

O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG.

The Baroque and Rococo of Manoel da Costa Athaíde: the lining of the nave of the Chapel of the Order of Saint Francis of Penance in Ouro Preto, MG

Cenise Maria de Oliveira Monteiro

Pós-graduanda em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG

cenisemomonteiro@gmail.com

Recebido em: 28/10/2019 – Aceito em 08/12/2019

Resumo: Este artigo aborda a pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, de autoria de Manoel da Costa Athaíde, a iconografia e a estilística empregadas. Tal abordagem é devida ao fato da pintura utilizar elementos encontrados nos estilos Barroco e Rococó; o teto da nave foi decorado com a pintura de quadratura do Mestre e as cores leves e translúcidas. A finalidade deste estudo é fazer uma revisão e compilação sobre a evolução da técnica de perspectiva utilizada na pintura e elementos estilísticos recorrentes e da vida e obra do mestre Athaíde. Este propósito será realizado mediante a revisão bibliográfica sobre o tema, bem como visita e inventário fotográfico das igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e Santo Antônio de Ouro Branco. A análise dos dados bibliográficos e fotográficos pretende traçar um perfil do artista e da técnica utilizada pelo mestre.

Palavras chaves: Barroco. Rococó. Pintura de Tetos. Arte Sacra.

Abstract: This article deals with the painting of the liner of the nave of the Chapel of São Francisco da Penitência in Ouro Preto, by Manoel da Costa Athaíde, the iconography and stylistics employed. Such an approach is due to the fact that painting uses elements found in the Baroque and Rococo styles; the nave's ceiling was decorated with Master's square painting and the light, translucent colors. The purpose of this study is to review and compile the evolution of the perspective technique used in painting and recurring stylistic elements and the life and work of master Athaíde. This purpose will be accomplished through a bibliographic review on the subject, as well as visit and photographic inventory of the churches of São Francisco de Assis de Ouro Preto and Santo Antônio de Ouro Branco. The analysis of bibliographic and photographic data aims to draw a profile of the artist and the technique used by the master.

Keywords: Baroque. Rococo. Ceiling Paintings. Sacred Art.

¹Tridentino é um adjetivo relativo à cidade italiana de Trento ou ao concílio realizado nesta cidade entre 1545 a 1563 para tratar dos problemas do mundo católico, abalado pelo movimento da Reforma Protestante. No texto relaciona-se ao Concílio.

²A Contrarreforma ou Reforma Católica foi um movimento de reação da Igreja Católica à Reforma Protestante empreendida, primeiramente, na Alemanha por Martinho Lutero. Um dos principais eventos da Contrarreforma foi a convocação e o estabelecimento, em 1545 do Concílio de Trento. O dito concílio estabeleceu diversas medidas no âmbito da Igreja sobre a doutrina, a conduta dos fiéis, bem como sobre a construção e a ornamentação das Igrejas.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar a pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, entendendo os aspectos envolvidos na obra de arte produzida no início do século XIX. Pretende caracterizar o contexto histórico e artístico em que a obra está inserida, lembrando o surgimento da pintura com a técnica de *trompe l'oeil* e o contexto religioso Tridentino¹.

A obra escolhida: pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, de autoria de Manoel da Costa Athaide é caracterizada como pintura de quadratura. A quadratura é um artifício gráfico, que faz com que o ponto central da composição à ser projetado no ponto de fuga único, a partir do qual formas geométricas de quadrados ou retângulos vão se so-

brepondo por meio de uma gradação sucessiva de tamanhos, o objetivo é simular uma falsa arquitetura que expande os limites da construção. Este tipo de pintura é uma categoria de arte que gozava de grande prestígio na Igreja Católica e nas Irmandades, tendo como objetivo a catequese e conversão do fiel-pecador, além da decoração para que o templo ficasse mais bonito, que o templo da irmandade vizinha. O contexto histórico/artístico da Igreja no Brasil no início do século XIX é Tridentino, tudo se fundamenta na Contrarreforma.²

A pintura do forro da nave de São Francisco apresenta elementos técnicos do Barroco³ com a utilização da falsa arquitetura, a pintura fornece uma impressão falsa de continuidade dos elementos arquitetônicos reais, para impressionar o observador; tais como os ensinados por Andrea Pozzo⁴ no seu tratado. Além de elementos do Rococó⁵ tais como paleta colorida e translúcida, que traduz beleza, leveza, suavidade e alegria, tem-se, portanto, elementos dos dois estilos: do Barroco - a trama arquitetônica falsa aumentando a altura da Igreja, levando ao céu, à visão do paraíso. Do Rococó - as cores claras: azuis, amarelo pálido e o vermelho bem dosado, a trama arquitetônica fingida é reduzida e singela, apresentando leveza, pois os elementos arquitetônicos são vazados, consistem em balcões e arcos, dão a impressão de espaços com luminosidade.

Cabe ressaltar, que a obra é tão grandiosa e bela que a análise detalhada é prejudicada pelo texto ser um artigo resumido. A pintura do teto da nave foi realizada no início do século XIX, nessa época o estilo artístico é o Rococó, no entanto a Igreja Católica continua Tridentina, em se tratando de doutrina, rito e liturgia, ainda mantém a adoção da regra de persuasão do fiel, por meio da pintura. A Igreja Tridentina termina com o advento do Concílio Vaticano II, na década de 60 do século XX, esta observação é pertinente, pois Igreja Tridentina não é somente a do estilo Barroco. Ainda, adota-se a grafia "Athaide" pois durante a pesquisa foi encontrada a reprodução de um documento no qual o próprio mestre assina um bilhete como: Manoel da Costa Athaide.⁶

A metodologia empregada foi a pesquisa, investigação e revisão da literatura sobre os aspectos abordados do texto: histórico da pintura *trompe l'oeil* – principalmente a quadratura na Europa e no Brasil colonial, da origem na Itália, passando por Portugal chegando ao Brasil no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais. Além do inven-

³A palavra Barroco significa pérola irregular e pretende em sua acepção significar imperfeito. Na Europa o Barroco teve seu ponto focal na Roma suntuosa, o estilo subverte a lógica da imobilidade e harmonia do Renascimento, preenchendo os espaços vazios. As linhas são curvas, o movimento das formas é volumoso, a presença da teatralidade e a ousadia óptica do ilusionismo tem presença marcante. No mundo europeu, a partir do surgimento na Itália, o estilo se espalha e ganha conotações locais, como grande esplendor na Espanha, França, Holanda e noutros lugares, inclusive chegando ao mundo novo e desta forma ao Brasil Colônia mais tardiamente. Na Europa, mais precisamente na França, em torno do início do século XVIII, o estilo Barroco deixa de ser preponderante, dando lugar ao estilo Rococó. Esta mudança de estilo, também irá transbordar as fronteiras e permear as artes nos demais países.

⁴Andrea Pozzo, jesuíta, nasceu em Trento, Itália no ano de 1642 vindo a falecer em 1709 na cidade de Viena, Áustria. Autor do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em dois tomos separadamente, o primeiro em 1693 e o segundo em 1700.

⁵Rococó é um período histórico e estilo artístico, originado na França, no século XVIII. O termo Rococó se origina da palavra *rocaille*, que significa "concha". O estilo difundiu-se por toda Europa, inclusive em Portugal, se desenvolve após a morte de D. João V. No Brasil, no eixo Rio de Janeiro- Minas Gerais, as obras ocorrem no período do final do século XVIII e início do século XIX. O estilo refletia os valores de uma sociedade fútil que buscava a felicidade, a alegria de viver e os prazeres sensuais.

⁶Em bilhete ao Ilmo. Sr. Tenente João José da Costa Gesteira, Mariana em 27 de abril de 1829, o artista assina: Manoel da Costa Athaide. O bilhete está reproduzido em: CAMPOS, 2007, p. 73 - 74.

tário fotográfico das pinturas de quadratura existentes nas Igrejas de Minas Gerais, especialmente da Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco e da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, contemplando as pinturas dos forros das naves de ambas e da capela-mor daquela, seguida da análise da obra escolhida.

Contexto Histórico

O contexto religioso católico, a partir do século XVI, com o Concílio de Trento (1545-1563), era de reação a Reforma Protestante. Desse momento em diante foi a Contrarreforma que ditou as normas para a vida, por um longo período de tempo. Com o objetivo de reconquistar os fiéis e impedir que os dogmas diferentes da Igreja papal fossem seguidos, o Concílio de Trento estabeleceu novas diretrizes para a vida cotidiana, religiosa e artística. Porém, o desenvolvimento humano, filosófico e artístico que havia sido suscitado pelo Renascimento não foi completamente apagado.

O contexto religioso Tridentino é teocêntrico, ou seja, Deus e a religião estão no centro da vida e das artes, o humano é retirado do centro das atenções. Neste sentido é preciso voltar os olhos para as coisas do céu e preocupar-se com a salvação das almas. Assim sendo, o Concílio emitiu diversos decretos disciplinares, os quais especificavam a doutrina católico-romana quanto a vida religiosa e conseqüentemente sobre as manifestações artísticas a serem utilizadas nas igrejas. Portanto, a vida religiosa se regula com as seguintes formulações:

A reforma doutrinária que se impõe a partir do Concílio de Trento (1545 -1563) foi transversal englobando clero e devotos. Incrementa-se a devoção e os sentimentos de piedade popular em torno de temáticas pré-estabelecidas: Vida de Cristo e de Nossa Senhora – temáticas cristológicas e marianas de e de salvação das almas. O culto que se organiza à volta destas temáticas e a produção de imagens que lhe serve de base, passam a obedecer a rigorosos critérios. A forma e o modo de apresentar as divindades, são via da reforma conciliar tridentina, pré-estabelecidos, isto é, dirigidos, normalizados e vigiados de perto por uma igreja que se quer afirmar numa fê renovada e num claro combate aos abusos e relaxamento de costumes que haviam atingidos profundamente suas bases doutrinárias. Os sínodos diocesanos materializarão, na prática, estas determinações conciliares, incentivando e estimulando o culto “de Nosso Senhor, ou de Nossa Senhora”, e dos mistérios; bem como o culto dos anjos, santos, santos canonizados ou beatificados e interditam a representação de santos desconhecidos. (CARDONA, 2017, p.131).

A Contrarreforma no espectro das artes se traduziu no Barroco, com formas volumosas e rebuscadas, contrastes de luz e sombras, além do drama e a teatralidade inerente ao estilo. No estilo Rococó as formas são ligeiras e ornamentadas com arabescos, são elegantes e luminosas, os temas migram da religiosidade para a vida aristocrática, cenas de gênero, abordadas em cores e tons alegres e translúcidos. O estilo Rococó também chegou ao Brasil e foi grandemente utilizado nas decorações das igrejas setecentistas e oitocentistas, com notável desenvolvimento na região de Minas Gerais.

A Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Ouro Preto possui estilo Rococó, embora muitas vezes seja tratada na literatura da História da

⁷ Perspectiva atmosférica trata-se de um efeito utilizado na pintura, no qual tudo tende para um matiz uniforme, o fundo do quadro tende a unir a terra com o céu. Há uma diminuição gradual da intensidade das cores de modo que a paisagem mais distante se funde com a cor do céu. Assim, “esse fenômeno óptico é conhecido como perspectiva atmosférica, uma vez que deriva do fato de a atmosfera não ser nunca totalmente transparente. (JANSON; JANSON, 2009, p. 173).

Arte Nacional como “Barroco Mineiro”. Cabe ressaltar que, no final do século XVIII e início do XIX, época da construção e decoração do edifício, o contexto religioso ainda está sob égide Tridentina. As pessoas envolvidas no projeto de construção ainda estão permeadas pelos sentimentos e pela cultura religiosa de salvação das almas e de vivenciar a paixão de Cristo segundo o exemplo de São Francisco de Assis. Todavia, a arquitetura e a ornamentação não apresentam mais a pesada teatralidade barroca, agora exibem a leveza, cor e luminosidade do Rococó.

A obra escolhida foi realizada no forro de tábuas corridas da nave da Capela de São Francisco em Ouro Preto, é um tipo de pintura de quadratura que, por meio da perspectiva utilizada, causa no observador a impressão de continuidade entre o edifício e o firmamento. Para tanto, cabe uma retrospectiva da histórica da descoberta e do uso da perspectiva na História da Arte.

Contexto Artístico e Estilístico

A perspectiva remonta ao *Quattrocento*, tempo em que o artista Jan van Eyck realiza seus trabalhos com o uso da dita perspectiva atmosférica⁷ e não se engaja efetivamente nas teorias científicas da óptica. “A perspectiva atmosférica é mais fundamental para a nossa percepção do espaço profundo que a perspectiva linear, que registra a diminuição do tamanho aparente dos objetos à medida que a distância entre eles e o observador aumenta.” (JANSON; JANSON, 2009, p. 173).

A perspectiva científica é um sistema que permite o recesso cuidadosamente controlado das figuras e da arquitetura, fazendo com que seu tamanho aparente diminua sistematicamente à medida que aumenta a distância entre o objeto e o observador. A perspectiva científica, segundo Janson e Janson (2009):

Foi uma das inovações fundamentais que distinguem a arte do Pré-Renascimento de tudo que existia anteriormente, bem como dos grandes mestres do Realismo flamengo que em seus quadros haviam obtido empiricamente, através de sutis gradações de luz e cor, o efeito de profundidade. A perspectiva científica não foi descoberta por Ghiberti, nem por um pintor, mas por Filippo Brunelleschi, o criador da arquitetura pré-renascentista. Aparentemente, seu propósito foi descobrir um método de criar registros arquitetônicos visuais sobre uma superfície plana, de tal forma que a profundidade das laterais escorçadas do edifício pudessem ser medidas com tanta precisão quanto a altura ou largura da fachada. (JANSON; JANSON, 2009, p. 189).

A perspectiva científica fundamenta-se em um procedimento geométrico. A característica central é o ponto de fuga, em direção ao qual um conjunto de linhas parece convergir. Caso as linhas forem perpendiculares ao plano da pintura, o ponto de fuga estará no horizonte, em correspondência ao olhar do observador. A descoberta de Brunelleschi foi científica e mudou o rumo da arte.

Após o advento da perspectiva científica, artistas como Masaccio e Piero della Francesca, para citar dois exemplos, utilizaram da perspectiva científica em suas obras. Masaccio, um jovem de apenas 24 anos, pintou o afresco “Santíssima Trindade” em Santa Maria Novella.

O cenário, igualmente contemporâneo, revela um domínio total de perspectiva científica e da nova arquitetura de Brunelleschi. Essa câmara com abobadas de berço não é um simples nicho, mas um espaço profundo onde as figuras poderiam mover-se livremente se assim o desejassem. E – pela primeira vez na história – temos à nossa disposição todos os dados necessários para medir a profundidade desse interior pintado,

desenhar sua planta e reproduzir a estrutura em três dimensões. Trata-se em uma só palavra, do mais antigo exemplo de um espaço pictórico racional. (JANSON; JANSON, 2009, p. 196).

Assim, foi criado um símbolo do universo regido pela razão divina. No afresco da “Trindade” o espaço pictórico racional independe das personagens, eles habitam, mas não criam o espaço. O espaço é determinado pela arquitetura, se a arquitetura for eliminada, estaremos eliminando o espaço.

O historiador Janson nos ensina que Piero della Francesca criou imagens memoráveis devido a sua paixão pela perspectiva.

Mais que qualquer artista de seu tempo, ele acreditava na perspectiva científica como sendo a base da pintura; em um tratado repleto de rigor matemático – o primeiro do gênero – ele demonstrou como a perspectiva se aplicava aos corpos estereométricos e formas arquitetônicas, bem como à forma humana. Esta visão matemática permeia toda a sua obra. Ele via uma cabeça, um braço, ou um trecho do planejamento como variações ou compostos de esferas, cilindros, cones, cubos e pirâmides e deu ao mundo visível a clareza e permanência da matemática. (JANSON; JANSON, 2009, p. 199).

A perspectiva científica permitiu o surgimento da técnica *trompe l'oeil*. A técnica denominada *trompe l'oeil* consiste em usar a perspectiva científica, criar uma ilusão de óptica e simular em uma superfície de duas dimensões uma terceira. Ou seja, é uma técnica artística que engana a visão do observador. Um tipo de *trompe l'oeil* denominada quadratura é utilizada na arquitetura, na pintura de forros e paredes de igrejas. Essa técnica altera as dimensões do espaço fazendo crer que o espaço é maior que a realidade. Assim sendo, *trompe l'oeil* é gênero e quadratura espécie.

Segundo Giorgio Vasari, Bramante seguiu os passos de Filippo Brunelleschi, conheceu a perspectiva científica e fez uso da técnica. Sobre o gênio de Bramante, assim descreve Giorgio Vasari:

Abriu para que outros que viessem depois de um caminho seguro na profissão da arquitetura, visto que ele tinha ânimo, valor engenho e ciência, sendo não só teórico, mas também prático e sumamente experimentado. Não poderia a natureza formar um engenho mais espedito, que exercitasse e praticasse as coisas da arte, com maior invenção e medida, nem com tanto fundamento quanto ele. (VASARI, 2011, p. 466).

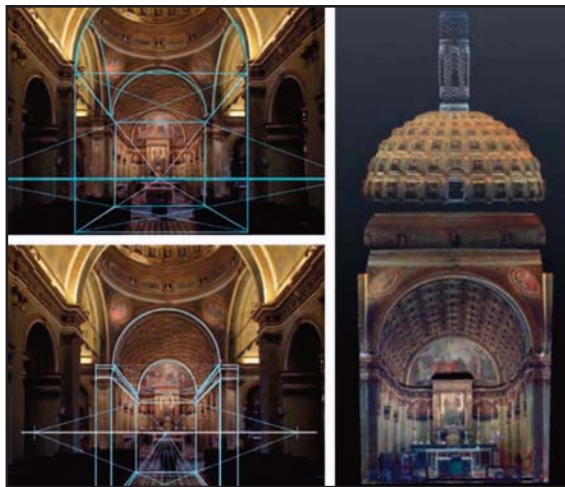
O ano é 1472, o Duque de Milão Galeazzo Maria Sforza manda construir uma igreja, o arquiteto é Donato Bramante. O espaço reservado para a edificação é pequeno e o coro atrás do altar tem pouco mais de 90 centímetros e não há meios de aumentar, pois há um limite estabelecido por uma avenida movimentada limítrofe a igreja. A construção é a Basílica de Santa Maria em São Satiro. Bramante soluciona o espaço ínfimo para o coro com uma pintura de falsa arquitetura.

Bramante consolidou sua fama com o artifício espacial na abside de Santa Maria em San Satiro, onde transformou a perspectiva de uma representação racional do espaço em um dispositivo perceptivo, abrindo caminho para todas as aplicações cenográficas que se seguiram. Este trabalho in-

⁸ Bramante consolidò la sua fama con l'artificio spaziale nell'abside di Santa Maria presso San Satiro, dove trasformò la prospettiva da rappresentazione razionale dello spazio in artificio percettivo, aprendo la strada a tutte le applicazioni scenografiche che ne seguirono. Quest'opera introdusse un uso illusionistico della prospettiva, estraneo alla sua concezione primitiva di 'misura' dello spazio, esatta perché matematica. Egli creò la percezione di uno spazio virtuale con un apparato plastico che simulava una profondità analoga a quella del transetto, che non sarebbe stato possibile costruire. Applicando a grande scala la prospettiva dei rilievi scultorei in un apparato scenografico in legno e stucco, egli trasformò uno spazio esiguo – ricavato nel muro di fondo – nell'immagine di un coro absidato, coperto da una volta a botte con cassettoni che ne misuravano la profondità.

roduziu um uso ilusionista da perspectiva, estranho à sua concepção primitiva de “medida” do espaço, exata porque matemática. Ele criou a percepção de um espaço virtual com um artifício de plasticidade, que simulava uma profundidade semelhante à do transepto, que não poderia ter sido construída. Aplicando em larga escala a perspectiva dos relevos esculturais em um aparelho cenográfico em madeira e estuque, ele transformou um pequeno espaço - construído na parede dos fundos - na imagem de um coro absidal, coberto por uma abóbada de barril com caixotão que media a profundidade. (ROSSI, 2016, p. 306, tradução nossa).⁸

Imagem 1 - Falsa abside na Igreja de Santa Maria em São Sático



Fonte: Rossi, 2016, p. 306.

A figura destaca a falsa abside criada por Bramante para simular e aumentar a profundidade do coro atrás do altar. Importante ressaltar, que Bramante criou uma interação entre o espaço construído e o espaço construído pela perspectiva, por meio da pintura *trompe l'oeil*. Essa solução foi realizada no *Quattrocento*, ou seja, muito antes da técnica ser amplamente empregada no período Barroco.

Na Itália a tradição dos tetos pintados seguiu um histórico desde o Alto Renascimento no qual havia uma integração da pintura com a decoração da arquitetura, assim sendo:

Recortando um quadro e sugerindo uma estrutura fictícia na qual se inseriam as visões do pintor (Michelangelo, Corregio). O maneirismo utilizara a decoração pintada, contra a ordenação da arquitetura e das paredes, pelas divertidas contradições do *trompe l'oeil* (Giulio Romano, Veronese, Zucchi. Ainda aqui, é o próprio do barroco ir ao extremo e inverter os termos: é todo o edifício que participa da ilusão pictórica engendrada pelo teto e se torna o instrumento de um *trompe l'oeil* gigante, criando uma embriaguez e uma vertigem específicas. A nova inspiração coincide com um notável retorno à técnica antiga do afresco, aperfeiçoada mais nos efeitos que no princípio, como testemunha o capítulo de P. Pozzo sobre o assunto. (CHASTEL, 1991, p. 512).

O jesuíta Andrea Pozzo devia ter ciência sobre a perspectiva desenvolvida no *Quattrocento* e no Renascimento e escreveu um tratado denominado: *Perspectiva Pictorum et Architectorum* com dois tomos, editados em Roma em 1693 o tomo I e em 1700 o tomo II. O tratado conheceu enorme

sucesso e é considerado um dos maiores textos do Barroco. Andrea Pozzo já dominava o conhecimento sobre a perspectiva, eis que o assunto foi desenvolvido pelos humanistas do século XV, o que ele fez em seu tratado foi transformá-la em ciência, mas preservando a significação artística e catequética da obra, para tanto a explicação técnica a seguir demonstra as intenções do jesuíta ao escrever o tratado e pintar o teto da igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma, assim sendo:

Pozzo defende a manutenção categórica da perspectiva central e da vista frontal, em que o ponto de vista coincide com o ponto de fuga, e se mantém a representação do tema na sua integridade no interior do espaço pictórico. Convém, no entanto, dizer que Pozzo não só se serve da Perspectiva para criar um ponto de ilusão da realidade; o seu propósito é pelo contrário pôr a perspectiva ao serviço de uma visão tridimensional iluminada pela sua reprodução. Para Pozzo, a perspectiva é, portanto, um método científico. No seu tratado, este caráter científico manifesta-se nos esforços desenvolvidos para explicar a construção da perspectiva do teto de Santo Ignazio em cada uma das suas etapas. A exigência de uma compreensão imediata do método pelo espectador, que deve assegurar a certeza de um conhecimento autêntico, encontra o seu centro ideológico no ponto de vista da perspectiva central. O ponto de vista do espectador torna-se o lugar do conhecimento. Visto desse ponto, em Santo Ignazio o ponto de fuga da arquitetura simulada confunde-se com o centro iconográfico da representação alegórica; ao mesmo tempo, o espaço real da igreja funde-se numa unidade com o espaço sobrenatural da pintura do teto. Esta posição teórica do tratado percebe-se melhor se nos lembrarmos que Pozzo pertence a Companhia de Jesus. Pozzo formula a sua posição numa única frase do prefácio do primeiro tomo: “E agora, ó meu leitor, começa o teu trabalho com o espírito alegre e com intenção de levars sempre todas as linhas das tuas operações para o verdadeiro ponto de vista, que é a glória de Deus”. Com esta identificação metafórica do ponto de vista de convergência da perspectiva e de Deus, autor de todo conhecimento e objetivo de toda aspiração humana, Pozzo revela o fundamento metafísico da sua teoria. (BIERMANN *et al.*, 2015, p. 128).

Foi no século XVII que o jesuíta Andrea Pozzo estabeleceu as bases para fundamentar a arte da pintura dos tetos, por meio da perspectiva e de artifícios empregados para iludir a terceira dimensão, destarte:

A arte do jesuíta trata-se de: surpreendentes perspectivas monumentais de arcadas e colunas, de igrejas fictícias que se sobrepõe às paredes da Igreja e as prolongam em direção a um céu insondável e longínquo; a figura ainda respeitada em Baciccia, já não passa de um elemento perdido em meio às criaturas dançantes, lançadas em voos de pássaros variegados através dos pórticos do céu. A Glória de Santo Inácio, em Santo Inácio em Roma (1685), é a obra prima dessa inspiração a um tempo irrealista e racional que justifica o pormenor por curiosas razões teológicas, pedagógicas ou arqueológicas. Pozzo prossegue suas demonstrações no notável Tratado de Perspectiva (1693), que lhe assegurou enorme influência nos “delírios barrocos” dos países setentrionais; ele próprio os estimulou por suas pinturas do Palácio de Lichtenstein em Viena. Na Itália sua ação se fará sentir sobre Solimena em Nápoles e mais remota-

mente sobre Tiepolo, mas muito pouco em Roma, onde seu virtuosismo não podia ser ultrapassado. (CHASTEL, 1991, p. 516).

Andrea Pozzo começou a pintura da Igreja de Santo Inácio a partir de 1684, começando pela falsa cúpula em *trompe l'oeil* “sobre uma tela de 18 metros de diâmetro.” (BIERMANN *et al.*, 2015, p.126). A pintura da falsa cúpula foi uma solução encontrada por motivos econômicos. Os recursos disponíveis não eram suficientes para a construção de uma cúpula verdadeira, então Pozzo propôs a solução em forma de pintura de falsa arquitetura.

Imagem 2 - Falsa Cúpula



Fonte: Companhia de Jesus. Igreja de Santo Inácio.

Logo após, iniciou os trabalhos de sua maior obra, a mais célebre, o fresco do teto da nave principal (1688-1694). Por meio da arquitetura fingida e da construção pela perspectiva central, Pozzo consegue multiplicar a altura da igreja. O ponto de fuga representa a glória de Santo Inácio e a atividade missionária da Companhia de Jesus.

O artista fingiu, em escorço, uma perspectiva arquitetônica que projeta para a imensidão cósmica o ambiente interior da caixa mural. Os dois pórticos, a cada lado da encenação, e, em arcos plenos, são sustentados por colunas estruturadas num entablamento que intercala seções salientes e reentrantes, com falsas aberturas laterais por colunelos, pedestais e estuques em relevo. Estas suportam figuras masculinas e femininas e, delas alçam voo uma quantidade de santos, de anjos e de putti, em complexa movimentação. A fantasiosa edificação abre-se para uma abóboda celeste infinita, onde pairam – sobre nuvens – uma turba de novas santidades, arcanjos e querubins. À esquerda dessa espécie de medalhão celestial, o jesuíta – glorificado – ascende aos céus. (ROSISKY *et al.*, 2017, p.12).

Imagem 3 - Nave – Glória de Santo Inácio



Fonte: Companhia de Jesus - Igreja Santo Inácio.

Em Portugal a pintura de falsa arquitetura teve seu início e divulgação por vários fatores, a saber: a chegada do tratado de Andrea Pozzo; as aulas do jesuíta Inácio Vieira; a atuação dos pintores ilusionistas Vincenzo Baccarelli, Nicolau Nasoni e Luís Gonçalves de Sena.

O tratado *Perspectiva pictorum et architectonum*, de Andrea Pozzo, chegou a Portugal no começo do século XVIII, influenciando diversos artistas nas decorações de igrejas e palácios. Destarte inicia-se um sem número de obras utilizando a pintura com falsa arquitetura, para aumentar o espaço fictivamente e cumprir a função catequética preconizada pela Igreja Tridentina.

O tratado alude em primeira instância à actualidade da pintura de “trompe-l’oeil”, como o mais perfeito corolário ornamental e cenográfico dos espaços religiosos, dentro do apelo contrareformista da Igreja Romana, e assume-se também como um manual prático para a compreensão das complicadas “quadrature” e sua aplicação com os alinhamentos geométricos e a absorção de um sistema que faz com que na cobertura da abóbada as colunas e entablamentos no ponto de observação sotto in sù adquiram um carácter rectilíneo manipulado a ponto de iludir o observador. Assim, o tratado torna-se como corolário de uma nova experiência assumida na riqueza dos interiores barrocos desde o início do século XVII, sejam palácios ou igrejas, como o tecto de Sant’ Andrea della Valle (1625-28) por Lanfranco (segundo a plena maturidade do triunfalismo barroco), os do Palácio Barberini e de Santa Maria in Vallicella (1664-1665) de Pietro da Cortona, e sobretudo o da Igreja de Gesù (1676-1679) de Giovanni Battista Gaulli, síntese inteligente com combinação de elementos, materiais e idéias no reforço da concepção ilusionística de grande largueza espacial. A dialéctica da Igreja tridentina, quer nos interiores dos templos, sejam em cúpulas ou abóbadas, naves ou capelas-mores, a representação do seu mundo espiritual, da sua verdade dogmática, num apelo ao convencimento no rasgamento do mundo terreno e finito até às projecções “infinitas” do espaço celestial divino. O tratadista e pintor Andrea Pozzo (autor do tecto de Santo Ignacio, em Roma) teorizará nos dois volumes da sua obra (o primeiro de 1693, o segundo de 1700) sobre o bom uso da perspectiva para direccionar os princípios cenográficos acima referidos, razão pela qual o seu tratado terá tão ampla e rápida difusão por todo o mercado artístico da Europa. Entre nós, e dadas as divergências de conceito entre a tendência prospectiva vigente e a “pers-

pectiva arquitectónica” usada na Itália de Seiscentos (dada a falta, entre nós, de uma tradição neste sentido...), não foi tomado como forma indispensável no caso específico do rasgamento do tecto o uso da perspectiva aérea, o que levaria a conseguir representar no centro das composições o “infinito interrompido”. Isto não significa uma boa ou má compreensão das lições baccarellianas (ou italianas, em geral), mas sim uma atenção diversa em comparação com o lado obsessivo dos pintores italianos em romperem os espaços construídos... Todos estes motivos explicam a boa fortuna do Tratado de Perspectiva de Andrea Pozzo e a sua rápida difusão, comprovada pela sua presença em bibliotecas lusas,[...]. (SERRÃO; MELLO, 1995, p.37).

A pintura em falsa arquitetura em Portugal também contou com os ensinamentos do Jesuíta Inácio Vieira, que por meio da chamada Aula da Esfera ensinava matemática, e escreveu diversos textos sobre física e geometria. Suas aulas e estudos foram cruciais para o desenvolvimento da pintura com uso da perspectiva científica em terras lusas. Nesse sentido, nos ensina Magno Mello:

O conhecimento da pintura de falsa arquitetura em Portugal durante a primeira metade do século XVIII concentra-se em duas frentes: a vinda de Vincenzo Bacherelli (1672-1745)¹ para Portugal em 1701 e o ensino da Matemática na “Aula da Esfera” através do jesuíta Inácio Vieira, autor de vários textos sobre óptica, perspectiva e cenografia. O estudo da pintura perspéctica em Portugal durante esta fase inicia agora a sua investigação preocupando-se mais com a situação teórica. Neste momento um novo capítulo surge na historiografia em Portugal: a relação da história da ciência com a história da arte. Conhecendo a produção dos tratados escritos (manuscritos e impressos) entre os séculos XVI e XVIII, será possível explicar melhor não só o papel fundamental no núcleo intelectual da época, como também o conhecimento de uma verdadeira postura teórica que neste momento iniciava o seu processo. A grande reforma teórica dos textos sobre perspectiva em Portugal parece ter origem no ambiente Jesuíta: considerada ferramenta essencial, explicada e transformada em método prático na citada Aula da Esfera desde 1590 no Colégio de Santo Antão em Lisboa. No que diz respeito ao estudo das Matemáticas atinge um período de maior desenvoltura a partir de 1704 nas aulas lecionadas pelo Pe. Inácio Vieira. (MELLO, 2011, p. 202).

A atuação do em Portugal dos pintores ilusionista Vicenzo Baccarelli em Lisboa e mais tarde no Porto com Nicolau Nasoni por volta de 1725. No estudo do tema depara-se com os seguintes ensinamentos:

Foi a partir de 1710, com a intervenção do pintor florentino Vicenzo Baccarelli na Portaria de São Vicente de Fora em Lisboa, que se introduziram, com a “perspectiva aérea”, as modificações essenciais no conceito da decoração espacial das coberturas portuguesas. Estas inovações iam no sentido da ruptura com a tradição dominante na pintura de tectos – a da pintura ornamental de “brutesco” – e vão conhecer grande voga quase de imediato; chegarão inclusive ao Brasil, no quarto decénio do século XVIII, quer com a actividade de António Simões Ribeiro em Salvador da Baía, quer com a de Caetano da Costa Coelho no Rio de Janeiro. (SERRÃO; MELLO, 1995, p. 35).

Além de contar com o pintor-decorador Luís Gonçalves de Sena, que viveu de 1713 a 1791, “artista que trabalhou intensamente como pintor de painéis, retratista, brutescador, preparador de cenas perspectivadas.” (MELLO, 2008, p. 389), que atuou em Santarém e também em Lisboa.

A sua fase como pintor deve ter tido início de modo decisivo ainda na década de quarenta quando reforma um painel na igreja de Nossa Senhora de Jesus do Convento do Sítio, recebendo 12.000 reis pelo trabalho. Nos anos que se seguiram, Sena avança consideravelmente na tradição portuguesa da pintura barroca na época e ultrapassa as questões de imitação pictórica, como cornijas e molduras, na simples representação do relevo sem a vertente da construção espacial. É o momento que abre o contacto com a representação perspectivada e formas mais eruditas influenciadas pela escola romana, amplamente difundida em Portugal durante o reinado de D. João V. (MELLO, 2008, p. 389-390).

A arte não fica presa a fronteiras e mesmo no século XVIII as pessoas circulam, livros circulam e ideias também circulam. Partindo dessa premissa, concluímos que a pintura também chegou ao Brasil, trazida por pintores portugueses e foi aprendida por artistas locais.

No Brasil colonial a pintura com temática religiosa realizadas para a decoração dos templos podem ser entendidas como: “pinturas ditas “monumentais”, realizadas para a decoração nas igrejas e conventos com a proposta de integração do espaço arquitetônico.” (SILVA, c. 2010, p.192). A pintura nas igrejas coloniais realiza a integração com os elementos arquitetônicos, apresentam dois tipos: os caixotões ou em falsa arquitetura, ou seja, em perspectiva ilusionista, dessa forma:

Esse tipo de pintura, que integra arquitetonicamente o templo, como monumento, correspondem as representações pictóricas realizadas nos forros, seja em caixotões ou em perspectiva ilusionista. Entre as primeiras figuram, sobretudo, painéis figurativos que assumiam muitas vezes, um papel narrativo. Simultaneamente exerciam um papel decorativo no qual as pinturas se integravam ao trabalho escultórico da talha” (SILVA, c. 2010, p.192).

A igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro “é considerada a mais antiga pintura de forro em perspectiva do Brasil.” (SILVA, c. 2010, p.202 -207.). O pintor português Caetano da Costa Coelho, em 1732, “firmou com a Ordem Terceira contrato para a pintura do teto “na melhor perspectiva” e dos oito painéis de sua capela mor.” (SILVA, c. 2010, p. 202-207). A execução, dos trabalhos de pintura, durou de 1732 a 1743 quando houve sua conclusão. No entanto, a finalização da pintura do teto desse espaço em 1736, lhe garantiu ser o precursor da pintura em quadratura no Brasil. Desse modo:

Embora pioneira na colônia, a pintura realizada na igreja da Penitência mesclava as novas tendências da pintura ilusionista conforme se desenvolvia em Portugal a antigos recursos da pintura de quadratura. Aqui, salvo a abertura do centro da composição, a arquitetura pintada não induziria à sugestão do rasgamento do suporte, conforme os princípios desenvolvidos pelo padre Andrea Pozzo em seu tratado *Perspectiva Pic-*

torum et Architectorum (1693-1700). (SILVA, c.2010, p.202-207).

Em Minas Gerais, diversos artistas atuaram durante o século XVIII, realizando a decoração em diversas igrejas. Em Diamantina, trabalhou o bracarense José Soares de Araújo. O artista também era guarda-mor e realizou pinturas com requinte nas Igrejas do Arraial do Tijuco, atual Diamantina. O destaque de sua obra é a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, na qual a pintura de quadratura tem singular beleza. Neste sentido, ensina Maria Claudia Magnani, em 2014:

A decoração desta capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina é sem sombra de dúvida a pintura mais erudita dentre as que se conhecem como executadas pelo pintor bracarense e mesmo dentre as pinturas quadraturistas das Minas Gerais. Trata-se de uma refinada urdidura de arquitetônica fingida assentada na curvatura da abóbada de berço, que eficientemente amplia ilusoriamente o espaço por meio da utilização apropriada da perspectiva, dando continuidade ao contíguo conjunto escultórico do retábulo. Ali o efeito ilusório é exímio e amplia, aos olhos do observador, o espaço arquitetônico para além das cimalthas. Ainda que a falsa arquitetura não arrombe o teto, mas seja finalizada com um quadro recolocado (como sói acontecer em Portugal e no restante da colônia quando se trata da quadratura), o efeito persuasivo é notório. (MAGNANI, 2014, p. 18-19).

Embora não seja o único artista, a dimensão da pintura de quadratura nas Minas Gerais, tem significativo destaque com os feitos de Manoel da Costa Athaíde, o Mestre Athaíde. Até aqui realizamos uma ligeira retrospectiva da pintura em perspectiva, *trompe l'oeil* na História da Arte, para finalmente chegarmos ao objetivo, que é um estudo sobre a vida do Mestre Athaíde e sua obra prima: a pintura de quadratura no teto da nave da capela da irmandade de São Francisco em Ouro Preto.

A vida de Manoel da Costa Athaíde.

Manoel da Costa Athaíde nasceu em Mariana, MG. Foi batizado na Sé em 18 de outubro de 1762. Era filho legítimo do capitão Luiz da Costa Athaíde e Maria Barbosa de Abreu. Foi crismado em 1780, na Sé Catedral de Mariana. Era de cor branca, conforme se pode vislumbrar na ata de óbito datada de três de fevereiro de 1830. *A causa mortis* referida foi “*hum ataque de peito* que, entretanto, não lhe impediu usufruir todos os sacramentos pertinentes ao momento derradeiro do homem católico.” (CAMPOS, 2006, p. 66).

Athaíde era um homem temente a Deus, religioso e católico, participava de várias irmandades. Neste sentido: “a religião não era apenas um verniz social, e sim uma escolha deliberada e reiterada de fé, manifestada no convívio cotidiano com homens consagrados, irmandades, lugares e objetos sagrados.” (CAMPOS, 2006, p. 66). Athaíde era solteiro, nunca se casou, no entanto, teve filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva, os filhos constam do testamento redigido por ele mesmo em 1826. Os termos do testamento indicam que ele reconhecia os filhos e se sentia o peso do seu não casamento. “Por fragilidade humana, tivera quatro filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva. A dita fragilidade de Athaíde não fugia aos costumes da humanidade daquela época.” (CAMPOS, 2006, p. 66). Na época, muitos filhos eram naturais.

Sobre a vida religiosa do artista, cabe ressaltar que:

Sua devoção era alargada em termos antropológicos, envolvendo invocações e irmandades de crioulos, pardos e brancos. Do testamento e dos bilhetes que ele mesmo escreveu para a mesa administrativa do Carmo de Ouro Preto, emana um perfil espiritual barroco, contudo, sem os entraves da visão hierárquica quanto ao sagrado, ao convívio amoroso e social. Tal abertura cultural teria sido cultivada tanto no seio familiar quanto nas oportunidades oferecidas pelas inúmeras andanças realizadas para exercer o ofício de pintor. Seu fervor devocional é incontestável, como membro de dez confrarias: da ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Boa Morte (freguesia de Antônio Dias), Ordem Terceira do Carmo e Senhor dos Passos (freguesia do Pilar) todas em Vila Rica; Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas; Senhora Mãe dos Homens do Caraça; Senhora da Lapa de Antônio Pereira; Terra Santa de Jerusalém e São Francisco da Penitência, em Mariana, em cuja campa foi enterrado em 1830. Nas ordens terceiras, em questão, não atingiu a condição de irmão professo, pois era indigno conforme declaração própria, isto é, concubinário renitente. Como última vontade, queria ser sepultado em uma daquelas ordens leigas (franciscana ou carmelita), nas quais inclusive deixara importantes trabalhos de concepção e confecção em pinturas de forro, desenho de altares e douramento. (CAMPOS, 2006, p. 66-67).

Athaíde tinha como principal ocupação a carreira militar, esta fornecia o sustento principal. Ele dispensou a herança do pai, recebendo apenas a parte da legítima de sua mãe. Era pintor, professor da Arte da Pintura e Arquitetura e chegou a enviar carta pedindo ao rei D. João VI que fundasse uma “Aula de Desenho” em Mariana. Nesse sentido, nos ensina Magno Mello.

Além da brilhante capacidade do exercício da pintura de elementos arquitetônicos, da decoração parietal em falsos azulejos, das encarnações, dos quadros de cavaletes e/ou dos tetos em caixotões, é fulcral recordar a solicitação que este marianense apresentou ao rei D. João VI na intenção de criar uma Aula de Desenho e Arquitetura na cidade de Mariana. Por conseguinte, em 1818, Ataíde apresenta sua solicitação por intermédio de seu procurador Manuel Roiz Franco. (MELLO, 2012, p. 235).

O mestre Athaíde também atuou no ramo da cartografia, quando escreveu ao rei solicitando o estabelecimento da “Aula de Desenho” em Mariana, seu atestado de professor datado de 29 de abril de 1818, registra:

Atestamos que Manoel da Costa Ataíde, morador nesta cidade, hé Professor das Artes de Architectura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geográficas, dos animais, plantas, aves, e outros produtos da Natureza, como o explicar e instruir (...). (MENEZES, apud CAMPOS, 2011, p. 27).

O Atestado de professor emitido, revela as várias habilidades de Athaíde, destarte CAMPOS-2011 destaca que:

Tal documento deixa claro a habilidade que o mestre tinha no traçado e embelezamento de mapas. Certamente ele recebia o levantamento decorrente do trabalho de campo feito por profissionais da cartografia – espécie de rascunho – e a partir deste tratava de criar uma composição proporcional e bela. (CAMPOS, 2011, p. 27).

A partir da pesquisa efetuada, conclui-se que o Mestre Athaíde era versado nas artes da pintura e na técnica da perspectiva. Era um homem religioso e ciente das obrigações de preceito das irmandades, mas não se considerava digno da profissão de fé, uma vez que mantinha um relacionamento sem as bênçãos da Igreja. Além disso, conhecia sobre os preceitos Tridentinos da imagem catequética e conhecia a iconografia referente a cada irmandade.

Principais obras

Manoel da Costa Athaíde foi um artista que praticou diversas atividades, conforme já explicitado em sua resumida biografia transcrita. Em sua versão artista realizou diversos trabalhos de pintura de forros de tetos, pintura de cavalete, encarnações de imagens e douramentos. A produção artística foi realizada em várias cidades das Minas Gerais, há trabalhos de Athaíde em: Mariana, Ouro Preto, Congonhas, Conceição do Mato Dentro, Catas Altas do Mato Dentro, Caraça, Santa Barbara, Itaverava, Piranga, São Bartolomeu.

Os autores pesquisados inferem que algumas obras são comprovadamente realizadas por Athaíde e outras são atribuídas a ele por não haver documentos que comprovem sua contratação. O fato de ter contrato, *per se* não significa que o trabalho foi realizado por *motu proprio*, pois o trabalho pode ter sido arrematado por ele e realizado por sua oficina, por alunos ou artífices sobre sua supervisão. Ainda, há documentos que relatam pagamentos realizados ao Mestre Athaíde, mas não mencionam a que obra se refere.

A pesquisa realizada no artigo de Ivo Porto de Menezes – 2007, ensina que as seguintes obras possuem documentação comprovando a autoria de Athaide: em Mariana as obras são: na Capela de Nossa Senhora do Carmo, obra não identificada; Capela de São Francisco: pintura do pano de porta, pintura de flores para a tribuna, encarnação de três imagens da Paixão, pintura do altar de Santa Isabel, douramento do trono e altar-mor, douramento do tabernáculo e tarja do Compro-misso, Livro de Receita e Despesa; Capela de Nossa Senhora do Rosário: pintura e douramento do altar-mor, pintura do teto da capela-mor, encanação de banquetas, credências, castiçais, palmas e tocheiros, azulejo da capela-mor, obra do altar-mor; Sé: douramento do Altar de São Miguel e Almas, douramento das varas do pátio e pintura; prateamento de dois castiçais grandes e cruz da fábrica, pintura da tribuna e peanha; Câmara: pintura do retrato de Sua Majestade Imperial. Em Ouro Preto as obras são: na capela de São Francisco de Assis: ajuste da obra de douramento da capela-mor, azulejo da capela mor, armas do arco cruzeiro; encarnação do Senhor Crucificado, encarnação das imagem de São Roque, Santo Ivo, São Francisco recebendo as chagas, imagem do pontífice, de dois cardeais, São Luís, do criado dito Santo, encarnação de 12 serafins, pintura de 27 ciprestes, pintura de 11 alfanjes (alfanges na grafia antiga); Capela de Nossa Senhora do Carmo: pintura de quatro altares de branco, guarda-vento, barra da igreja, pintura e douramento de dois caixilhos grandes de talha para os espelhos, pintura e douramento do oratório da sacristia, risco do altar mor, pintura do retábulo, pintura de quatro painéis grandes com seus caixilhos, prateamento de 60 castiçais de talha e oito de palmas, douramento do altar-mor, douramento do arco cruzeiro, tribuna e portas, douramento do altar de Santa Luzia, douramento do altar do Senhor do Bonfim, douramento de seis altares, douramento dos púlpitos, douramento do camarim do altar-mor. Capela das Mercês e Perdões: os documentos não especificam as obras. Em Congonhas no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos: encarnação de duas imagens de Santo Cristo, Encarnação das esculturas dos Passos: Ceia, Açoite e Crucifixão, retoque das pinturas do teto e da nave, pintura das Capelas dos Passos do Horto e Prisão. Em Conceição do Mato Dentro: Pintura de seis painéis na sacristia, Carnação da imagem de São Francisco de Assis. No Colégio do Caraça: pintura de douramento da capela, pintura do quadro da Ceia. Em Santa Bárbara, na Matriz de Santo Antônio: pintura e douramento, encarnação de duas imagens do Santo Cristo. Em Itaverava, na Matriz de Santo Antônio: pintura e douramento, encarnação da imagem da Senhora. Em Catas Altas do Mato Dentro: obra não especificada na Igreja Matriz. Em Piranga: Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos: pintura e douramento do altar de Nossa Senhora do Carmo. Em São Bartolomeu, “aformoseamentos” da Igreja Matriz.

As seguintes obras são atribuídas ao Mestre Athaide, segundo o artigo de Ivo Porto de Menezes em 2007. Em Mariana: na Sé: quadro do Batistério; na capela de São Francisco: dois quadros do forro da sacristia. Em Ouro Preto: na Capela de São Miguel e Almas (hoje também conhecida como Senhor Bom Jesus): pinturas Crucificação de Jesus e Anjos; Museu da Inconfidência: duas telas de Passos; Capela de São Francisco de Assis: painel central do forro da sacristia, quatro telas

⁹A Porciúncula, segundo relato de Frei Tomás de Celano: O servo de Deus, Francisco, pessoa modesta, humilde de espírito, menor por profissão, enquanto vivia no século escolheu para si e para os seus um pequenino lugar, pois não pôde servir a Cristo sem ter algo neste mundo. Não foi sem presciência de um oráculo divino que muito tempo antes se denominara Porciúncula o lugar por sorte destinado àqueles que não desejavam neste mundo absolutamente nada possuir. Ali fora construída uma igreja dedicada à Virgem Mãe, que por sua singular humildade mereceu, após seu Filho, estar à frente de todos os santos. Ali principiou a Ordem dos Menores, ali se ergueu, em grande número, como sobre base estável, sua nobre estrutura.

O santo amou de preferência este lugar, ordenou que os irmãos o venerassem com especial respeito, quis fosse sempre conservado, qual espelho da religião, na humildade e grande pobreza, reservando a outros a propriedade do mesmo e conservando para si e o seus apenas o usufruto. Observa-se ali mais do que em cada um dos demais institutos, rígida disciplina em tudo, tanto no silêncio como no trabalho. Os que estavam neste lugar, dia e noite, sem interrupção, se ocupavam com os louvores divinos e levaram vida angélica, a exalar admirável odor.

Embora soubesse Francisco que o Reino de Deus se estabelece em qualquer parte da terra, e acreditasse ser a graça divina concedida em todo lugar aos eleitos de Deus, experimentara, contudo estar o local da Igreja de Santa Maria da Porciúncula repleta de graça mais abundante e ser frequentado pela visita dos espíritos celestes. Dizia, por isso, aos irmãos muitas vezes: “Vede, filhos não abandonéis este lugar. Se fordes expulsos por uma porta, entrai por outra; pois este lugar verdadeiramente é santo e a morada de Deus. Quando éramos poucos, o Altíssimo aqui aumentou nosso número: aqui iluminou os corações de seus pobres com a luz de sua sabedoria; aqui inflamou nossas vontades no fogo de seu amor. Quem orar aqui de coração devoto, obterá o que pedir, e quem pecar será punido mais gravemente. Considerai, portanto, filhos, o lugar da morada de Deus digno de toda honra, e de todo o coração com exultação e louvor ali confessai a Deus” (Próprio da Família Franciscana p. 195-196)

nas paredes do corpo da Igreja, forro da nave. Santa Bárbara: Matriz de Santo Antônio: forro da capela-mor, forro da nave, atribuído a seus discípulos, com provável participação sua. Ouro Branco: Matriz de Santo Antônio: forro da nave atribuído a seus discípulos, com participação sua. Colégio do Caraça: retrato do Irmão Lourenço. Itaverava: Matriz de Santo Antônio: forro da capela-mor. Belo Horizonte: uma pintura em coleção particular e no Museu Mineiro: quatro telas, a saber: São Tomás de Vila Nova, Santo Inácio de Loyola, São Nicolau de Tolentino e São Pedro, procedentes da Fazenda de Cima, em São Domingos do Prata, MG.

Análise da Obra

Neste trabalho, a obra escolhida para análise pintura do forro da nave da Capela da Irmandade de São Francisco em Ouro Preto, pintada em estilo Rococó de 1801 a 1812. A pintura abrange tema franciscano: a Virgem Maria assunta aos céus cercada por anjos, podendo ser reconhecida pelos títulos de Nossa Senhora da Assunção ou ainda Nossa Senhora dos Anjos. A iconografia é oriunda da hagiografia de São Francisco, por sua vida na Capela de Nossa Senhora dos Anjos ou Porciúncula⁹ e pela festa de 2 de agosto na qual se comemora o perdão de Assis, uma celebração das irmandades franciscanas. A pintura de Athaíde segue os padrões da quadratura, com um medalhão central e elementos arquitetônicos que extrapolam ilusoriamente os limites físicos do edifício.

No teto da nave, Athaíde revela seu valor como pintor, com destaque para a emoção provocada pela bela visão: assim a pintura “arrebata o espectador e lhe oferece uma visão celestial no forro da nave franciscana, anjos e arcanjos glorificam a Virgem Maria, com seu doce semblante mulato.” (BARROSO FILHO, 2016, p. 51). A narrativa visual, além das figuras iconográficas em si conta com a paleta de cores, muito bem utilizada por Athaíde e com a técnica da quadratura presente na pintura. Sobre a técnica da quadratura utilizada, cita-se:

O gênero quadratura, ou o que podemos chamar de exercício de estilo mais dinâmico entre o fim do século XVIII e os primeiros trinta anos do século XIX, concentra-se nos pincéis famosos do professor e mestre Manuel da Costa Ataíde. Seus tetos pintados se concentram nas primeiras décadas do século XIX. Suas composições conservam, no centro geométrico, o desenvolvimento da rocalha sustentada por grupos de colunas a partir dos entablamentos e balcões. É difícil precisar a formação artística desse pintor/cenógrafo. Seu conhecimento acerca da geometria e da aritmética, da perspectiva, da cenografia, do desenho arquitetônico e de cartografia é bem apurado e, em alguns documentos, Ataíde vem sempre referido como grande conhecedor da arte da pintura e do desenho. Diante de todo o panorama pictórico construído por esse pintor, a atenção volta-se exclusivamente para os tetos pintados. Suas decorações sobreviveram e ainda há documentação bastante significativa que tem sido estudada não apenas sob o ponto de vista biográfico, mas também sobre questões intrínsecas da sua produção artística: (MELLO, 2015, p. 311).

Quando a Capela de São Francisco foi sagrada em 1776, o teto de tábuas corridas estava pintado de branco, sem ostentar a pintura de Athaíde realizada anos depois, nesse sentido ensina BASTOS:

Em 1776, quando a igreja foi sagrada com grandes festividades, o teto caído de

branco, ainda não ostentava a pintura de Ataíde.

O imenso painel, com cerca de trezentos metros quadrados, só seria pintado a partir de 1801, data da assinatura do contrato entre a Ordem e o pintor, tanto para o douramento da igreja quanto de suas pinturas.

A belíssima pintura no teto mostra Nossa Senhora da Porciúncula subindo ao céu, acompanhada por uma revoada de anjos de várias idades – crianças, jovens e adultos. A composição enche o teto da nave de parede a parede. Nela, o pintor parece ter usado, como modelos, pessoas de sua convivência, pois os anjos músicos são mulatos e de aparência bastante humana, incluindo a Nossa Senhora, cuja inspiração parece ter sido uma morena de ancas largas e pernas grossas, contemporânea do pintor. A igreja de N. S. dos Anjos, na Porciúncula de Assis, é o berço da Ordem da Penitência de São Francisco. (BASTOS, 2006, p. 76).

A igreja Matriz em Ouro Branco apresenta no forro da capela-mor pintura de falsa arquitetura com balcões, colunas e arcos simulando uma cúpula que culmina com um ostensório com a santa hóstia. No forro da nave uma pintura semelhante à da Capela de São Francisco de Ouro Preto, porém mais singela. No forro da nave elementos de falsa arquitetura sustentam um medalhão ou rocalha com a Virgem entregando o Menino Jesus a Santo Antônio, rodeada por nuvens e anjinhos bem singelos. Interessante notar que o céu próximo a Virgem é amarelo, como o brilho do sol. Os rostos das Virgens, também são semelhantes, aludindo a ideia de o modelo ser a mesma mulher. As cores são claras e translúcidas características da pintura Rococó do Mestre Ataíde.

Imagem 4 - Forro da Capela-Mor, Matriz de Santo Antônio Ouro Branco.



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 5 - Detalhe - Forro da Nave - Matriz Santo Antônio - Ouro Branco



Fonte: Arquivo pessoal.

A pintura do forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto traduz a beleza da pintura Barroca e Rococó. Barroca, pois os elementos da pintura em perspectiva com elementos de falsa arquitetura são herança do estilo Barroco. E Rococó, pois as cores claras e translúcidas refletem a alegria e a leveza características desse estilo.

Sobre a pintura, para descrever a técnica realizada, bem como a iconografia empregada por Athaide, cito:

A pintura do forro da nave, de grandes dimensões (aproximadamente 300 m²), de formato retangular e abobadado com os cantos chanfrados e convexos, é composta por duas áreas distintas. No centro há um medalhão mostrando uma visão paradisíaca, com Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula ao centro, tendo aos seus pés o Rei David e em seu entorno, muitos anjos instrumentistas ou cantores. Esse medalhão está cercado por rocalhas em vermelho e azul. Na área circundante, há elementos arquitetônicos ilusionistas contornados por um céu azul claro, tendo nas laterais, dois balcões com anjos grandes e em cada um dos quatro cantos, atrás de púlpitos curvos, os doutores da Igreja. Próximo à entrada da Igreja, junto ao coro, São Jerônimo à direita, e Santo Agostinho à esquerda. Na parte mais próxima à capela-mor, São Gregório à esquerda e Santo Ambrósio à direita. (COELHO, 2007, p. 84-85.).

Imagem 6 - Forro da nave – Nossa Senhora dos Anjos – Capela São Francisco da Penitência Ouro Preto



Fonte: Arquivo pessoal.

O medalhão central apresenta a Virgem Maria, sendo coroada no céu, a coroa de estrelas é segurada por dois anjos. Além coro angelical, com anjos músicos que seguram diversos instrumentos. É a iconografia franciscana de Nossa Senhora dos Anjos, ou seja, a Imaculada Conceição cercada por anjos. Uma curiosidade iconográfica é a lua crescente aos pés da Virgem. Em diversas representações a lua crescente está virada para cima, na pintura de Athaide a lua crescente está com as pontas para baixo, além de ser personificada. O detalhe pictórico está em consonância com o projeto de Antônio Francisco Lisboa para a capela-mor. O autor Benedito Lima de Toledo explica porque a lua crescente foi pintada de forma diferente do usual. Há um diálogo entre a pintura da nave e o conjunto escultórico presente no retábulo mor.

O conjunto da Santíssima Trindade que coroa a arquivolta do retábulo, tendo a Virgem ao cen-

tro é uma peça de grande valor escultórico, onde as figuras revelam plenamente a personalidade de Antônio Francisco Lisboa e vivem um clima de tensão barroco. O Pai é apresentado em plena maturidade sem traços de velhice, e, depois da restauração que lhe devolveu sua encarnação original, tem a energia reforçada em sua expressão. O Cristo é uma peça do nível das similares de Congonhas do Campo, aqui com uma expressão mais dramática, como as demais figuras do conjunto. A ênfase das expressões faciais em parte talvez se deva à altura em que vão ser vistas. O Espírito Santo, longe de ser representado por uma pomba singela, comum nesses conjuntos, é uma ave de aparência agressiva. Colocada no centro da composição, sob o Espírito Santo, a Virgem serena, com colo roliço, típico dessas peças tem um olhar distante. [...] A lua crescente, habitualmente colocada aos pés da Virgem, aqui é modelada com uma carranca em seu intradorso, e tem surpreendentemente as suas pontas voltadas para baixo. Fato que se repete na pintura de Ataíde no forro da nave. (TOLEDO, 2012, p. 230).

Em uma Igreja Tridentina nada é posto por acaso, toda decoração tem uma função e um motivo estabelecido. Fica patente o diálogo entre a escultura e arquitetura de Antônio Francisco Lisboa e a pintura de Manoel da Costa Athaíde.

Imagem 7 - Detalhe de Nossa Senhora dos Anjos – Coroada pelos anjos



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 8 e 9 - Detalhe do crescente personificado como carranca



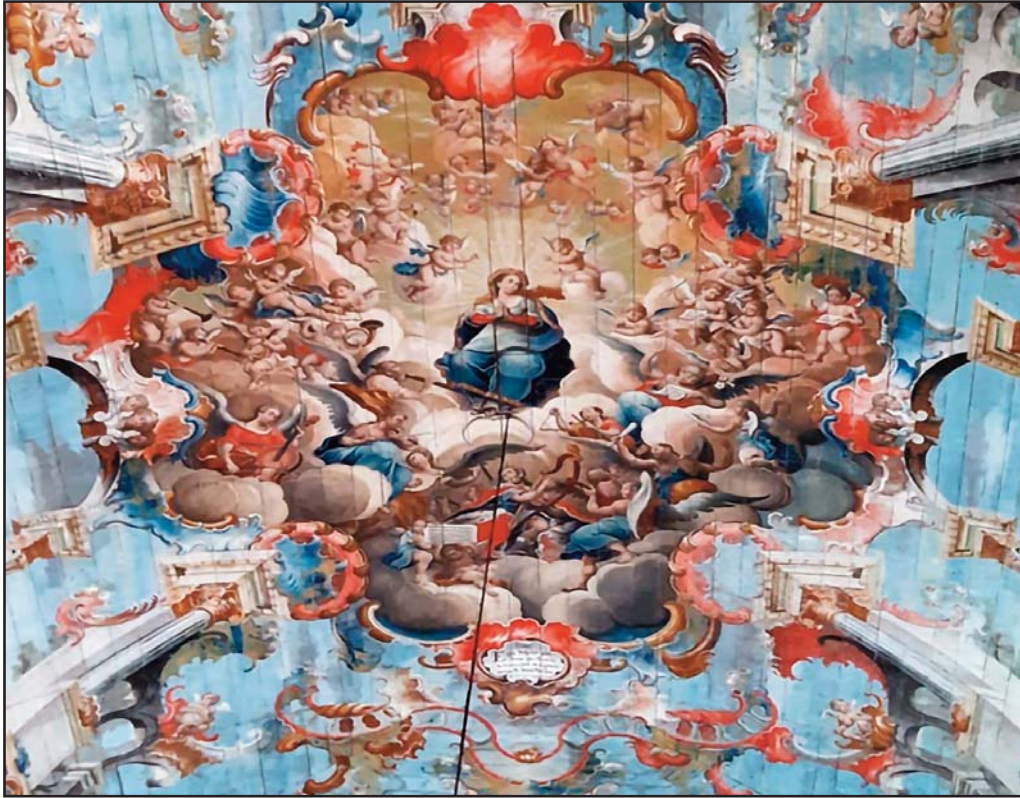
Fonte: Arquivo pessoal.

Fonte: Igrejas Barrocas no Brasil 2008, p. 265.

O professor Magno Mello na publicação *O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Athaide e o pensamento efêmero nas Minas Gerais* explica os aspectos da falsa arquitetura utilizada por Athaide na pintura para atingir o objetivo de aumentar a altura da igreja e fazer parecer ao observador que a igreja conecta-se com o céu. Assim sendo, cita-se a lição sobre a quadratura de Athaide:

Em São Francisco de Assis, somos inundados pela gigantesca rocalha que contém a Virgem e seus músicos num turbilhão de efeitos em constante movimento. Tudo se restabelece quando o fiel penetra no espaço real do edifício. Athaide soube impor essa situação. A quadratura é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo imagético. Por isso, no documento da igreja do Carmo, é notória a diferença entre os espaços da arquitetura picta e os espaços brancos que devem aparecer para benefício e distinção da mesma pintura, fazendo-a sobressair. Pode entender-se que é um modo de diferenciar dois espaços: o tectônico e o simbólico do tema religioso. Perante todo esse universo, esse teto cumpre uma intensidade dramática inédita. Os conceitos de Athaide, suas escolhas e seus modelos foram sempre fiéis a essas fórmulas morfológicas. Sua maior preocupação foi com o centro da quadratura (talvez uma moldura bem formulada para a suntuosa rocalha central). A rocalha é engrandecida, se comparada a outros modelos coevos, e ainda mais elaborada. [...] Na verdade, o que se impõe é o exercício de base teórica única que todos tiveram de procurar, isto é, o conhecimento da perspectiva – o seu funcionamento, o seu ofício e as suas competências – como ferramenta de persuasão. Nesse caso, um fundamento comum à totalidade do mundo luso-brasileiro é o contato específico com a teoria e a prática da representação perspectivada. (MELLO, 2015, p. 317).

Imagem 10 - Forro da Nave - Detalhe da Rocalha.

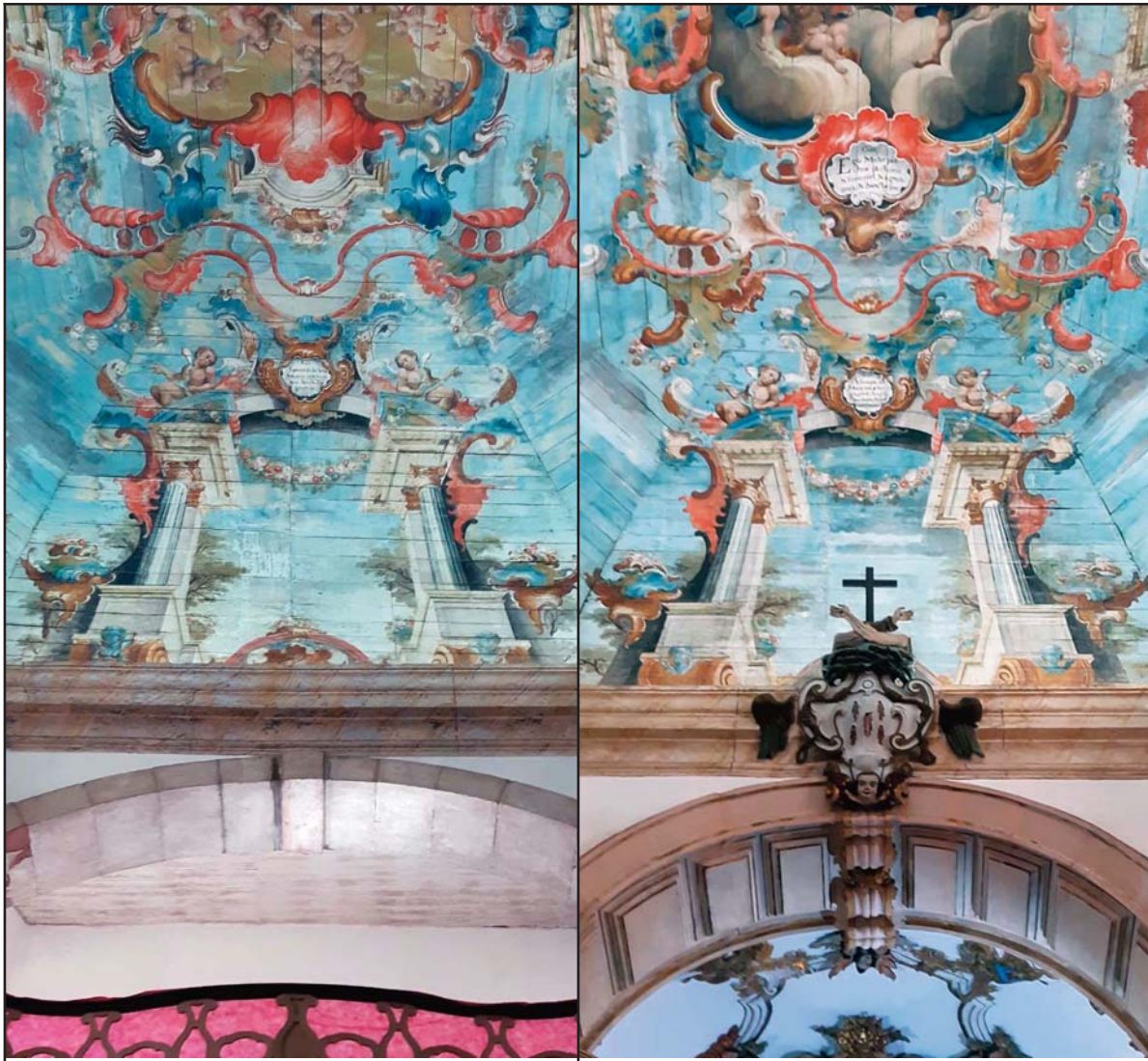


Fonte: Arquivo pessoal.

O uso da arquitetura fingida e a técnica pictórica transformam a Igreja em um cenário de grandiosidade religiosa, cujo objetivo é a conversão e catequese dos fiéis – pecadores, para que vejam as maravilhas da santidade e do paraíso junto a Deus. A rocalha central é didática e os suportes que a sustentam visam dar grandiosidade pictórica, fornecendo um efeito espetacular daquilo que deve ser o céu. A arquitetura serve como suporte ao medalhão central:

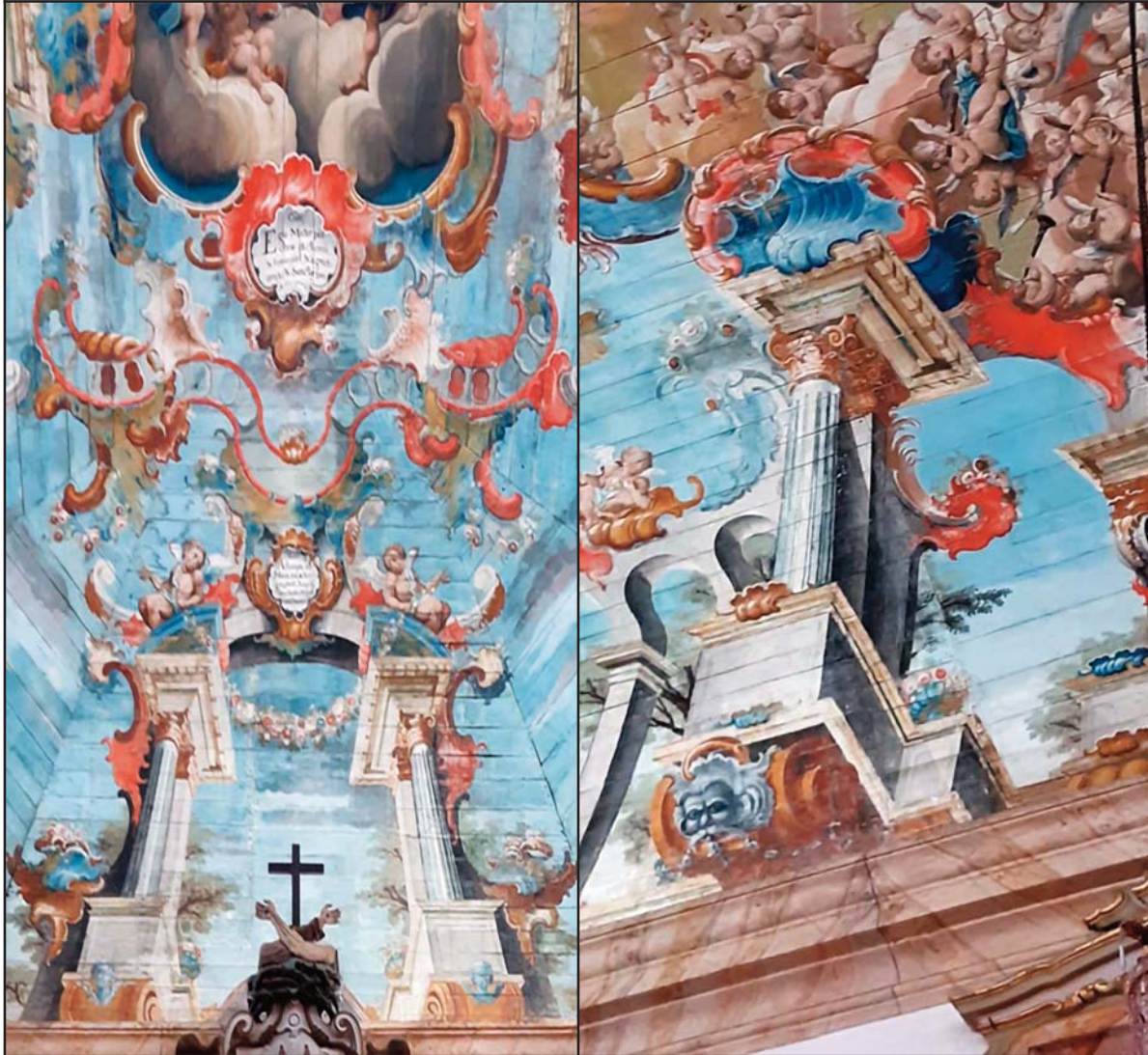
A arquitetura transforma-se em palco, numa das mais belas e triunfais narrativas da vida do catolicismo, a figura da Virgem acompanhada por anjos que tocam harpas e flautas. Figuras que se apoiam em nuvens, raios e luzes douradas, atuam num completo palco teatral onde, em arquitetura, a pintura completa sua graça e enche de triunfo a Igreja Tridentina. Nesta composição, estão presentes dois espaços celestiais: um muito rico, em azul forte com nuvens cinzas e brancas, que é o espaço vazado das arquiteturas falsas; e o outro, o céu luminoso, dourado e radiante da rocalha central onde a Virgem, em posição de prece e acompanhada por imenso cortejo, dirige seu olhar aos crentes que se encontram no espaço físico do templo, embora não rasgue o suporte, ao contrário, situe-se, ainda, de modo finito e espacialmente limitado. É o espaço finito e mensurável da aparição no grande espaço transcendental e infinito do universo; é a cultura mineira revestida de influências europeias, não somente de Portugal e da fase dourada de D. João V, mas de todo o continente europeu. [...]. O sucesso deste formulário é a síntese entre os elementos arquitetônicos e a justaposição das figuras que ali integram com grande naturalidade: a Virgem constitui o ponto central das linhas de força no centro da composição; nos quatro assentos da cobertura impõem-se os quatro Doutores da Igreja, enquanto que, por cima das arcadas, os anjos voam num espaço destacado. A quadratura é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo imagético. (MELLO, 2012, p.243).

Imagem 11 e 12 - Elementos de falsa arquitetura no coro e arco cruzeiro



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 13 e 14 - Detalhes dos elementos de arquitetura fingida



Fonte: Arquivo pessoal.

A trama da arquitetura, não obstante muito utilizada no período Barroco, no caso em tela assume os ares do Rococó, pois contém redução da quantidade de elementos arquitetônicos e simplificação. Em São Francisco a perspectiva é posta “num sentido de importância e sutileza na representação, em função da sua capacidade em relacionar o espaço interno com as pinturas parietais, o espaço real do templo e a mensagem espiritual que se pretende expor, uma história completa.” (MELLO, 2012, p. 246).

A despeito da influência do jesuíta Pozzo em São Francisco, a pintura de quadratura realizada pelo Mestre Athaide é original e suave, a trama arquitetônica vazada suaviza o ambiente, tornando-o mais leve em comparação aos modelos europeus e alguns nacionais, nos quais a trama arquitetônica é fechada e densa. Destarte:

No centro das perspectivas, um suntuoso quadro em forma de medalhão com a representação da Virgem da Porciúncula entra nuvens, cercada por uma orquestra de anjos músicos e nas laterais, quatro pilastras interligadas por arcos plenos. Como de

praxe no Rococó, nessa obra monumental os espaços vazios têm peso visual equivalente aos tomados pelas perspectivas e cenas figurativas, dando ao conjunto uma impressão de leveza, enfatizada pelas tonalidades claras. (OLIVEIRA, 2014, p. 103).

Não obstante, a leveza da pintura Rococó o objetivo de levar a visão celestial aos fiéis está mantido. O forro de São Francisco traz em si uma passagem de vital importância na vida religiosa e cultural da irmandade. A iconografia remete a memória da celebração do “Perdão de Assis”, a festa de dois de agosto, data de indulgência plenária aos irmãos da ordem, indulgência essa prometida por Cristo em companhia da Virgem a São Francisco em uma aparição na Porciúncula de Nossa Senhora dos Anjos. Segundo fontes franciscanas, em uma noite de 1216, Francisco estava em profunda contemplação na pequena igreja da Porciúncula, quando viu uma grande luz sobre o altar, que revelou Cristo revestido de luz e, à sua direita, a Mãe Santíssima cercada por uma multidão de anjos. Francisco adorou em silêncio com o rosto por terra o seu Senhor. O tema da Virgem rodeada por anjos nos céus segue a tradição e memória da ordem franciscana e o objetivo religioso da pintura é realizado com perfeição por Athaíde.

Considerações Finais

A pintura da abside realizada por Bramante, no *Quattrocento*, objetivou aumentar o tamanho do coro; a pintura ilude o observador-fiel que enxerga profundidade maior na abside que tinha apenas 90 centímetros. No contexto do Barroco é necessário lembrar que a Igreja é Tridentina, portanto a pintura deve seguir os preceitos de comover, catequizar e persuadir o fiel. Para tanto, a perspectiva científica é utilizada para aumentar o tamanho do edifício, tornando-o contíguo ao céu e demonstrando a glória divina.

A pintura de Andrea Pozzo, denominada “A Glória de Santo Inácio”, visa impressionar o fiel com a grandeza de Deus e do Santo, além de representar uma verdadeira visão do céu, a vida do santo serve de exemplo de como o fiel deve se comportar para alcançar a glória celestial. As pinturas de teto nas igrejas de Portugal, bem como no Brasil, atendem as diretrizes doutrinárias da Contrarreforma, enunciadas no Concílio de Trento e se utilizam da perspectiva formulada por Pozzo. As igrejas no Brasil colonial não diferem e o objetivo da pintura de tetos é a catequese e arrebatamento do fiel, com motivos relacionados a vida dos santos que estão no centro do culto de cada irmandade.

O mestre mineiro Manoel da Costa Athaíde era um homem religioso, com uma espiritualidade Barroca, inspirada nos preceitos Tridentinos, mas com vocação artística Rococó. Athaíde exercia diversas atividades profissionais, entre as quais: militar, professor de desenho, cartógrafo, pintor, dourador. Um artista exímio e polivalente, que soube usar a perspectiva científica, os conceitos de falsa arquitetura enunciados no Barroco e a paleta e leveza do Rococó.

A pintura do forro da nave da Capela de São Francisco de Ouro Preto revela a junção da pintura de quadratura, com a utilização de elementos arquitetônicos fingidos, e a representação da Virgem Maria de iconografia franciscana. Athaíde constrói a belíssima visão do céu, o medalhão central é sustentado pelos elementos arquitetônicos, há um céu material de cor azul e nuvens brancas. No medalhão há o céu divino, com tonalidades amarelas e douradas, no qual a Virgem é coroada e está cercada pelo coro angelical. As cores empregadas são leves, claras e translúcidas. Portanto, a qua-

dratura difere daquela utilizada nas igrejas Barrocas. Em São Francisco a quadratura assume leveza e harmonia, pois os elementos arquitetônicos são vazados e a paleta de cores empregada condiz com o Rococó. O fiel ao contemplar o teto tem a sensação que este se abre, revelando o celestial. Ao romper a limitação visual, a pintura emana a glória e o triunfo da Igreja. Desse modo, a arte do Mestre Athaide evidencia o que deveria ser proclamado aos fiéis na era Tridentina.

Referências Bibliográficas

- AYRES, Janaína de Moura Ramalho Araújo. A pintura ilusionista do forro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. FERREIRA ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português I. Artistas e Obras**. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2009. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues.-artistas-e-obras>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- BARROSO FILHO, Francisco. **Igreja de São Francisco de Assis**. 2ed vev. Ouro Preto: O Lutador, 2016.
- BASTOS, Francisco de Paula Vasconcellos. **A igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2006.
- BAZIN, G. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BIERMANN, Veronica; KLEIN, Barbara Borngässer; GRÖNERT, Alexander; JOBST, Christoph. **Teoria da Arquitetura: Do Renascimento até nossos dias**. Taschen, 2015.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: **Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CARDONA, Paula Cristina Machado. A Pintura dos Tetos das Igrejas do Alto Minho nos Séculos XVII a XVIII. **Genius Loci – Lugares e Significados**. Vol. I. Porto, 2017. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/16975.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- CECCHINI, Letizia. **Barroco e Rococó**. Florença, Scala Group, 2011.
- CHASTEL, André. **A Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- COELHO, Beatriz. Restaurações de Pinturas do mestre Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Histórico, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. 2 impressão – revisada. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- COMPANHIA DE JESUS. **Igreja de Santo Inácio de Loyola**. Disponível em: <https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/>. Acesso em 15 ago. 2019.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC EDITORA, 2012.
- JANSON, Horst Waldemar; JANSON, Anthony F. **Introdução a História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. JOSÉ SOARES DE ARAÚJO: de pintor a arquiteto, um artista completo. **IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte** em homenagem aos 200 anos da morte de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho De 02 a 05 de novembro em Belo Horizonte/MG. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326303978_JOSE_SOARES_DE_ARAUJO_de_pintor_a_arquiteto_um_artista_completo. Acesso em 20 set. 2019.
- MELLO, Magno Moraes. Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde. In: FERREIRA ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco/ilusao-e-engano-na-decoracao-do-teto-da-nave-da-capela-de-ordem-terceira-de-sao-francisco-em-ouro-preto-1801-manuel-da-costa-ataide>. Acesso em 15 set. 2019.
- MELLO, Magno Moraes. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero

nas Minas Gerais. **Formas Imagens Sons**. Belo Horizonte: Clio, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/11721123/Formas_imagens_sons_o_universo_cultural_da_obra_de_arte. Acesso em 20 de jun. 2019.

MELLO, Magno Moraes. O modelo Pzziano na Pintura de Falsa Arquitetura na Obra do Pintor-Decorador Luís Gonçalves de Senna (1713-1790). **IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**. 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/DE%20MELLO,%20Magno%20Moraes%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso 20 jun. 2019.

MELLO, Magno Moraes. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33083326/MAGNO_MELLO_IV_CIBI_Ouro_Preto_em_2011. Acesso em 15 ago. 2019.

MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura obrigatória do pintor marianense. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Histórico, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. 2ª impressão – revisada. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

ORDEM FRANCISCANA. **Fontes Franciscanas**. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/sine-data_AA_VV_Fontes_Biograficas_Franciscanas_PT.pdf. Acesso em 20 set. 2019.

PAIVA, Adriano Toledo; PIRES, Maria do Carmo. “Uma elegante e moderna perspectiva”: a pintura do teto da capela mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 1, n. 41, p. 1-20, 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7546/4818>. Acesso em: 20 fev. 2019.

RAGGI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada. **Caiana**, 121- 145: primer semestre 2016. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-pdf/RAGGI%20PDF.pdf>. Acesso em 15 set. @019.

ROSSI, Michela. Architectura picta e spazio virtuale. Incubazione e assestamento della cultura prospettica lombarda. In: VALLENTI, Graziano Mario. **Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio**. VOLUME II, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11311/1038535>. Acesso em 30 set. 2019.

ROZISKY, Cristina Jeannes; GALLI, Fábio; SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Trompe l’oeil na pintura e nos bens integrados à arquitetura. **XVII Seminário de História da Arte**. Universidade Federal de Pelotas. Capa, N. 6, 2017. Disponível em: <HTTP://DX.DOI.ORG/10.15210/SHA.V0I6.11539>. Acesso em 15 de ago. 2019.

SERRÃO, Vitor; MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino (1706-1750). **Caderno de História**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 34-44, out. 1995.

SILVA, Cesar Augusto Tovar. **Memória da Arte Franciscana na cidade do Rio de Janeiro – Convento e Igreja de Santo Antônio/ Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência**. Artway. Ano presumido 2010.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas Barrocas do Brasil**. São Paulo: METALIVROS, 2008.

TOLEDO, Benedito Lima. **Esplendor do Barroco luso-brasileiro**. Cotia, Ateliê Editorial, 2012.

VASARI, Giorgio. BENEDETTI, Ivone Castilho (trad.). **Vida dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.