

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Semelhanças e Diferenças: As Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG) E o Contraponto Paulista - Mogi das Cruzes (SP)

Similarities and Differences: Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG) And the São Paulo Counterpoint - Mogi das Cruzes (SP)

Daniela Manoel dos Santos Pereira¹

Doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista -UNESP

daniellemspereira@yahoo.com.br

Recebido em: 03/08/2020 – Aceito em 09/09/2020

Resumo: O presente estudo tem por objetivo estabelecer as semelhanças e diferenças existentes entre as pinturas ilusionistas de Igrejas do meio norte mineiro – Diamantina e Serro – com as pinturas de São Paulo - Mogi das Cruzes. Embora não haja comprovação do deslocamento dos autores que executaram cada obra nas diferentes localidades, por meio das imagens é possível apresentar o diálogo intenso na forma e no esquema compositivo das pinturas.

Palavras Chaves: pintura ilusionista; falsa arquitetura; pintura de teto

Abstract: This study aims to establish the similarities and differences between the illusionist paintings of churches in the north of Minas Gerais - Diamantina and Serro - with the paintings of São Paulo - Mogi das Cruzes. Although there is no evidence of the displacement of the authors who executed each work in different locations, through the images it is possible to present an intense dialogue in the form and compositional scheme of the paintings.

Keywords: illusionist painting; false architecture; ceiling painting

Introdução

O estudo ora apresentado é fruto de abrangente pesquisa desenvolvida para a dissertação de mestrado da autora, o qual ressalta a provável influência nas técnicas e estilo de composição dos pintores do meio norte de Minas Gerais sobre os pintores que executaram as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP).

Coube também no estudo pregresso, averiguar as autorias das pinturas mogianas, as quais só haviam recebido atribuições, restava encontrar documentos que pudessem embasar essas atribuições e quiçá essa possível influência da pintura ilusionista mineira em localidade diversa, como a região do Vale do Paraíba, onde situa-se Mogi das Cruzes (Pereira, 2012). Após levantamentos e confrontos estilísticos realizados, é possível apresentar nesse tra-

¹ PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos.- Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2012.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

balho, com precisão, as diferenças e/ou mesmo semelhanças existentes entre as obras mineiras e paulistas.

As pinturas utilizadas para esse confronto foram em Diamantina: a pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo, a pintura do forro da capela-mor e do forro do consistório de São Francisco de Assis e a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

No Serro: a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos, a pintura no forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo.

Em Mogi das Cruzes: a pintura do forro da nave e a pintura do forro da capela-mor dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo.

Contrapor obras de diferentes localidades e com vultoso distanciamento geográfico pode levar a equívocos, entretanto o atento Rodrigo Mello Franco de Andrade (Andrade, 1978, p. 11-74). nos afiança que,

[...] o estudo atento das manifestações pictóricas, na Capitania das Minas, tem utilidade manifesta não só pelo valor extraordinário que possuem em si mesmas algumas daquelas manifestações, no conjunto das nossas artes plásticas, como igualmente pelo papel que terão exercido, nas expressões regionais da última fase da pintura colonial do país. (Andrade, 1978, p. 12).

Os Deslocamentos Artísticos

Em Minas Gerais a liberdade artística encontrou campo aberto a sua expansão em razão da proibição quanto à fixação das ordens religiosas na região, “[...] como contrapeso, a proliferação de irmandades e confrarias, que se incumbiam de custear, erigir e adornar igrejas, não podiam deixar de vincar fortemente o caráter da vida religiosa, social e cultural em Minas [...]” (Holanda, 1995, p. 278).

Sendo assim a construção de igrejas e capelas estava a cargo das irmandades e ordens terceiras, estas, embora estivessem sob a orientação de suas congêneres diretas, não seguiam direções muito rígidas, esse aspecto de laiscização do culto foi fundamental para a arte que seria desenvolvida em Minas.

Logo, o barroco em Minas Gerais serviu como “armas da ideologia católica” segundo Everaldo Batista da Costa (2010), pois no seio dessas associações as construções e ornamentações eram a “bíblia dos iletrados”. Não eram os dogmas tridentinos que norteavam à arte barroca colonial, era o desejo de cristianizar os homens no novo território, pois a Igreja e o Estado estavam fortemente vinculados na configuração das cidades mineiras.

Os artistas encontraram, no seio dessas disputas, meios para elaborar uma arte mais flexível e liberta e, por vezes modificar seu status social frente a tantas restrições.

Aos pintores mais habilidosos agregava-se o termo de “mestre” embora não houvesse categorias definidas, nem mesmo um sistema de aprendizagem estruturado como houvera em Portugal. Nos contratos de alguns artistas ou mesmo nos pagamentos realizados nos livros de receitas e despesas das ordens aparece o termo “mestre pintor”, isso acarreta a ideia de maior prestígio entre este ou aquele artista.

A habilidade destes pintores é que os destacaria no cenário artístico, fazendo com que as irmandades disputassem contratá-los para a fatura de obras em seus templos, sendo assim “o talento

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

e o renome é que funcionariam como referenciais para a clientela" (Boschi, 1986, p. 60).

Embora não se possa falar em escola de pintura em Diamantina, deve-se ressaltar que além do mestre José Soares de Araújo, outros pintores também foram os responsáveis pelas pinturas preciosas que se encontram nos forros das igrejas diamantinenses.

Os discípulos ou aprendizes dos grandes mestres eram os responsáveis pela execução de partes menores das pinturas, limitados muitas vezes a executar a ornamentação destas obras, quando o trabalho não exigisse muita habilidade, pois ao mestre caberia detalhes mais delicados e importantes da obra, como a anatomia, a expressão das faces, os drapeados dos panejamentos, o emprego do ouro enquanto cor, etc.

Além da participação mencionada acima, normalmente era o aprendiz quem preparava a superfície ou suporte que receberia a camada pictórica, auxiliando ainda na preparação das tintas, dos pincéis, enfim, colaborando mais nos trabalhos manuais e atuando menos na criação, embora não haja uma regra fixa quanto ao auxílio que o aprendiz prestava ao mestre.

Os aprendizes ou discípulos dos grandes mestres são de cabal importância para a compreensão da evolução da pintura colonial, assim como de sua expansão pela vastidão territorial, pois os artistas muitas vezes ficavam restritos às comarcas vizinhas onde residiam em razão da grande demanda de obras para as quais eram contratados e, a duração para a execução dos trabalhos.

É provável que esses discípulos tenham sido os responsáveis por levar à outras regiões, as técnicas e estilo de pintura aprendido com seus mestres, o que explicaria a semelhança entre muitas obras pictóricas, mesmo quando estas estão distanciadas por amplos espaços geográficos, tal como ocorre entre a "rota do Serro" no meio-norte mineiro e a cidade paulista de Mogi das Cruzes.

Como exemplo dessa circulação e livre trânsito dos pintores entre as regiões pode-se mencionar comprovadamente que José Joaquim da Rocha oriundo de Minas Gerais atuou e marcou presença na Bahia, segundo Ott (1961) o pintor foi o formador da "escola baiana de pintura" e mestre dos discípulos que mais tarde seriam pintores baianos dos mais conceituados, como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco.

Outra trajetória de comprovada ascensão foi a do pintor mineiro José Patrício da Silva Manso, que desenvolveu com notoriedade sua arte em São Paulo. Andrade (1945, p.14) afiança que este tenha sido o mestre do grande pintor Jesuíno do Monte Carmelo e, que condições muito especiais propiciaram esse intercâmbio ocorrido entre os pintores de Minas e as outras localidades.

Crê-se que o trânsito ocorrido entre as regiões, as trocas, os contatos culturais, tenham sido a força motriz que expandiu os conhecimentos e técnicas artísticas dos mineiros, bem como dos portugueses, para outras localidades, fora da zona de atuação dos grandes mestres, seja por meio de seus discípulos ou aprendizes e, é provável terem sido esses homens os responsáveis por expandir os conhecimentos que apreenderam, levando as técnicas de perspectiva e ilusionismo a outras regiões.

O trânsito ocorrido dos artistas nas mais diversas localidades, para Boschi (1986) se deu em razão das encomendas de trabalho dos artistas, ou seja, esse deslocamento era promovido pela ausência de trabalho em sua região ou ainda por sua contratação em outras vilas e cidades.

Como se pôde apurar, foram esses deslocamentos que propiciaram o intercâmbio artístico e as trocas culturais ocorridas nos séculos XVII, XVIII e XIX e, possibilitaram que diferentes técnicas e estilos chegassem às regiões mais afastadas.

²A demarcação Diamantina era controlada com maior rigor em virtude da facilidade do contrabando das pedras preciosas, sendo assim, a entrada ou saída de pessoas da demarcação só poderia ser realizada com autorização. Sobre o assunto ver Furtado, Junia Ferreira. O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração. São Paulo: Annablume, 1996.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Porém, o livre trânsito entre as regiões, à exceção de Diamantina (Furtado, 1996)², restringe as pesquisas a atribuições por comparações estilísticas, sem que se possa afirmar e identificar a autoria de muitas obras pictóricas, para Boschi "Embora sejam vulgarmente conhecidos poucos nomes, sabe-se que, especialmente após a terceira década do século, mais de uma centena de oficiais da pintura trabalharam em Minas Gerais[...]" (Boschi, 1986, p. 20).

Baseado no intercâmbio entre os pintores e, especialmente na classificação de Ávila (1980), Salomão e Tirapeli (2005) levantaram hipóteses profundas a respeito de uma pintura executada no forro da nave da igreja dos Terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, região essa muito afastada à "rota do Serro", os estudiosos indicam que:

Essa bela pintura ilusionista, com características rococós correspondentes ao partido C da segunda fase da pintura mineira da rota do Serro e Diamantina, 'quando se elimina a trama arquitetônica sustentante em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da cimalha que remata as paredes'. A pintura ocupa todo o espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalkhas transversais (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 110)

Ainda sobre a atribuição dessa pintura afixam que:

Se Manoel do Sacramento não se encontra no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja. (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114-116)

Manoel do Sacramento é comprovadamente o autor da pintura do forro da nave dos carmelitas em Mogi das Cruzes, porém do artista pouco ou nada se sabe, mesmo após exaustivos levantamentos, nada de satisfatório foi apurado que possa confirmar a afirmação de Salomão e Tirapeli (2005, p.117) quanto a origem mineira do pintor.

Dentre os diversos estudos e pesquisas existentes acerca da pintura colonial em Minas Gerais, foi realizado um levantamento de fôlego na busca do pintor Manoel do Sacramento, mas nestes nada fora encontrado.

Se Manoel do Sacramento, pintor comprovado da pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, foi influenciado por pintores do meio-norte mineiro ainda não se pode afirmar, resta apenas efetuar a comparação estilística das obras para que seja possível perceber ou não, os traços vislumbrados por Salomão e Tirapeli (2005, p.114) quando foram surpreendidos pela beleza e excepcionalidade das pinturas do Carmo de Mogi das Cruzes.

Além da pintura do forro da nave, há nesta igreja outra pintura que desperta especial atenção, a pintura do forro da capela-mor, ambas as pinturas estão muito ligadas a essa filiação de uma pintura de gosto rococó praticada em Diamantina e Serro nos últimos anos do século XVIII e início do XIX.

A respeito dessa pintura foi possível apurar e também confirmar a autoria do trabalho ao pintor Antônio dos Santos, mas também sobre esse pintor a história não nos relega nenhum dado, esse

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nome não circulou em Diamantina no período observado, ou ao menos, o artista não realizou nenhum trabalho na localidade, o que não inviabiliza que tenha apreendido a técnica e a levado consigo para estabelecer-se em outra região.

Não há além das pinturas do Carmo em Mogi das Cruzes nenhuma outra referência ou obra contendo os nomes de Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos, nada fora encontrado até o momento que possa esclarecer a origem desses pintores ou as influências que possam ter definido a trajetória artística que desempenharam.

Diante da falta de informações sobre a origem dos pintores, dos quais não resta dúvidas terem sido os responsáveis pelas pinturas carmelitas em Mogi, faz-se necessário intentar uma análise comparativa dessas obras com as pinturas da rota do Serro, sobretudo as pinturas de Diamantina e Serro.

O Contrraponto: Mineiro e Paulistas

As pinturas que serão analisadas (Pereira, 2012) e comparadas a seguir possuem a mesma linguagem, embora em alguns casos a autoria dos trabalhos seja conhecida e em outros não, deve-se esclarecer que não se pretende estabelecer a atribuição das pinturas anônimas por meio desta análise. O intento é apenas averiguar a partir do confronto direto as semelhanças que pode haver entre as obras pictóricas.

Dentre as inúmeras obras que a Rota do Serro possui, as pinturas que se prestam a este confronto são aquelas que pertencem ao "Partido C" de Affonso Ávila (1980) ou integram o conjunto das obras do "Ciclo Rococó" de Myriam Ribeiro de Oliveira (1997).

Em Diamantina: a pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo, a pintura do forro da capela-mor e do forro do consistório de São Francisco de Assis e a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

No Serro: a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos, a pintura no forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Em Mogi das Cruzes: a pintura do forro da nave e a pintura do forro da capela-mor dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo³.

Levy (1942) faz uma grave observação: "A tarefa de atribuir obras a determinados artistas pela análise do estilo e do material empregado se encontra aqui grandemente dificultada pela atividade, muitas vezes nefasta, dos antigos restauradores" (Levy, 1942, p. 66). Esse juízo deve ser retomado para a análise a seguir, assegurando desse modo que atribuições errôneas não sejam tentadas nesta pesquisa.

Há ainda um esclarecimento que deve ser feito antes das análises, por que as pinturas mogianas não estão sendo comparadas às demais pinturas coloniais paulistas? Em primeiro lugar, pelas hipóteses aventadas em Salomão e Tirapeli (2005), em segundo lugar por serem elas pinturas muito distintas na fatura e na coloração quando comparadas com o conjunto da pintura colonial paulista.

A pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo atribuída ao pintor Caetano Luiz de Miranda, possui fatura muito distinta das demais pinturas realizadas na igreja. Antonio Fernandes Santos (2002) aponta que essa pintura pertence ao espírito rococó que começava a ser desenvolvido em Diamantina por artistas locais.

As pinturas do Carmo quando comparadas a esta se diferenciam muito, nas

³A pintura do vestíbulo da sacristia não será analisada por não fazer parte da mesma linguagem pictórica das demais obras e, ainda por ser uma pintura aposta, ou seja, que provavelmente não foi executada para o local onde está situada, como se pode apurar em Salomão e Tirapeli (2005) "Essa pintura foi trazida de outro local e comprovadamente foi adaptada, pois as pranchas precisaram ser cortadas nas pontas e acrescidas nas laterais, vendo-se que vieram de um ambiente mais comprido e estreito." (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114).

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nuances de cores, embora estejamos falando de pinturas com mais de 190 anos, deve-se comparar o emprego que foi feito, nas pinturas carmelitas mogianas, o emprego dos tons azuis e vermelhos róseos é mais marcante, enquanto na outra pintura temos o uso dos tons ocres. Embora a formação triangular das tarjas – sacristia do Carmo mineiro e capela-mor do Carmo paulista – seja semelhante, no mais as pinturas destoam, embora haja elementos comuns a ambas.

Cachos de flores que se desenvolvem a partir do centro das volutas estão presentes em ambas as tarjas, assim como os festões que surgem do centro do enrolamento interno das volutas. Os tons escuros/pretos são empregados nas obras para criar a sensação de volume no emoldramento mais externo. A tarja carmelita mineira é arrematada nas laterais por vãos de flores, a tarja carmelita paulista é arrematada por elementos conchóides com tons róseos e verde-claro. O colorido terroso da moldura principal de ambos é também muito similar.

A pintura mineira, contudo, apresenta muito mais dissonâncias em relação a pintura do forro da nave e mais relações com os elementos apontados no forro da capela-mor.

A pintura do consistório de São Francisco de Assis em Diamantina, também atribuída em recente revisão por Selma Melo Miranda e Antonio Fernandes Batista dos Santos (1999) à Caetano Luiz de Miranda, faz parte da pintura de gosto rococó, com tarja central, e esta é equiparada com a pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro. Quanto a esta pintura em comparação com as obras carmelitas, pode-se dizer que: nessa obra as cores se distanciam ainda mais das composições paulistas.



Figura 1 - Detalhe da pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. MG e respectivamente detalhe da pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes. SP. Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

A visão central é limitada por um quadro bastante definido em formato retangular, enquanto a outra obra possui apenas mísulas como suporte arquitetônico emoldurando as laterais da visão. As tiras/listras brancas aplicadas no fundo dos ornamentos não aparecem nas obras mogianas. Embora nos concheados da pintura da capela-mor o pintor tenha empregado tracejados brancos para

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

criar efeitos de volumes nas formas conchóides.

O emprego do branco nas formas conchóides aparece nas três pinturas, na da capela-mor mogiana ela é empregada para contornar as formas conchóides e criar ilusão de profundidade, após as linhas mais marcadas com tonalidades escuras, o mesmo ocorre na pintura franciscana, enquanto na pintura da nave mogiana esses rajados de branco aparecem para empregar a movimentação das formas conchóides, não estão contornados por uma cor mais marcada, é somente o tracejado branco.

Nas flores da composição mineira o branco enquanto cor é adicionado para modelar as pequenas rosas, enquanto em Mogi as flores são mais desenhadas, com uma tonalidade escura e, menos modeladas. As tiras brancas no fundo dos ornamentos aparece também na pintura da capela-mor mogiana, porém ela é interrompida, enquanto na pintura mineira o traço é contínuo e preenche o ornamento.

Os anjos também apresentam-se com diferenças nas três obras (Figura 2), enquanto na pintura franciscana os anjos são meditativos, nas outras duas obras tem-se dois tipos de anjos, na nave, anjos que esboçam um leve sorriso e mostram os dentes da frente, e na capela-mor o único anjo que aparece na visão possui uma feição mais grave do que os demais, embora seja mais semelhante ao da pintura da nave.



Figura 2 - Detalhes dos anjos das pinturas, respectivamente forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), forro do Consistório de São Francisco (Diamantina) e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

As delicadas flores da composição franciscana estão relacionadas às rosinhas da outra composição franciscana, divergindo das obras carmelitas.

Quanto aos tracejados brancos que integram as formas conchóides (Figura 3), nessa obra o branco não é acompanhado pela marcação mais escura, é ele quem dá o movimento das reentrâncias das curvaturas, tal qual a pintura da nave mogiana. Embora, a paleta de cores ainda seja muito distante entre as obras, é possível perceber traços comuns nas formas dos enrolamentos que emolduram a visão central tanto na pintura franciscana, quanto na nave mogiana.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.



Figura 3 - Detalhes dos concheados das pinturas, respectivamente forro do Consistório de São Francisco (Diamantina), forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

As poucas nuvens que aparecem na composição do guarda-mor dão a sensação de “nuvens de algodão” onde o efeito realista está presente, em contrapartida as nuvens que aparecem nas composições mogianas são mais desenhadas e marcadas, tornando-se nuvens pesadas quando comparadas à outra.

Na capela-mor das Mercês o pintor encarregado da obra foi Manuel Alvares Passos, a obra foi executada em meados do ano de 1794, também esta obra pertence a linguagem do rococó, no qual a arquitetura fingida é substituída por espaços mais leves com muro-parapeito contínuo.

Em análise com as obras mogianas, essa pintura possui uma das maiores semelhanças, a expressão facial dos anjos e autoridades representadas, o traço que assinala as três obras é sobretudo o prolongamento das sobrancelhas com o nariz, no qual o traço é único, não havendo nenhuma interrupção entre as linhas, como havia nas demais pinturas até aqui analisadas.

Outro aspecto das faces das imagens representadas é o corte vincado acima do lábio superior, elemento comum em todas as obras. No entanto, o formato dos olhos difere entre as obras, com leves variações, na Mercês os olhos são mais abertos, na capela-mor, embora a pupila esteja centralizada a pálpebra superior é mais fechada, sobretudo porque todos os representados olham para baixo, na nave, a pupila dos anjos e da santa aparecem somente uma parte, pois o restante se prende a pálpebra superior.

A paleta de cores empregada por Manuel Alvares Passos se relaciona com as obras mogianas, sobretudo pelo emprego dos tons quentes, como os vermelhões e rosas.

A análise da pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro com as pinturas mogianas leva às mesmas considerações feitas à pintura do consistório de São Francisco em Diamantina, as tiras brancas utilizadas no fundo dos ornamentos foram mantidas pelo pintor em Matozinhos e inexistem em Mogi.

Mas aqui os anjos identificam-se, nos quais é perceptível a anatomia bem desenhada e marcada dos anjos mineiros e mogianos da nave carmelita. O posicionamento do pé dos anjos que estão sentados na parte superior da tarja se aproxima com o pé do anjo mogiano que faz parte da visão central. Entretanto, o panejamento que envolve estes anjos são muito distintos em sua forma e fatura.

Antonio Fernandes Batista dos Santos (2002) atribui a pintura do forro da capela-mor do Carmo no Serro ao pintor Manoel Antônio da Fonseca, considerando o artista também pertencente

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

ao gosto rococó, sobretudo por essa pintura. Carlos Del Negro (1978) aponta essa obra como uma variação da pintura do forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara executada por mestre Ataíde.

Nessa pintura o panejamento das figuras é marcado e mais duro do que nas outras duas obras, sobretudo no manto que envolve as Nossas Senhoras ao centro da visão (Figura 4).



Figura 4 - Detalhes das faces das Nossas Senhoras e Santa das pinturas: respectivamente as pinturas do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês (Diamantina), forro da capela-mor e forro da nave da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

Nas cercaduras concheadas são poucos os traços brancos que o artista emprega criando os efeitos volumétricos, ao contrário das pinturas mogianas, que são recorrentes, embora empregados de maneiras diferentes.

A paleta de cores empregada nas pinturas mogianas é mais alegre do que a pintura do Carmo no Serro, com cores fortes e carregadas de vermelhão, tons terrosos, ocre e azuis mais escuros.

Consideração Finais

Ao analisar as imagens das igrejas de Diamantina, Serro e Mogi das Cruzes, é possível perceber que há entre todas elas algumas semelhanças, muito mais marcadas entre Diamantina e Serro, onde se pode apurar o que já havia sido esclarecido por Carlos Del Negro (1978), que o pintor que realizou a obra do Consistório da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina é o mesmo autor da pintura da capela-mor da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos no Serro.

Sobre essa afirmação não resta dúvidas, embora haja uma ou outra variação nas composições, no conjunto da obra, elas foram produzidas pelo mesmo artista, que segundo Antonio Fernandes Batista Santos (2002) fora o pintor Caetano Luiz de Miranda o responsável por essas duas obras e ainda pelo forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina.

Muitos caminhos precisam ser percorridos ainda pelos pesquisadores para que seja possível fazer um resgate íntegro da história da pintura colonial paulista, tal qual vem sendo desenvolvido na região norte mineira, onde os trabalhos começaram a mais de 30 décadas.

Das análises das pinturas carmelitas o que se pode afiançar com segurança é a autoria das obras do forro da nave e também da capela-mor, estas agora, comprovadas por meio de documen-

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

tação arquivística. Não havendo margem a nenhuma dúvida.

O que ainda precisa ser feito é a continuidade nas buscas quanto à origem desses pintores, pois se nada a respeito deles fora encontrado em Minas Gerais, sobretudo na região do Serro e Diamantina, em nenhum dos levantamentos sobre a pintura das localidades consta o nome desses dois artistas.

Em São Paulo, o mesmo ocorre, não se localiza em nenhuma pesquisa referente à pintura colonial paulista, que tenham efetuado levantamentos sobre os diversos pintores, nenhuma referência ao nome dos artistas.

A descoberta de outros trabalhos de ambos os pintores poderia ser indicativa da origem dos artistas, ou minimamente, estreitar mais o conhecimento das técnicas dos artistas. Pois realizar a análise dessas obras, sendo elas únicas torna-se ainda mais difícil, pois não há com o que comparar.

Não se crê, no entanto que sejam obras dos primeiros tempos, sobretudo pelos conhecimentos demonstrados, ainda mais na pintura do forro da nave. O colorido alegre dessas pinturas traz leveza aos forros pintados e as destaca em meio ao cenário paulista, tornado-as trabalho de exceção. Onde o predomínio das pinturas era por cores mais carregadas e fortes, mais característico do barroco.

O mesmo não se pode dizer dessas graciosas obras. Ainda que seja perceptível algumas deformações nos desenhos, as obras possuem ao mesmo tempo caráter erudito e popular por sua fatura e as técnicas do desenho ilusionista empregadas.

A comparação empreendida demonstra que pode ter havido influência dos mineiros sobre os pintores que executaram as obras em Mogi das Cruzes, porém não é possível asseverar em que medida essa troca tenha ocorrido, pois como fora exposto, não há o conhecimento de nenhum outro trabalho de ambos os pintores.

E, por fim, para esclarecer ou delinear em que medida as obras da rota do Serro influenciaram esses artistas, além das semelhanças pontuadas por meio das comparações levadas a cabo e, nas quais não se percebe um relacionamento direto destas na pintura paulista, será a descoberta da origem de Manoel do Sacramento e de Antônio dos Santos.

A descoberta de outras obras ou da origem dos pintores será uma orientação para que se possa empreender ao levantamento de sua trajetória, pois quanto mais anônimo se torna o artista, menos se conhece sua obra e as influências de sua técnica, e nesse caso específico, estamos falando de apenas uma obra para cada pintor.