de poderosas justaposições e dono de um complexo pensamento espacial, retrata O Batismo e As Tentações de Cristo (fig. 72), obra esta parte do acervo da Pinacoteca di Brera, situada em Milão. Tais pinturas são apenas exemplos de que justaposições espaciais e temporais são pensamentos perfeitamente possíveis para artistas daqueles tempos mineiros. Na pintura de Cranach existe uma justaposição de fatos cronologicamente sucessivos que se apresentam em lugares distintos de um mesmo espaço, o Paraíso. Nela este mesmo espaço reúne fatos que o tempo separou. Na pintura de Veronese o Rio Jordão, local do Batismo, e o Deserto, local das Tentações, são justapostos havendo entre eles certa continuidade



Fig. 72 - Paolo Veronese, O Batismo e As Tentações de Cristo. [1582]. Óleo sobre tela, 450 x 248cm. Pinacoteca di Brera, Milão.
Fonte: Pinacoteca di Brera, 2010, p. 50.

espacial e temporal. O Evangelho segundo São Lucas narra a Tentação logo após narrar o Batismo. A principal diferença entre essas duas pinturas é que na pintura de Veronese a profundidade da perspectiva ainda guarda alguns traços da sucessão temporal, coisa que não ocorre na obra de Cranach. Ou seja, na obra de Veronese a perspectiva ainda sugere uma continuidade temporal.

Na pintura de Ataíde o Jardim de Éden enquanto espaço único, enquanto unidade espacial, realiza a justaposição espacial e temporal daquilo que de específico acontece no meio do baldaquino, nos quatro cantos da nave e também nos arcos-triunfais. Ele é o mediador para a menção às portas do Paraíso, para os acontecimentos com os doutores e para aquilo que se realiza no baldaquino-palco. Não necessariamente existe uma continuidade espacial entre essas três situações, nem uma instantaneidade entre os acontecimentos que nelas se dão. Inclusive, os próprios acontecimentos entre os doutores são distintos entre si. Tempos e lugares absolutamente distintos estão justapostos num mesmo

espaço que é até certo ponto contínuo, até certo ponto não. Assim sendo, como contraponto, onde ele não é exatamente contínuo espacialmente, no meio do baldaquino palco, ele continua temporalmente por meio dos anjos dispostos atrás dos balcões situados no meio das arcarias (fig. 63), os quais se relacionam diretamente com aquilo que acontece naquele “palco”. Penso que esses anjos realizam pelos seus olhares e gestos a continuidade temporal entre o espaço do meio do baldaquino e os espaços de suas extremidades, e que eles realizam também a ligação espacial, não linear, existente entre ambos e o restante do jardim.



Fig. 73 - Antônio Francisco Lisboa, Detalhe do medalhão sobre a portada da Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Ataíde pinta um só Céu, apresenta diversos acontecimentos no Paraíso, sendo que o de maior destaque, não aleatoriamente, se dá no centro dele, por meio do baldaquino-palco. Tais variações sobre as noções lineares espaciais e temporais são características mais comumente associadas ao Céu, ao Paraíso, do que à vida terrena. Mas nem por isso elas deixaram de aparecer nas obras de inúmeros artistas que não diretamente representavam o Céu. Mesmo a obra de Antônio Francisco Lisboa apresenta concepções espaciais não lineares e inclusive no medalhão (fig. 73) sobre a portada da própria Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Tal como observa Pedro Manuel Gismondi Caminada (2003, p. 217) São Francisco “num violento primeiro plano, recebe as chagas de Cristo, agigantando-se num cenário sintético”. Essa distorção de escala rompe com a linearidade da perspectiva e, portanto, do espaço perspéctico.

Por tudo isso é que o conceito de jardim fechado não deve aqui ser entendido literalmente no que diz respeito à sua noção espacial, ou seja, tal como um espaço rigidamente delimitado. Nele o espaço pode se desdobrar ou abrir de forma não delimitada ou definida, sem com isso alterar a condição dentro e fora que ele estabelece. De modo coesivo o próprio firmamento da pintura de Ataíde sugere uma indefinição aos limites do Paraíso. Ou seja, nem limites definidos, nem uma noção de infinito, mas sim a sugestão de indefinição de seus limites, tal como em determinados casos da perspectiva aérea veneziana. Um exemplo desses tem-se na obra de Giovanni Battista Tiepolo no teto da Igreja dos Jesuítas, em Veneza (fig. 74). Tiepolo pinta A Instituição do Rosário, apresentando o céu ao fundo sem se preocupar em oferecer parâmetros a quem o vê; parâmetros de onde começaria ou onde terminaria exatamente a abóbada. De modo similar, até mesmo acreditando ser possível supor os limites do firmamento azul e sereno da obra de Ataíde (fig. 50), eles não são revelados ou precisados, eles apenas insinuam sua existência. E no mesmo sentido se dá a noção de limites do espaço no centro do baldaquino-palco.



Fig. 74 - Giovanni Battista Tiepolo, A Instituição do Rosário, Pintura no teto da nave da Igreja dos Jesuítas. 1737-9. Afresco, 450 x 1200cm. Veneza.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Então, a pintura, como um todo, se apresenta em relação à natureza do espaço da igreja à exemplo do como a natureza do espaço no centro do baldaquino é distinta da natureza do espaço em torno dele. Ataíde amplia os sentidos da visão do sujeito que se coloca na nave e confere a ele olhos sobre todo o espaço do forro que só eram possíveis nas partes centrais das típicas pinturas em perspectiva sobre tetos. Da cimalha, que é, além de enfática, contínua (em todo o perímetro da nave ela não é interrompida), para cima na nave em questão o que se vê é o Paraíso, o Céu, um só Céu, ou seja, nem se pode ver a arquitetura do templo sendo continuada nem a abóbada celeste. Ataíde escolhe o Jardim de Éden, uma figura do Antigo Testamento, como a imagem do Paraíso, do Céu. Mas ao invés de reproduzir a imagem de uma iluminura ele pensou essa imagem através da arquitetura em perspectiva.

Seria muito mais improvável imaginar que Ataíde tivesse pintado um jardim laico dentro de um espaço no qual se contempla o sagrado, do que imaginar que ele pintou o Jardim de Éden. Apesar disso, de um modo ou de outro, pensar um espaço a partir de outro era algo corriqueiro para aquela cultura artística. A decoração absoluta de uma igreja para uma celebração específica, tomando seu espaço como o palco de um teatro e nele criando uma ampla cenografia, tal como foi acima mencionado, serve de exemplo a isso.

Mas diante de qualquer outra eventual indagação é necessário considerar outro fato: o pintor marianense desde o início planejou que a pintura no forro da Igreja de São Francisco de Assis seria tal como ela é. Claudina Dutra Moresi (2007) apresenta em seu trabalho dados, obtidos por meio de métodos científicos distintos, acerca das técnicas e dos pigmentos empregados por Ataíde nos diversos substratos sobre os quais ele realizou suas obras. Com aquilo que a autora expõe sobre a obra aqui em questão, posso afirmar que Ataíde de fato projetou-a tal como hoje ela é vista. Não existe uma pintura feita sobre outra, por exemplo. Nem grandes “arrepentimentos”, tal como apontaram os exames fotográficos feitos com filme sensível ao infravermelho. Ataíde fez uso de

determinadas técnicas para realizar sua obra sobre o dito forro, tal como o *espolvero*, por exemplo, as quais pressupõem desenhos e esboços prévios, ou seja, que demandam um projeto. Aliás, um planejamento detalhado era procedimento imprescindível tanto na realização de uma obra daquelas, com monumentais arquiteturas realizadas por perspectivas dentro de outras arquiteturas, bem como na maior parte das obras realizadas naqueles tempos. Ataíde de fato decidiu por aquela composição intrigante, porém, tal como aqui exposta, de fato coesa. Ele invariavelmente tinha seus pressupostos, suas intenções.

A concepção espacial que como um todo se tem a partir da nave, a que aproxima dois lados que pelo pecado capital são articulados de forma oculta aos olhos, é sincera, tendo ocorrido apenas em outras poucas obras mineiras. A mediação entre um e outro, entre Terra e Céu, é dada diretamente e diante do sujeito. Ela não ocorre por meio de uma arquitetura fingida por uma pintura que coloca distante do sujeito e no meio de uma abertura feita na abóbada celeste, cercada por nuvens e cheia de raios de luz, o Céu. Ataíde amplia as possibilidades da alegoria da visão do Céu e, por meio de uma outra alegoria, a do Jardim de Éden, apresenta em termos espaciais bastante característicos o Céu. Este está em toda a obra, no baldaquino-palco, nos doutores, nos arcos-triunfais, no jardim como um todo. E o conceito de jardim fechado, em última análise, reafirma isso.

O Céu se faz presente na Igreja de São Francisco de Assis assim como as suas paredes: sem reservas, desnudo diante do sujeito. Ataíde não engana o olho, ele apresenta a ele aquilo que ele não seria capaz de ver. Aquilo que à olhos laicos seria fantástico, à olhos fiéis era uma aparição. Ele traslada o Céu de uma imagem alegórica dada por meio de um *trompe-l'oeil*, para uma presentificação do mesmo. Só no Paraíso haveria uma arquitetura daquelas, impossível para as técnicas daquele tempo, e habitada por aqueles seres todos. E, a exemplo da natureza de sua arquitetura, sobre tais seres ele afirma coisas dificilmente dizíveis.

A FESTA DA COROAÇÃO DE MARIA MULATA: ATLAS, A COROAÇÃO, DAVI MULATO REI E MÚSICO, OS ONZE PARLAMENTOS, O ANGELICAL E O MUSICAL, OS DOUTORES MULATOS, A VÊNUS MULATA E A MÃE-TERRA.

Entre a arquitetura e a pintura existe um considerável espaço de tempo no qual fatos importantes ocorreram em Minas e também naquela colônia portuguesa como um todo. Do mesmo modo que relevantes acontecimentos ocorreram após as realizações de Antônio Francisco Lisboa na Igreja de São Francisco de Assis, após a conclusão da obra de Ataíde fatos de escala ainda maior vieram a acontecer. Negro (1958) estima que Ataíde tenha realizado essa sua obra entre 1801 e 1812. Conforme Boris Fausto (2012), no ano de 1789 ocorre a Inconfidência Mineira, ou seja, depois de a Igreja de São Francisco de Assis ter começado a ser construída, mas antes do provável início da pintura de Ataíde. Antônio Francisco Lisboa morre em 1814 (MARTINS, 1974). No ano de 1808 a família real chega ao Brasil (FAUSTO, 2012). Em 1816 (FAUSTO, 2012) chega ao Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa e pouco depois, no ano de 1822, o Brasil deixa de ser colônia e passa a ser império. Ataíde viria a falecer somente em 1830 (MENEZES, 1965).

Muitas mudanças estavam acontecendo no período em que se consolidava a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. A pintura no forro da sua nave, que foi uma das últimas obras realizadas em tal igreja, arrematando sua decoração tal como era o costume no modo de construção daquelas edificações, ocorre cerca de dez anos após a Inconfidência Mineira. Segundo Fausto (2012), uma série de “Movimentos de Rebeldia”, tal como ele os chama, aconteceram no Brasil colônia desde a Inconfidência Mineira até a Revolução Pernambucana de 1817. O mesmo autor afirma que apesar dos ideais franceses e do liberalismo da Revolução Americana terem sido fontes comuns de inspiração a esses diversos movimentos, eles tiveram características regionais e não

nacionais, e que, justamente por isso, possuíram raízes profundas nos contextos nos quais ocorreram. Ataíde, que nasceu em 1762 (MENEZES, 1965), viveu toda a expectativa e inevitavelmente presenciou a tragédia decorrente da insurreição ocorrida em Minas.

Alguns autores mais recentemente se ocuparam em despir o importante levante mineiro das vestes românticas com as quais ele habitualmente foi apresentado. Como exemplo, mais acima, a respeito da relação do projeto dos inconfidentes para com a escravatura, alguns resultados bastante elucidativos dessas novas pesquisas já foram citados. No entanto, nem por isso aquele movimento deixou de apresentar motivações que visavam à melhoria daquela sociedade ou deixou de beber em fontes que apresentavam idéias ainda mais poderosas e abrangentes em tal sentido. Mas, apesar do desejo de mudança, o que se deu no lugar da concretização de determinadas esperanças foi o fracasso do movimento, o qual coincidiu com a gradativa decadência econômica daquela sociedade, fazendo com que as marcas de sua frustração fossem ainda mais fortes. Além disso, é notório que a revolta dos mineiros foi reprimida com grande violência, o que ao lado da frustração instituiu o medo.

Furtado (2003), em um dentre os seus estudos sobre a Inconfidência Mineira, realiza uma comparação entre dois dos principais protagonistas de tal insurreição: o Cônego Luís Vieira da Silva e Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Enquanto o primeiro era homem de gabinete, o segundo era extremamente ativo politicamente e transitava pelos mais diversos âmbitos daquela sociedade. Tiradentes não à toa tornou-se símbolo daquele levante. O autor aponta tal protagonista como o grande articulador dos ideais daqueles mineiros, afirmando que:

são largamente conhecidas as incursões de Tiradentes pelas tabernas e casas de prostitutas onde, afinal, se processava boa parte do processo de socialização das Minas e se esboçavam,

também, os contornos iniciais [de] um espaço público de discussão do levante, bem como dos demais temas políticos do momento. De fato, como demonstram as fontes, o alferes com frequência “andava em casas de prostitutas a prometer prêmios” na nascente república, como demonstra o caso das “pilatas”, mulheres às quais o alferes alardeara as vantagens na nova ordem e oferecia empregos em verdadeira bravata (FURTADO, 2003, p. 283).

Muito longe da aparência crística com a qual foi retratado, Tiradentes foi “polêmico, irascível, venal, apaixonado, idealista, radical, arbitrário, violento” (FURTADO, 2003, p. 284), ou seja, alguém bastante distante de uma figura perfeita, mas com “grande capacidade de circular entre grupos e universos culturais tão distintos” (FURTADO, 2003, p. 284). Dada essa sua grande atuação como articulador e propagador da sedição, ninguém melhor que Tiradentes poderia ser punido e assim estabelecer o temido exemplo da pena capital aos demais mineiros. Como é sabido, ele foi enforcado no Rio de Janeiro, esquartejado e decepado.

Conforme assinala Thais Nivia de Lima e Fonseca (2003), seus quartos e sua cabeça foram enviados, cada um, para uma cidade mineira, sendo que a sua cabeça teve como destino Vila Rica, hoje Ouro Preto. Lá ela foi pregada num poste alto na frente da Casa de Câmara e Cadeia, para que assim ficasse exposta até que o tempo a consumisse. Fonseca (2003) também relata que a Câmara de Vila Rica organizou uma festa para comemorar a chegada da cabeça de Tiradentes, pois assim demonstrava sua fidelidade à coroa. A autora conta que o vereador Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos (1758-1815) fez um discurso condenando o levante, durante o qual, “apontando para a cabeça de Tiradentes no centro da praça, o vereador exaltava a ação repressora da coroa, desejando que aquele resto humano servisse de exemplo para os pósteros” (FONSECA, 2003, p. 346-347).

Aprofundando-se, a mesma autora destaca que na tradição religiosa católica daquele período, Tiradentes morreu como um cristão. Porém, se

considerada tanto aquela tradição católica quanto outras tradições religiosas africanas coexistentes, diante da morte:

A não realização dos procedimentos e dos rituais próprios comprometia o destino das almas. Temia-se a morte sem sepultura certa e a visão de cadáveres expostos, deixados nas valas comuns, causava repulsa e medo (FONSECA, 2003, p. 347).

Tiradentes tivera uma morte cristã, mas não o destino correto de seu corpo. Isso significava, para aquele povo, que a alma do inconfidente ficaria vagando sem ter direito ao Paraíso, ou seja, representava o maior dos temores a um católico. A autora também lembra que, do lado das crenças africanas, a degolação era algo muito significativo e por isso os escravos fugitivos eram frequentemente decapitados. Segundo Fonseca (2003, p. 348), para os africanos a cabeça era “entendida como depósito da alma, do espírito” e uma vez “separada do corpo ela impediria a continuidade da vida, mesmo em outro mundo”. Com as palavras de Campos (1998, p. 12) acrescenta-se que

No pelourinho eram expostas as cabeças dos quilombolas, escravos que fugiam e até construía uma povoação própria (quilombos). As autoridades e a própria população coloniais fizeram o possível para combater os inúmeros quilombos existentes em Minas. Para isso, contratavam o capitão do mato, que capturava o negro fugitivo e, caso ele reagisse, deveria matá-lo. A cabeça deste negro era cortada e exposta no Pelourinho para servir de lição.

Ou seja, do mesmo modo que para um capitão do mato a cabeça de um negro era um troféu, também o foi para os portugueses a cabeça de Tiradentes. Igualmente, do mesmo modo que para os africanos alguém ser degolado significava a impossibilidade de continuar a vida após a morte, ser

decapitado e ter seu corpo exposto, sem ser devidamente sepultado, significava o fim da vida eterna para aqueles católicos.

O protagonista da inconfidência aqui em questão teve o pior fim possível dentro da sua cultura. Mas a tradição popular conta que a cabeça dele sumiu da praça central de Ouro Preto poucos dias após ter sido exposta, sugerindo assim a indignação do povo diante de tamanha injustiça. É fato que apesar do medo, o qual certamente tinha seus reflexos implícitos inclusive dentro da própria posição oficial do governo mineiro, ou seja, dentro da mesma posição que festejara a cabeça exposta, grande parte daquele povo nunca se deu por satisfeito com sua relação com a coroa. Prova disso é que a posição oficial das governanças políticas daqueles mineiros veio a se modificar ainda antes de concretizado o fim do período colonial, sendo que em “1821 o marco da infâmia erguido pela coroa portuguesa para lembrar o malogro da conspiração foi destruído por ordem do governo da Província de Minas Gerais” (FONSECA, 2003, p. 349). Não que não houvesse aqueles que não desejavam uma mudança e que fossem a favor da coroa; aquela naturalmente não era uma sociedade uniforme tal como nenhuma o é ou um dia o foi. Entretanto, sabe-se também que, desde meados do século XVIII, quando os primeiros sinais da escassez do ouro apareceram, o povo mineiro estava definitivamente descontente com as relações metrópole-colônia.

Ataíde era sensível e crítico e não faltam comprovações disso tanto na obra em questão bem como em outras obras suas. O pintor marianense muito provavelmente posicionou-se, ainda que intimamente, sobre a grande tragédia ocorrida naquela sociedade mineira e mais, sobre aquela sociedade em constante decadência, frustrada e impotente, já que inclusive o medo de mudar a assombrava. O próprio meio artístico já havia se manifestado diante das crises daquela sociedade antes mesmo de Ataíde começar suas principais obras. Um exemplo disso tem-se no fato de que, pouco antes do fracasso da Inconfidência, Thomas Antônio Gonzaga (1744-1810) publicou sua obra intitulada *Cartas*

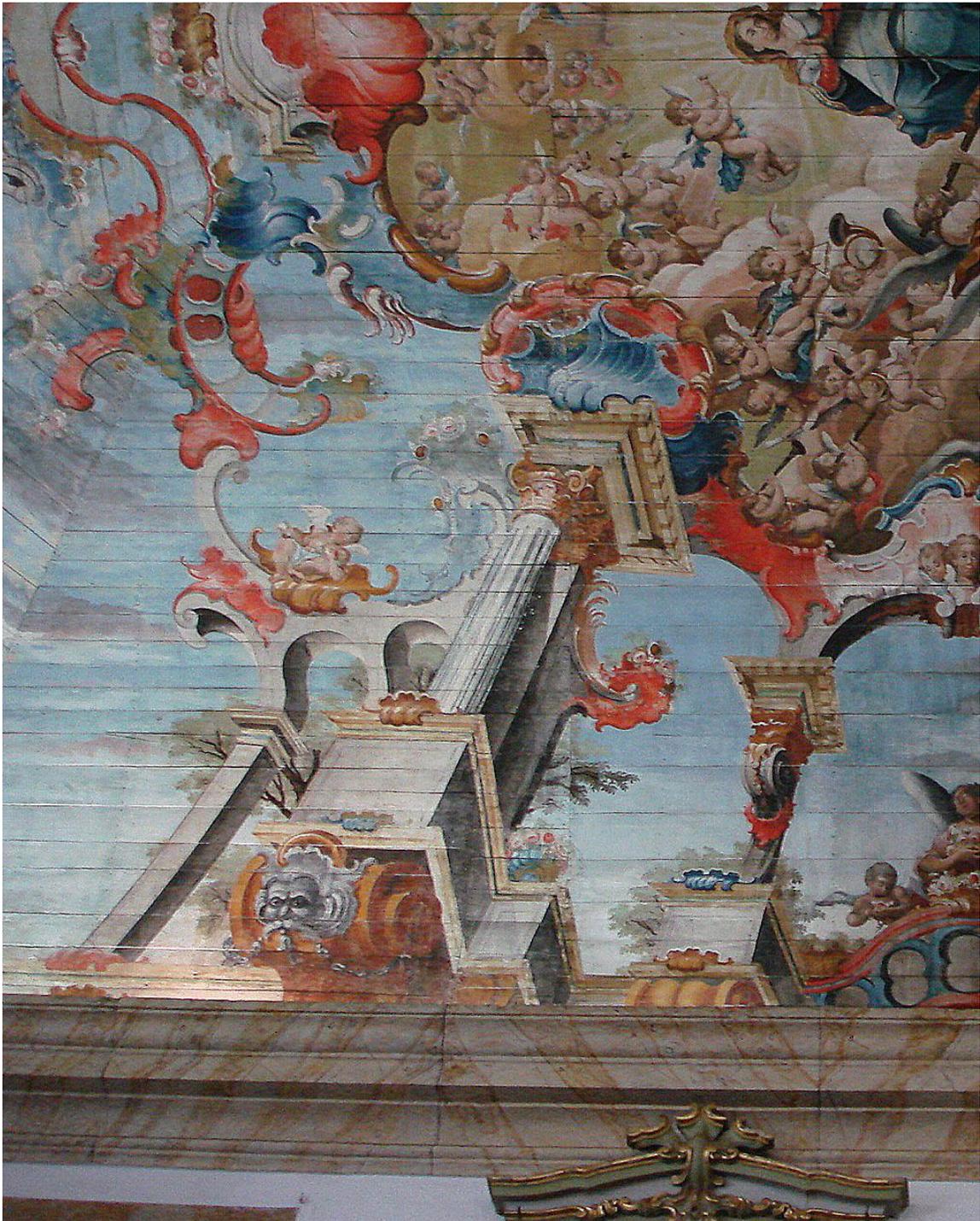


Fig. 75 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de cabeça num pilar do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Chilenas com a qual satirizou mordazmente o governo mineiro e colonial como um todo. É, portanto, impossível ter conhecimento de todos esses fatos aqui expostos e não aproximá-los de uma relativamente discreta, porém importantíssima imagem presente na obra em questão: o atlante (fig. 75).

Ataíde emprega em sua arquitetura uma imagem pouquíssimo recorrente em outras arquiteturas pictóricas mineiras. Até mesmo dentre as demais obras do artista os atlantes aparecem apenas na pintura existente no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (fig. 76). No



Fig. 76 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de anjo na pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Primeiro quartel do século XIX. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara.

Fonte: Campos, 2007, p. 155.

entanto nessa outra igreja Atlas é representado sob a figura de um anjo e de modo convencional: do tronco até a cabeça e suportando sobre as costas, com a ajudas dos próprios braços e mãos, a estrutura acima dele. Já na Igreja de São Francisco de Assis ele é representado apenas por uma cabeça. Ataíde faz atlantes de forma

incomum, fundindo-os às volutas douradas que junto deles desempenham a mesma função estrutural de um atlante convencional, tal como os que ele próprio pintou em Santa Bárbara. Considerando a erudição, a sagacidade e a astúcia daquele artista não se pode negar um eventual discurso por meio de uma imagem dessas.

Atlas na mitologia greco-romana era um gigante que, segundo a descrição de Bernadette Siqueira Abrão e Mirtes Ugeda Coscodai (2000), tendo combatido os deuses e tendo perdido o combate, foi condenado a carregar o mundo sobre os ombros ou, segundo a descrição de Mário da Gama Kury (2009), devido a essa derrota, foi condenado a sustentar em seus ombros a abóbada celeste. Também sobre essa condenação, em outras palavras, Sarah Carr-Gomm (2004, p. 32) diz que o gigante foi obrigado “a manter eternamente os céus sobre os ombros”. Essa imagem de Atlas foi por diversas vezes, e em momentos muito



Fig. 77 - São João Evangelista, Pormenor de um manuscrito. [1000].
Biblioteca do Vaticano, Vaticano.

Fonte: Panofsky, 1995, p. 128.

distintos, utilizada por diversos artistas, seja na pintura, na escultura ou na arquitetura. Panofsky (1995), por exemplo, identifica Atlas em pinturas e obras medievais, nas quais a imagem dele é assumida, por exemplo, pela imagem dos evangelistas (fig. 77).

Mas é importante afirmar que dispor um atlante tal como o artista o faz na sua obra é demonstração de grande coesão. Atlas antes de tudo é o análogo na pintura daquilo que é a cimalha na arquitetura. Ele é uma afirmação da transição entre a Terra e o Céu e é ainda outro dos limites do jardim fechado que o pintor marianense cria. Assim, de Atlas para baixo a Terra, e de Atlas para cima o Céu ou o Paraíso, em conformidade com as afirmações próprias da arquitetura da igreja e com o modo como nela se relacionam a arquitetura e a arquitetura pictórica. Mas possivelmente aqueles quatro atlantes, especificamente situados nos alicerces de cada um dos quatro principais pilares do baldaquino-palco, não se resumem a isso. Aquela soma de cabeça e voluta dourada é muito forte e causa grande indignação a quem a vê.

A única figura presente em toda a pintura sobre o forro da nave que possui traços fisionômicos diferentes dos das demais é a daquele atlante-cabeça-voluta dourada. Talvez traços de um homem branco, talvez traços de um homem negro, já que a ausência da boca em tal figura e a cor pálida dela não permitem um apontamento mais preciso, mas certamente traços distintos dos das demais figuras. Os outros atlantes que também aparecem nesta obra, nas volutas que sustentam os pilares principais dos arcos-triunfais, atlantes em forma de anjos (fig. 78), possuem traços semelhantes aos das demais figuras.

De fato a aparência que o atlante de Ataíde transmite a quem se coloca no chão da nave é de terror, de medo, de pavor. A descrição da aparência de Joaquim José da Silva Xavier, do Tiradentes, condiz com a sensação que a figura do atlante de Ataíde transmite. Segundo Furtado (2003), Tiradentes era um homem de fisionomia repulsiva principalmente em razão do olhar espantado que



Fig. 78 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de anjo num pilar do arco-triunfal na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

possuía. Por outro lado, segundo o mesmo autor, devido à capacidade de discursar que tinha, era alguém carismático e, justamente por isso, não ao acaso, exerceu o papel de mediador, de figura que intermedia, tal como em essência o faz a figura de Atlas.

Ataíde muito provavelmente afirma a morte com aqueles atlantes cuja cor é semelhante à de um moribundo. Por conseguinte, fica muito difícil negar que ele não afirme ao menos um tipo de morte específica: a decapitação. Como já exposto, ela era recorrente e era usada para causar medo nas diversas instâncias daquela sociedade. Penso que o artista mineiro fala de justiça num sentido amplo. Assim, segundo ele, entre a Terra e o Céu existe a cabeça de algum injustiçado. A cabeça de alguém que tentou chegar ao Paraíso, ou tomá-lo dos deuses como o quis Atlas, mas que fracassou e foi condenado a ficar no limbo, entre a Terra e o Céu, tal como naquele tempo acreditava-se que acontecia com alguém que morresse e não fosse devidamente sepultado. Tal atlante amedronta, pois ele reafirma a tragédia de se intentar o Paraíso.

Associar o Atlas que Ataíde pinta com Joaquim José da Silva Xavier, com a cabeça de Tiradentes que ficara exposta à poucos metros daquela igreja e poucos anos antes, talvez possa, a princípio, parecer arbitrário demais. Associá-lo à cabeça de um quilombola também. Mas inegável é o desvio que o artista marianense faz na representação de Atlas, e que ele o faz representando-o apenas pela cabeça. Então, considerando a alegoria dessa figura mitológica, naquele contexto o Tiradentes poderia equivaler-se à Atlas, principalmente equivaler-se a um atlante como o que o artista cria. Entretanto, a eventual sugestão de arbitrariedade, fica cada vez menos provável diante de outras imagens daquela obra mineira, imagens essas que reforçam os prováveis vínculos de seu discurso com os pressupostos da Inconfidência Mineira. A presença do Rei Davi aos pés de Maria é uma.

Com Davi Ataíde novamente pinta algo incomum. Mas antes disso, é importante considerar, em linhas gerais, em termos mais estritamente iconográficos, o que ele pinta sobre Maria. Toledo (1983, p. 285), bem como outros atores, afirma que Ataíde pinta “a cena de Nossa Senhora da Porciúncula rodeada de anjos”. Nossa senhora da Porciúncula, ou Nossa Senhora dos anjos, é a padroeira dos franciscanos. Seria possível imaginar que tal padroeira estivesse

no forro do templo em questão, pelo simples fato dele pertencer a uma ordem franciscana. Entretanto, Nilza Botelho Megale (2001, p. 42) sobre a iconografia de tal invocação de Maria afirma que

Nossa Senhora dos Anjos se assemelha à Nossa Senhora da Assunção. Pois aparece de pé ou sentada sobre nuvens e cercada de anjos. Ela está coroadada e alguma vezes leva um ramo de flores na mão.

Olhando para o centro do baldaquino-palco (fig. 79), de fato vê-se Maria



Fig. 79 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do centro do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

assentada sobre nuvens e rodeada de anjos, mas ela não está coroada e sim está sendo coroada. Considerando que a autora afirma que a iconografia de Nossa Senhora dos Anjos se assemelha à de Nossa Senhora da Assunção, recorrendo ao que ela afirma de específico sobre a iconografia desta última, sabe-se que nela a “Mãe de Deus aparece com as mãos juntas, olhando para o céu, de pé sobre nuvens carregadas por anjos. Em algumas imagens ela está com os braços abertos” (MEGALE, 2001, p. 59). Assim, em relação a iconografia de Nossa Senhora da Assunção, apesar das mãos juntas, as demais afirmações não se encontram na obra em questão. Ou seja, apesar de a Nossa Senhora de Ataíde estar mais próxima da representação da Nossa Senhora dos Anjos, do que da Nossa Senhora da Assunção, Maria na obra em questão não aparece vestindo uma coroa, mas sim sendo coroada.

Ataíde pintou em duas outras igrejas tanto uma Assunção quanto uma Coroação. No forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (fig. 14), em Mariana, vê-se Maria sentada em uma nuvem cujos limites são claros, uma nuvem carregada por anjos em direção ao céu, na mesma direção para onde de braços abertos ela olha. Pode-se perceber Maria num movimento em direção ao céu em tal pintura. Vê-se, portanto, com exatidão a descrição de Megale (2001) sobre a invocação de Nossa Senhora da Assunção, ou seja, Ataíde naquela capela-mor pinta uma Assunção. Em outro forro de outra capela-mor, a da Igreja Matriz de Santo Antônio (fig. 10), em Itaverava, têm-se ao lado direito de Maria, Deus, e ao lado esquerdo Jesus Cristo, ambos com uma de suas mãos segurando sobre a cabeça dela uma coroa, acima da qual se tem o espírito santo em forma corpórea de pomba. Nesta obra pode-se indubitavelmente perceber uma típica Coroação.

Tradicionalmente a Coroação foi representada como um ato realizado pela Santíssima Trindade, tal como na obra do próprio Ataíde. Outra forma recorrente da mesma é a em que ou Cristo ou Deus Pai realiza o ato. Rafael, que, conforme demonstra Levy (1944), através das estampas de suas obras



Fig. 80 - Raffaello Santi (Rafael), A Coroação da Virgem. [1502-4]. Óleo sobre tela, 163 x 267cm. Museu do Vaticano, Vaticano.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

seguramente chegou até o conhecimento do pintor marianense, pintou uma Coroação dessas nas quais o ato é realizado apenas por Cristo (fig. 80), obra esta que faz parte do acervo do Museu do Vaticano. A simples e fundamental diferença iconográfica entre Maria coroada e a sua coroação, consiste na ausência ou presença do gesto de cingi-la com uma coroa. Na obra na Igreja de São Francisco de Assis tal gesto está presente, e, portanto, isso necessariamente coloca em

dúvida a afirmação de que essa pintura de Ataíde trata da representação de Nossa Senhora da Porciúncula.

É fato que o ato da coroação não é o propósito da representação da invocação da Senhora dos Anjos ou da Porciúncula. A Coroação é um tema específico que demanda no mínimo um trono à Maria e o gesto que a torna rainha. Assim poderia supor-se que Ataíde pinta este tema. Mas isso por sua vez levanta outra dúvida sobre a obra ouro-pretana, já que quem no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis realiza a coroação, são os anjos e não a Santíssima Trindade ou apenas o Cristo, tal como na referida pintura de Rafael.

Contudo, diante desta outra indagação, sabe-se que há no livro do Apocalipse, uma passagem que diz “apareceu no céu um grande sinal: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Ap 12, 1). Ora, na obra em questão a coroação de Maria é feita com uma coroa de estrelas e ela possui uma lua sob os seus pés. Porém, aproximar o texto do Apocalipse não é o suficiente, já que nele não há uma menção ao ato de coroar. Ou seja, nem mesmo essa passagem, por si só, dá conta daquilo que a obra em questão realiza. Portanto, concluo que o artista mineiro tenha representado uma coroação feita por anjos, na qual estes usam uma coroa de estrelas, e em cuja qual Maria tem a Lua sob os seus pés, aludindo, assim, ao Apocalipse. Em conformidade com a tradição da representação da Coroação, vê-se apenas Nossa Senhora tendo como trono as nuvens.

Nem a Assunção, nem a representação da invocação da Senhora da Porciúncula e nem mesmo uma típica Coroação, mas sim uma Coroação específica, cuja qual se torna ainda mais particular quando se percebe o Rei Davi aos pés de Maria. Isto tudo demonstra que Ataíde de fato realizou algo sincero e, ao mesmo tempo, confirma sua erudição e grande conhecimento acerca das escrituras sagradas. Ou seja, seguramente ele não se limitava aos modelos dos quais dispunha. Nessa sua obra ele relaciona o Gênesis, através da alegoria do

Jardim do Éden, o Apocalipse, através das imagens da coroa de estrelas e da lua, e também outra alegoria do Antigo Testamento, mais precisamente dos livros de Samuel, através da figura do Rei Davi. Ele relaciona todas essas alegorias em torno da Coroação.



Fig. 81 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do Rei Davi na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Negro (1958) é provavelmente o primeiro estudioso que aponta a referida presença real na obra ouro-pretana (fig. 81). Por sua vez, Marcos Hill (2003) em suas pesquisas confirma o Rei Davi aos pés de Maria. Davi viveu à cerca de 1000 anos antes do nascimento de Cristo. Esta justaposição temporal lembraria à de um doador de uma obra que na mesma pode ser visto aos pés da

figura ou da figuração central, tal como na pintura de Ticiano aqui aproximada (fig. 65). No entanto Davi não é nem parece ser um doador. Assim, o formato pode até ser o mesmo, ou ser semelhante, mas aquilo que tal justaposição realiza não.

Davi tampouco é mencionado por Ataíde porque tocava harpa. É fato que no capítulo 16 do Primeiro Livro de Samuel, a Bíblia registra o grande conhecedor de tal instrumento que fora aquele rei. Negro (1958, p. 53) afirma que, em relação à Maria, está “David a seus pés cantando laudes ao som da harpa”. A música tem visível importância nessa obra do artista mineiro, e tal importância ainda será aqui apontada, mas em relação a tal questão musical como um todo, a figura real é apenas complementar.

Também não penso que Davi esteja na obra por conta da semelhança entre o Monte das Oliveiras, situado nas cercanias da antiga cidade de Jerusalém, e o Jardim de Éden. No capítulo 15 do Segundo Livro de Samuel, Davi sobe o monte das oliveiras e nele vai até “ao ponto mais alto, onde se adora a Deus” (2Sm 15, 32). Chegando naquele lugar ele reza, Deus o ouve e atende sua súplica. Sabe-se que tal monte possuía as encostas cobertas por oliveiras e que seu cume, pela geografia da região, proporciona uma vista completa do local onde se situa a cidade de Jerusalém. A delimitação dada pelas oliveiras e a posição ao mesmo tempo destacada, ao mesmo tempo reservada de tal monte e seu cume, são atributos espaciais semelhantes aos do Jardim de Éden, os quais também invariavelmente configuram a noção de jardim fechado. Mesmo assim, não é o específico fato de o Rei Davi ser apresentado dentro do Paraíso, dentro do perímetro definido pelas árvores daquele jardim ouro-pretano, como se ele tivesse subido as paredes daquele templo, atravessado as oliveiras e as arcarias e se assentado no baldaquino-palco aos pés da Virgem, que entendo que seja a principal intenção de Ataíde.

Davi é o elo entre a coroa de estrelas e a lua aos pés de Maria. As três imagens em torno da Coroação possuem um sentido íntimo de ligação. Davi, que

era da tribo de Judá, umas das doze tribos que viriam a constituir o reino de Israel, foi o responsável por unir todas aquelas doze tribos e realizar tal reino conforme a vontade de Javé. Tal como as doze tribos de Israel, assim o são as doze estrelas que constituem a coroa da Mulher que figura no Apocalipse de São João. Na sequencia imediata à que menciona a Mulher com a coroa de doze estrelas, o

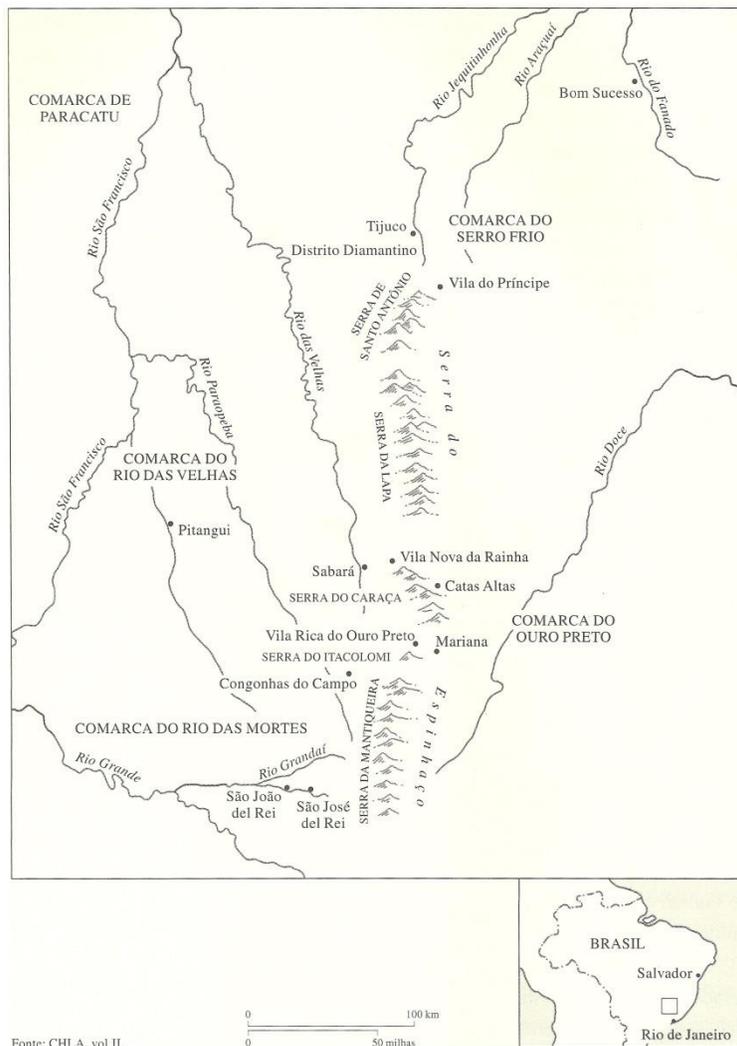


Fig. 82 - Mapa de Minas Gerais no século XVIII.
 Fonte: Fausto, 2012, p. 90.

texto do santo menciona que aquela mesma mulher estava grávida. São João usa a imagem de Maria grávida e rainha das doze tribos de Israel, para lembrar que o filho dela foi aquele que veio trazer a união e a salvação, no sentido de libertação e de fazer justiça, ao povo de Israel, tal como fizera antes dele Davi. A lua sob os pés dela, que está vestida de sol, representa seu poder sobre a vida e sobre a morte, confirmando assim a sua mensagem de salvação. Cada uma das doze estrelas ao representar as doze tribos, representa todo o povo de Deus, ou seja, cada pessoa que dele faz parte. Liberdade e justiça eram dois dos principais desejos daquele povo mineiro.

Furtado (2001) afirma que a delimitação espacial do projeto de república dos inconfidentes deve ser revista. Segundo ele

do ponto de vista estritamente espacial, o levante se circunscruvia à Capitania de Minas Gerais e não se referia, portanto, à emancipação política do país ou a um projeto de nação em sentido contemporâneo (FURTADO, 2001, p. 360).

Fausto (2012) apresenta um mapa da região de Minas no século XVIII (fig. 82). Em tal mapa pode-se contar um total de 12 vilas. Noutro mapa, chamado de Mapa Anacrônico do Brasil Colonial, o mesmo montante de vilas pode ser contato no mesmo território (fig. 83), apesar de alguns nomes de algumas vilas encontrados num, não poderem ser encontrados no outro. Durante esta pesquisa não identifiquei fonte alguma que pudesse afirmar quais povoados de fato tinham o título de vila no período dos inconfidentes e de Ataíde, ou seja, uma fonte que pudesse balizar a delimitação espacial do projeto dos inconfidentes. Furtado (2001, p. 349) afirma que a república pretendida pelos mineiros teria vários parlamentos e que estes “seriam distribuídos entre os principais pólos regionais, tradicionais e consolidados”. Sobre a idéia desses parlamentos ele explica que eles não seriam muito distintos das câmaras que o sistema português



Fig. 83 - Mapa anacrônico do Brasil Colonial.
 Fonte: Google Imagens.

apresentava. Mas ao falar da distribuição desses parlamentos, Furtado menciona como hipotéticos locais de sua implantação apenas sete vilas: Vila do Carmo (Mariana), Vila Rica (Ouro Preto), Vila Real do Sabará, Vila de São João del Rey, Vila do Príncipe, Vila de Barbacena e Vila da Campanha da Princesa da Beira.

O que torna esses dados que são diversos, talvez até contraditórios, ainda mais intrigantes é que a coroa de Ataíde não possui doze estrelas, mas sim onze (fig. 84)! Porque o pintor marianense faria uma coroa com onze estrelas? Na



Fig. 84 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da coroa de estrelas de Maria na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 47.

própria Igreja de São Francisco de Assis, Antônio Francisco Lisboa realizou, no grupo escultórico que encerra o arco sobre o altar-mor, uma coroa com doze estrelas sobre Maria (fig. 85). Não seria provável que Ataíde, sem razão alguma, diminuísse uma estrela da coroa que ele pintou, ele que em Itaverava fez uma típica coroa na típica Coroação (fig. 10) já mencionada. Portanto, penso que a pergunta mais apropriada seja outra: porque juntamente ao Rei Davi aos pés de



Fig. 85 - Antônio Francisco Lisboa, Detalhe do grupo escultórico no arco sobre o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Maria, Ataíde faria sobre a cabeça dela uma coroa com onze estrelas? Ataíde provavelmente pensava em onze tribos, em onze parlamentos, ou em onze vilas em torno da cabeça de Maria, já que no exato lugar onde deveria haver a décima segunda estrela está o rosto da Virgem. Basta prolongar as extremidades do diadema para achar o exato centro do rosto da Mulher.

Mesmo que seja possível afirmar quais exatamente eram as vilas existentes no tempo em que Ataíde realizou sua obra, é impossível afirmar ao que, ou à quais vilas se referem cada uma das onze estrelas que ele pinta. Isso sequer importa de maneira absoluta, uma vez que aquele conjunto de estrelas é símbolo de uma coletividade indefinida em termos numéricos, mas definida apenas pela questão de que quem àquela coletividade pertence é quem é membro do povo de

Deus. Os doze apóstolos que Jesus Cristo reúne também seguem o mesmo símbolo de abrangência em torno de um mesmo sentido de pertencimento, que o das doze estrelas e o das doze tribos. O que é fato, é que o pintor mineiro menciona um rei que uniu um povo que sofria e que estava disperso, e que ele reúne esse povo em torno de uma rainha que dentre outras coisas simboliza a salvação.

O maior feito do Rei Davi foi o de unir as doze tribos e com elas constituir um ideal de reino. Antes dele quem governou o reino de Israel foi Saul. Davi era diferente de Saul: Davi é a imagem do rei ideal, da justiça, da equidade, da liberdade, de alguém que faz a vontade de Deus. Davi uniu tais tribos conquistando gradativamente a admiração e o respeito do povo de cada uma delas. Seu maior feito, portanto, é ao mesmo tempo símbolo de uma nova vida, de um novo Paraíso onde os valores sagrados não são ignorados. São João quando apresenta as doze estrelas em forma de coroa na cabeça de Maria grávida do filho de Deus, menciona exatamente essa imagem de justiça para o povo de Deus mediante a vitória do sagrado.

Davi inaugura o projeto messiânico que se realiza em definitivo na pessoa de Jesus Cristo. Messias quer dizer rei ungido. A partir de Davi o povo de Israel soube que seria para sempre governado por um messias descendente de Davi. Maria era descendente da tribo de Judá e de Davi. Portanto,

mesmo com o fim da realeza, os judeus permaneceram confiantes no ideal messiânico e ficaram à espera do messias que iria reunir o povo, defende-lo dos inimigos e organizá-lo numa sociedade justa e fraterna (Introdução ao Primeiro e Segundo Livro de Samuel).

Portanto, praticamente anulam-se as dúvidas de que são desses fatos que Ataíde fala. Não há outra relação, ao menos tão forte, entre uma coroação

com uma coroa de estrelas e aquele rei. A figura do Rei Davi pertence ao Antigo Testamento, assim como a do Jardim de Éden. A figura de Maria coroada pertence ao Apocalipse, último livro do Novo Testamento. Mesmo pertencendo a livros bíblicos distantes uns em relação aos outros, é grande a coesão entre essas figuras de contextos tão distintos devido aos próprios significados que cada uma delas carrega. E é igualmente grande a coesão dada pela reunião de tais figuras em tal obra diante do contexto com o qual Ataíde se deparava. Mas ele não resume sua obra à importante questão da Inconfidência Mineira ou à seus pressupostos. O pintor mineiro atravessa os limites daquilo que propunham os líderes daquele movimento e amplia o potencial dos ideais daquele levante.

Morais (2003) afirma que Ataíde pintou figuras mulatas e ainda destaca a ousadia de tal ato numa igreja pertencente a uma irmandade que proibia o ingresso de mulatos, conforme nesta pesquisa já foi mencionado. Caminada (2003, p. 219) sobre elas diz que “quanto à tipologia e à anatomia, apresentam características peculiares, cuja inspiração parece ser muito difícil encontrar nos artistas que o precederam”. Este mesmo autor afirma que

Ataíde conserva um tipo étnico constante, parcialmente inventado e parcialmente amestiçado, por vezes claramente mulato. Suas características inconfundíveis são: olhos grandes aparecendo o branco abaixo da íris, pálpebras pesadas, ombros largos e almofadados, antebraços curvos, mãos moles, coxas redondas, pés arqueados (CAMINADA, 2003, p. 219-220).

De fato com exceção ao atlante-cabeça-voluta, aquele que possivelmente seja Tiradentes, todas as demais figuras de Ataíde são mulatas, ou seja, nem brancas e nem negras. No entanto, e de acordo com Caminada, outros pintores que realizaram obras em Minas não tiveram a mesma intenção que Ataíde. Francisco Xavier Carneiro (1765-1840), por exemplo, entre 1823 e 1824 (OLIVEIRA, 2003) pintou o forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio em

Itaverava, a mesma igreja cujo forro da capela-mor (fig. 10) foi pintado pelo pintor marianense aqui em questão. Ele foi contemporâneo à Ataíde, nasceu em Mariana assim como ele, mas, diferentemente de Ataíde, era filho de uma escrava (MARTINS, 1974). Carneiro realizou diversas obras, tendo, inclusive, conforme afirma Oliveira (2003), tido importantes oportunidades de trabalho e grande reconhecimento na época. No detalhe da porção central de sua referida pintura (fig. 86), veem-se todas as figuras com fisionomia de pessoa branca e de origem sul-europeia.



Fig. 86 - Francisco Xavier Carneiro, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja da Igreja Matriz de Santo Antônio. 1823-4. Itaverava.
Fonte: Oliveira, 2003, p. 284.

Fausto (2012, p. 90) afirma que na Capitania de Minas, em 1776, dos “cerca de 320 mil habitantes, os negros representavam 52,2%; os mulatos, 25,7%;

e os brancos, 22,1%”. Assim, os negros eram a maioria e os brancos, com pouca diferença em relação aos mulatos, a minoria. Ataíde não quis fazer o convencional e realizar sua pintura representando a minoria daquela população que, apesar de em menor número, constituía a classe ou o estamento dominante. Por outro lado, se a intenção de Ataíde fosse retratar os dados demográficos, sua pintura seria ocupada principalmente por negros, e, em menor parte, por brancos e mestiços. Mas também não é este o desvio que ele realiza em relação ao que era convencional.

Alguns aspectos da pluralidade, da miscigenação e das possibilidades de ascensão social daquela sociedade já foram aqui mencionados. Igualmente, alguns aspectos racistas que sustentavam aquela estrutura econômica totalmente dependente de mão-de-obra escrava, aspectos estes inclusive confirmados pelos próprios inconfidentes, também já foram expostos. Enquanto Furtado (2003) demonstra a posição favorável dos líderes do levante mineiro em relação ao escravismo, Fausto (2012) afirma que, tendo como base dados relativos ao ano de 1786, 41,4% dos escravos já tinham conseguido sua alforria, o que corresponde a 34% do número total de habitantes da Capitania das Minas naquele exato ano. Portanto, estes últimos, juntamente aos outrora expostos, são alguns dentre os principais aspectos do contexto social do período em que viveu Ataíde, ou seja, um período plural em opiniões, em cores de pele e em realidades sociais.

Porque então o artista mineiro pinta os mulatos? Moraes (2003) indiretamente responde a essa pergunta quando afirma que ele pintou sua própria família nessa obra. Outros autores sustentam essa hipótese e até mesmo antes de Moraes o fazer. Todos se baseiam nos conteúdos das fontes primárias disponíveis em torno da vida de Ataíde. Segundo Campos (2007), o pintor marianense, embora não tendo se casado, teve como mulher Maria do Carmo Raimunda da Silva, parda e forra. Com ela o pintor teve “dois filhos mortos e quatro que atingiram a idade adulta” (CAMPOS, 2007, p. 76). Os filhos que logo vieram a morrer chamavam-se Sebastião e Justino. Os quatro que sobreviveram

até a morte do pai são: Francisco de Assis Pacífico da Conceição, Francisca Rosa de Jesus, Ana Umbelina do Espírito Santo e Maria do Carmo Neri da Natividade. Os quatro filhos de Ataíde e sua concubina Maria do Carmo são contemplados pelo pintor em seu testamento, tal como demonstra a mesma autora.

Campos (2007) ainda afirma que o primeiro filho de Ataíde e Maria do Carmo a nascer foi Francisco de Assis Pacífico da Conceição, tendo seu nascimento ocorrido no ano de 1809. Considerando que o pintor mineiro tenha realizado sua obra em questão entre 1801 e 1812 (NEGRO, 1958), algo deve ser reavaliado. Não se sabe de fato quando Ataíde pintou o forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. Sabe-se que ele prestou diversos serviços para aquela irmandade ao longo dos onze ou doze anos mencionados, mas sem haver um documento sequer que mencione a obra em questão e nem mesmo sua data exata de execução. Se Ataíde pintou aquele forro a partir de 1810 é possível que seu filho mais novo tenha o servido como uma sugestão de modelo, ou talvez até como modelo mesmo tal como afirma Morais (2003). Já se ele pintou o forro em data anterior a essa, e depois dela realizou apenas outros serviços na mesma igreja, tal como, por exemplo, sabe-se que ele fez inúmeras douraões e encarnaões, é impossível que ele tenha tido qualquer filho seu como modelo.

Independentemente de ter ele ou não pintado a própria família, o que é fato é que os filhos de Ataíde eram mulatos, assim como sua concubina, mas eram mulatos tal como o era aproximadamente 25% daquela população (FAUSTO, 2012). Penso que essa parcela daquele povo representava para o pintor mineiro algo de diferente em relação ao que autores como Morais (2003) têm afirmado: eles são a legítima raça mineira, eles correspondem ao autêntico cruzamento e nascimento que se deu naquela terra, são o povo mineiro. O mulato é e não é a soma do negro com o branco. O negro e o branco que constituem as bases desse mulato são, principalmente, o negro nascido nas minas e o branco no qual o próprio Ataíde se incluía, já que havia nascido em Mariana, mesmo sendo filho de pais portugueses (CAMPOS, 2007). O mulato é aquilo que de mais

incontestável pertenciam àquele lugar e definia aquele povo. Os mulatos de fato representam aqueles que deveriam ser salvos, o povo de Deus ao qual as imagens da coroa, de Maria e do Rei Davi se referem. Ataíde fez o Rei Davi, todos



Fig. 87 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do centro do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

os anjos, os doutores e Maria mulatos nessa sua pintura (fig. 87). Ele fez mulatos os habitantes daquele Paraíso e isso tanto é fato quanto é certamente mais relevante do que a hipótese de ele tomar ou não sua própria família como modelo.

Tal como observa Caminada (2003) o mulato pintado por Ataíde é parcialmente inventado e parcialmente amestiçado. Ao lado dessa atitude caravaggista de retratar o povo real, tal como, por exemplo, de fato o eram fisicamente as pessoas de sua própria família, ele também expressa uma noção ideal, um tanto menos perceptível que a real, mas que afirma esse coletivo que pode ser chamado do verdadeiro povo mineiro, coletivo este que tem por oposição os portugueses, por exemplo, e não necessariamente os brancos ou os negros. Pode-se perceber que as figuras dele não são exatos retratos, que há nelas algo de ideal, tal como, por exemplo, não são reais, nesse mesmo sentido, as típicas figuras da antiguidade clássica.

A criação de tal mulato trata-se da afirmação daquele artista mineiro de uma questão de identidade diretamente ligada aos temas religiosos que sua pintura apresenta, e não uma questão de nacionalidade ou de regionalidade. A própria cultura na qual surge o cristianismo evidenciava as questões de origem e hereditariedade e justamente por isso pode-se ver tais idéias subentendidas na noção de messianismo. Ataíde cria o mulato ideal e com ele afirma a salvação daquele povo real. Assim, com essa questão mulata Ataíde atravessa os limites do projeto dos inconfidentes e realiza algo com amplitude distinta daquilo que propunham eles.

Além disso, o artista mineiro, de um modo geral, pinta a festa da coroação de Maria mulata e não uma atípica Coroação sem maiores intenções. Cabe, portanto, olhar com um pouco de atenção para essa festa mulata que acontece no Paraíso. Tal festa é feita principalmente pelos anjos mulatos músicos, embora também participe dela Davi mulato rei e músico. A música é uma afirmação muito visível nessa obra e um dos principais meios pelo qual ela denota

festividade. Excluindo o rei tocador de harpa, Davi mulato, cujo principal papel no discurso de Ataíde já foi apresentado, resta olhar para os demais músicos.

Sabe-se que os anjos são os mensageiros de Deus, sendo que, por exemplo, o Arcanjo Gabriel é que anuncia à Maria que ela esperava o filho de Deus. Tais seres alados habitam o Paraíso, mas também desempenham o papel de levar a palavra de Deus até os homens fora dele, representado assim o próprio Senhor. Hill (2003) discorre sobre os anjos presentes nessa pintura de Ataíde. Segundo ele, ao todo a hierarquia angelical se organiza em nove distintos grupos que por sua vez se agrupam em três ordens. A ordem suprema é composta pelos Serafins, Querubins e pelos Tronos. A ordem subsequente pelas Dominações, as Virtudes e as Potências. A terceira e última ordem pelos Principados, os Arcanjos e pelos Anjos. O que determina essa hierarquização é a importância daquilo que desempenham os anjos que pertencem a cada uma de suas categorias, sendo, portanto, a categoria mais importante a dos Serafins e a menos importante a dos Anjos.

Segundo o mesmo autor, na obra em questão estão representadas três categorias da hierarquia angelical: “os Querubins, os Serafins e os Anjos” (HILL, 2003, p. 225). O autor ainda explica que os Serafins e os Querubins tradicionalmente

se diferenciam pelo número de asas, tendo os Serafins seis e os Querubins quatro. Mas na representação estudada, eles se diferenciarão pela cor das asas ou dos pequenos mantos esvoaçantes: os Serafins serão vermelhos como o fogo e os Querubins, azuis como o céu (HILL, 2003, p. 225-226).

Já os Anjos, segundo o mesmo autor, seriam aqueles que Ataíde representou como figuras adultas e que estão situados na parte inferior da porção central da obra, onde tocam alguns dentre os diversos instrumentos que aparecem

nela como um todo. Hill (2003) explica que os Anjos, aqueles que pela condição hierárquica são os responsáveis pelas tarefas menos importantes e mais diversificadas no Paraíso, justamente por tal condição é que estariam tocando os instrumentos. Contudo Ataíde não parece ter seguido com rigidez as definições da hierarquia angelical, pois não somente os Anjos, estes que são representados em forma adulta, são aqueles que tocam os instrumentos musicais na obra. Existem também anjos em forma de criança que tocam alguns outros instrumentos naquela orquestra (fig. 88).



Fig. 88 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de anjos em forma de criança tocando instrumentos musicais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 53.

Segundo os apontamentos de Carr-Gomm (2004), de fato os Serafins são usualmente representados pela cor vermelha e os Querubins pela cor azul, assim como os Anjos, bem como os Arcanjos, por exemplo, são representados na forma adulta. Mas a autora ainda estabelece outra distinção: os *putti*. Um *putto* é uma forma de representação de um anjo que se dá pela justaposição de uma cabeça de criança a um par de asas, formando assim uma cabeça alada. Na obra em questão se veem diversos *putti*, principalmente acima da cabeça de Maria (fig. 89). Assim, Ataíde teria representado Serafins e Querubins tanto na forma de um *putto* quanto na forma de uma criança.

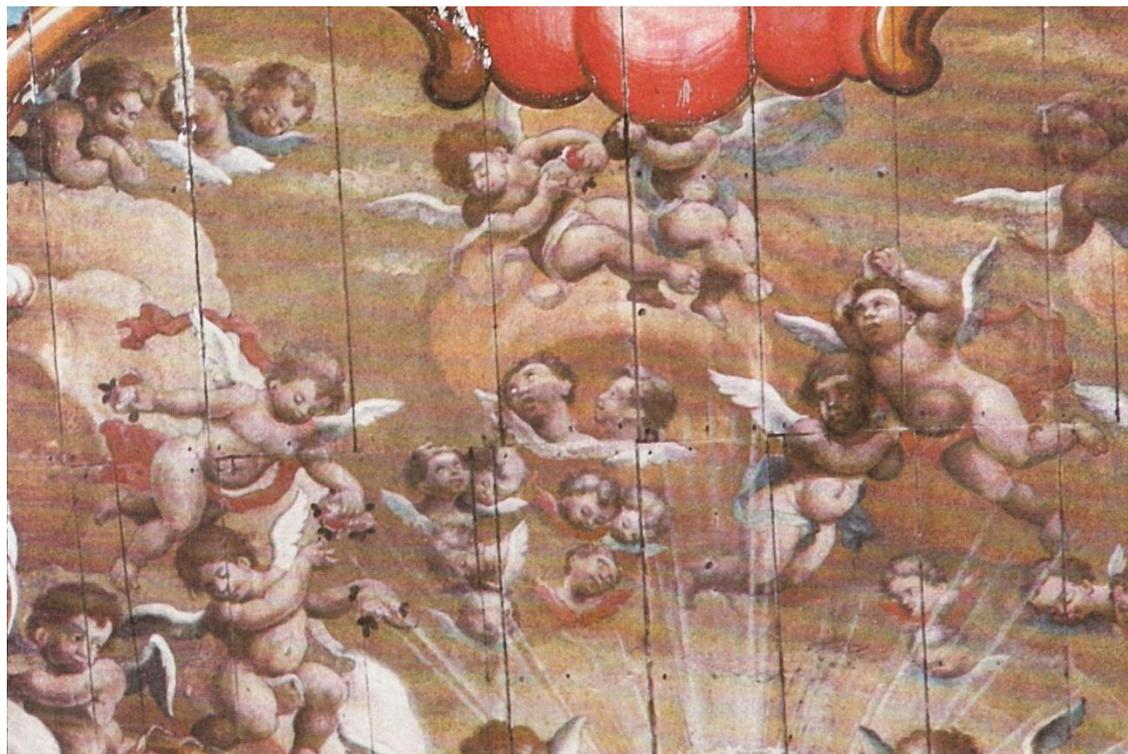


Fig. 89 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de anjos em forma de putto na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 55.

E a referida autora, sobre tais seres celestes, ainda menciona que os anjos que pertencem às Virtudes, por sua vez podem ser identificados nas pinturas por possuírem “lírios brancos ou rosas vermelhas, que em si mesmos são símbolos da Paixão de Cristo” (CARR-GOMM, 2004, p. 21). Ataíde apresenta na mão de um dos anjos uma flor branca. A exemplo deste há ainda outros fatos que podem ser constatados na obra em questão e que tornam a exposição de Hill não conclusiva. O pintor marianense, por exemplo, sugere distinção de gênero entre os Anjos, pois, além das diferenças fisionômicas, uns possuem apenas a parte inferior dos seus corpos cobertas por vestes vermelhas ou azuis e outros o corpo todo, dando a entender estes últimos serem do gênero feminino e os primeiros do masculino. Pode-se também ver que Ataíde faz alguns anjos em formato de criança com vestes douradas e asas brancas, ou seja, sem qualquer menção ao azul e ao vermelho.

Assim, entendo que a impressionante multidão angélica que Ataíde cria mereça um estudo específico, e que o mereça até mesmo pelo simples fato da grande comoção que despertam. A composição que realizam os anjos na parte central da obra é bela por si só. Há nela diversidade e encanto suficiente para longos e permanentes deleites. Além disso, existem anjos não apenas na porção central do baldaquino-palco, mas também em outros lugares do Paraíso que Ataíde cria. Os anjos distribuídos em lugares específicos, realizando atitudes bem definidas, participam de modo decisivo, dentre outras coisas, na realização da concepção espacial que a pintura apresenta, tal como já foi aqui observado.

No entanto, a esta pesquisa cabe apenas observar alguns aspectos em torno dos anjos mulatos em tal Paraíso. Um dos mais importantes já está afirmado: eles são mulatos. Fazer os anjos mulatos é afirmar, em sentido estreito, os representantes de Deus à imagem do povo mineiro, e, em sentido amplo, o próprio Paraíso como sendo mineiro. É absolutamente significativa tal afirmação; ela é tão evidente quanto inegável. Assim, outro dentre os aspectos sobre esses

seres celestes que aqui cabe abordar é aquele que a maior parte deles cumpre com a participação do Rei Davi: o musical.

A música, conforme afirmado mais acima, é um dos principais pilares da idéia de festa que apresenta o discurso em questão. Na porção central do baldaquino-palco, tal como alguns estudiosos já comprovaram, há uma fidelíssima representação de uma orquestra. Hill (2003), no mesmo estudo que traz alguns apontamentos sobre os anjos, expõe importantes questões acerca da presença da música. Segundo o autor, a obra de Ataíde oferece “um valioso tratado de organologia” (HILL, 2003, p. 226), representando em detalhes precisos os

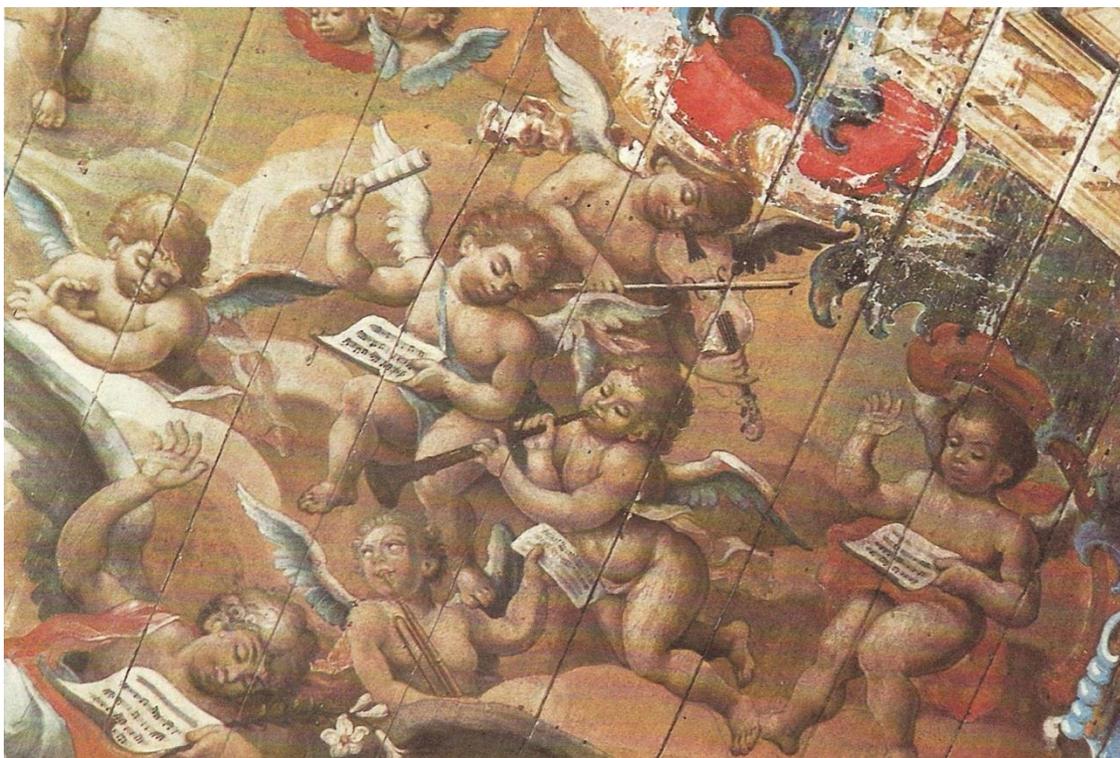


Fig. 90 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe das partituras na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 49.

instrumentos usados na época da pintura. Ele também comenta que havia certa autonomia e vanguarda na música mineira daquele contexto, pois a mesma utilizava-se de um determinado instrumento que ainda não existia em todos os centros musicais da Europa no mesmo período. Nesse mesmo sentido, o autor afirma que as diversas partituras que o artista mineiro pinta (fig. 90) são de um determinado gênero de música sacra, que possuem unidade entre si e que podem até mesmo ser de sua própria autoria. Todas essas afirmações de Hill (2003) sobre a questão musical coadunam com a idéia da qual Ataíde fala, a idéia de uma identidade de um povo, da identidade daquele povo mineiro.

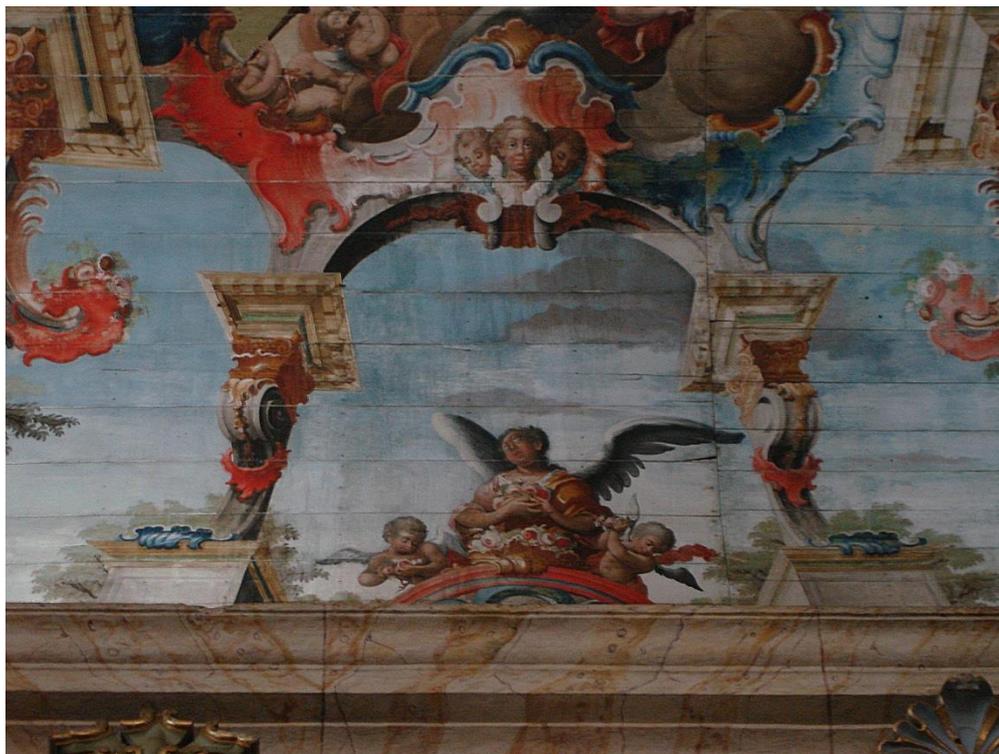


Fig. 91 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão com anjos na lateral esquerda da nave na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Além dos anjos presentes na porção central do baldaquino-palco, participam também da apresentação que naquele lugar como um todo ocorre, apresentação esta feita de coro e de orquestra, ou seja, de uma música instrumental e vocal, os anjos dispostos nos balcões sob as arcarias do baldaquino-palco (fig. 63 e 91). Alguns deles cantam enquanto seguram flores brancas e olham ou para cima em direção ao centro do palco, ou para baixo em direção ao centro da nave.

Tal como já foi citado, a música era indispensável às festas e celebrações daquele contexto. Os estudos de Ávila (1994) descrevem diversas delas nas quais a música não falta. Numa festividade a céu aberto e em meio a um jardim, nada mais natural que imaginar um palco para um coro e uma orquestra. Além disso, considerando a especificidade da festa que Ataíde pinta, igualmente natural seria pensar um baldaquino sobre o mesmo palco, isto tanto para proteger os músicos, quanto para denotar a divindade deles e da pessoa para a qual a festa acontece. Portanto, o baldaquino-palco inevitavelmente é o lugar de destaque dessa festa no meio do Jardim de Éden. A festa da coroação se dá a partir do baldaquino-palco e em direção a alguns lugares do Paraíso.

Por outro lado, cabe comentar que a relação entre a música, as pinturas e os anjos não é novidade apresentada pela obra do pintor marianense. Pelo contrário, há uma considerável tradição na arte ocidental nesse sentido, e, inclusive, especificamente nas representações de temas marianos. Exemplos da Idade Média, por exemplo, são facilmente encontráveis. O próprio trabalho de Gousset (2001) traz, dentre as diversas iluminuras, uma que apresenta Maria já coroada, com vestes reais, e sentada num trono em forma de catedral (fig. 92), iluminura esta cuja qual serve de exemplo a presente observação. Nas aberturas de tal trono da Rainha se pode ver inúmeros anjos tocando diversos instrumentos em torno dela.

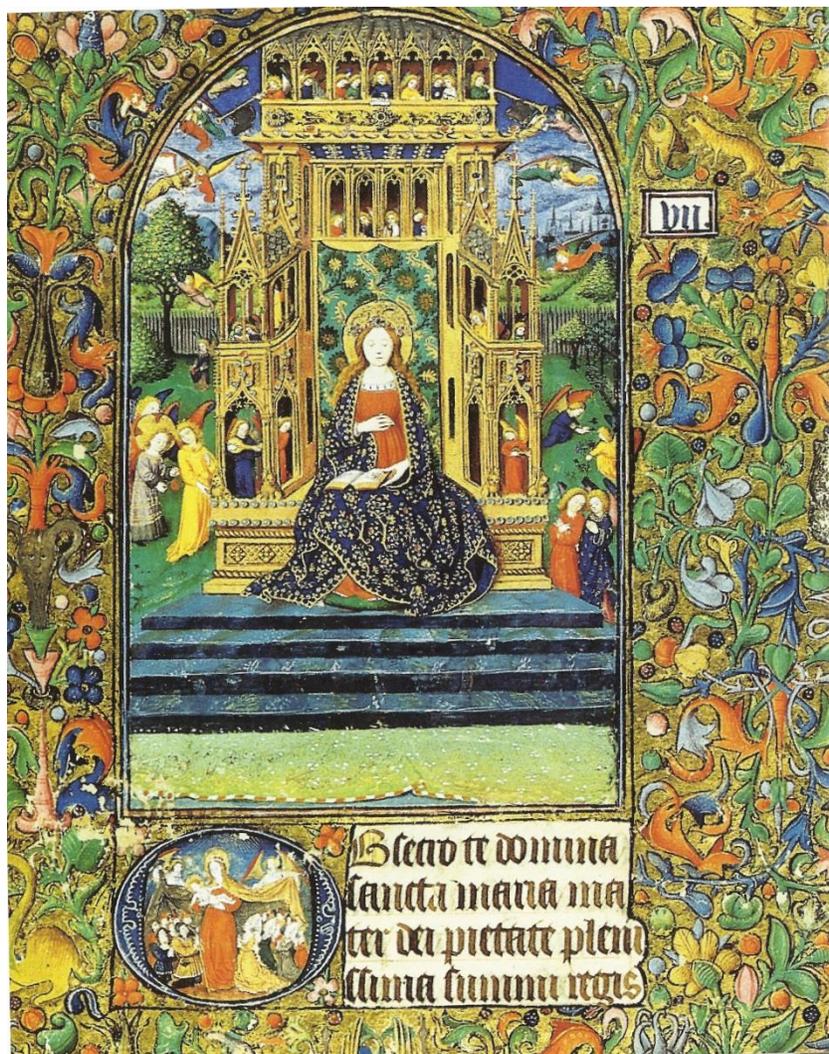


Fig. 92 - Heures de Louis de Savoie, iluminura. Século XV.
Fonte: Gousset, 2001, p. 48.

No entanto, essa iluminura não é apenas mais um exemplo de uma obra feita no período medieval com um tema mariano acompanhado de anjos e da música. Ela também serve aqui como destaque porque apresenta conceitos semelhantes aos que expõe a obra em questão. Em ambas as obras, no meio de um jardim fechado, há um trono para a Virgem em torno do qual se vê uma celebração feita por anjos músicos. Isto, portanto, ratifica ainda mais a coesão do pensamento de Ataíde que, mesmo num contexto tão distinto quanto o daquela

iluminura, a qual em si mesma é tão distante de uma pintura em perspectiva, aborda os temas sacros sobre os quais discursa com solidez e profundidade.

De um período posterior ao medieval, há, por exemplo, a Coroação de Rafael aqui já aproximada (fig. 80). Nela anjos tocam instrumentos e dançam em torno de Jesus Cristo que coroa Maria. Ainda noutro exemplo, numa pintura de



Fig. 93 - Giovanni Bellini, Nossa Senhora no trono com o Menino Jesus e seis santos. [1480]. Óleo sobre tela, 258 x 471cm. Accademia, Veneza.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Giovanni Bellini (1426?-1516?) que apresenta Nossa Senhora assenta no trono e ladeada por santos, os anjos músicos aparecem em um grupo menor e aos pés da mãe do menino Jesus (fig. 93). Esta obra de Bellini, inicialmente feita para um altar da Igreja de Jó em Veneza, atualmente faz parte do acervo da Accademia da mesma cidade. Vale registrar também que o próprio Bellini pintou outras obras em que os anjos e a música estão presentes.

Essa associação entre os anjos e a música é bastante direta: ambos são mensageiros. A música, como outras artes, porta mensagens ou discursos. No contexto do sagrado, ambos falam ao íntimo dos sujeitos que os escutam, falam à alma deles. Essa tradição de associar a música e os anjos está presente na obra mineira aqui abordada. Mas, o artista marianense diz, com a música, algo de diferente do que se tem nesses exemplos aqui aproximados. Não só os anjos na obra do pintor mineiro são mulatos como a própria música o é. Ela é mulata, é feita por aquele povo mineiro ideal. Na medida em que Ataíde retrata com absoluta fidelidade uma orquestra e um coro mineiros e que os põem a tocar e cantar partituras também mineiras, ele afirma que a música, como um todo, naquele Paraíso é igualmente mineira.

Mas ainda sobre os anjos mulatos, Ataíde também os menciona em outras situações do Paraíso. Eles podem ser vistos em forma de um trio de *putti* ornamentando o vértice dos arcos principais do baldaquino-palco (fig. 94). Os três anjos ocupando o lugar da pedra angular, reafirmam a idéia de salvação presente na obra, a qual se dá, seja através da Coroação, seja através da menção de Davi. Eles são três, pois provavelmente se referem à santíssima trindade, à nova e definitiva aliança salvadora. Jesus, enquanto o salvador, foi considerado a pedra angular tal como está escrito na Bíblia:

¹¹Jesus é a pedra que vocês, construtores, rejeitaram, que se tornou a pedra angular. ¹²Não existe salvação em nenhum outro,

pois debaixo do céu não existe outro nome dado aos homens, pelo qual possamos ser salvos (At 4, 11-12).



Fig. 94 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe dos três putti ornamentando a pedra angular da arcaria lateral na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Há também anjos em forma de atlantes naquele jardim (fig. 78). Tais atlantes angélicos se encontram nas bases dos arcos-triunfais, em forma de um *putto* fundido a uma voluta, ou seja, de modo semelhante ao dos atlantes das bases do baldaquino-palco. Com essa forma de atlantes, tais anjos cumprem a determinação de Deus, dada no livro do Gênesis, de guardarem as portas do Paraíso, e, contudo, cumprem-na sem portarem espadas chamejantes como diz o texto bíblico. Portanto, possuem papel, em certa medida, análogo ao dos demais atlantes e ao da cimalha: marcam a separação entre a Terra e o Céu.

Nos quatro cantos de seu jardim, o pintor marianense faz anjos em forma de criança, acompanhando figuras cuja importância no discurso em questão mais adiante será abordada. Esses anjos possuem papel secundário em relação ao de quem eles acompanham, os Doutores da Igreja, mas reforçam a ligação espacial com as demais áreas do Paraíso, já que justamente nesses cantos, tal como já foi explicado, o tempo dado em cada um deles é específico e não comum ao dos demais lugares.

Por fim, Ataíde também dispõe anjos nas extremidades superiores dos arcos-triunfais (fig. 95). Em forma de criança, eles, no entanto, não podem ser



Fig. 95 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco do coro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

pensados tais como os atlantes angélicos, ou seja, como guardiões das portas do Paraíso. Estes anjos não empunham espadas e sim suspendem festões que decoram o vão dos arcos-triunfais, e olham para tal vão como que à espera daqueles que no Paraíso haverão de entrar. Ao mesmo tempo, os festões que eles seguram são parte de toda uma ampla decoração que se vê em todo o jardim para a festa da coroação. Assim eles participam realizando a decoração daquela festa.

Então, sobre a decoração da festa naquele jardim, além das flores nas mais diversas situações, as cores azul e vermelho a completam com grande ou talvez predominante destaque. Ataíde amplia as situações de ocorrência dessas cores de simbologia sagrada, na mesma medida em que dilata a própria idéia de sagrado de seu tempo. Tais cores usualmente podiam ser vistas nas vestimentas dos seres sagrados ou santos tal como comprovam diversas obras aqui já aproximadas. Elas, por exemplo, estão nas roupas de Deus na obra de Cranach (fig. 61); nas de Maria e de alguns dos anjos na iluminura em cuja qual um trono toma o centro do jardim fechado (fig. 92); na Coroação de Rafael (fig. 80), a qual, sendo justo, de típica só possui o gesto de Jesus Cristo em relação à sua mãe; na roupa de Maria na pintura de Bellini (fig. 93); e, por conseguinte, numa extensa tradição presente na arte ocidental.

Já na obra do pintor mineiro, o azul e o vermelho estão em inúmeros ornamentos ao longo de todas as edificações daquele Paraíso e não apenas nas vestimentas de Maria, do Rei Davi, dos doutores e dos anjos. Tais cores recobrem os mais diversos concheados, volutas, cartelas, arcos e outros tipos de ornamentos que na obra se apresentam, principalmente, como altos-relevos sobre as partes estruturais da arquitetura que possuem cor acinzentada (fig. 48). Diante da obra de Ataíde, devido à forma como essas cores são empregadas, tem-se a sensação de alegria a partir daquele Jardim de Éden.

Entretanto, não cabe a esta pesquisa afirmar até que ponto este emprego alegre e ainda sagrado dessas duas cores complementares é ou não inédito, muito embora o mesmo mereça ser averiguado. Sabe-se, por exemplo, que na obra de João Batista Figueiredo no forro da capela-mor e no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão, distrito de Mariana, obras estas anteriores à de Ataíde e provavelmente realizadas entre 1788 e 1790 (OLIVEIRA, 2003), têm-se essas mesmas cores em diversos elementos arquitetônicos ao longo de ambos os forros.

O fato é que Ataíde explora habilmente essas duas cores e obtém com elas um perfeito equilíbrio em sua pintura. Aliás, tal equilíbrio nem sempre significa ausência de movimento. A oposição entre o azul e o vermelho gera movimento e conseqüentemente alegria, ao passo que sua complementariedade, gera suspensão e, assim, serenidade. O equilíbrio que essas duas cores realizam é semelhante ao equilíbrio contrapontístico de uma música, arte esta que, como demonstrado, o pintor marianense bem conhecia. Esse equilíbrio específico se dá por uma relação de aparente contradição entre oposição e complementariedade.

O azul e o vermelho chegam até determinados lugares do Paraíso que Ataíde cria nos quais nem mesmo a festa da coroação de fato acontece. Tais cores estão, além de nas roupas dos doutores, nos próprios balcões que eles ocupam. Então, embora a festa em si não chegue até os cantos do Paraíso, ou à todos os lugares do Paraíso, a alegria e a serenidade, este aspecto alegre sim. Em outras palavras, existem lugares distintos na concepção espacial de Céu ou de Paraíso que Ataíde apresenta, sendo que em uns acontecem determinadas coisas e em outros outras, mas a todos um espírito comum permeia, tal como, por exemplo, a própria onipresença divina.

Com efeito, a decoração do jardim, a música, os gestos dos anjos, tudo isto realiza determinada alegria que se percebe ao longo de todas as partes do jardim quando se está diante dele. A própria arquitetura que Ataíde cria, com

exceção dos atlantes do baldaquino-palco, coaduna com esses fatores na formação de tal espírito. Portanto, voltando às obras aqui aproximadas, aquelas que igualmente apresentam anjos músicos em torno de temas marianos, há entre elas e a obra em questão outra importante diferença que vai além do fato dos anjos de Ataíde e da música do seu Paraíso serem mulatos: o aspecto alegre.

Ataíde pinta a festa da coroação de Maria e não uma celebração tipicamente solene. Aquela festa como um todo denota alegria sem com isso tornar profanos aquele ambiente e aquele grande ato. Não se trata, em absoluto, de uma idéia antirreligiosa. Trata-se de uma mudança na religiosidade tipicamente barroca, mudança esta que possui relações diretas com o contexto em que aquela obra é criada, mas também relações com aquilo que em geral acontecia em determinadas partes da Europa.

Naquela cultura de muitas miscigenações, uma cultura em cujas festas urbanas todos os estamentos tinham a oportunidade de se expressar, em certa medida até mesmo conforme seus próprios costumes, e tinham a oportunidade inclusive os mulatos e os escravos (ÁVILA, 1994), até o ambiente religioso perdeu em solenidade e ganhou em alegria. No seu estudo tão conhecido quanto consistente, Ávila (1994) mostrou que as festas públicas mineiras, justamente pelas características sociais particulares nas quais aconteciam, evidenciavam sentimentos de alegria e euforia que eram compartilhados por todos os mineiros, independentemente de sua cor de pele ou condição social.

De fato o ambiente em que Ataíde viveu e produziu sua obra é surpreendentemente particular sob muitos aspectos. Ávila (1992, p. 167), por exemplo, afirma que a

Vila Rica do Ouro Preto já possuía atividade cênica regular desde 1770, quando se inaugurou a sua Casa da Ópera, com a atuação de grupos profissionais de atores e inclusive a participação, revolucionária para o tempo, de mulheres nos elencos.

Além de mulheres, segundo o mesmo autor, mestiços também compunham os grupos teatrais. Assim, esta pesquisa tem apresentado diversas circunstâncias a partir das quais se pode afirmar a necessidade de abordar o contexto mineiro em questão com olhos atentos às suas particularidades, inclusive no que diz respeito ao seu âmbito religioso. Como prova disto, Oliveira (2003) afirma que as idéias antirreligiosas iluministas chegaram até Minas. Não que estas tenham se manifestado diretamente na religiosidade daquela cultura, mas certamente serviram para estimular ou ampliar os câmbios nas relações de poder entre as esferas civis e religiosas.

O poder religioso sobre parte do âmbito civil diminuiu ou, em outras palavras, mudou de comando. A já mencionada proibição da instalação das ordens religiosas possibilitou o desenvolvimento das irmandades leigas, fazendo com que, o poder outrora exercido pela igreja sobre o âmbito civil passasse às mãos dos civis, mas também fazendo com que parte do próprio poder sobre o religioso passasse para a mão dos civis. Foi nessa oportunidade criada por tal proibição que os ideais antirreligiosos iluministas se encaixaram. Sem o estímulo de origem iluminista, possivelmente as irmandades leigas não tivessem sido tão ativas e poderosas como um todo, ou seja, tanto poderosas na esfera civil quanto na religiosa.

Segundo Oliveira (2003, p. 52), em algumas partes da Europa o Iluminismo de fato se afirmou “rejeitando as soluções teológicas e metafísicas tradicionais” e se manifestando claramente contra a igreja enquanto instituição. No entanto, a autora afirma que somente nas primeiras décadas do século XIX é que se deu “a supressão das ordens religiosas e a secularização dos bens eclesiásticos e do ensino público que culminaram na constituição dos Estados leigos” (OLIVEIRA, 2003, p. 55). Além disso, ela afirma que “o ateísmo verdadeiro era ainda uma atitude rara no pensamento do século XVIII, preocupado tanto com

as indagações religiosas quanto com as de cunho racionalista ou enciclopedista” (OLIVEIRA, 2003, p. 55). Assim, sobre os ataques deferidos pelo pensamento iluminista, durante o século XVIII e início do XIX em certas partes da Europa, a autora conclui que

é preciso ter em vista o caráter anticlerical e não propriamente anti-religioso desses ataques, visando menos o cristianismo em si do que suas rígidas instituições, submetidas à autoridade dogmática do papado e das ordens religiosas (OLIVEIRA, 2003, p. 55).

No caso mineiro, em relação aos exemplos europeus mais extremados, a influência iluminista contra o poder religioso foi menos drástica e, sobretudo, nunca chegou de fato a abalar a religiosidade daquele povo. Tanto isso é fato que até os dias de hoje o catolicismo é muito forte na região daquelas cidades fundadas no período da mineração. Entretanto, como já dito, uma nova experiência religiosa não é exatamente exclusiva ao contexto no qual viveu Ataíde. Reservando as particularidades presentes em Minas, algo de diferente existiu também em algumas outras partes da Europa, partes essas nas quais os ideais iluministas foram menos determinantes ou tardaram a se firmar, tal como, por exemplo, no sul da Alemanha. Oliveira (2003, p.54) expõe que, nesses lugares de mudanças menos extremas, no plano teológico, reduziu-se “o otimismo moral inerente ao catolicismo setecentista, gerando uma concepção mais serena e positiva da fé cristã, pouco inclinada aos aspectos trágicos que haviam dominado o barroco religioso”.

A autora em seu estudo afirma que esse novo comportamento religioso se deu não por influência iluminista, mas sim por influência de pensamentos hedonistas cada vez mais recorrentes e disseminados durante o século XVIII. A partir disso ela aponta os vínculos entre o hedonismo e o estilo rococó, estilo este

cujas influências na arte mineira, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII, ela mesma comprova. Assim, Oliveira (2003) afirma que, na arte religiosa o estilo rococó, com seus fundamentos hedonistas, determinou obras que expressam alegria, pois resultam de um entendimento de que a alegria durante a vida, o gosto pela felicidade, atravessa a morte e se ampara na felicidade da eternidade, aquela que, no pensamento geral veiculado pelo Barroco, só existiria no Paraíso e de uma forma diferente.

Portanto, fica evidente que se pode falar na conciliação entre alegria e religiosidade em outros lugares além de Minas e num mesmo período em que ela aconteceu no solo mineiro. Evidencia-se também, que ocorreram no contexto no qual viveu Ataíde, tanto influências iluministas nas esferas do poder, inclusive na do religioso, quanto hedonistas na esfera da espiritualidade propriamente dita. Tais influências mudaram os templos mineiros, a religiosidade das pessoas e também a forma do poder clerical. Porém, falar em alegria de uma forma tão ampla capaz de atravessar barreiras sociais e étnicas, em outras sociedades que não a mineira seria menos provável. Assim, Ataíde mostra os mulatos alegres e no Paraíso. Além disso, na obra ouro-pretana há uma alegria que não está apenas nas suas cores, tal como ocorre em outras obras mineiras e europeias. Há uma alegria específica. Na obra em questão se vê alegria no sorriso, nos olhares e nos gestos das próprias figuras (fig. 96).

Diversos autores já observaram o aspecto alegre presente na obra de Ataíde em questão e também em outras obras mineiras que com ela guardam tal semelhança. Moraes (2003, p. 212) diz que determinadas igrejas mineiras “têm um aspecto geral de festa, elas sugerem mais o céu que o inferno, mais o dia que a noite, são mais a morada dos anjos que do diabo”, e que elas são convidativas e amenas. Sobre a obra de Ataíde aqui em questão, ele afirma que se vê, na sua parte central, a Virgem “cercada de anjinhos mestiços em revoada, sorridentes e cantantes, um clima geral de euforia, de satisfação, de otimismo e de festa”

(MORAIS, 2003, p. 212). O autor ainda afirma que “o teto da São Francisco de Assis ouro-pretana é uma festa rococó” (MORAIS, 2003, p. 213).



Fig. 96 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da alegria expressa pelo rosto de algumas figuras na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

E de fato o interior como um todo da Igreja de São Francisco de Assis é alegre. Ele é muito distante daquilo que se tem no interior da Igreja Matriz do Pilar. Fernandes (2009, p. 83-84), ao descrever uma hipotética celebração na Igreja do Pilar, dá uma boa medida acerca de tal distanciamento:

Durante o ritual, a profusa utilização de música, de incenso, de iluminação a velas que tremulam com o vento conferindo maior movimento às formas da ornamentação, das litânicas em latim, do efeito cênico proporcionado pela ornamentação do templo e pela pompa da liturgia, criam o mais envolvente arrebatamento dos sentidos.

Essa prostração que o autor descreve ocorre com o sujeito na Matriz do Pilar e não na igreja ouro-pretana em questão. Os sentidos não ficam inebriados na igreja franciscana, e sequer ao ponto de se perder o total controle sobre os mesmos, pois nela o contato com o sagrado se dá de forma mais conscienciosa e amena, ele ocorre sem ser forçado. É consideravelmente grande a diferença do sagrado que uma e outra representam.

Portanto, da Igreja Matriz do Pilar para a Igreja de São Francisco de Assis o religioso, aquilo que é religioso, também se torna mulato. Ele torna-se livre para enamorar-se com a alegria como em nenhum outro contexto da história da arte religiosa do ocidente. E ele faz isso sem perder a religiosidade em si. Esse aspecto alegre que se consagra nas figuras mulatas, se esparrama para além dos limites do palco do baldaquino e se faz presente nas flores, nos festões, no vermelho e no azul, na decoração como um todo do jardim que Ataíde cria. A arquitetura pictórica naquela obra, mesmo deixando de lado sua natureza não terrena, é mais leve e alegre do que a arquitetura da Igreja Matriz do Pilar, ou seja, ela é, até certo ponto, bastante próxima daquilo que em geral apresenta a própria arquitetura da Igreja de São Francisco de Assis. A luz clara do ambiente pictórico e a ausência de espaços escuros nele, também condizem com a concepção de Antônio Francisco Lisboa. Até mesmo a serenidade transmitida pelo azul do céu do Paraíso, na medida em que se contrapõe ao aspecto alegre, reforça-o.

No Paraíso que o artista marianense cria a idéia de deleite, presente na etimologia da palavra Éden, tem pleno sentido. O Paraíso para ele é um lugar de alegria, de festa e de música. Essa concepção também é muito distinta daquela

que se tem, por exemplo, na obra de Pozzo (fig. 97). Na obra romana o Paraíso é um completo mistério. Nada se pode ver além daquelas nuvens douradas. Ao sujeito que se coloca diante de tal obra se cumpre a noção barroca de que no presente tudo o que se pode fazer é viver por aquilo que vem depois da morte: a

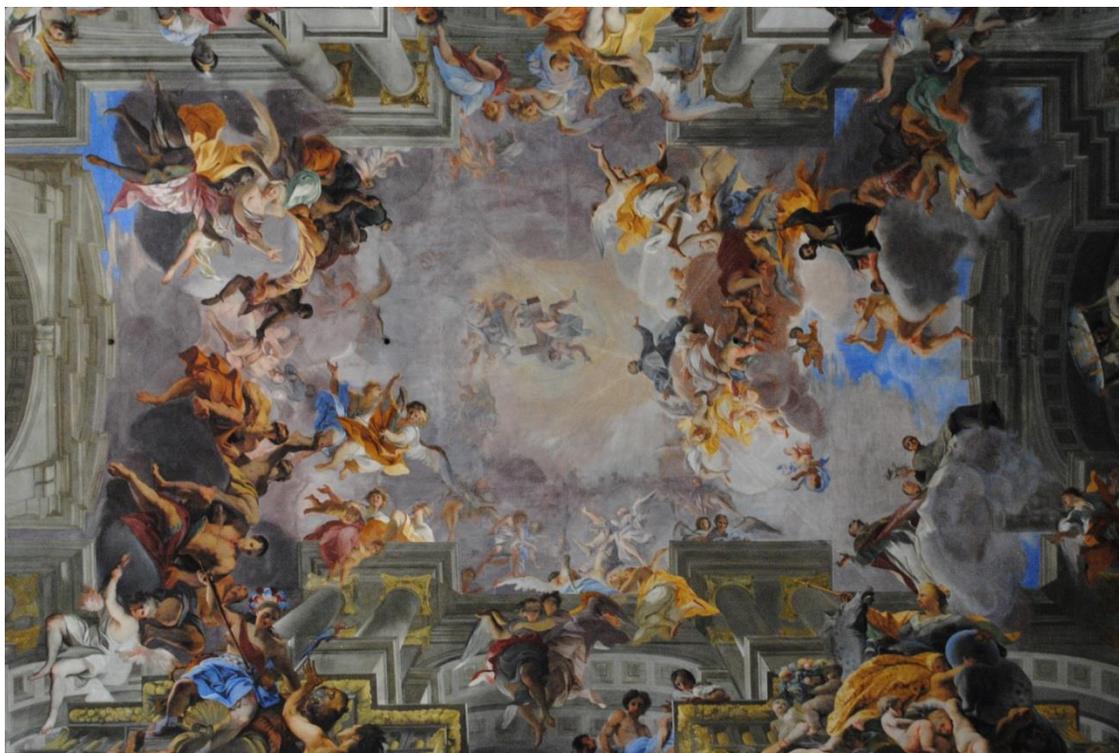


Fig. 97 - Andrea Pozzo, Detalhe da porção central da pintura no teto da nave da Igreja de Santo Inácio. 1691-1694. Afresco. Roma.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

salvação por meio da prometida vida eterna. Além disso, tal como observa Oliveira (2003), salvação esta somente possível a quem abdicasse dos prazeres mundanos. Na obra ouro-pretana o sujeito pode vislumbrar o Paraíso. Inclusive, até certo ponto, ele o vê como uma continuidade daquilo que ele vive ou pode viver no presente. É com essa perspectiva sobre a religiosidade, sobre o sagrado

e sobre o poder clerical que Ataíde apresenta os quatros grandes doutores da Igreja. Ele os faz mulatos.

Porém antes de pensá-los mestiços, algumas coisas devem ser pontuadas. O que em termos estritamente iconográficos deve se considerar acerca daquelas quatro figuras é que

Os quatro padres da primitiva Igreja Ocidental, conhecidos como os Doutores da Igreja, são Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Gregório Magno e São Jerônimo, cujos escritos foram considerados como autoridade teológica especial (CARR-GOMM, 2004, p. 80).

Gregório foi papa, Ambrósio e Agostinho foram bispos e Jerônimo foi eremita. Eles são o modelo para todo o clero, aquilo em que todo membro do mesmo deve se espelhar, e também a autoridade intelectual máxima sobre o sagrado. Ainda segundo Carr-Gomm (2004), São Ambrósio morreu em 397 (fig. 71), São Agostinho viveu entre 354 e 430 (fig. 69), São Gregório entre 540 e 604 (fig. 70) e São Jerônimo entre 342 e 420 (fig. 68). Ou seja, além da importância daquilo que os mesmos legaram, considerando também a época em que viveram, os primórdios do catolicismo, eles são de fato as bases, os pilares da igreja católica romana.

É importante também pontuar que associar os quatro cantos de uma edificação como um local de destaque para determinados pontos dos discursos, não é invenção de Ataíde. Aliás, antes de tudo, trata-se de uma oportunidade que a própria arquitetura de determinadas edificações, religiosas ou não, oferece como potência a um artista. Como exemplo disso, em cada um dos quatro cantos sobre os quais descansa a cúpula projetada por Michelangelo para a Basílica de São Pedro, em Roma, há um medalhão retratando cada um dos quatro evangelistas (fig. 98). Noutro exemplo, na mesma igreja aqui anteriormente aproximada, a Igreja



Fig. 98 - Detalhe dos medalhões retratando os evangelistas. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, João Batista Figueiredo no forro da capela-mor da mesma dispõe, em cada um dos seus quatro cantos, uma figura de um dos quatro doutores (fig. 99). Este último exemplo de uma apropriação dos cantos de uma edificação é bastante próximo ao que se tem na obra ouro-pretana, mas não é a única forma de apropriação existente em solo mineiro.

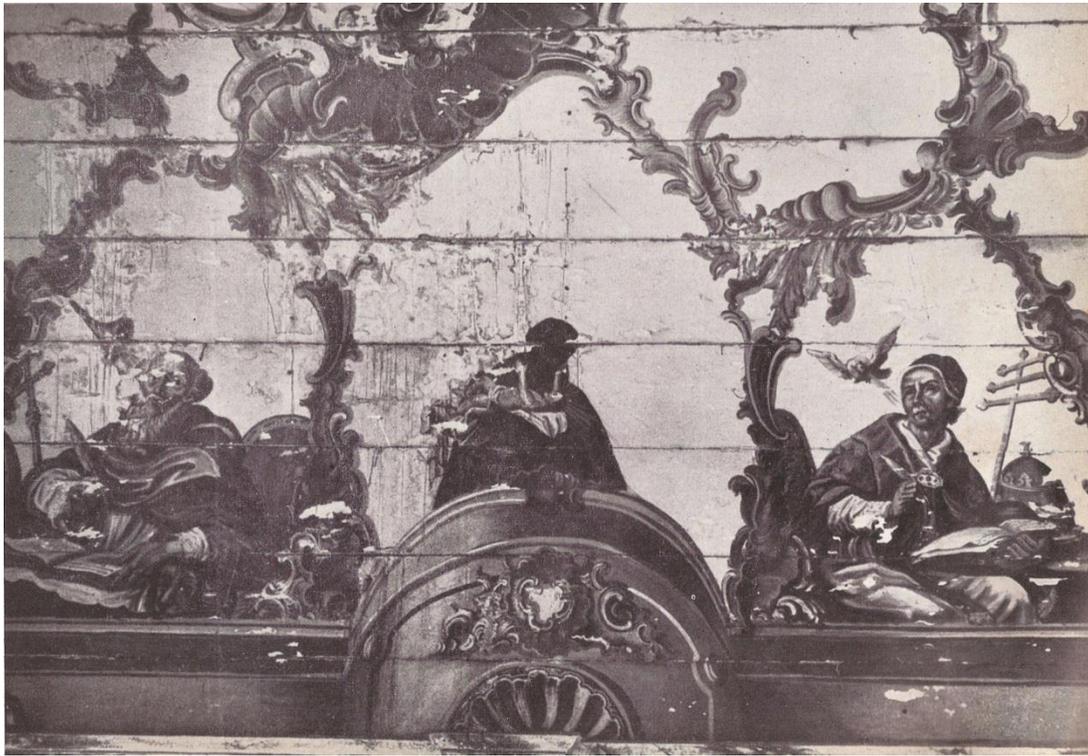


Fig. 99 - João Batista Figueiredo, Detalhe da pintura no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. [1788]. Santa Rita Durão.
Fonte: Negro, 1958, p. 40.

É certo que em termos do planejamento espacial dos seus cantos, a obra de Ataíde teve suas referências. E nesse sentido, a mencionada obra em Santa Rita Durão deve ter sido uma das mais importantes e prováveis. Mas, tal como não é inovação a ocupação dos cantos de um espaço arquitetônico, também não o é representar determinadas figuras realizando tarefas semelhantes as que na obra em questão elas realizam. Portanto, também em Roma, só que no teto da Capela Sistina, se encontra outra possível referência para aquilo que Ataíde e também Figueiredo fazem. Michelangelo ao pintar as Sibilas e os Profetas (fig. 100), apresenta tais figuras ocupadas com os textos sobre as profecias, ou seja, aqueles que contêm as palavras divinas. Na obra romana as figuras ora escrevem, ora manuseiam grandes livros ou pergaminhos, e ora os leem. Na obra ouro-pretana os padres estão escrevendo sobre o sagrado com a ajuda dos anjos, e na

que Figueiredo pinta eles também estão fazendo o mesmo, mas sem a presença e, conseqüentemente, ajuda de tais seres.

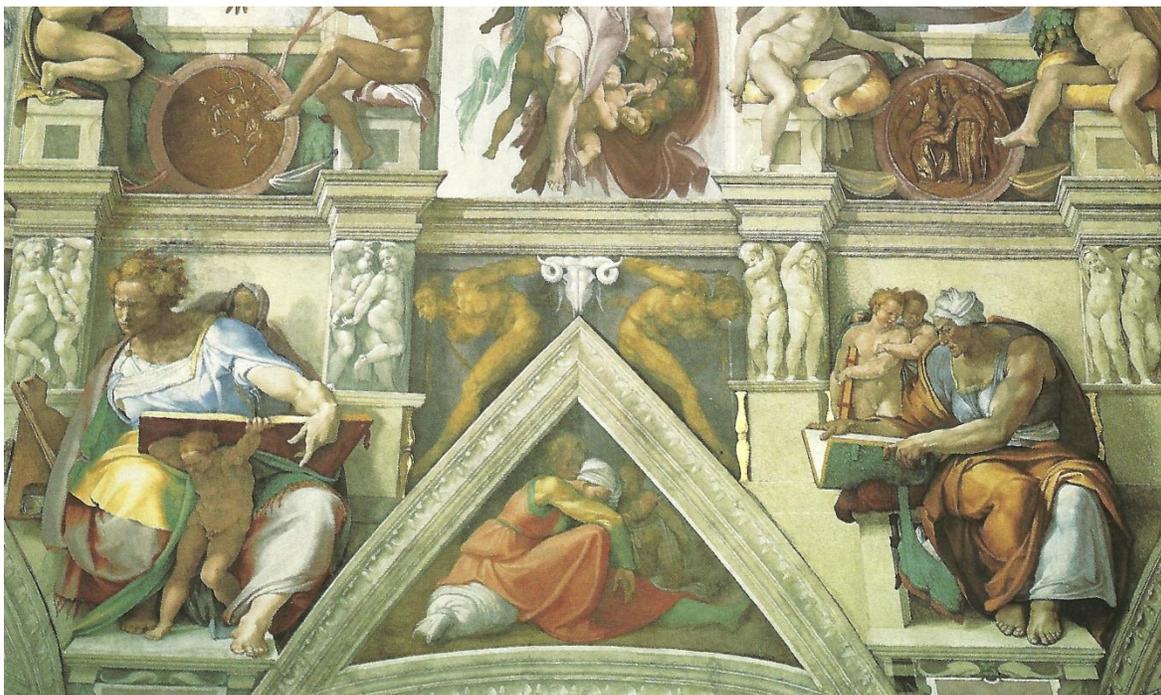


Fig. 100 - Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), Detalhe da pintura no teto da Capela Sistina. 1508-12. Afresco. Vaticano.

Fonte: Gombrich, 2008, p. 309.

Contudo, diferentemente das Sibilas e dos Profetas, aquilo que os doutores escrevem não são revelações divinas sobre o futuro, não são predições, mas sim revelações divinas sobre o evangelho, sobre as palavras proferidas por Jesus Cristo, sobre o testemunho que foi sua vida. Por sua vez, entre as duas obras mineiras o que talvez seja a maior diferença não é a presença ou a ausência dos anjos, mas o fato de que Figueiredo não faz os doutores mulatos e sim doutores com traços sul-europeus.

Entretanto tais anjos nos cantos do forro da Igreja de São Francisco de Assis são relevantes. Ataíde quando associa os mesmos aos doutores, está

reforçando o fato de que aquilo que os santos padres escrevem é a palavra de Deus, a mesma que os próprios anjos na Terra veiculam aos homens. Todavia, no Paraíso, os anjos tão somente fornecem a tinta, apenas auxiliam os doutores que ouvem a palavra divina diretamente. A função daqueles anjos, portanto, é de uma dupla confirmação: esta sobre as mensagens de Deus enquanto conteúdo da escrita dos santos padres e a da continuidade espacial, cuja qual já foi abordada. Por conseguinte, tem-se também através destes anjos outra vez a confirmação de que todo o espaço acima da cimalha daquela nave é o Paraíso. Caso aquele fosse um jardim qualquer e não o de Éden, os anjos estariam entre os doutores e Deus.

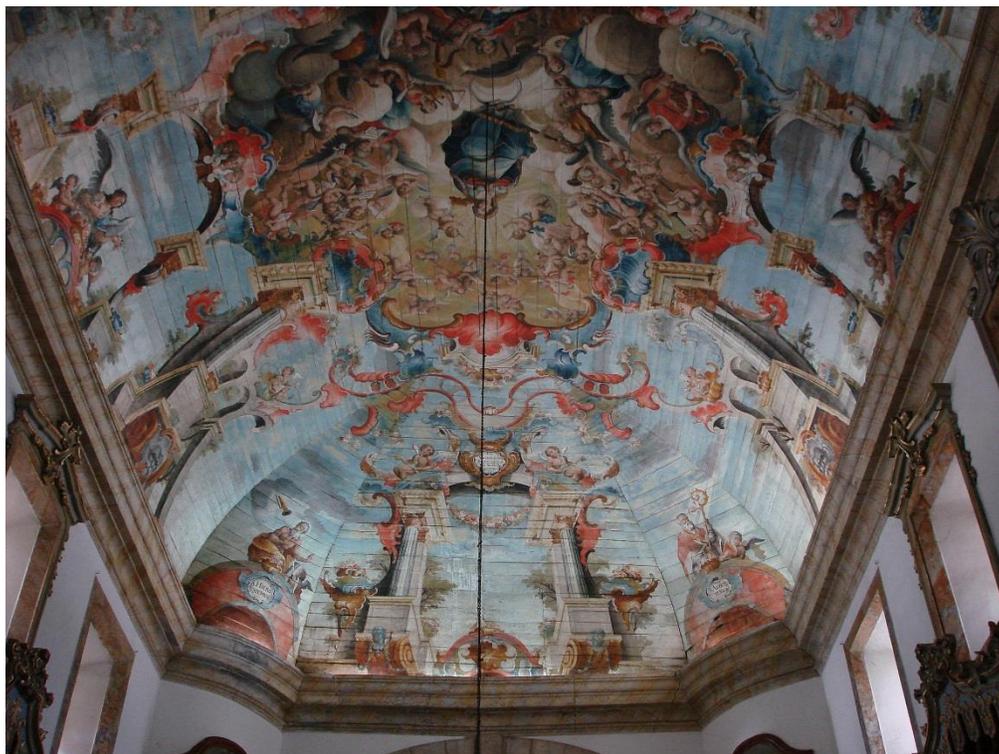


Fig. 101 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Também é de se notar que assim como os quatro evangelistas em Roma dialogam, cada um, com um dos quatro pilares do baldaquino de Bernini, e vice-versa, os doutores em Ouro Preto o fazem com os pilares do baldaquino-palco. A relação análoga entre os pilares e os cantos é direta: os pilares sustentam o espaço de um baldaquino assim como os cantos, enquanto vértices, estruturam uma forma. É por isso que os balcões onde estão os doutores (fig. 101) não gratuitamente possuem grande destaque. Como vértices, além de em si próprios servirem como limites, ao mesmo tempo unem os demais limites da forma. Com essa dupla ação, os balcões são imprescindíveis à aplicação do conceito de jardim fechado que na obra se verifica.

Mas, tais espaços onde se encontram os padres ainda realizam outro tipo de articulação. Além de articularem determinados limites do jardim de Ataíde, eles se articulam com os demais balcões presentes na obra. Entre os vãos das arcarias existem os balcões ocupados pelos anjos (fig. 63 e 91) e entre os vãos dos arcos-triunfais existem balcões vazios (fig. 95 e 102). Dos anjos, passando pelos doutores até os balcões vazios existe uma ordenação por meio de categorias distintas: os seres celestes, os santos e os fiéis comuns que por aqueles arcos-triunfais haverão de passar e que aqueles balcões vazios haverão de habitar. Estando entre os seres celestes e os fiéis eles afirmam que representam o conhecimento sobre o sagrado como um caminho para as portas do Paraíso.

Dispor os doutores nos cantos de uma igreja é por si só afirmar a importância deles, a importância do conhecimento sobre o sagrado que eles transmitiram para a mesma enquanto instituição. É afirmar que eles são os seus pilares, que eles é que conferem a sua forma. Seria diferente dispor, tal como na Basílica de São Pedro, nos mesmos lugares os quatro evangelistas. E, por sua vez, dispor os doutores ao mesmo tempo nos quatro cantos de uma igreja e do Paraíso, tal como Ataíde o faz, é sem dúvida afirmar a importância da ligação entre aquilo que eles legaram na Terra e o lugar onde agora estão. A exemplo daqueles doutores devem ser os padres e devem ser a igreja enquanto unidade

clerical, e, ao mesmo tempo, naquilo que eles ensinam é que devem se basear os fiéis para um dia poder cruzar aqueles arcos-triunfais.



Fig. 102 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco-cruzeiro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Com isso, na idéia de jardim fechado que Ataíde realiza, os doutores possuem uma função semelhante à das árvores. Embora afirmem os limites do jardim, as árvores também mencionam a entrada do Céu, mas mencionam de uma forma histórica e não literal tal como fazem os arcos-triunfais. Elas, se imaginadas como oliveiras, poderiam ser a imagem das árvores que marcavam a entrada do Monte das Oliveiras, aonde na Jerusalém antiga se ia para falar com Deus, aonde o próprio Cristo foi para falar com o Pai, e aonde, como mencionado mais acima, o

Rei Davi foi falar com Deus. Elas não estão fora do Paraíso, elas fazem parte de seu fechamento tal como o seu próprio firmamento ou os arcos-triunfais. O mesmo acontece com os doutores: ao mesmo tempo em que são elementos divisórios eles também são as portas para o Paraíso, porém eles são portas a partir dos seus ensinamentos sobre o sagrado. Eles ocupam os cantos porque ao mesmo tempo estes são lugares entre as entradas e as laterais fechadas, e assim, eles reafirmam que são ao mesmo tempo entrada e fechamento.

Portanto, ao posicionar os doutores nos vértices, nesse destacado local de ligação tal como foi descrito, Ataíde confirma que não houve de fato uma posição absolutamente anticlerical em Minas. Ele afirma o papel religioso do clero e o dos fiéis. Contudo, o pintor mineiro faz as figuras naqueles balcões mestiças. Na medida em que para ele os representantes da Igreja são mulatos, ela como um todo o é e, assim, ela não é mais exatamente a mesma. Ou seja, anticlericalismo de fato não, mas, nas palavras de Ataíde, uma nova igreja sim, bem como uma nova fé a partir de uma nova visão do Paraíso, do sagrado.

Os doutores de Ataíde são mulatos porque assim eles são uma extensão concreta do povo mineiro, são uma afirmação de uma igreja mineira para os próprios mineiros. Nesse sentido, retomando a condição do poder clerical naquele contexto, Ataíde com os doutores mulatos especifica aquilo que de legítimo caberia a esse clero mineiro: conhecer a palavra de Deus e transmiti-la aos fiéis devido a uma condição espiritual elevada em relação aos demais homens, mas nada mais que isso. Enquanto por um lado isso registra aquilo que de fato deveria caber ao clero, em partes graças à já apontada influência iluminista, por outro ratifica o decorrente poder das irmandades leigas em Minas sobre assuntos e áreas que, em outros lugares ou períodos, constituíam parte dos amplos domínios do próprio clero.

O pintor mineiro não pinta um papa como o fez Diego Velázquez (1599-1660) (fig. 103), de posse de um trono tal como um rei, ou seja, ao mesmo tempo



Fig. 103 - Diego Velázquez, Papa Inocêncio X. 1649-50. Óleo sobre tela, 120 x 140cm. Galleria Doria Pamphili, Roma.
Fonte: Gombrich, 2008, p. 407.

papa e rei. O trono celeste no Paraíso mineiro não pertence nem mesmo aos mais santos, e sim à mãe do filho de Deus. E o rei nele não é um padre, mas sim o Davi mulato. Além disso, os papas e os padres não possuem a cútis de cor branca, porque Ataíde com os doutores mulatos nega a autoridade romana sobre a Igreja mineira, assim como ele nega a portuguesa sobre Minas a partir, por exemplo, da afirmação de Davi mulato, e da questão mulata como um todo.

Então, da mesma forma que o espaço arquitetônico da Igreja de São Francisco de Assis apresenta idéias distintas das que estão presentes nos espaços arquitetônicos de contextos semelhantes ao em que se dá a Igreja Matriz do Pilar, e as apresenta quando, por exemplo, o espaço concebido por Antônio Francisco Lisboa propõe uma hierarquização que considera menos o poder econômico e que ao mesmo tempo apresenta uma redistribuição do poder clerical,

a pintura de Ataíde apresenta uma idéia de igreja reformada, na qual o poder clerical parte dos mineiros e se volta para eles mesmos. É como se a ausência das tribunas, na medida em que os doutores são mulatos, fosse igual à anulação de Roma. E, dessa mesma forma, é como se a disposição dos púlpitos e a aproximação da capela-mor, fossem equivalentes ao clero que, sendo mulato e mesmo ainda sendo espiritualmente diferenciado dos demais fiéis, falasse uma língua mais próxima daqueles fiéis mineiros, sendo, portanto, diferente de um branco falando para um mestiço.

Na medida em que não houve uma negação da religiosidade naquele contexto, e na medida em que Ataíde afirma os doutores e que os faz mulatos, ele está afirmando a continuidade do catolicismo como religião daquele povo mineiro, mas uma religião dirigida e constituída pelo próprio povo e para ele mesmo. Ou seja, trata-se de mais uma dentre as afirmações identitárias do artista marianense. O clero continua a existir, mas passa a ser mineiro assim como a Igreja que continua a existir passa a ser mineira e deixa de ser romana. Inclusive, os ensinamentos sobre o sagrado ampliam-se diante de novas possibilidades de propagação já que passam a ser dados pelos próprios mineiros. Essas novas possibilidades de comunicar os referidos ensinamentos, por exemplo, revelam que a alegria, que aquele específico aspecto alegre que naquele contexto se deu, é algo tão terrestre quanto paradisíaco, e vice-versa.

Por fim, quem de fato é coroado em tal festa? É óbvio que é Maria, mãe de Jesus Cristo. Mas, neste momento desta pesquisa, já ficou suficientemente claro que, assim como as demais figuras, não se trata de uma convencional mãe do Salvador: é Maria mulata quem se apresenta no trono daquele forro (fig. 104). Não se vê ali na nave da Igreja de São Francisco de Assis a padroeira dos franciscanos nem a padroeira do Brasil, que apesar de nem existir de fato naquele momento, é negra e não branca ou mulata. Ataíde pinta a mãe daquele que uniu as doze tribos de Israel, assim como fizera o Rei Davi que está aos seus pés. O

artista mineiro mais especificamente pinta a mãe do povo mineiro, um povo mulato, unido e livre; e mesmo que livre apenas naquele paraíso.



Fig. 104 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de Maria sendo coroada na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Ataíde certamente era alguém erudito, conhecedor da Tradição, da Antiguidade Clássica, mas não era o único naquele contexto. Ávila (1994, p. 162), por exemplo, menciona algumas poesias feitas para a festa de posse de Dom Frei Manoel da Cruz (1690-1764), em 1748, mais uma das grandiosas festas cívicas tais como as demais aqui já comentadas. Em tais poesias a terminologia sagrada aparece “associada a figuras da mitologia e da superstição astrológica” (ÁVILA, 1994, p. 162). Além disso, sabe-se que no Renascimento a arte relacionou-se

intensamente com a arte da antiguidade clássica, e que, desde os primeiros séculos do catolicismo, a cultura romana clássica buscou conciliação com a cultura cristã.

Assim, no sentido das relações entre a Tradição e arte religiosa na obra em questão, é inegável que o pintor marianense menciona e subverte a imagem dos atlantes. Mas ele, indiretamente, também se refere às sibilas quando aponta os doutores. O mesmo ele o faz quando pinta o Rei Davi (fig. 81). Tal como a famosa estátua de Michelangelo do mesmo rei (fig. 105), a figura de Ataíde indiretamente remete a Apolo (fig. 106) na medida em que todas elas, as duas

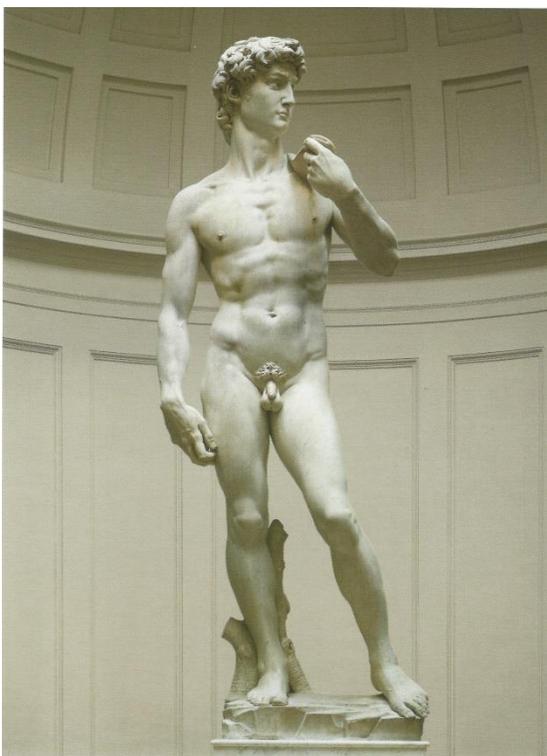


Fig. 105 - Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), Davi. 1501-4. Mármore. Accademia, Florença.

Fonte: Accademia Gallery, 2010, p. 64.

Fig. 106 - O Apolo do Belvedere. Século II AC. Mármore. Museu do Vaticano, Vaticano.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

esculturas e a pintura em questão, expressam um ideal de homem. Soma-se a essa proposição o fato de que, segundo Carr-Gomm (2004, p. 23), Apolo é o deus da poesia e da música, “especialmente aquela relacionada à lira”, instrumento este que guarda consideráveis semelhanças com as harpas e que é tido como um dos atributos desse deus juntamente à beleza masculina. O Rei Davi de Ataíde, assim como as duas importantes esculturas, também expressa distintiva beleza, só que, por sua vez, beleza mulata. Ele figura uma beleza de um outro contexto, e beleza esta real e ideal tal como já apontado.

Considerando os Atlantes, as Sibilas e Apolo, há igualmente outra factível referência à Antiguidade Clássica que Ataíde eventualmente estabelece: Vênus. Maria mulata enquanto Vênus (fig. 107) é o ideal de mulher mineira, tal como o Rei Davi é o ideal de homem mulato. Sabe-se que nenhuma outra deidade foi tão solicitada na arte ocidental para expressar um ideal de beleza, Carr-Gomm (2004), inclusive, confirma isso. Porém, diferentemente do que se pode afirmar sobre os atlantes, e talvez até sobre os doutores, não se pode sustentar que diretamente Ataíde menciona Apolo e Vênus. Seus conhecimentos e seu contexto tornam essas hipóteses possíveis, mas a obra em si não afirma claramente as mesmas. Em contrapartida, não se pode negar que ele faz o Rei Davi e Maria como exemplos da beleza mulata, da beleza do povo mineiro. Os anjos em sua obra também são bonitos, sendo que alguns deles, inclusive, apresentam corpos michelangelianos, como que expressando belas e ideais formas de ser. Porém, o pintor marianense concebe as figuras de Davi e de Maria com maior atenção, ele concebe essas duas figuras com a intenção de que elas sejam, além de belas, atraentes. E, dentre ambas, definitivamente ele acentua a Mulher.

Estando diante da obra em questão é difícil negar a dimensão sedutora de Maria. Ela possui um sorriso à Mona Lisa (fig. 108), ora sensual ora absolutamente sério. Mas diferentemente da referida obra de Leonardo da Vinci (1452-1519), Maria mulata é ainda mais sedutora. Basta ver como o pintor marianense faz o peito de sua Vênus, com as mamas inchando suas vestes e, ao



Fig. 107 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de Maria mulata na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

mesmo tempo, parcialmente escondidas pelos seus braços que juntam suas mãos em forma de oração. Apesar disso, sedução em sentido estritamente profano não é a expressão exata e definitiva da obra em questão, nem mesmo de Maria.

Algumas outras obras religiosas também expressam sedução. Entretanto, numa obra como o Êxtase de Santa Teresa (fig. 109), de Bernini, a sensualidade que ela denota deve ser entendida de modo distinto da que



Fig. 108 - Leonardo da Vinci, Mona Lisa. [1502]. Óleo sobre madeira, 53 x 77cm. Louvre, Paris.
Fonte: Santi, 2009, p. 65.

acontece na obra mineira em questão, já que a obra romana, além de ter sido criada por outro artista e de realizar outro discurso, se dá no contexto do Barroco. A sensualidade que exprime aquela escultura remete mais à luxúria, à lascívia, ou seja, a sentimentos mundanos tais como numa perspectiva barroca assim são chamados e que, portanto, devem necessariamente ser reprimidos. Aliás, só não devem ser reprimidos, caso se esteja em êxtase tal como está a santa. Por sua vez, a figura central do baldaquino-palco apresenta-se com naturalidade e, inclusive, sem a atmosfera de pavor daquele altar romano.

A noção de sedução que Maria expressa situa-se num mesmo equilíbrio entre o sagado e o profano que o aspecto alegre, ou seja, em palavras mais precisas, situa-se na mesma dimensão dessa outra religiosidade aqui apresentada. Portanto, sem romper com o ideal de sagrado que sua obra afirma,



Fig. 109 - Gian Lorenzo Bernini, Detalhe de O êxtase de Santa Teresa. 1645-52. Mármore. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Ataíde fala em sedução e ao mesmo tempo afirma a seriedade de uma mãe, da mãe do Salvador. Ele faz isso da mesma forma que realiza um jogo duplo na figura do Cristo mulato (fig. 110) que ele pinta no quadro parietal da Catedral de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana. Tal Cristo é representado tanto com traços masculinos quanto com traços femininos. O artista marianense o faz, inclusive, como uma mulher que, seminua, está escondendo as próprias mamas no momento em que acontece seu batismo. A propósito, é provável que essa relação não convencional entre gêneros distintos tenha algumas correspondências com aquela que ele realiza com os anjos na sua obra em questão, tal qual já foi por esta pesquisa apontada.

De fato, o duplo que se dá entre as noções de sedução e de seriedade é uma afirmação que se realiza por meio de uma contraposição. Em diversos



Fig. 110 - Manoel da Costa Ataíde, O Batismo de Cristo. [1819-20]. Têmpera sobre madeira. Catedral de Nossa Senhora da Assunção, Mariana.
Fonte: Campos, 2007, p. 236.

momentos durante seus discursos, o pintor marianense faz uso desta forma de afirmar certas coisas, tal como, por exemplo, quando ele relaciona o vermelho e o azul. Ataíde menciona a sedução, ele aproxima da imagem de Maria a imagem de Vênus para realizar o ideal de beleza feminina. Mas ele também faz isso para criar uma mãe mais próxima, mais íntima aos mineiros, uma mãe a exemplo do como Morais (2003) afirma ser uma dessas igrejas mineiras, tal como o é a franciscana aqui em questão, ou seja, convidativa e carinhosa. Na medida em que ela é bela e sedutora, diminui sua distância em relação ao íntimo daqueles que estão diante dela, diminui sua convencional solenidade, sua sobrenaturalidade. Na medida em que ela também é séria, Ataíde sustenta a noção de sagrado em si com a qual a imagem mariana convencional se dá. Aquela Maria mulata continua sendo a mãe de Jesus Cristo, mas se torna também a mãe verdadeira de cada um que, naquela nave, abaixo dela se coloca.

Morais (2003), tal como já foi anteriormente mencionado, sustenta que Ataíde pintou sua família e que em especial pintou sua concubina como Maria. Ele afirma que “essa identificação da mulher amada (mãe, esposa, filha) na figura da Virgem vem de longe” (MORAIS, 2003, p. 214). Como exemplo, ele menciona que a amante do rei da França, Carlos VII (1403-1461), foi pintada por Jean Fouquet (1420-1478/81) no lugar de uma figura convencional de Maria (fig. 111). Comprovadamente sabe-se que o ousado díptico pintado pelo importante pintor francês carrega a imagem da referida amante. Mas, independentemente de não ser possível provar o que diz Morais, entendo que, diante da vasta obra ouro-pretana como um todo, outras questões em relação à Maria são mais relevantes, pois, inclusive, se apresentam uma reafirmando a outra. O pintor marianense até pode ter pintado sua Maria do Carmo, mas fez e diz muito mais com sua Maria mulata.

Assim, Maria é próxima do sujeito como nunca antes pôde ser. E ao passo em que Ataíde a apresenta com essa noção de proximidade, ele também nega a noção de distanciamento do Sagrado em relação ao sujeito que o Barroco



Fig. 111 - Jean Fouquet, A Virgem com o Menino Jesus e os anjos, Painel direito do díptico de Melun. [1452-55]. Pintura sobre madeira. Museu Real de Belas Artes da Antuérpia, Antuérpia.

Fonte: Wikimedia Commons.

impõe. Além disso, a aproximação que pode ser notada a partir da figura de Maria coaduna com a noção espacial que determina a parte central do baldaquino-palco, tal como já foi exposta.

Esses dois aspectos aqui mencionados, proximidade e sedução, são, juntamente ao aspecto alegre, indícios de uma noção teológica distinta da Barroca, uma noção que esta pesquisa não dá conta de avaliar de fato. Muito menos, é possível supor aqui até que ponto tais aspectos particularizam ou transgridem, junto da obra como um todo, a mencionada noção teológica influenciada pelo hedonismo e pelo iluminismo. Entretanto, embora não sendo possível uma devida análise da concepção religiosa ou teológica expressa na obra, devido às diversas comprovações já apresentadas acerca das

singularidades daquele contexto, é certo que uma investigação que, inclusive, não se limite ao que a obra de Ataíde apresenta, deva ser empreendida.

Em diversas áreas especialistas já reconheceram a necessidade de olhar o que naquele contexto há, com olhos atentos ao que nele é ou foi. Gérard Béhague (1997, p. 526-527) ao estudar as partituras mineiras de três compositores distintos, afirma que

a música colonial mineira não representa nem um avanço nem um atraso em relação à música europeia contemporânea; deve ser julgada com suas próprias coordenadas e não em termos europeus, isto é, para muitos 'universais'.

Certamente o mesmo olhar criterioso e desprendido de valores importados deve prevalecer quando abordada a dimensão teológica possível no contexto de Ataíde. Ela muito provavelmente tem suas distinções em relação às demais formulações teológicas contemporâneas, tal como a própria pintura em questão pode sugerir e até representar.

Mas, antes mesmo do aspecto sedutor apresentar-se como meio para realizar a referida noção de proximidade, a própria arquitetura da Igreja de São Francisco de Assis propõe tal noção. Tal como já foi dito, a edificação externamente parece ser menor do que de fato é, e o posicionamento de suas torres cilíndricas afirma uma aproximação entre o seu corpo e seu frontispício, ao invés de haver uma rígida separação entre ambos. Internamente, nártex e capela-mor estão mais articuladas e próximas da nave e a própria escala da nave é menos imponente, é menor, mais aconchegante que em outras igrejas. Portanto, em conformidade com aquilo que o seu exterior transmite, a igreja ouro-pretana possui um interior cuja escala realiza estreitamentos e não distanciamentos, e que assim, possibilita uma sensação de maior intimidade ao sujeito.

Tais características aproximam o forro do chão e, ao mesmo tempo, deslocam o sagrado da superfície das paredes tão distantes quanto imponentes das igrejas barrocas, para aquilo que veiculam as diversas obras de arte que compõe a decoração da Igreja de São Francisco de Assis. O sagrado concentra-se no diálogo claro, e feito à luz clara, que as obras realizam com o sujeito, ao invés de esparramar-se na ambiência do cenário barroco e de camuflar-se nas suas infinitas sombras. O sujeito deixa de ter uma experiência epidémica e alucinante para ter uma experiência íntima e elucidativa. Sai o pavor e entra a alegria.

Ao mesmo tempo, também reforça o papel desempenhado pelo aspecto sedutor, algo intrínseco ao culto mariano católico. Em seus consideráveis estudos, o Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho (2002, p. 10) apresenta sistematicamente os temas que pressupõem as mais diversas invocações de Nossa Senhora, relacionando, a partir de cada uma delas, suas raízes bíblicas e “o que a Tradição e o Magistério eclesiástico ensinam”. Trata-se de um trabalho que visa esclarecer e justificar, quando necessário, “os principais aspectos da crença comum dos fiéis” (CARVALHO, 2002, p. 10) em torno de cada invocação à Maria. O autor afirma que aquilo que reúne todas as mais diversas invocações, são as afirmações contidas na Bíblia “em torno de quatro referenciais básicos: a maternidade, a virgindade, a mediação universal e a realeza de Maria” (CARVALHO, 2002, p. 10).

Segundo tais estudos, na cultura católica é, dentre diversas coisas, atribuído à mãe de Deus o papel de mediadora entre o sujeito e o sagrado e o papel daquela que torna o sagrado mais próximo ao fiel, sendo este último, aquele que reforça aquilo que realiza a sedução que ela apresenta. Nesse sentido, Maria tanto torna o sagrado mais próximo no presente, quanto, de acordo com a referida cultura, no futuro, na medida em que assegura a vida pós-morte. De fato as ações de mediação, ou de interlocução, e de aproximação confirmam-se em praticamente todas as invocações à Maria. Carvalho (2002) ao falar da invocação

intitulada Mãe da Igreja, demonstra que Maria é também a mãe de todos os fiéis e que ela os ama. Ele demonstra que, antes de tudo, é por seu amor materno que ela intercede por eles. O mesmo autor ao falar da invocação da Virgem Poderosa, afirma que “Maria é visualizada pela tradição cristã como a *Omnipotentia suplex* – a Onipotência suplicante. Tudo, de fato ela alcança de Deus para os seus devotos” (CARVALHO, 2002, p. 130).

É oportuno, diante dessas questões, inclusive assinalar que, em certa medida, Maria nessa obra é equivalente aos anjos e à música, já que todos falam diretamente à alma do sujeito, se relacionam com ele de forma próxima e íntima. Também é oportuno notar que a proximidade que a arquitetura do templo realiza, é reforçada pela proximidade dada pela forma espacial da parte central do baldaquino-palco, a qual por sua vez é ainda mais reforçada pela figura central de tal palco, ou seja, por Maria. É por todas essas diversas questões que uma experiência íntima com o sagrado é proposta ao sujeito que se coloca naquela nave. Íntima, consciente e alegre. Dentro da Igreja de São Francisco de Assis entende-se e sente-se dentro de si o sagrado. Ataíde, por tanto, fala daquele Paraíso ao íntimo de quem o vê.

Mas a quantidade de indícios a respeito da coesão entre a imagem de Maria e a obra como um todo não se esgotam com facilidade, ela é realmente considerável. Por exemplo: Maria é colocada no centro do Jardim de Éden. No Gênesis, o centro de tal jardim é ocupado pela árvore da vida, a mesma cujo fruto o homem não pôde mais comer depois de expulso, e o oposto daquela outra árvore cujo fruto era proibido e que foi a ponte para a expulsão da criatura principal, a ponte para a realização do pecado capital. Comer o fruto da árvore da vida é o mesmo que encontrar o caminho para a vida eterna, o mesmo que viver a vida eterna, e esse símbolo Maria também realiza ao se encontrar no lugar de tal árvore. Ela é o caminho, o modelo para se chegar ao Paraíso e a respeito disso, enquanto tema mariano, Carvalho (2002, p. 211) discorre sobre a invocação de Porta do Céu, ou “*Janua Coeli*”, em latim. Tal como as árvores, os doutores e

obviamente os arcos-triunfais, Maria também é uma das portas para o Paraíso. Essas quatro imagens, portanto, se unem em torno da idéia de uma porta.

Nos estudos de Hill (2003) as idéias de mediadora e de porta à cerca da Mãe de todos são afirmadas com outras bases. Segundo ele

Devido à característica cíclica de sua trajetória celeste, a Lua é associada ao mistério da ressurreição. Seu papel regulador manifesta-se na distribuição da água e das chuvas e, por isso, ela se destaca bem cedo como mediadora entre a Terra e o Céu, atribuição perfeitamente possível a Maria, eternizada em corpo e espírito pela graça de Deus (HILL, 2003, p. 224).



Fig. 112 - Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da Lua sob os pés de Maria na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto.

Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Assim, discorrendo à cerca dessa imagem da Lua sob os pés de Maria (fig. 112), o autor demonstra o poder legítimo de conduzir os fiéis ao Paraíso que a Virgem detém, bem como demonstra o poder de mediadora, entre os que estão na Terra e os que são do Céu, que ela possui. Segundo ele “até hoje, deposita-se em sua imagem a razão de toda a esperança, a possibilidade do resgate, misericórdia e compaixão da primeira mulher” (HILL, 2003, p. 224). Portanto, ao apresentar a Lua naquela condição, Ataíde menciona o poder de Maria sobre o mistério da ressurreição, mistério este que ela mesma vence, tanto que naquele Paraíso aparece coroada. E menciona também que Maria é a mediadora entre o Céu e a Terra, assim como, por exemplo, algo media o azul e o vermelho nessa sua obra ouro-pretana.

Além disso, ao tratar dos anjos, o mesmo autor informa que os Querubins e os Serafins, aqueles que constituem as mais elevadas ordens na hierarquia angélica, permanecem “sempre em torno do trono de Deus, a não ser que estejam cuidando de seu símbolo, a Arca da Aliança” (HILL, 2003, p. 225). Sem discorrer objetivamente em torno desse símbolo, Hill, na medida em que afirma a presenças das duas referidas ordens de anjos ao redor de Maria, deixa entreaberta outra invocação a ela: a Arca da Aliança. Esta, por sua vez, também confirma direta e indiretamente, respectivamente, as mesmas características marianas de mediadora e de Porta do Céu. Sobre essa invocação, Carvalho (2002, p. 202) afirma que foi com o concurso de Maria

que a humanidade se salvou. Durante nove meses ela trouxe no seu ventre o Esperado das Nações e, por ela, Deus se fez presente entre os homens. Nela brilhou a misericórdia do Senhor e o Verbo se encarnou. Ela foi, de fato, a arca viva que carregou o Salvador que dela nasceu. Eis porque a tradição litúrgica bizantina, desde as mais remotas eras, chama Maria de ‘Arca Aliança de Deus’.

Carvalho menciona que o título de Arca da Aliança é tanto atribuído a Jesus Cristo quanto à Maria. Ele demonstra que, na medida em que ela aceita ser tal arca, ou seja, aceita conceber o filho do Senhor, ser a Mãe de Deus, é que “diante dela se podem haurir as maiores graças divinas” (CARVALHO, 2002, p. 202). Portanto, de modo direto essa invocação afirma a característica mediadora de Maria. Mas como Maria, com sua atitude, também simboliza o humano acolhendo Deus, ela é tomada como modelo dos cristãos. A seu tempo, todo aquele que também recebe Deus é digno de um lugar no Céu a exemplo do que teve a sua modelo. Portanto, de modo indireto e ao mesmo tempo de acordo com os demais temas marianos, tal como a invocação à Porta do Céu, é esse compromisso de Maria com Deus, é com base no exemplo de sua confiança em seu Senhor que o fiel chega ao Céu. Por isso, a invocação de Arca da Aliança também confirma a atribuição de Porta do Céu.

Maria como porta e caminho para o Paraíso pode, por exemplo, certamente ser vista na Madona do Magnificat de Sandro Botticelli (1446-1510) (fig. 113). No famoso tondo que integra o acervo da Galeria Uffizi, em Florença, Maria está sendo coroada sentada, tendo ao seu colo o Menino Jesus. Mãe e filho, cada um com uma de suas mãos, seguram juntos uma mesma romã, fruta esta que é símbolo do Paraíso. O pintor florentino, com o gesto de segurar tal fruta, realizado em comum pelas duas referidas imagens, diz que é pelos atos de Maria e de Jesus que a humanidade tem novamente a salvação e o Paraíso. Não bastando os gestos e a fruta, ele ainda confirma o Paraíso por meio da imagem que cria como fundo para obra, a qual mostra uma paisagem serena cortada por um rio, tal como o livro bíblico menciona: “um rio saía de Éden para regar o jardim, e de lá se dividia em quatro braços” (Gn 2, 10). Ademais, ao relacionar o Magnificat, Botticelli sublinha o poder de Maria sobre os homens e seu papel intercessor perante eles junto ao Céu.

Numa dentre as iluminuras aqui já aproximadas (fig. 54), têm-se mencionados esses mesmos temas marianos, só que apresentado Maria no



Fig. 113 - Sandro Botticelli, Madona do Magnificat. 148?. Têmpera sobre madeira, 118cm de diâmetro. Galeria Uffizi, Florença.
Fonte: Uffizi Gallery, 2009, p. 70.

centro do Jardim de Éden, tal como a obra de Ataíde o faz. No fechamento em primeiro plano do jardim de tal iluminura, vê-se uma muralha com uma porta ao centro, uma porta guardada por dois anjos, e nas extremidades inferiores da obra como um todo, os doadores do lado esquerdo e, segundo Gousset (2001), um músico que presta homenagem à Virgem do lado direito. Claramente o discurso geral realizado pela obra trata de um pedido feito pelos doadores, para que a Mãe

de todos interceda junto a Deus, que aparece entre nuvens na extremidade superior da obra, para que assim eles possam vir a ter lugar naquele jardim.

Portanto, tomando diversas perspectivas, bem como tomando essas duas obras como exemplos, comprova-se que a obra em questão não nega essas características que são, de fato, inerentes à Maria. Ela confirma as mesmas, mas confere a elas nova forma e sentido a partir de uma igualmente nova noção de sagrado e de religiosidade. Em resumo, é fundamental entender que quem está no baldaquino de Ataíde não é, por exemplo, Lucius Equitius, nem o Papa, tal como ocorre no caso do baldaquino barroco de Bernini. É a Mãe da Igreja e de todos os fiéis, a certeza do direito ao Paraíso, a modelo para todos, quem ocupa o baldaquino-palco. Na obra ouro-pretana é a Mulher quem realiza a ligação entre o Céu e a Terra e não o sumo pontífice. É, inclusive, nesse caso mineiro, alguém íntimo e também mais próximo. Sendo essa Maria quem se assenta no trono de nuvens, e tendo em vista os mais diversos aspectos em torno dela aqui afirmados, virtualmente também o sujeito ali naquele palco está, bem como nele, no próprio sujeito, aquele jardim alegre também se dá.

Além do mais, focando aquilo que de concreto apresenta a obra mineira, aquilo que ela diz com seus próprios pigmentos, não se trata de qualquer Paraíso convencional com qualquer típica Maria, mas sim de Maria mulata no Paraíso mulato. Ataíde faz aquela que é o exemplo para os fiéis, faz o caminho para o Céu e o próprio Céu, mulatos. Ele afirma tudo isto a quem quiser saber qual a direção a tomar e onde com ela poderá chegar. Aquele jardim é a salvação dos mineiros, do povo ungido e unido e, por conseguinte, coroado. Ser mulato é, portanto, viver o sagrado a exemplo da Mãe mulata e assim percorrer o seu caminho. É também, considerando aquele contexto, ter o direito de ser autêntico, de viver sua própria identidade e de vivê-la alegre e livre no Paraíso. É para salvar aquele povo mineiro, para que eles tenham os direitos de serem alegres, livres e autênticos, que aquele pintor faz mulatos a mãe de Jesus Cristo e as demais

figuras em sua obra. Com isso ele não apenas realiza aquilo que os Inconfidentes não puderam realizar, bem como extrapola aquilo que eles poderiam ter feito.

Por último, acerca das diversas coisas que a imagem de Maria mulata diz nessa obra, de um modo menos direto ou explícito, mas não menos importante, também é possível perguntar: o quê é coroado naquela festa? Tal como foi demonstrado discorrendo sobre a invocação à Arca da Aliança, o corpo da Virgem é tomado como um lugar no qual se realiza a vontade de Deus. Esse arquétipo de Maria como um lugar é também visto no tema que pressupõe outra invocação: a Casa de Ouro. Segundo Carvalho (2002, p. 198), “Maria, a Casa de Ouro, é uma lembrança viva da habitação aurífera que o Redentor preparou para os que Ele regenerou com seu sangue precioso”. Portanto, tal como na invocação à Arca da Aliança, na Casa de Ouro há o tema da Virgem como o local onde se dá a salvação, como local no qual se realiza o Paraíso.

Por outro lado, na mitologia da antiguidade clássica também se encontram imagens de deidades enquanto lugares. Terra, ou Gaia, e antes dela a Grande Mãe, são exemplos disso. Gaia é aquela que, “sem princípio masculino, engendrou o Céu, as Montanhas e o Mar” (ABRÃO, COSCODAI, 2000, p. 280), ou que “nascida imediatamente após o Caos primordial, ..., originou sozinha Urano (o Céu), que a cobre, as montanhas e Ponto (o Mar)” (KURY, 2009, p. 160). Além de ter sido considerada mãe do universo, em outros momentos da história da referida mitologia, foi também tida como símbolo de fecundidade daquilo que no solo é plantado. De um modo geral, pode-se dizer que Gaia é a personificação da Terra, do lugar que os homens habitam, assim como Urano é a personificação do Céu.

Maria entendida como um local sagrado é, num sentido profundo, uma reafirmação da idéia de Paraíso, do lugar do qual os homens foram expulsos e para o qual poderão voltar mediante determinadas condições. Com isso, Maria mulata coroada no Jardim de Éden é a representação dos próprios mineiros no Paraíso, mas é também a sugestão daquele território dos próprios mineiros, como

sendo um lugar preparado para eles por Deus. Maria mulata, portanto, é também a imagem de Minas, da terra santa, do paraíso daquele povo. Um paraíso que mesmo não sendo deles pelo direito dos homens, é deles por sua identidade, sua vontade e pela justiça divina. Da mesma forma que ela é a rainha legítima dos mineiros coroada com uma coroa composta de onze estrelas, ela é, nesse sentido da personificação de um lugar, o local no qual se assentam os onze parlamentos simbolizados por aquela coroa, os onze parlamentos reunidos pelo Rei Davi mulato que está sob seus pés.

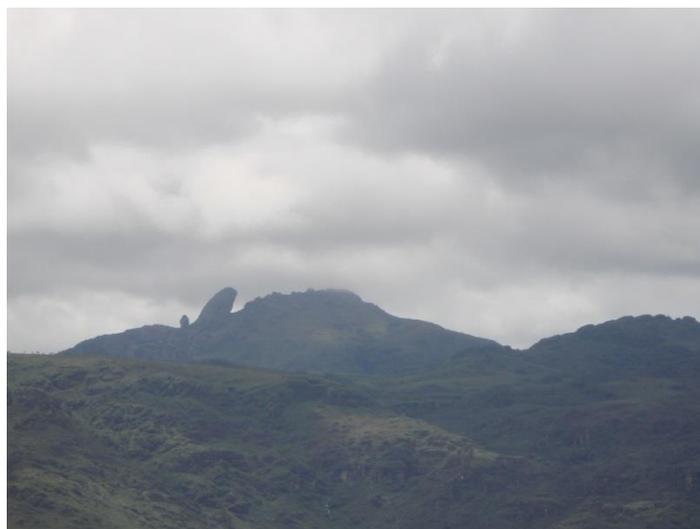


Fig. 114 - Pico do Itacolomi visto de Ouro Preto.
Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

Então, além de Maria e dos mineiros, também Minas é aquilo que nessa festa alegre é coroadado e consagrado. Mas, pelo diálogo que realizam aquela coroa característica e o Rei Davi mulato, se sobrepõe à imagem de Maria mulata e à dos mineiros a imagem do território daquele povo. Sobretudo, é por isso que a imagem central dessa obra do artista mineiro é sedutora. Ela se apresenta como quem quer acolher outrem. Entretanto, não se trata do mesmo acolhimento fugaz e lascivo das terras de precursores oportunistas que as identificavam quando

avistavam o Pico do Itacolomi (fig. 114), situado entre Ouro Preto e Mariana. Nem se trata do acolhimento de qualquer um, tal como o foi nos primórdios da ocupação daquele território, qualquer um que quisesse apenas seu ouro. Ela acolhe o povo autêntico que nela se fez. O mesmo povo que arte tão sincera criou.

Maria mulata é o análogo do Paraíso dos mineiros. Ela, ao mesmo tempo, é o análogo do Paraíso no qual está, ou seja, o análogo do Jardim de Éden. Ela está no Céu, assim como o paraíso daquele povo está deles separado a partir da cabeça decepada de Tiradentes. Mas ela é Maria e é mulata e, portanto, está também no íntimo e no sangue, inspirando com ternura e alegria aqueles mineiros que a desejarem como Terra e ou como Céu.

Aquela festa coroa uma terra e um povo por sua legitimidade e autenticidade. Um povo que, mesmo apesar do fracasso numa tentativa de libertação, se fez um povo legítimo principalmente a partir de tal intenção. Uma terra que mesmo diante de tamanha exploração, foi modificada e construída de forma autêntica por uma nova população. É uma festa que acontece no Paraíso e que receberá cada mineiro quando nele chegar. E é uma festa que também ocorre, ainda que somente nela, na mesma alegria que aquele forro reflete. É uma visão e uma prefiguração da salvação. É, portanto, uma consagração na Terra e no Céu de um sentimento de alegria sincero, de um povo e de uma terra autênticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar e então poder escrever sobre uma obra tão genuína e tão potente quanto o é esta, é motivo de grande felicidade. Ela não é preta, nem branca, nem mesmo simplesmente mulata ou mineira, e ele é mais que uma proposição, ela é fato, é obra de uma grande artista e em Ouro Preto está. Por outro lado, é lamentável e inadmissível verificar o estado de conservação de tão rica obra e de outras tantas que se deram num mesmo diversificado e profícuo período. Lamentável também, e até mais que, é constatar o estado geral da população que hoje vive naquelas terras. Quase não dispõem de recursos e de oportunidades. Confirmam o distrato das autoridades para com os bens materiais de enorme valor artístico com os quais convivem dia a dia. O atual povo mineiro, o povo daquelas cidades hoje chamadas de históricas, em sua grande maioria, valoriza aqueles bens. Eles somente não contam com o apoio financeiro que lhes é devido, tanto para lhes garantir melhor qualidade de vida, quanto para conservar e tornar devidamente apreciáveis todas aquelas obras dispostas ao longo daquele território.

Quando, por volta de 1985, passou por uma ação de restauro, descrita por Beatriz Coelho (2007) em seu trabalho, que, inclusive, foi a restauradora que coordenou tal ação, muitos danos já haviam sido causados ao forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis e à pintura de Ataíde. Investigá-la hoje, significa preencher com as devidas cores lugares que manchas tomaram conta, significa aproximar as frestas que se formaram entre as inúmeras tábuas que constituem o forro que cobre os aproximados 300m² de nave, e, inclusive, significa imaginar a vibração que tinham aqueles pigmentos diante da luz natural, a qual só pode ser vista e apreciada quando a igreja está fechada, momento este em que as luzes artificiais geradas por lâmpadas fluorescentes brancas, instaladas sobre a cimalha, podem ser apagadas.

Entretanto, mesmo com tantos prejuízos, não houve um só dia, dentre os diversos que passei naquela igreja, em que não pude ver pessoas das mais diversas idades e nacionalidades boquiabertas com a obra presente naquela nave. Ela encanta. Seu porte por si já é motivo para admiração. A engenhosidade com a qual foi sobre aquele forro construído o artifício da perspectiva, aumenta ainda mais o porquê de seu encanto. Suas cores, a alegria que ela transmite, e transmite mesmo àqueles que nada conhecem acerca do que nesta pesquisa foi chamado de aspecto alegre, complementam seu poder de encanto, seu poder de causar profunda admiração. Nada nela parece piegas ou despropositado.

Esta pesquisa enfoca uma face importante de uma obra que muitos estudos já rendeu e ainda haverá de render. Tal como foi aqui afirmado, um discurso poético não pode ser fechado ou encerrado por um estudo, por mais rigoroso que o mesmo possa ser. É da natureza de toda obra de arte ser inconclusa no sentido de ser incompleta. Portanto, ciente dessa natureza das obras de arte, ciente da carência de elementos e de dados comprovados sobre o período como um todo no qual se deu a obra em questão, ciente daquilo que em si são proposições à partir de um determinado discurso, entendo que, ainda assim, alguns aspectos do discurso que realiza essa obra de Ataíde são tão consistentes, que podem ser destacados como constantes.

A alegria é um dos aspectos mais incontestes. Ela está nas cores, nas formas, nas faces das figuras e na apresentação musical. Sem dúvida Ataíde fala em alegria. E fala de tal modo e com tal força que convence a ficarem alegres aqueles olham essa obra. A mulatice é outro. É impossível não notar que praticamente todas as mais de noventa figuras que povoam tal forro são mulatas, ou que, ao menos, não são nem negras, nem mesmo brancas. Chamam a atenção os traços específicos daqueles seres ali presentes, sua beleza distintiva. Outro aspecto onipresente é o paradisíaco. A pintura em perspectiva que ocupa toda aquela superfície de uma edificação religiosa e que apresenta tais seres celestes, não deixa dúvidas a quem a olha de que se está vendo o Paraíso. Entrar

numa igreja e ter uma visão tal como a que se tem é algo muito impactante. A obra no forro da Igreja de São Francisco de Assis invariavelmente coloca diante do sujeito comum o Paraíso, obriga-o ao contato com o paradisíaco. Quando se deixa aquela nave e aquela igreja, leva-se consigo a alegria de ver o Paraíso e aqueles determinados seres que o habitam.

Assim, esses aspectos seguramente são resultados de sentimentos e pensamentos que ocupavam Ataíde em torno da criação e realização dessa sua obra ouro-pretana. São qualidades que podem ser percebidas por um sujeito desprovido de quaisquer conhecimentos acerca do contexto no qual se deu aquela obra e acerca da arte produzida durante o período colonial brasileiro. Podem até mesmo ser percebidas por quem desconheça, em absoluto, a arte e sua história. Mas uma vez diante dela um sujeito informado sobre aquele contexto e a par de diversos fatos da história da arte ocidental, as qualidades e os aspectos constantes passam a dividir a sua atenção com os inúmeros elementos que compõe a obra. Além disso, a um sujeito que deseje abordar mais a fundo os significados dela, junto de seus elementos, em alguns deles ou nas relações que entre si alguns criam, também podem ser percebidos os desvios com os quais Ataíde apresenta importantes conteúdos do seu discurso.

Dentre os desvios que Ataíde realiza alguns podem invariavelmente ser considerados, mesmo que resultando em proposições distintas das que aqui foram feitas. Eles são intrigantes. Alguns sequer são discretos. São diversos, tal como o capítulo anterior apontou, e alguns com alguma mínima dedicação dificilmente não seriam notados. Por exemplo, o Rei Davi aos pés de Maria é algo absolutamente incomum nas representações da Mãe de Jesus Cristo. Ataíde não pintaria aquela bela e destacada figura masculina, não a inseriria numa representação de Nossa Senhora, despretensiosamente. Isso indiscutivelmente vale para os demais desvios, até mesmo para os não tão destacados como o é o Rei Davi. Fazer Atlas sob a forma de uma cabeça é outra imagem que causa curiosidade a quem a vê. Causa também certo temor, como já foi dito, mas inevitavelmente atrai a atenção.

Criar um jardim depois do cume das paredes daquela igreja e no meio dele e diante dela realizar uma festa alegre, também não é nada convencional. E, para que não restem desconfianças de que o artista marianense era alguém de idéias sinceras e um homem audacioso, ele faz as figuras daquela obra mulatas num contexto em que pessoas que não fossem as brancas, não eram consideradas dignas de inúmeras coisas. Quem diria que os mulatos estariam sozinhos ocupando todo o Céu e teriam até mesmo emprestado sua cor à Mãe de Deus?

Sendo assim, considerando os aspectos mais acessíveis, considerando também aquilo que foi possível apurar como o contexto da obra abordada, mas, sobretudo, considerando os desvios que Ataíde como artista que é realiza, ou considerando o como determinados desvios registrados naquele forro juntamente a determinados aspectos podem se relacionar com o referido contexto, é que todos esses elementos foram nesta pesquisa por mim organizados de forma a constituírem as proposições ora apresentadas. As proposições podem ser entendidas como discursos em si. Não discursos poéticos como o de um artista. Elas são discursos que intentam, que se inclinam em direção à uma impessoalidade idealizada. É com essa intenção que se organizam os elementos do contexto e da própria obra. Tal organização ao mesmo tempo identifica, ao mesmo tempo atribui argumentos ao discurso poético do artista.

Um dos argumentos mais cruciais desse discurso de Ataíde, segundo esta pesquisa e suas proposições, sem dúvidas se dá em torno da questão mulata. É fato que mestiçagem, ou miscigenação, é um processo inalienável ao contexto mineiro no qual foi produzida a obra em questão. E ele ali se dá principalmente por um tipo específico de mestiçagem: aquela que é possível entre o africano negro e o europeu branco, e que produz um terceiro ser que é o mineiro mulato. No entanto, entendo que Ataíde transgride os limites da noção geral de miscigenação que aquela sociedade mineira comportava, na medida em que afirma à questão mulata um lugar principal, um lugar de convergência, de conciliação. Ao definir a identidade do povo mineiro como mulata, ele está sim

falando de autenticidade, mas também de união entre brancos, negros e mestiços, e não falando apenas de mulatos. União representada pela figura do Rei Davi e pela figura apocalíptica da coroa com “onze” estrelas.

Com isso, além de afirmar uma identidade para aquele povo, ele atribui uma noção mais humana para ele, mais fraterna no sentido cristão do termo. A religiosidade de Ataíde e seu contato profundo com o cristianismo, com as escrituras sagradas, muito provavelmente contribuíram para que tais pensamentos se formassem. Tal como informa Campos (2007), seu relativo desprendimento material, provado pela recusa de sua parte na herança de seu pai em favor de seus irmãos de sangue e provado, uma vez considerado o seu prestígio como pintor, pelo fato de cobrar preços modestos pelos seus serviços, devem ser entendidos como prova de sua elevação espiritual e de seu humanismo, do qual de fato fazia parte dele as convicções que o levaram a realizar o discurso que aqui foi abordado.

Com sua própria história pessoal, Ataíde vai além daquilo que de fato se podia viver naquela sociedade e aceitar como miscigenação. Ele, homem branco de pais portugueses, amou uma mulher mulata e alforriada, teve com ela filhos e a incluiu de modo especialmente afetuoso em seu testamento, o qual foi por ele mesmo redigido (CAMPOS, 2003). Mesmo não tendo se casado com ela, batizaram juntos seus filhos e, fato que não era permitido na época, Ataíde chegou até a ser padrinho e a ter e ser compadre, conforme observa e relata Campos (2003, p. 255): “o alferes pintor tinha relações de compadrio, ainda que fosse concubinário. Em pleno século XIX, a realidade social das Minas driblava as exigências das ordenações sinodais, a respeito da vida sexual dos padrinhos”.

Vejo que o foco de Ataíde, nesse sentido humano ou antropológico de seu discurso, não é a abolição da escravatura. Acabar com a escravidão era, provavelmente, apenas uma inalienável consequência de idéias mais amplas que pressupunham liberdade e, por conseguinte, igualdade. Dessa mesma forma,

entendo que Ataíde não está ali defendendo a Inconfidência, mas sim falando de questões sobre as quais, de uma forma mais restrita, a própria Inconfidência já havia falado. Questões essas que possuem lugares em comum tanto na sua religiosidade, quanto no próprio pensamento iluminista, o qual cada vez mais se difundia pela colônia portuguesa. Difundia-se e o fazia a cada vez de uma forma mais plena, no sentido de igualitária, ou seja, mais verdadeira do que aquela tal como acontecera na Inconfidência Mineira.

Para exemplificar, ao passo que no levante mineiro a escravatura seria mantida, na Conjuração Baiana, também conhecida como a Revolta dos Alfaiates, iniciada em 1798 (FAUSTO, 2012), ou seja, cerca de dez anos após a Inconfidência Mineira e antes do provável início da obra de Ataíde em questão, os ideais iluministas eram muito mais plenamente assimilados. Na Bahia pretendia-se a abolição da escravidão. Aliás, a liberdade e a igualdade de um modo mais amplo eram pretendidas naquele levante que, diferentemente do mineiro, era essencialmente popular. Mas, igualmente ao que entendo que acontecia no âmbito do artista mineiro, sabe-se que tais pretensões se deviam não apenas à influência iluminista, mas também ao fato de que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade eram naturalmente superpostos a alguns ideais cristãos. Ou seja, essas intenções deviam-se a uma confluência de convicções iluminadas e de convicções inspiradas que, juntas, suscitavam questionamentos frente a uma determinada realidade reprovável a partir dessa perspectiva. Ataíde quando iniciou sua referida obra, muito provavelmente tinha conhecimento desse fato ocorrido na Bahia e pode notar as equivalências do mesmo com a sua própria realidade. Além do mais, a independência norte-americana já havia ocorrido e a Revolução Francesa começara no mesmo ano em que a Inconfidência Mineira foi desarticulada.

Ataíde não pinta nem o branco, nem o negro. Ele pinta o mestiço. Ele não está interessado em afirmar o branco, nem em defender o negro. Ele quer afirmar a mistura, o novo e a união, o autêntico povo que ali se formara. Gombrich

(2008, p. 310), ao discorrer sobre a obra de Michelangelo no teto da Capela Sistina, ensina que

Não é exagerado dizer que a imagem de Deus Pai – tal como tem vivido no espírito de sucessivas gerações, não só de artistas mas também de gente humilde, que provavelmente nunca ouviu falar em Miguel Ângelo – foi modelada e ganhou forma através da influência direta e indireta dessas grandes visões em que Miguel Ângelo ilustrou o ato da criação.

Caso não fosse fato o ranço colonialista e também o permanente vulto racista, muito provavelmente a atual autoimagem do mineiro estaria naquele forro daquela igreja franciscana e em outras obras com as quais Ataíde, igualmente sem exageros, modela e confere forma ao povo mineiro.

Outro dos argumentos fundamentais do discurso de Ataíde é a questão paradisíaca. Diferentemente da maioria das pinturas em perspectiva religiosas ele cria naquele forro um só céu. Da cimalha para cima na nave da Igreja de São Francisco de Assis tem-se então um Jardim de Éden, só que um Jardim de Éden mulato. Os anjos, a música, os padres-doutores, tudo em tal Paraíso é mulato, é mineiro.

Tal como já foi aqui citado, quando Ataíde propõe a realização de uma pintura em perspectiva no forro da nave da igreja da Irmandade Terceira do Carmo de Ouro Preto, com suas próprias palavras ele afirma que uma obra daquelas pode proporcionar aos fiéis contemplar os principais “misterios de nossa Religião” (MENEZES, 1965, p. 97). No caso do forro ouro-pretano, o mistério religioso que Ataíde permite ser contemplado é o Paraíso. Mas como grande artista que ele é, ele particulariza esse Paraíso e o faz mineiro, o faz daquele povo e o faz à imagem daquela terra mineira.

Ao apresentar o Paraíso, Ataíde menciona três formas de se entrar nele. Uma primeira direta, que se dá pelos arcos-triunfais: a morte, ou seja, quando se atravessa em definitivo os limites do Jardim Fechado. Uma segunda indireta, que se dá pelos cantos: através dos conhecimentos acerca do sagrado que apresentam e ensinam os doutores. Uma terceira e também indireta, que se dá por Maria mulata coroada: através da fé que tem seu maior exemplo na vida da Virgem mulata, daquela que, segundo sua obra, é tão mineira quanto aquele povo e que hoje desfruta de estar no Paraíso tal como um dia cada um deles estará. Portanto, na obra do artista mineiro, o caminho político não leva ao Paraíso, e por isso Tiradentes separa o Céu da Terra. É principalmente pela fé, a mesma que move montanhas, a confirmada por Maria mulata coroada, que se chega àquele Paraíso mineiro depois da Terra. E é também por ela que, de certo modo, se vive ele no presente e na terra das minas. E esse Paraíso mineiro, promessa e ao mesmo tempo realidade, é pelo artista apresentado como um lugar alegre e de alegria.

Ademais, a alegria, enquanto outro argumento, surge em seu discurso tal como uma ambiência se vincula profundamente com o discurso de uma grande pintura de cavalete. O aspecto alegre se opõe ao medo que os atlantes sob o baldaquino-palco sugerem, e, nesse sentido, a alegria ameniza a frustração pelos mineiros vivida. Mas também se opõe a uma noção de religiosidade que outras pessoas da geração do próprio Ataíde, pelos mesmos ou por outros motivos, também consideraram equivocada. Contudo, de modo mais relevante, Ataíde com esse argumento faz a imagem do Céu, a imagem do Paraíso alegre tal como os próprios mineiros.

Ataíde partiu para suas grandes obras num momento em que aquela sociedade já se encontrava em forte decadência e após a enorme frustração diante do fracasso na sua tentativa de libertação. Essa contextura espiritual daquele povo poderia levar o próprio espírito de Ataíde a alimentar seja sentimentos de revolta, seja sentimentos niilistas, ou até mesmo sentimentos de

esperança de ainda mudar algo à sua volta, já que ele demonstrou certas atitudes tal como a intenção de montar uma escola de desenho em Mariana, visando atender as pessoas que em Minas viviam e cujo desejo era aprender os ofícios dos artistas (ARAÚJO, 2007). Mas sua pintura usa imagens do Antigo Testamento e do Apocalipse, imagens do começo da Criação e do seu fim, e sendo assim, também é possível que, por outro lado, Ataíde alimentasse, em conformidade com uma idéia muito comum à religiosidade de seu tempo, a esperança de que após a morte e no Paraíso, houvesse justiça, houvesse salvação, e que esta proporcionasse a alegria, a beleza e a leveza de uma grande festa àquele povo mulato.

Cogito que Ataíde não estava pensando no fracasso da Inconfidência Mineira como algo reversível. Tanto que ele fez seu Atlas com a forma de um inconfidente, como um dos gigantes derrotados. Mas suponho que ele pensava, num sentido mais abrangente, que pudesse haver justiça naquela sociedade, que justiça de alguma forma ainda pudesse ser feita para aqueles mineiros. Ele afirma que aquele povo fora eternamente destinado a viver como expulsos do Paraíso, uma vez não tendo conseguido sua liberdade. Mas, em contraposição, como que pintando o azul ao lado do vermelho, ao pintar sua Vênus mulata, ao colocar Maria mulata no centro de seu jardim, no ponto com o qual um artista em uma pintura em perspectiva toca a alma do sujeito que a contempla, ele não apenas exhibe o Paraíso e afirma a salvação após a morte àquele povo, mas ao mesmo tempo mostra o Céu como a imagem e semelhança daquele mineiro que o olha e, em potência, da terra que ele habita.

Em resumo, entendo que Ataíde fala principalmente de identidade e liberdade nessa sua obra. Entendo também que, quando ele fala em identidade, ele subentende a noção de igualdade e a subentende no mínimo no que concerne à cor da pele. Portanto, Ataíde fala do Paraíso. O Paraíso na Terra e no Céu. O Paraíso aos mineiros e os mineiros ao Paraíso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

ABRÃO, B. S.; COSCODAI, M. U. (Org.). **Dicionário de mitologia**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

ANDRADE, R. M. F. de. **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. (Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 37).

ARAÚJO, J. X. de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS, A. A. (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a *dos cortes*, uma consciência a *dos luces***. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BÉHAGUE, G. Música mineira colonial à luz de novos manuscritos. In: ÁVILA, A. (Org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BICALHO, M. F. B. Mediação de sangue e oficiais mecânicos. As câmaras, as festas e a representação do Império Português. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX**. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

BREA, J. L. **Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image**. Madri: Ediciones Akal, 2010.

BURDEN, E. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.

CAMINADA, P. M. G. Ataíde e Aleijadinho: afinidade estética (1981). In: MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CAMPOS, A. A. Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas: o século XVIII. In: **Revista do Departamento de História**, n. 4. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.

_____, A. A. **Cultura barroca e manifestações do rococó nas gerais**. Ouro Preto: FAOP/BIP, 1998.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

_____, A. A. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas minas gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX.** 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

_____, A. A. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, A. A. (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CARETA, M. A. F. **Ensaio sobre a genealogia da pintura mineira em perspectiva e sobre alguns dos tipos espaciais mais disseminados durante o período do rococó religioso.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais.** Bauru: EDUSC, 2004.

CARVALHO, C. J. G. V. de. **Temas Marianos.** 2. ed. Viçosa, MG: Editora Folha de Viçosa, 2002.

CHAIMOVICK, F. S. A tradição do jardim meditativo: do Hyde Park ao Ibirapuera. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXI., 2011, Campinas. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011. p. 179-186.

COELHO, B. Restaurações de pinturas do mestre Ataíde. In: CAMPOS, A. A. (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CROCE, B. **Breviário de Estética: Aesthetica in nuce.** São Paulo: Editora Ática, 2001.

FAUSTO, B. **História do Brasil.** 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERNANDES, L. de O. **Alegorias do Fausto: o Triunfo Eucarístico e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.** Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 2009.

FONSECA, T. N. de L. e. Festas cívicas e universo cultural: Minas Gerais no século XIX. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX.** 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

FRIEIRO, E. **O diabo na livraria do cônego**; Como era Gonzaga?; e Outros temas mineiros. 2. ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 1981.

FURTADO, J. P. Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade. In: Revista Brasileira de História, v. 21, n. 42, 343-363, 2001.

_____, J. P. Saberes e valores culturais entre estamentos e classes: letras e práticas “mestiças” do setecentos mineiro. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOUSSET, M. **Éden**: le jardin médiéval à travers l'enluminure, XIII^e – XVI^e siècle. Tours: Albin Michel, 2001.

HILL, M. O forro da nave de São Francisco. In: MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

KURY, M. da G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LEVY, H. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 8, 7-66, 1944.

LORENZI, H. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil, v. 2. 3. ed. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2009.

MALRAUX, A. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARTINS, J. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. v. 1 e v. 2. Rio de Janeiro: Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 27, 1974.

MEGALE, N. B. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2001.

MENEZES, I. P. de. **Manoel da Costa Athaide**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1965. (Biografia de Artistas Mineiros).

MORAIS, F. A obra de Ataíde. In: MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MORESI, C. D. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, A. A. (Org.). **Manoel da Costa Athaide**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

NEGRO, C. del. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 20, 1958.

_____, C. del. Três forros do mestre. In: MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

OLIVEIRA, M. A. R. de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, E. F. Bateias, Carumbés, Tabuleiros: Mineração africana e mestiçagem no novo mundo. In: PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

PAIVA, M. E. de. A arte de Ataíde e suas fontes mineiras. In: MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PANOFSKY, E. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. **Dicionário enciclopédico de arquitetura**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1977.

POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma: [s. n.]. v. 1, 1693. v. 2, 1700. In: **Biblioteca Cicognara**. Base de dados Acervus, UNICAMP. Campinas: cópia digital em: 11 mar. 2010.

QUINET, R. P. Desenho e idéia na tratadística lusitana de pintura. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXI., 2011, Campinas. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011. p. 311-322.

SEGAWA, H. **Ao amor do público**: jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

TOLEDO, B. L. de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, W. (Org.). **História geral da arte no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v.1, 1983. p. 88-298.

BIBLIOGRAFIA*

ACCADEMIA GALLERY (Florença, Itália). **Accademia Gallery**: the official guide: catálogo. Florença: Giunti, 2010.

ANDRADE, J. P. de; FROTA, L. C.; MORAES, P. de. **Ataíde**: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II**: áurea idade da áurea terra. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

_____, A. (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

CAMPOS, A. A. (Org.). **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

COLIVA, A.; AIKEMA, B. **Cranach**: l'altro rinascimento: catálogo. Milão: 24 Ore Cultura, 2010.

COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXXI., 2011, Campinas. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FALCON, F. J. C. **A Época Pombalina**: (Política Econômica e Monarquia Ilustrada). 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

GALLERIA BORGHESE (Roma, Itália). **The Galleria Borghese**: the masterpieces: catálogo. Florença: Scala, 2006.

HITCHCOCK, H.-R. **Rococo architecture in southern Germany**. Londres: Phaidon, 1968.

MARINI, F. **Mantegna**. Génova-Milão: Skira, 2009.

_____, F. **Tintoretto**. Milão: Skira, 2010.

MENDES, N. M. (Org.). **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

MIGUET, P. **Estética del rococó**. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

NEGRO, C. del. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira**: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 29, 1978.

PAIVA, E. F.; ANASTASIA, C. M. J. (Org.). **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver - séculos XVI a XIX. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

PEDROCCO, F. **Veronese**. Milão: Skira, 2010.

PINACOTECA DI BRERA (Milão, Itália). **Brera**: complete guide to the Works in the gallery. Florença: Scala, 2010.

REVISTA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, n. 4. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, v. 21, n. 42. São Paulo: ANPUH, 2001.

SANTI, B. **Leonardo da Vinci**. Florença: Scala, 2009.

SANTOS, P. R. S. **Igreja e Arte**: em Salvador no século XVIII. Curitiba: Criar Edições Ltda., 2002.

TELLES, A. C. da S. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - FENAME/SEAC, 1980.

TIRAPELI, P. **Arte Colonial**: barroco e rococó – do século 16 ao 18. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

TRINDADE, C. R. **São Francisco de Assis de Ouro Preto**: crônica narrada pelos documentos da ordem. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 17, 1951.

UFFIZI GALLERY (Florença, Itália). **Uffizi Gallery**: the official guide: catálogo. Florença: Giunti, 2009.

VASCONCELOS, S. **Ataide**: pintor mineiro do século XVIII. Belo Horizonte: Bluhm, 1941.

VENTURELLI, I. H. B. **Profetas ou conjurados?**. [S.l.]: I. H. B. Venturelli, 1982.

WARBURG, A. **The renewal of pagan antiquity**: contributions to the cultural history of the european renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ZANINI, W. (Org.). **História geral da arte no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v.1, 1983.

ÍNDICE DAS IMAGENS

Figura 1	Antônio Francisco Lisboa, Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	2
Figura 2	Manoel da Costa Ataíde, Pintura (montagem fotográfica da) no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Negro, 1958, p. 56.	3
Figura 3	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Campos, 2007, p. 148.	10
Figura 4	Gravura tirada da <i>Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maîtres et Expliqué Par les paroles même de l'Écriture em Latin et em François, 3 Volumes in qt^o Dédiee à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveu Ord.^{re} de Sa Majesté</i> . 1728. Gravura. Fonte: Levy, 1944, p. 11.	15
Figura 5	Antônio Martins da Silveira, Pintura no forro da capela do Seminário Menor. 1782. Mariana. Fonte: Oliveira, 2003, p. 277.	20
Figura 6	Francisco Xavier Carneiro, Pintura no forro da nave da Igreja do Carmo (obra destruída durante um incêndio). [1826]. Mariana. Fonte: Oliveira, 2003, p. 283.	21
Figura 7	José Joaquim da Rocha, Pintura no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. 1773. Óleo sobre madeira. Salvador. Fonte: Santos, 2002, p. 86.	24
Figura 8	Caetano da Costa Coelho, Pintura no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira da Penitência (ou Ordem Terceira de São Francisco). 1737. Têmpera sobre madeira. Rio de	25

	Janeiro. Fonte: Tirapeli, 2006, p. 70.	
Figura 9	Pintura no forro da nave da Igreja de São Paulo. [176-?]. Óleo sobre madeira. Lisboa. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	26
Figura 10	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Itaverava. Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 115.	27
Figura 11	João Batista Figueiredo, Pintura no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. [1790]. Santa Rita Durão. Fonte: Negro, 1958, p. 40.	38
Figura 12	João Nepomuceno Correia e Castro, Pintura no forro da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos. [1777-1787]. Congonhas do Campo. Fonte: Negro, 1958, p. 32.	39
Figura 13	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara. Fonte: Campos, 2007, p. 155.	48
Figura 14	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (dos Pretos). Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Mariana. Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 97.	49
Figura 15	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio. Início do século XIX. Têmpera sobre madeira. Ouro Branco. Fonte: Negro, 1958, p. 72.	50
Figura 16	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Andrade; Frota; Moraes, 1982, p. 41.	51
Figura 17	Pintura no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio. [Final do século XVIII-Começo do século XIX]. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara. Fonte: Negro, 1958, p. 64.	53
Figura 18	Bernardo Pires da Silva, Pintura no forro da capela-mor do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos. 1773-1774. Congonhas do Campo. Fonte: Negro, 1958, p. 32.	55

Figura 19	Manoel da Costa Ataíde, Encarnação da escultura do Cristo carregando a cruz de autoria de Antônio Francisco Lisboa. [1799]. Policromia sobre madeira. Congonhas do Campo. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	58
Figura 20	Andrea Pozzo, Pintura no teto da nave da Igreja de Santo Inácio. 1691-1694. Afresco. Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	63
Figura 21	Detalhe da relação de continuidade entre arquitetura pictórica e a arquitetura da edificação. Igreja de Santo Inácio. Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	64
Figura 22	Igreja do Convento de Santo Antônio. Fachada de 1779. João Pessoa. Fonte: Telles, 1980, p. 30.	66
Figura 23	Planta do nível superior. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Zanini, 1983, p. 226.	70
Figura 24	Igreja Matriz do Pilar. Primeira metade do século XVIII. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	72
Figura 25	Planta do nível térreo. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto. Fonte: Oliveira, 2003, p. 118.	74
Figura 26	Planta do nível térreo. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Oliveira, 2003, p. 220.	74
Figura 27	Planta do nível térreo. Igreja de São Pedro dos Clérigos. Recife. Fonte: Oliveira, 2003, p. 118.	74
Figura 28	Terraço lateral coberto por loggia. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	77
Figura 29	Aberturas laterais da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	78
Figura 30	Luz difusa no interior da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	79
Figura 31	A igreja e sua relação com a paisagem ao fundo. Igreja de	80

	São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	
Figura 32	Interior da nave. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto. Fonte: Google Imagens.	81
Figura 33	Interior da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	82
Figura 34	Altar lateral da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	82
Figura 35	Capela-mor. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	83
Figura 36	Capela-mor. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto. Fonte: Tirapeli, 2006, p. 76.	83
Figura 37	Detalhe da cimalha da nave. Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	92
Figura 38	Cimalha e forro de caixotões da nave. Igreja Matriz do Pilar. Ouro Preto. Fonte: Zanini, 1983, p. 283.	92
Figura 39	Cimalha arquitetônica e cimalkas pictóricas na nave. Igreja de São Paulo. Lisboa. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	94
Figura 40	Cimalkas arquitetônicas, cimalkas pictóricas e aberturas laterais na nave. Igreja de Santo Inácio. Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	95
Figura 41	Luz e aberturas pictóricas. Igreja de São Paulo. Lisboa. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	96
Figura 42	Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai. 1446-51. Florença. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	97
Figura 43	Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), cimalha e terceiro andar. 1548. Palazzo Farnese. Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	98
Figura 44	Capela do Seminário Menor. Mariana. Fonte: Negro, 1958, p. 38.	100

Figura 45	Detalhe do forro da nave. Igreja do Bom Jesus de Matozinhos. Congonhas do Campo. Fonte: Oliveira, 2003, p. 276.	102
Figura 46	Joaquim José da Natividade, Pintura no forro da nave da Igreja de São Tomé. São Tomé das Letras. Fonte: Oliveira, 2003, p. 289.	103
Figura 47	José Fernandes Pinto Alpoim, Antiga Casa de Câmara e Cadeia e atual Museu da Inconfidência. 178-?. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	104
Figura 48	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe das árvores vistas através da arquitetura na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	106
Figura 49	Jardim do Mosteiro da Ordem Terceira de São Francisco. Recife. Fonte: Zanini, 1983, p. 153.	108
Figura 50	Manoel da Costa Ataíde, Pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis vista a partir do coro. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	109
Figura 51	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco do coro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	110
Figura 52	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco-cruzeiro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	111
Figura 53	Christine de Pizan, Iluminura. Século XV. Fonte: Gousset, 2001, p. 44.	112
Figura 54	Chants royaux du puy de Notre-Dame d'Amiens, Iluminura. Século XVI. Fonte: Gousset, 2001, p. 90.	112
Figura 55	Juste-Aurèle Meissonnier, Livro de ornamentos. [1734]. Gravura. Fonte: Oliveira, 2003, p. 30.	113

Figura 56	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe dos elementos que realizam as ligações entre os arcos triunfais e as arcarias laterais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	114
Figura 57	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da forma das arcarias laterais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	115
Figura 58	Heures de Louis de Savoie, Iluminura. Século XV. Fonte: Gousset, 2001, p. 70.	116
Figura 59	Valère Maxime, Dits et faits mémorables, Iluminura. Século XV. Fonte: Gousset, 2001, p. 82.	116
Figura 60	Antonio Allegri de Correggio, A Assunção da Virgem, Pintura na cúpula da Catedral de Parma. 1526-1530. Afresco. Parma Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	119
Figura 61	Lucas Cranach, O Jardim de Éden. 1530. Técnica mista sobre madeira, 80 x 118cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Fonte: Coliva, Aikema, 2010, p. 138-9.	122
Figura 62	Giovanni Lanfranco, O conelho dos deuses, Pintura no teto da loggia da Villa Borghese. 1624-25. Afresco. Roma. Fonte: Galleria Borghese, 2006, p. 78.	123
Figura 63	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão com anjos na lateral direita da nave na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	124
Figura 64	Igreja da Abadia de São Galo. Século XVIII. São Galo. Fonte: Hitchcock, 1968, p. 377.	126
Figura 65	Ticiano, Nossa Senhora com santos e membros da família Pesaro. 1519-26. Óleo sobre tela, 266 x 478cm. Basílica de Frari, Veneza. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	127
Figura 66	Detalhe dos ornamentos e esculturas sobre uma das paredes da igreja do Mosteiro de São João dos Reis. Século XV. Toledo, Espanha. Fonte: Foto Marco Aurélio	129

Figueiroa Careta.

Figura 67	Gian Lorenzo Bernini, Baldaquino. 1624-33. Basílica de São Pedro, Vaticano. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	132
Figura 68	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Jerônimo na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	133
Figura 69	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Agostinho na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	134
Figura 70	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Gregório na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	135
Figura 71	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão de canto com São Ambrósio na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	136
Figura 72	Paolo Veronese, O Batismo e As Tentações de Cristo. [1582]. Óleo sobre tela, 450 x 248cm. Pinacoteca di Brera, Milão. Fonte: Pinacoteca di Brera, 2010, p. 50.	137
Figura 73	Antônio Francisco Lisboa, Detalhe do medalhão sobre a portada da Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	138
Figura 74	Giovanni Battista Tiepolo, A Instituição do Rosário, Pintura no teto da nave da Igreja dos Jesuítas. 1737-9. Afresco, 450 x 1200cm. Veneza. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	140
Figura 75	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de cabeça num pilar do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	148

Figura 76	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de anjo na pintura no forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio. Primeiro quartel do século XIX. Têmpera sobre madeira. Santa Bárbara. Fonte: Campos, 2007, p. 155.	149
Figura 77	São João Evangelista, Pormenor de um manuscrito. [1000]. Biblioteca do Vaticano, Vaticano. Fonte: Panofsky, 1995, p. 128.	150
Figura 78	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de um atlante em forma de anjo num pilar do arco-triunfal na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	152
Figura 79	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do centro do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	154
Figura 80	Raffaello Santi (Rafael), A Coroação da Virgem. [1502-4]. Óleo sobre tela, 163 x 267cm. Museu do Vaticano, Vaticano. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	156
Figura 81	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do Rei Davi na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	158
Figura 82	Mapa de Minas Gerais no século XVIII. Fonte: Fausto, 2012, p. 90.	160
Figura 83	Mapa anacrônico do Brasil Colonial. Fonte: Google Imagens.	162
Figura 84	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da coroa de estrelas de Maria na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 47.	163
Figura 85	Antônio Francisco Lisboa, Detalhe do grupo escultórico no arco sobre o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis. Segunda metade do séc. XVIII. Ouro Preto. Fonte: Foto	164

Marco Aurélio Figueiroa Careta.

- Figura 86 Francisco Xavier Carneiro, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja da Igreja Matriz de Santo Antônio. 1823-4. Itaverava. Fonte: Oliveira, 2003, p. 284. 167
- Figura 87 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do centro do baldaquino-palco na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 170
- Figura 88 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de anjos em forma de criança tocando instrumentos musicais na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 53. 173
- Figura 89 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de anjos em forma de putto na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 55. 174
- Figura 90 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe das partituras na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Andrade, Frota, Moraes, 1982, p. 49. 176
- Figura 91 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do balcão com anjos na lateral esquerda da nave na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 177
- Figura 92 Heures de Louis de Savoie, Iluminura. Século XV. Fonte: Gousset, 2001, p. 48. 179
- Figura 93 Giovanni Bellini, Nossa Senhora no trono com o Menino Jesus e seis santos. [1480]. Óleo sobre tela, 258 x 471cm. Accademia, Veneza. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 180
- Figura 94 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe dos três putti ornamentando a pedra angular da arcaria lateral na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: 182

Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.

- Figura 95 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco do coro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 183
- Figura 96 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da alegria expressa pelo rosto de algumas figuras na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 190
- Figura 97 Andrea Pozzo, Detalhe da porção central da pintura no teto da nave da Igreja de Santo Inácio. 1691-1694. Afresco. Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 192
- Figura 98 Detalhe dos medalhões retratando os evangelistas. Basílica de São Pedro, Vaticano. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 194
- Figura 99 João Batista Figueiredo, Detalhe da pintura no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. [1788]. Santa Rita Durão. Fonte: Negro, 1958, p. 40. 195
- Figura 100 Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), Detalhe da pintura no teto da Capela Sistina. 1508-12. Afresco. Vaticano. Fonte: Gombrich, 2008, p. 309. 196
- Figura 101 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 197
- Figura 102 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe do arco triunfal sobre o arco-cruzeiro na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta. 199
- Figura 103 Diego Velázquez, Papa Inocêncio X. 1649-50. Óleo sobre tela, 120 x 140cm. Galleria Doria Pamphili, Roma. Fonte: Gombrich, 2008, p. 407. 201
- Figura 104 Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de Maria sendo coroada na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de 203

	Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	
Figura 105	Miguel Ângelo Buonarroti (Michelangelo), Davi. 1501-4. Mármore. Accademia, Florença. Fonte: Accademia Gallery, 2010, p. 64.	204
Figura 106	O Apolo do Belvedere. Século II AC. Mármore. Museu do Vaticano, Vaticano. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	204
Figura 107	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe de Maria mulata na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	206
Figura 108	Leonardo da Vinci, Mona Lisa. [1502]. Óleo sobre madeira, 53 x 77cm. Louvre, Paris. Fonte: Santi, 2009, p. 65.	207
Figura 109	Gian Lorenzo Bernini, Detalhe de O êxtase de Santa Teresa. 1645-52. Mármore. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	208
Figura 110	Manoel da Costa Ataíde, O Batismo de Cristo. [1819-20]. Têmpera sobre madeira. Catedral de Nossa Senhora da Assunção, Mariana. Fonte: Campos, 2007, p. 236.	209
Figura 111	Jean Fouquet, A Virgem com o Menino Jesus e os anjos, Painel direito do díptico de Melun. [1452-55]. Pintura sobre madeira. Museu Real de Belas Artes da Antuérpia, Antuérpia. Fonte: Wikimedia Commons.	211
Figura 112	Manoel da Costa Ataíde, Detalhe da Lua sob os pés de Maria na pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. [1801-1812]. Têmpera sobre madeira. Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	215
Figura 113	Sandro Botticelli, Madona do Magnificat. 148?. Têmpera sobre madeira, 118cm de diâmetro. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: Uffizi Gallery, 2009, p. 70.	218
Figura 114	Pico do Itacolomi visto de Ouro Preto. Fonte: Foto Marco Aurélio Figueiroa Careta.	221