

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA**

**DANIELE SAUCEDO**

**NOSSA SENHORA E OUTRAS IMAGENS SACRAS NO CÉU DE MESTRE  
ATAÍDE NO BARROCO ROCOCÓ EM MINAS GERAIS**

**CURITIBA**

**2021**

**DANIELE ROCHA SAUCEDO**

**NOSSA SENHORA E OUTRAS IMAGENS SACRAS NO CÉU DE MESTRE  
ATAÍDE NO BARROCO ROCOCÓ EM MINAS GERAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teologia da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Teologia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clélia Peretti.

**CURITIBA**

**2021**

Dados da Catalogação na Publicação  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR  
Biblioteca Central  
Pamela Travassos de Freitas – CRB 9/1960

Saucedo, Daniele  
S255n  
2021      Nossa senhora e outras imagens sacras no céu de mestre Ataíde no barroco rococó em Minas Gerais / Daniele Saucedo ; orientadora: Clélia Peretti. – 2021.  
151 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2021  
Bibliografia: f. 144-151

1. Arte sacra – Minas Gerais. 2. Arte barroca. 3. Arte rococó. 4. Ataíde, Manuel da Costa, 1762-1830l. 5. Religiosidade. I. Peretti, Clélia. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Pós-Graduação em Teologia. III. Título.

CDD 20. ed. – 704.9482098151



Programa de  
**PÓS-GRADUAÇÃO  
EM TEOLOGIA  
PUCPR**

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE Nº.010.2021  
DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE TEOLOGIA**

**Daniele Rocha Saucedo**

Aos três dias de agosto de dois mil e vinte um, às catorze horas reuniu-se por videoconferência a banca examinadora constituída pelas professoras doutoras Clélia Peretti, Adalgisa Arantes Campos, Maria Cecília Barreto Amorin Pilla, e professores doutores Márcio Luiz Fernandes, Carlos André Cavalcanti para examinar a Tese da doutoranda **Daniele Rocha Saucedo** ingressante no Programa de Pós-Graduação em Teologia - Doutorado, no ano de 2017, na Área de concentração: Teologia Ético-Social, Linha de Pesquisa: Teologia e Sociedade. A doutoranda apresentou a tese intitulada: **Nossa Senhora e outras imagens Sacras no céu de Mestre Ataíde no Barroco Rococó em Minas Gerais**. A candidata fez uma exposição sumária da tese, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e, após a defesa, a candidata foi **APROVADA** pela Banca Examinadora, **com a publicação da tese sua relevância e qualidade**. A sessão encerrou-se às 18h30min. Para constar, lavrou-se a presente Ata, que segue assinada pelos presidentes da Banca Examinadora e pela coordenação do Programa. Os avaliadores(as) participaram da banca de Defesa de Tese por videoconferência e estão de acordo com termos acima.

*Clélia Peretti*

**Profa. Dra. Clélia Peretti**  
Presidente/Orientadora

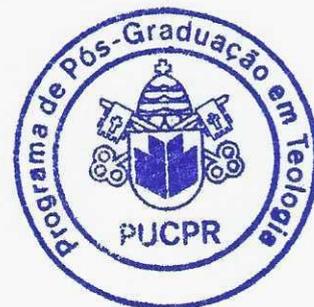
**Profa. Dra. Maria Cecília Barreto Amorin Pilla**  
Convidada Interna

**Prof. Dr. Márcio Luiz Fernandes**  
Convidado Interno

**Prof. Dr. Carlos André Cavalcanti**  
Convidado Externo

**Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos**  
Convidada Externa

*RJ*



**Prof. Dr. Rudolf Eduard von Sinner**  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teologia  
*Stricto Sensu*

Dedico esta reflexão aos artistas e mestres que passaram pelo meu caminho e inspiraram meu pensar sobre arte, história e devoção.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha orientadora, Clélia Peretti, por sua orientação, paciência e pela forma humana e gentil como trata seus alunos e orientandos com dedicação, paciência e amizade. Sem sua orientação este trabalho não seria possível.

Agradeço aos professores que compuseram minha banca de qualificação Clélia Peretti, Maria Cecília Barreto Amorin Pilla, Carlos André Cavalcanti e Márcio Luiz Fernandes pelas considerações e orientações que me foram muito importantes na conclusão deste trabalho. Pela aceitação de Adalgisa Arantes Campos em participar da defesa de tese em sua fase final.

Agradeço ao professor Kleber Candioto, que me concedeu bolsa para a realização do doutorado. Meus agradecimentos se estendem a todos os professores do doutorado que prestaram aulas interessantíssimas e importantes.

Meu agradecimento especial ao meu marido, Haroldo, que esteve comigo nesta caminhada e na visita de campo em Ouro Preto, Mariana e Santa Bárbara. A minha mãe Regina, pelo incentivo de sempre aos estudos e por me mostrar a importância da cultura, do conhecimento além de despertar meu gosto pela arte desde criança e ainda pela revisão de alguns textos nesta tese.

Agradeço a minha família de modo geral por ter crescido em um ambiente com muitos livros, muitas idas ao cinema, a museus, a concertos, a viagens, despertando assim meu gosto e apreciação por conhecimento, cultura, arte, patrimônio e tantas coisas bacanas. Tia Roseli e Tio Carlos pela inspiração ao magistério, pelo incentivo a carreira acadêmica, Tiáma, Tio Luiz, Tio Bira e Tia Celmira pelas leituras de histórias, por me darem livros, me ensinarem a fazer lição e outras tantas coisas. As minhas primas e amigas do coração que me deram força nesta e em outras caminhadas: Carol, Márcia e Lela. A amizade de Lucrécia, Gustavo e Fernanda. E, em especial, a minha avó Helena que a vida toda me incentivou a estudar, a ler, viajar, me proporcionou cursos e sempre me apoiou. Ao meu avô Manfredo, com quem não convivi, mas que me inspirou com a quantidade de livros que possuía e que me rodeavam em casa além de sua escrita elegante e inspiradora.

A minha grande amiga Maria Cecília Pilla pela amizade e apoio de sempre, pelo incentivo nesta caminhada e em todas as outras.

Ao Rodrigo Wolff Apolloni pela revisão da escrita e a Joyce Silva pela revisão das normas.

Quanto quer pelo Ataíde?  
Salva a arte, salva a glória,  
A riqueza que não passa:  
Cristo-Ceia do Caraça!  
(Ataíde à venda? - Carlos Drummond de Andrade)

São Francisco de Assis  
Senhor, não mereço isto.  
Não creio em vós para vos amar.  
Trouxeste-me a São Francisco  
e me fazeis vosso escravo.  
Não entrarei, Senhor, no templo,  
seu frontispício me basta.  
Vossas flores e querubins  
são matéria de muito amar.  
Mas entro e, senhor, me perco  
na rósea nave triunfal.  
Por que tanto baixar o céu?  
por que esta nova cilada?  
Senhor, os púlpitos mudos  
Entretanto me sorriem.  
Mais do que vossa igreja, esta  
Sabe a voz de me embalar.  
Perdão, Senhor, por não amar-vos.

*(Trecho de um poema de Carlos Drummond de  
Andrade, publicado em seu livro "Claro Enigma",  
intitulado "São Francisco de Assis")*

## RESUMO

O tema se insere na Linha de Pesquisa Teologia e Sociedade. Trata-se, justamente, de uma pesquisa que realiza o diálogo da teologia com a cultura, especificamente entre arte e história no Programa de Pós-Graduação em Teologia, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Objetiva realizar uma reflexão a propósito da religiosidade em Minas Gerais no século XVIII e início do XIX, no período do Brasil Colônia. Vislumbrando a importância histórica, artística e arquitetônica do período denominado Barroco-Rococó por meio das imagens de Mestre Ataíde presentes em três igrejas em Minas Gerais: a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, a Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana. Traz elementos biográficos de Mestre Ataíde, o maior nome da pintura colonial do período do Barroco/Rococó. A trajetória como artista e sua respectiva produção artística. Desenvolve uma pesquisa de natureza documental, descritiva e analítica. Os resultados obtidos possibilitam compreender o diálogo entre fé, religiosidade e arte no contexto mineiro do século XVIII e XIX a partir das obras do artista Mestre Ataíde.

**Palavras-chave:** Mestre Ataíde; Barroco-rococó; religiosidade.

## ABSTRACT

The topic is part of the Theology and Society Research Line. It is exactly a research that conducts a dialogue between theology and culture, precisely between art and history in the Graduate Program in Theology, at the Pontifical Catholic University of Paraná. It aims to reflect on religiosity in Minas Gerais in the 18th and early 19th centuries, during the Colonial Brazil period. Seeing the historical, artistic and architectural importance of the period called Baroque-Rococo through the images of Mestre Ataíde present in three churches in Minas Gerais: The Church da Terceira Ordem de São Francisco de Assis, in Ouro Preto, the Church Matriz in Santo Antônio, in Santa Bárbara, and the Church of Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, in Mariana. It features biographical elements of Mestre Ataíde, the greatest name in colonial painting from the Baroque/Rococo period. The path as an artist and his respective artistic production. It develops a documental, descriptive and analytical research. The results obtained make it possible to understand the dialogue between faith, religiosity and art in the Minas Gerais context of the 18th and 19th century, based on the works of the artist Mestre Ataíde.

**Keywords:** Mestre Ataíde; Baroque; religiosity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Negras vendedoras de rua, de Carlos Julião. ....	34
Figura 2 - Nossa Senhora do Carmo, o Menino Jesus e São Simão Stock, Museu da Inconfidência, Ouro Preto.....	35
Figura 3 - Nossa Senhora Porciúncula - detalhe do teto da Igreja de S.....	37
Figura 4 - Retrato de Ataíde, por Elias Layon em Ouro Preto.....	39
Figura 5 – Teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto .....	41
Figura 6 - Forro de nave da Capela do Rosário dos Pretos de Santa Rita Durão.....	43
Figura 7 - Detalhe da pintura arquitetônica no teto da Igreja de São Francisco de Ouro Preto.....	45
Figura 8 – Forro de teto da Matriz de Santo Antônio, Itaverava.....	48
Figura 9 - Magnificat - MA-ON5 C1_07, Altus de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.....	50
Figura 10 - Velho entregando Carta de Amor a Jovem Mulata de Minas Gerais”, pintura de Carlos Julião, 1775.....	58
Figura 11 – Teatro Municipal de Ouro Preto. ....	60
Figura 12 - Debret. Dames de la Cour, Aquarela, 9 x 13,3 cm.....	61
Figura 13 - Aquarela sobre papel (18,5 x 27,7 cm) de Jean-Baptiste Debret.....	64
Figura 14 - Mestre Ataíde, Anjos Músicos Detalhe da pintura arquitetônica no teto da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. ....	67
Figura 15 - Anjos, detalhe no altar da Igreja Matriz de Santo Antônio Santa Bárbara. ....	71
Figura 16 - Glorificação da Virgem, teto Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas .....	75
Figura 17 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antônio do Rio Acima.....	90
Figura 18 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na sua Capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (Ouro Preto).....	94
Figura 19 - Ascensão de Cristo, forro de teto da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. ....	99
Figura 20 - Santa Efigênia, de autoria de Francisco Vieira Servas. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana. ....	100

Figura 21 - Detalhe do forro de nave da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto. .....	102
Figura 22 - Forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	110
Figura 23 - Forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	113
Figura 24 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	116
Figura 25 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	117
Figura 26 - Detalhe de painéis em pintura em madeira em uma parede lateral na igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto .....	118
Figura 27 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	120
Figura 28 - Detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....	122
Figura 29 - Detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....	123
Figura 30 - Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório e Santo Ambrósio em detalhes da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto .....	125
Figura 31 - São Jerônimo em detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....	126
Figura 32 - Forro de nave da Capela do Rosário dos Pretos de Santa Rita Durão.	127
Figura 33 - Forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto .....	128
Figura 34 - Imagens detalhe no altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio do Ribeirão, na cidade de Santa Bárbara .....	129
Figura 35 - Detalhe no altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio do Ribeirão, na cidade de Santa Bárbara .....	131
Figura 36 - Forro de teto e altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava .....	132
Figura 37 - Detalhe do forro de teto da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava .....	132
Figura 38 - Imagem detalhe do forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Itaverava .....	135

Figura 39 - Detalhe do forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava.....	136
Figura 40 - Forro de teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana .....	137

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 O BARROCO-ROCOcó MINEIRO E MESTRE ATAÍDE</b> .....	24
2.1 A MARIOLOGIA COMO PONTO DE PARTIDA PARA A ANÁLISE DE IMAGEM .....	25
<b>2.1.1 Mestre Ataíde</b> .....	37
2.2 FÉ COMO ELEMENTO DE DIÁLOGO ENTRE A POPULAÇÃO E NOSSA SENHORA EM OURO PRETO E MARIANA .....	48
<b>2.2.1 Barroco e Barroco-Rococó Mineiro</b> .....	51
<b>2.2.2 A imagem na estética barroca mineira</b> .....	66
<b>3 MINAS GERAIS NO BARROCO E ROCOCó MINEIRO SÉCULO XVIII E XIX</b> ...	79
3.1 AS IRMANDADES.....	85
<b>3.1.1 As ordens Terceiras</b> .....	96
<b>3.1.2 Pintura Mineira</b> .....	97
3.2 VIVÊNCIAS RELIGIOSAS NO ROCOCó MINEIRO .....	103
<b>3.2.1 O Cristianismo em Minas Gerais</b> .....	107
<b>4 MESTRE ATAÍDE: SUAS IMAGENS E UMA LEITURA DAS MESMAS</b> .....	109
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	139
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	143

## 1 INTRODUÇÃO

A escolha do tema deve-se à importância histórica, artística, arquitetônica e religiosa das imagens de Mestre Ataíde presentes nas Igrejas em Minas Gerais no período denominado Barroco Brasileiro, em sua fase chamada de Rococó (1762-1830), que está inserido no Brasil Colônia. As imagens de arte sacra e de Nossa Senhora retratam a fé de um período histórico e são expressão da devoção popular, e revelam igualmente a importância da religiosidade.

Essas imagens suscitam interessantes e peculiares representações. É o caso da fonte principal desta tese, localizada na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, por exemplo, em que Nossa Senhora apresenta traços fenotípicos negroides presentes na população de Minas Gerais no período em que foi retratada por mestre Ataíde (1762-1830).

O tema se insere na Linha de Pesquisa Teologia e Sociedade. Trata-se, justamente, de uma pesquisa que realiza o diálogo da teologia com a cultura, especificamente entre arte e história. Por meio desta, pretende-se responder à questão norteadora: qual o papel das imagens sacras de Mestre Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto<sup>1</sup>, na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana? Todas localizadas em Minas Gerais, realizadas nos séculos XVIII e XIX e ainda estão presentes nas igrejas mencionadas acima.

Pretende-se averiguar a devoção, seu significado, sua abrangência e importância no contexto histórico nas cidades de Minas Gerais durante o Barroco-Rococó Mineiro neste período histórico. Além disso busca-se investigar a simbologia (representação) das imagens sacras e de Nossa Senhora produzidas por Mestre Ataíde (poder de alcance, sentido de comunicação) e o diálogo exercido pelas obras de arte, das imagens sacras e de Nossa Senhora retratadas por Mestre Ataíde com os fiéis pertencentes ao universo escolhido. Para tanto, questiona-se: Qual o sentido da devoção religiosa e mariana no contexto histórico em Minas Gerais durante o Barroco-Rococó Mineiro no século XVIII? Qual o significado teológico atribuído às

---

<sup>1</sup> Uma das principais igrejas do Barroco Mineiro, teve sua construção iniciada em 1766. É considerada como a obra-prima de Aleijadinho, além de contar com obras de Mestre Ataíde.

imagens sacras e de Nossa Senhora de Mestre Ataíde na devoção popular no contexto histórico de Minas Gerais no Barroco-Rococó?

O objetivo geral desta pesquisa é averiguar a teologia da imagem e a importância histórico-religiosa e artística das imagens sacras e de Nossa Senhora nas seguintes Igrejas: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana, seu estilo arquitetônico e artístico, histórico e devocional.

Quanto aos objetivos específicos, busca-se:

- a) Averiguar e compreender conceito de Mariologia para posterior análise das fontes desta pesquisa. Assim como analisar o conceito do Barroco-Rococó e a fé no contexto histórico do século XVIII e XIX, nas cidades mineiras. Além de construir aspectos biográficos de mestre Ataíde.
- b) Traçar um panorama histórico do Estado de Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX destacando os elementos religiosos no contexto do Barroco-Rococó Mineiro; o papel das irmandades, mercado consumidor de arte, aspectos da pintura moderna e vivências religiosas.
- c) Analisar o significado da devoção às imagens sacras e de Nossa Senhora realizadas por Mestre Ataíde, sua representação, simbologia e importância religiosa, artística e histórica no contexto histórico das cidades mineiras nos séculos XVIII e XIX. nas seguintes igrejas: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Ouro Preto, Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana, no período do Barroco-Rococó Brasileiro.

A pesquisa caracteriza-se como uma pesquisa interdisciplinar pelo seu pertinente diálogo com a teologia, história e arte. Busca-se elucidar o período da história do Brasil que compreende a devoção popular as imagens sacras e de Maria/Nossa Senhora retratadas por mestre Ataíde e que revelam a sua relação com a teologia do Brasil colonial, período em que a devoção popular religiosa se tornou mais sólida. Será feita alusão a influência portuguesa e, portanto, ao sincretismo. Conforme Gonçalves (2005, p. 29):

Esse universo de contrastes, que resultou do sincretismo de padrões culturais, sociais e religiosos, teve na permeabilidade porosa do catolicismo a sua matriz. A versão do catolicismo português foi marcada por elementos de extrema plasticidade, permitindo a aproximação com outros credos e culturas. Esse aspecto foi destacado por Gilberto Freyre ao comentar a importância na casa-grande de uma devoção religiosa que dedicava um fervor quase carnal e obscuro às imagens santas. Ricardo Benzaquen de Araújo chama a atenção, em sua leitura de Gilberto Freyre, para o peso de elementos mágicos no catolicismo luso-brasileiro, através dos quais anjos e santos eram incorporados ao cotidiano da casa grande partilhavam de uma atmosfera de cumplicidade de conteúdos morais, contribuindo, segundo Gilberto Freyre, para uma maior docilidade da dominação.

Para a discussão teórico/conceitual, foram elencados previamente alguns autores que serão utilizados para compor o “estado da arte” de cada um dos temas discutidos nos capítulos. Dessa maneira, optou-se por discutir nesta tese cinco conceitos fundamentais: devoção, Mariologia, mariologia social, Barroco-rococó mineiro e imagem (simbologia, representação).

A discussão sobre a “devoção”, é feita no diálogo com a teologia, a história e a arte. Para essa discussão optamos pela obra *Introdução à Mariologia*, de Clodovis Boff (2012, p. 18), que resgata questões importantes a respeito da Imagem de Maria na História:

Antiguidade: Mãe de Deus (Conc. de Éfeso), Virgem (Conc. De Constant. II), Rainha;  
 Idade Média: Nossa Senhora e Mãe de Misericórdia;  
 Idade Moderna: Patrona e rainha dos Povos (católicos); Mulher de fé e serva do Senhor (reformadores);  
 Idade Contemporânea: Discípula, Libertadora e mulher.

A noção de devoção, por sua vez, nos leva a compreender também que o conceito de Mariologia Social, que investiga o significado de Maria para a sociedade, é de fundamental importância.

Ao debruçamo-nos sobre a figura de Maria ao longo da história encontramos no seu culto a possibilidade de o fiel sentir-se companheiro(a) dela. Essa atitude se dá, muitas vezes, por meio da devoção. Segundo Boff (2012, p. 18):

No que tange à ideia de Maria-companheira (sócia), é preciso dizer que, quando referida a Cristo (sócia Redemptoris), está ligada à doutrina de corredenção, que, no fim do número em estudo, emerge, mais uma vez, através da expressão ‘cooperou na obra do Salvador’. Quando, ao invés, é referida aos fiéis, ‘companheira’ desponta como uma denominação mais recente, hoje difundida em certos meios eclesiais, como nas Comunidades de Base, particularmente em seus hinários (‘Companheira Maria’, etc.).

Outro conceito de igual importância é, justamente, o termo Barroco, em especial o de Barroco brasileiro. Na história, esse termo atingiu vários países europeus chegando mais tarde ao Brasil, que, por sua vez, reconfigurou o Barroco europeu criando o chamado Barroco brasileiro. Optou-se, portanto, denominá-lo nesta tese de Barroco-Rococó porque nosso objeto de estudo está inserido no Barroco em sua fase 3ª fase, ou seja, o Rococó, ou estilo Dom José I (1760–1840). Utilizaremos para o aprofundamento teórico do Barroco-Rococó Brasileiro, a historiadora Adalgisa Arantes Ávila. Adalgisa tem uma série de obras nas quais discute o Barroco-Rococó brasileiro e sua relação com a religiosidade, como, por exemplo em *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no Setecentos Mineiro, 2013*. Para a reflexão sobre o Barroco Mineiro e seu significado, será utilizado também o aporte teórico de Oliveira (OLIVEIRA, 2003) sobre a Imaginária mineira barroca.

Percival Tirapeli é outro autor de grande relevância para a discussão sobre o Barroco-Rococó brasileiro e suas relações com a teologia, a arte e a história. Percival, na obra *Arte Brasileira / Arte Colonial Barroco e Rococó (2006)*, de que é organizador, aponta a Igreja como centro irradiador de cultura no Brasil Colonial, pois, apesar de submissa ao poder do rei, desempenhou um papel crucial. Dentro das igrejas, estariam todos a salvo do fogo eterno. Esse temor foi determinante no embelezamento dos templos. Tirapeli fala, também, sobre o papel dos ritos que tem seu início no altar e terminam nas praças onde os homens representam seus papéis. Enfatiza que coube às irmandades das ordens terceiras o papel festivo, além de suprir as lacunas do poder público no gerenciamento do ensino, da saúde e de outras áreas. O autor destaca além disso, o florescimento mais livre, em Minas Gerais, da igreja. Interessante é que, nesse contexto, a população podia ter

[...] uma maior intimidade com os santos, colocando-os mais perto de si, festejando-os de todas as formas, amulando os anjinhos e até criando uma bíblia de pedra sabão (TIRAPELI, 2011, p.11).

Ainda para discutir o Barroco-Rococó brasileiro e sua simbologia, apelaremos ao capítulo *O Fausto e A Ostentação: A Religião sob o Signo Barroco nas Minas Gerais do Século XVIII*, de Maria do Rosário Gregolin e Fabio César Montanheiro, organizado por Tirapeli no livro *Arte Sacra Colonial (2001)*. Nesse capítulo, os autores discutem a relação entre discurso e história. Ou seja, a memória adquirida pelo

homem que, por meio do discurso, pode comunicar e transmitir conhecimento. Segundo os autores, a análise do discurso é uma importante ferramenta para a leitura e a interpretação da experiência histórica. Estes propõem “o delinear dos contornos da estética barroca como signo do pensar setecentista” (GREGOLIN; MONTANHEIRO, 2001, p. 200). Revelam os signos do Barroco como argumentação para a adesão à religião por meio do fausto e da opulência. Assim como o autor Tirapeli, discorrem sobre o papel das irmandades no contexto de Minas Gerais no setecentos, pois seus habitantes se organizavam e se empenhavam para a construção das igrejas e, mesmo, para cobrir as despesas de culto. Ao se referir, no texto, ao fausto e à opulência, incluem as festas do calendário litúrgico que eram celebradas com ostentação e pompa, segundo o espírito barroco da época.

As discussões teóricas estão diretamente relacionadas com as fontes desta pesquisa, que são, justamente, as imagens localizadas em igrejas. Que, por sua vez, são exemplares máximos do Barroco-Rococó brasileiro: a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto<sup>2</sup>, a Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana. Todas elas, possuidoras, em seu conjunto cênico, de obras de Mestre Ataíde.

Nesta tese, é um grande desafio analisar as imagens sacras e a figura de Maria/Nossa Senhora produzidas por Mestre Ataíde. Por meio das fontes (imagens, registros etc.), desvendar quem é Maria e as outras figuras sacras para os seus devotos. Que mulher é essa, tão venerada, tão cultuada, em cujo nome foram erguidas capelas e igrejas em Minas Gerais.

Para tal, se fará necessário traçar um panorama histórico - o contexto. ou seja, a fundação da cidade de Ouro Preto até o final do período colonial. Esse contexto é bastante rico no que diz respeito aos estilos de arte no Barroco-Rococó brasileiro. É importante deixar claro que nesta tese optou-se por considerar o Rococó como a terceira fase do Barroco no Brasil em Minas. As fontes elencadas de nosso personagem, Mestre Ataíde, estão localizadas na 3ª fase do Barroco Mineiro ou, rococó, ou estilo Dom José I (1760–1840).

A “imagem” e sua interpretação na história é outro tema que será abordado nesta pesquisa. A imagem constitui-se em uma categoria de fonte para a história das

---

<sup>2</sup> Uma das principais igrejas do Barroco Mineiro, teve sua construção iniciada em 1766. É considerada como a obra-prima de Aleijadinho, além de contar com obras de Mestre Ataíde.

mais interessantes, podendo revelar elementos surpreendentes e desafiadores. As imagens, enquanto fontes, exercem também um papel de mediação, segundo Pesavento (2003, p. 86):

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário.

Deste modo, o entendimento da imagem e sua representação é de fundamental importância. As imagens irão revelar elementos importantes para o entendimento da religiosidade em nosso contexto. Além de ser a mediadora entre a fé e os fiéis devotos de Maria/Nossa Senhora e outras imagens sacras.

Outro tema a ser abordado a partir da discussão no universo imagem é o da representação das imagens nas Igrejas. Segundo Menozzi:

As imagens não foram introduzidas na igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura do simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. A incultura do simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé... A frouxidão dos afetos, para que aqueles cuja devoção não é estimulada por intermédio dos ouvidos, sejam provocados pela contemplação dos olhos... já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê... assim por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos (MENOZZI, 1991 *apud* OLIVEIRA, 2000, p. 247).

A relação das imagens com seus fiéis e a simbologia que as permeiam são fundamentais para essa pesquisa. Com relação à reflexão sobre imagética, Renders 2009, no texto "*Deus, o Ser Humano e o mundo nas linguagens imagéticas da religião do coração: códigos e projetos*", fala a respeito da "religião do coração", que é uma expressão da religiosidade brasileira. O artigo trata dos códigos imagéticos usados ao longo de 500 anos para direcionar os relacionamentos entre o ser humano e Deus, e o ser humano e o mundo, segundo Renders. O autor propõe sua análise imagética em:

a) a compreensão da relação entre Deus e o ser humano, por exemplo, em relação à atividade e passividade e, em consequência direta; b) a compreensão da relação entre o ser humano e o mundo. O mundo natural e cultural nem sempre é incluído na Figura; pode desaparecer, mas, também permanecer (RENDERS, 2009, p. 31).

Renders lembra da importância de se entender o emblema ou a figura não apenas a partir de si mesmo ou de uma linguagem estabelecida no passado pela tradição da pintura. Ressalta que é preciso sempre considerar o contexto da sua criação ou reprodução. Nesse sentido, a construção do contexto histórico da época que a pesquisa se propõe a investigar é parte primordial do trabalho proposto.

Ainda em relação à discussão teórico-conceitual, sobre imagem, simbologia e representação, previamente foram elencados alguns autores além dos já citados. Como, por exemplo, o historiador Jaques Le Goff e Schmitt, na obra *Dicionário temático do ocidente medieval* (LE GOFF; SCHMITT, 2006) que traz reflexões sobre a representação das imagens e sua relação com a igreja/religiosidade. Do já citado Jean-Claude Schmitt, também incorporaremos a discussão teórica a obra *O Corpo das Imagens* (2007), em que se aborda o desenvolvimento histórico das concepções da “imago” medieval e as práticas rituais (religiosas). Schmitt associa as imagens, figuras visionárias e oníricas, às de pessoas vivas, dotadas de corpo e sangue, de palavra e movimento. “A imagem nunca mais foi apenas uma ‘obra de arte’, nem muito menos uma ‘ilustração’ dos textos. Ela é uma das formas pelas quais uma sociedade representa o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele”.

Também faremos uma revisão bibliográfica sobre as igrejas mencionadas anteriormente e que compreendem o universo proposto na pesquisa. Para isso, alguns autores foram elencados: Martins (2015), que, em *Roteiros Visuais no Brasil: nos Caminhos do Barroco*, propõe uma discussão sobre o Barroco brasileiro e pode ser a introdução para a compreensão do universo das Igrejas. Para o universo das igrejas de Minas Gerais, escolhemos alguns autores e obras: Rodrigo de Almeida Bastos e sua tese *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*, além das obras de Augusto de Lima Junior – *Vila Rica de Ouro Preto, síntese histórica e descritiva* (1957) – e de Raimundo José da Cunha Matos – *Coreografia histórica da província de Minas Gerais* (1981). Obras que serão a base para a compreensão do universo das igrejas propostas como objetos de pesquisa.

Como procedimento metodológico, optou-se pela pesquisa bibliográfica, documental e descritiva,

[...] pois é aquela que analisa, observa, registra e correlaciona aspectos (variáveis) que envolvem fatos ou fenômenos, sem manipulá-los. Os fenômenos humanos ou naturais são investigados sem a interferência do pesquisador que apenas procura descobrir, com a precisão possível, a frequência com que um fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e características (CERVO; BEVIAN, 1983, p. 55).

As fontes documentais, como já referido, serão as imagens sacras e as representações de Nossa Senhora e outras imagens sacras realizadas por Mestre Ataíde nas igrejas já citadas dada a sua relevância histórica. Para esta discussão, é importante relacionar história e imagem para possíveis interpretações. Para efeito de uma maior aproximação do leitor em relação às imagens e à análise que propomos, destacaremos a iconografia-chave – as pinturas que são objeto da investigação – em folhas separadas, inseridas junto ao texto, em tamanho grande, impressas em cores e em papel especial.

Como metodologia, além da revisão bibliográfica, incluiremos aspectos da análise iconológica de Erwin Panofsky e de outros teóricos já citados anteriormente no tópico do estado da arte em relação a imagem, simbologia e representação.

Panofsky (2007) aponta as imagens como parte de uma cultura e, para serem compreendidas, é preciso conhecer a referida cultura. Portanto, a imagem não expressa somente uma ideia, e sim uma concepção de mundo - as imagens devem ser “lidas” e compreendidas como um documento histórico. Desta forma Panofsky diz que obras de Arte e suas imagens são como documentos, são fontes históricas a serem compreendidas e analisadas. A proposta de Panofsky usa os termos iconografia e iconologia. A iconografia diz respeito ao tema ou ao assunto, a iconologia é o estudo do significado do objeto. O autor define iconografia como “o ramo da história da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de Arte em oposição a sua forma” (PANOFSKY, 2007, p. 47). Quando se refere a iconologia diz: “uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da Arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 2007, p. 54).

O autor aponta três níveis: I. Tema primário ou natural, subdividido em atual e expressional. “É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas

configurações de linha e cor...; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas [...]” (PANOFSKY, 2007, p. 50) são os motivos artísticos. II. Tema secundário ou convencional “[...] é apreendido pela percepção de que uma figura masculina como uma faca representa São Bartolomeu, etc.” (PANOFSKY, 2007, p. 51). Ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma. III. Significado intrínseco ou conteúdo:

é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Juntos, o tema primário, secundário e o significado intrínseco ou conteúdo, possibilitam elementos para a análise de uma obra de Arte (PANOFSKY, 2007, p. 52).

Panofsky elaborou um quadro explicativo (Quadro 1):

Quadro 1 - Sinóptico do método de abordagem de três esferas de significados referentes a uma obra de Arte

Objeto da interpretação	Ato da interpretação	Objeto da interpretação	Princípios corretivos da interpretação (História da tradição)
<b>I. Tema primário</b> ou natural: (a) fatural, (b) expressional constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição purê- iconográfica (análise pseudoformal)	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos)	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
<b>II. Tema secundário</b> ou convencional o mundo das imagens, estórias e alegorias.	Análise Iconográfica	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos)
<b>III. Significado intrínseco</b> ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos.	Interpretação Iconológica	Intuição Sintética (familiaridade com tendências essenciais da mente humana) condicionada pela	História dos sintomas culturais ou símbolos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências

		psicologia pessoal e Weltanschauung.	essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos)
--	--	--------------------------------------	---

Fonte: Adaptado de Panofsky, 2007.

O autor vai além do tema, propõe como deve ser o ato e o meio para a interpretação e, ao final, os princípios corretivos de interpretação. O quadro resume a metodologia panofskyana, conhecida por iconológica ou histórico-social, pois possibilita a análise de uma obra a partir do seu tempo e espaço, assim como sua relação com outros elementos culturais do período.

“Senhor, não mereço isto. / Não creio em vós para vos amar. / Trouxestes-me a São Francisco/E me  
fazeis vosso escravo. / Não entrarei, senhor, no templo, / Seu frontispício me basta. / Vossas flores e  
querubins/São matéria de muito amar. / Dai-me, senhor, a só beleza/Destes ornatos. / E não a alma.  
/ Presente-se a dor de homem, / Paralela à das cinco chagas. / Mas entro e, senhor, me perco/Na  
rósea nave triunfal. / Por que tanto baixar o céu? / Por que esta nova cilada? / Senhor, os púlpitos  
mudos/Entretanto me sorriem. / Mais que vossa igreja, esta/Sabe a voz de me embalar” (CARLOS  
DRUMMOND DE ANDRADE). *O texto faz parte do conjunto de poemas “Estampas de Vila Rica”, que  
integra a edição crítica de Claro enigma. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Documento não paginado*

## 2 O BARROCO-ROCOÓ MINEIRO E MESTRE ATAÍDE

Na História da Igreja, Maria sempre ocupou um lugar muito específico no âmbito da História da Salvação. Por ser filha predileta do Pai, Mãe de Deus Filho e sacrário do Espírito Santo, ela, com muita razão, é tida como membro Supereminente e singular na Igreja. Por esta razão, ela é descrita, pela doutrina eclesial, como exemplo e modelo de Fé, Esperança e de Caridade (VATICANO, 1964). O Concílio Vaticano II, no âmbito da reflexão sobre a Igreja, atribui a Maria um lugar central, porque Ela é membro da Igreja. Mas, Ela não é somente Mãe da Igreja, como é, também, nossa irmã. Maria é membro perfeito a imitar e por isso, digna de ser venerada.

Nesse sentido, o teólogo Hans urs von Balthasar ao qualificar a eclesiologia no século XX não teme de definir, “Maria, a Mãe-Igreja”, e, ao mesmo tempo, “Mãe da Igreja” (BALTHASAR, 2016, p. 8). O papel central de Maria tem inúmeras consequências também para o modo de agir da Igreja. Analisando os conceitos de Mistério, Comunhão e Missão, von Bathasar, irá afirmar que Maria habita no mistério, participa na comunhão Trinitária e, por isso, descobre a sua missão específica, cooperando na missão de Cristo, até hoje.

Deste modo, a espiritualidade mariana é, então, uma espiritualidade para todos aqueles que procuram alcançar a santidade. No contexto do Vaticano II, trata-se de uma nova reflexão sobre Maria sendo ela o núcleo representativo da feminilidade da Igreja, essa possibilita uma nova consciência na Igreja da sua dimensão Mariana. Maria é, portanto, aquela que unifica os diversos princípios existentes na eclesiologia do teólogo von Balthasar, é mariana porque é uma eclesiologia nupcial, onde Deus se dá por amor e cada cristã se insere nupcialmente na estruturação do Corpo de Cristo, ao participar da missão de Cristo.

“Maria, é a memória da Igreja” (BALTHASAR, 2016, p. 8). No decorrer da História da Igreja, Ela recebeu inúmeros título e atributos mas o que nos chama atenção é sua relação com a Igreja, conosco, com cada fiel.

Ninguém possui uma memória tão completa, desde o primeiro momento, da Encarnação, até à cruz, à descida da cruz, o enterro e a Ressurreição; [...]. Ela esteve sempre persente no Pentecostes [...] se torna o centro da Igreja iluminada pelo Espírito (BALTHASAR, 2016, p. 21-23).

Maria, é, portanto, Mestra da Igreja, que durante as diversas épocas da Igreja, ela foi reconhecida pelo seu profundo amor a Deus na obra de sua Encarnação e Redenção. Em todo seu peregrinar Ela permanece “serva do Senhor!”, desempenha um papel social fundamental na vida e no ministério de Cristo. Vive no meio do povo, “uma pobre mulher entre as outras”, mas cheia de graças (BALTHASAR, 2016, p. 39).

Nosso objetivo, é, pois, neste capítulo, o de apresentar o alcance da Mariologia Social, de Clodovis Boff, obra que representa uma longa e paciente pesquisa sobre o significado especialmente social ou público de Maria nos planos: histórico e da devoção popular. Em sua obra Boff, inaugura um importante avanço da teologia mariana numa área vital e urgente da missão da Igreja, a questão social, especialmente na América Latina, onde vivem muitos povos que são, ao mesmo tempo, majoritariamente excluídos e profundamente marianos.

No desenvolvimento do capítulo veremos que Maria fica junto do povo, no sentido de estar no meio dele, sendo povo com seu povo. Ela se faz membro do povo, a partir de sua presença em meio às mil culturas nas quais ela é conhecida e invocada (BOFF, 2015, p. 410).

A iconografia cristã apresenta Maria sob vários aspectos, retrata a sacralização do feminino, que teve em Maria a imagem e o modelo de mulher segundo a fé católica e em suas representações aproximou a Mãe de Jesus de divindades femininas devocionais equivalente, de outras matrizes das sociedades colonizadas, conforme se pode comparar com a arte Barroco e o Rococó e a fé presente no contexto histórico do século XVIII e XIX e, as imagens de Mestre Ataíde na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Igreja Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Mariana.

Além dos elementos relacionados à Mariologia Social serão apresentados ainda breves traços da biografia de Mestre Ataíde e o contexto histórico da fé dos séculos XVIII e XIX, nas cidades de Mariana, Santa Bárbara e Ouro Preto. Este propósito será realizado mediante a revisão bibliográfica sobre o tema, em estudo.

## 2.1 A MARIOLOGIA COMO PONTO DE PARTIDA PARA A ANÁLISE DE IMAGEM

A teologia mariana é de fundamental importância para esta pesquisa, pois o elemento central de análise é, justamente, a imagem de Maria nos afrescos de Mestre

Ataíde no contexto do Barroco-Rococó brasileiro no século XVIII nas Igrejas das cidades de Ouro Preto e Mariana.

Para o aprofundamento da teologia mariana optamos pelo teólogo Clodovis Boff, pois sua teologia irá nos conduzir na análise dos valores das tradicionais imagens de Maria, Mãe do Senhor. Em sua obra *Introdução à Mariologia* (2004), enfatiza que um dos grandes ensinamentos do Concílio Vaticano II, é o de que “Maria está no coração da história da salvação (LG 65)” (BOFF, 2004, p. 18). Nos remete, ainda, ao documento *Gaudium et Spes* (VATICANO, 1965) em que Maria é reconhecida como a mulher que nos ajuda a contemplar o mistério do ser humano e da Igreja por dentro, a partir da encarnação. Com o seu sim, ela se associa intimamente a Deus Trindade, colaborando plenamente para a realização do projeto salvífico. Essa união íntima a coloca em um lugar singular, o coração da história. Esse coração é o próprio Jesus Cristo. Nele, o ser humano encontra a sua própria identidade.

De tal modo, conhecer Maria é entrar no coração desse mistério. Olhar para ela é olhar para o Verbo Encarnado, é contemplar o mistério do Deus que se faz pequeno e humano, frágil e despojado, cheio de amor pela criação. Conhecer Maria é percorrer o caminho da identidade do ser humano, pois, nela, os fios da teia do mistério da vida se entrecruzam e se ligam com o divino. Portanto, em Maria se reflete o amor de Deus pela criação e pela inteira humanidade.

Clodovis Boff (2004) assegura-nos, também, que, ao ouvirmos pronunciar o nome de Maria, nossa mente e nosso coração enchem-se de sentimentos e reflexões. Todo um imaginário de devoção e de fé povoa nosso ser. Deste modo, existem vários objetivos para o conhecimento de Maria, dentre os quais destacam-se o intelectual, o espiritual, o moral, o cultural e o pastoral. Entre eles, nos interessa em especial o cultural, ou seja, as celebrações litúrgicas, as práticas devocionais e de religiosidade popular.

Paulo VI, na *Marialis Cultus* nos recorda: “A piedade da Igreja para com a bem-aventurada Virgem Maria é o elemento intrínseco do culto cristã” (VATICANO, 1974). E, acrescenta,

o culto da bem-aventurada Virgem Maria tem a sua suprema razão de ser na insondável e livre vontade de Deus, que, sendo a eterna e divina Caridade (1Jo 4,7-8.16), realiza todas as coisas segundo um plano de amor: amou-a e fez-lhe grandes coisas (Lc 1,49), amou-a por causa de si mesmo e por causa de nós e, deu-a a si mesmo e no-la deu a nós” (VATICANO, 1974).

Do mesmo modo, “a materna missão de Maria impele o povo de Deus a dirigir-se com filial confiança, àquela que está sempre pronta para o atender, com afeto de mãe e com o valimento eficaz de auxiliadora (LG 60-63)” (VATICANO, 1974). Clodovis Boff assegura-nos que a devoção a Maria nasceu do “*sensus fidelium*”, ou seja, da sensibilidade da fé mais profunda e genuína dos fiéis. Essa sensibilidade, ao longo dos tempos, contribuiu para se compreender a revelação divina continuada, também na pessoa de Maria, na vida concreta das comunidades. Assim, Maria, na história, é compreendida como Mãe, Mulher e Discípula fiel do Senhor.

De tal modo, não se pretende aqui fazer uma Mariologia, mas, sim, refletir sobre a importância da devoção mariana. Maria é venerada no âmbito da religiosidade popular. Segundo Clodovis Boff (2004, p. 24-25):

Aqui, mais que mario-logia, dever-se-ia falar em **mari-eu-logia**. A exaltação de Maria **precedeu** a reflexão sobre ela. Antes de ser objeto de reflexão, Maria foi objeto de veneração e amor. Antes de ter sido pensada, essa Mulher foi amada, louvada e rezada. Em mariologia, a experiência precede amplamente o discurso. A incubadora da mariologia foi o coração e não o cérebro. As mais profundas intuições mariológicas surgiram de um estranhado amor a Maria, como se observou em Agostinho, Ambrósio, Anselmo, Boaventura, Scotus. E isso é tanto mais verdade quanto mais afetiva é a figura que está em jogo. Ora, Maria aparece sob figuras com fortíssima carga emocional, tais as de Mãe, Socorro, Advogada, Rainha.

A devoção a Maria é um elemento qualificador na História da Igreja. No Brasil, aliás em toda a América Latina, a presença da devoção e o culto a Maria foi sempre uma constante e, a experiência mariana pertence à identidade própria do povo brasileiro. É, portanto, como em outros países da América Latina, uma experiência vital e histórica. Desde o início da chegada dos portugueses ao Brasil, se, de um lado, Maria, Maria, em um primeiro momento, conferiu ânimo aos conquistadores que trouxeram sua imagem nas caravelas que os transportavam, por outro lado, em um segundo momento, conferiu esperança aos colonizados, dignidade aos escravizados e motivação para todo tipo de desafortunados. Isto é atestado pelos inúmeros títulos com os quais é invocada no Brasil (MEGALE, 1980).

Deste modo, o Brasil herdou a devoção mariana do catolicismo português que era profundamente mariano sendo a devoção mariana uma prerrogativa de dinastia no reino português. O primeiro governador, Tomé de Souza, cuja nau capitânia era consagrada à Nossa Senhora da Ajuda, trouxe a sua imagem. A primeira igreja

construída no Brasil em 1535 em Boipeba, litoral da Bahia, foi dedicada à Nossa Senhora das Graças, segundo narra o Frei Clodovis Boff:

A sua construção está envolta pela lenda: uma belíssima senhora teria aparecido em sonho à princesa indígena, Paraguaçu, esposa do português Diogo Álvares (Caramuru), pedindo-lhe a construção de uma Igreja. Ora Caramuru e Paraguaçu são considerados como sendo o primeiro casal da raça mestiça brasileira. O templo foi erguido no lugar onde está, hoje, o mosteiro de Monserrate, no qual está sepultada Paraguaçu (+1582). Ainda hoje, ali, venera-se a pequena imagem da Virgem da Graça.

A partir do substrato luso a religiosidade popular no Brasil se desenvolve e se enriquece e, sobretudo, “a devoção a Maria, marca as épocas do ano e as horas do dia” (HOORNAERT, 1983, p. 347). Assim, nessa religiosidade de origem ibérica, a devoção mariana é um componente essencial. Para Clodovis Boff:

o catolicismo português era profundamente mariano. A figura de Maria contribuiu historicamente para a construção daquela nação na sua coesão interna e inspirou as suas maiores empresas políticas, como as guerras contra os mouros e as grandes descobertas marítimas. O marianismo português fazia parte da alta política de Estado (BOFF, 1994, p. 9).

Trazida para o Brasil com a conquista e com a evangelização, a devoção a Maria foi crescendo na sociedade colonial. Em todos os lugares existia uma imagem de Maria, ligada a elementos oriundos de tradições religiosas indígenas e, sobretudo, africanas. Constituiu-se, assim, um catolicismo multifacetado, de grande diversidade cultural, em que vai crescendo a necessidade de um aprimoramento da devoção mariana no Brasil. Um simples levantamento de dados permite constatar que grande parte das paróquias da capitania de Minas Gerais foram consagradas unicamente a Maria, enquanto o restante fragmentava-se entre inúmeros santos e várias representações de Cristo. Segundo Eduardo Hoornaert, pode-se escrever uma História do Brasil descrevendo os diversos significados que a imagem de Nossa Senhora teve ao longo desta história” (HOORNAERT, 1992, p. 346-347).

Nesta tese, como já dissemos, optamos por estudar a iconografia das Igrejas: São Francisco de Assis, em Ouro Preto (forro do teto e a pintura que compõe o altar); Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (imagem do altar mor da Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara) e na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana (tetos da capela-mor). Todas, obras realizadas por Manuel da

Costa Ataíde (1762-1830)<sup>3</sup>, mais conhecido como Mestre Ataíde. Desta forma, buscase analisar os simbolismos dessas imagens e sua relação com as práticas de piedade<sup>4</sup> marial e sua relação a comportamentos sociais e políticos da época.

A devoção mariana estava inter-relacionada à exemplaridade moral, sendo que nos sermões dos pregadores misturavam-se discursos ascéticos e doutrinários com o aconselhamento da prática de oração mental e devoção a Nossa Senhora. Os postulados da moralidade católica eram ratificados, na base da piedade marial, sob a perspectiva das representações da virgindade e da maternidade. Daí o padrão de conduta feminina estabelecida pelo clero, a castidade pelas mulheres solteiras e viúvas, e a fidelidade e a procriação para as casadas, segundo um modelo de ordem natural e imutável, que também estipulava ao gênero o recato e a obediência (PRIORE, 1993, p. 174).

A devoção mariana, foi, assim se desenvolvendo e de acordo com o teólogo Clodovis Boff, não bastava apenas um conhecimento intelectual de Maria. Era necessário, a imitação de suas atitudes, pois “Maria guardava e meditava todas as coisas em seu coração (LC 2:19)” (BOFF, 2004, p. 22). O teólogo enfatiza a importância do “coração”, da “lei do amor”, e do “princípio da generosidade”. Ou seja, o discurso que circunda esse conceito engloba elementos imprescindíveis de um “amor sem limites” (BOFF, 2004, p. 22); muitas vezes, um amor exagerado e, até mesmo, um amor “um pouco doido” (BOFF, 2004, p. 22). Esses ditos (exagerados) existem, pois fazem parte da contemplação extasiada e com louvores sem fim (BOFF, 2004). Assim sendo, ao considerar as imagens sacras e, em especial, as pinturas de

---

<sup>3</sup> As obras do Mestre Ataíde surgem num tempo em que a espetacularização do culto religioso era uma tônica, e todas as artes concorriam para a criação de uma “obra total” sintetizada no templo feericamente decorado, onde a celebração ocorria em meio à música e oratória sagrada, e a arquitetura resplandecia em mobílias entalhadas, pratarias, pinturas, estatuária e retábulos dourados. Mestre Ataíde era filho do capitão português Luís da Costa Ataíde e de Maria Barbosa de Abreu, provavelmente também portuguesa. Nasceu em Mariana. Sua família era modesta. Ele foi militar, além de pintor e decorador brasileiro do período intitulado Barroco Mineiro da terceira fase, o Rococó. Mestre Ataíde, como artista, não foi apenas pintor, mas grande parte de sua carreira foi empregada nas tarefas de douramento de talha e encarnação (colorização) de estátuas. Em várias igrejas mineiras, o artista deixou sua marca em vários aspectos da decoração, e às vezes chegou a projetar a arquitetura de retábulos e objetos litúrgicos como castiçais e crucifixos. Também foi ilustrador, pintando iluminuras em Livros de Compromisso de irmandades.

<sup>4</sup> O Documento de Aparecida (2007) fala de espiritualidade e piedade popular. Neste estudo utilizaremos o termo “piedade popular”, embora seja mais adequado, hoje, utilizar “espiritualidade”. Por espiritualidade entende-se “um modo secundário da vida cristã” (DAp, 263), enquanto o termo “piedade popular” representa “uma maneira legítima de viver a fé, um modo de se sentir parte da Igreja...” (DAp, 264). Para outros aprofundamentos, consultar os seguintes números dos DAp: 37, 258, 549; 263, 264 e 265.

Maria “arquitetadas” por Mestre Ataíde, podemos relacioná-las com sua presença em afrescos, céus e paredes das igrejas-objeto de estudo nesta pesquisa.

As obras de arte barrocas de estilo Rococó de Mestre Ataíde nas Igrejas de Minas Gerais, em especial em Ouro Preto, nos permitem, ainda, observar quais são os elementos de culturas locais representados em suas pinturas, e o fato de que muitas obras estavam bastante próximas das manifestações artísticas de inspiração religiosa daquela época. Sabe-se que o Barroco brasileiro, na região de Minas Gerais, recebeu uma série de características que o particularizaram. Por se tratar de um tipo de arte que não rompeu radicalmente com o Renascimento, o Barroco brasileiro expressou a religiosidade católica sem abandonar a exploração dos sentimentos e o emprego de curvas que demarcaram a arte renascentista. No Brasil, tais concepções foram expressas com o uso de materiais como a pedra-sabão, o cedro e o barro cozido.

Desse modo, observa-se que a arte barroca teve uma função sagrada quase que didática. As esculturas do Barroco-Rococó Mineiro foram reconhecidas pelos gestos dramáticos, o movimento dos corpos e o detalhamento por meio da inserção de ícones e outros acessórios. Em certa medida, o santo entalhado exprimia particularidades diversas de sua experiência de fé por meios desses elementos. Essas mesmas intenções podem ser vistas nas pinturas e nas igrejas construídas na mesma época.

Assim, o templo religioso torna-se fundamental na estrutura urbana e social da região das Minas como meio de urbanização. Por sua causa, terras eram valorizadas, surgiam novos setores e novas ruas. O templo funcionava como principal ponto de encontro do povo, pois sediava as solenidades religiosas como missas, casamentos, batizados e procissões. O lazer do homem mineiro desse período estava no templo. Até os próprios sepultamentos eram realizados no interior dos templos, reforçando, assim, sua função social. Do mesmo modo, as imagens arquitetadas de Maria tornaram-se indispensáveis para os religiosos, em especial para os fiéis que necessitavam de símbolos para alimentar sua devoção e piedade.

A esperança vivida pelos fiéis, a despeito de suas muitas fraquezas humanas, chegariam à salvação, por meio da intercessão mediadora de Maria. O papel intercessório dos fiéis dava-se através das mais diversas práticas, tais como terços, novenas procissões, que por sua vez remetiam, de forma geral, a três pilares representativos do imaginário mariano, de potenciais implicações políticas e sociais:

[...] a figura de Maria é a da *Mãe* que cuida e protege, da *Rainha* que defende e salva, da *Senhora* que suscita o respeito e as homenagens do coração. [...] Isso faz com que o patronato nacional mariano e, acrescentamos, também os das cidades e vilas] esteja frequentemente ligado a um imaginário muito rico, entretido de aparições, milagres e prodígios vários, que cria uma tradição popular que se registra nas lendas (BOFF, 2006, p. 304).

Assim, a figura da Virgem ocupava um lugar de destaque nas cidades de Minas. Esta espiritualidade entrecruzou-se com um revigoramento da oração vocal, articulada da prece falada com as meditações silenciosas inclusive aquelas integrantes do terço e do rosário (GALILEA, 1984). Todavia, Clodovis Boff nos lembra que Maria sempre desempenhou uma função de mediadora entre Cristo e seus fiéis, mas sem perder o carácter *crístocêntrico*. Maria esteve ao lado do Filho, Jesus Cristo, na Terra. Ou seja, exerceu sua maternidade e participou da redenção do mundo. Seu papel é o de uma mãe companheira, generosa e bondosa, entre tantas outras qualidades. Maria também preocupa-se com os fiéis, é Mãe deles também, é sua Mãe espiritual. Maria é intercessora.

Na sociedade colonial brasileira houve uma associação entre devoção mariana e figuração pictórica da fé, conforme preconizado por Trento, que precisou a função das imagens, com exclusão, do lascivo e do grotesco (AZEVEDO, 2000). No imaginário do povo o culto mariano adquiriu contornos específicos no contexto socioreligioso das cidades de Minas. Maria foi sempre considerada como um modelo e a imagem ideal de comportamento e sentimentos. Nesse sentido, Maria é um exemplo para os cristãos.

Clodovis Boff, no capítulo três de sua obra *Introdução a Mariologia* (2004, p. 113), reflete sobre a figura de Maria a partir do capítulo VIII da *Lumen Gentium* (65), intitulado Maria: exemplo para os cristãos. Ele mostra os avanços depois do Concílio Vaticano II das reflexões acerca da presença de Maria na Igreja:

Agora se passa do nível coletivo (Igreja) para o dos indivíduos (os cristãos). O núcleo diz: Maria é 'exemplo de virtudes' para todos os fiéis, incluindo os Pastores. Sobre as virtudes de que Maria é exemplo, o Concílio se concentra nas teológicas. O Vaticano II deu muita ênfase à exemplaridade da figura de Maria, mostrando que a relação com Ela não deve ficar apenas na invocação (Maria como Tu), mas deve incluir também a imitação (Maria como Ela). (BOFF, 2004, p. 113).

Em *Maria, Mulher da Liberdade*, Clodovis Boff nos lembra da representação de Maria no texto sagrado:

O relato da Anunciação, além de evidenciar a proximidade do Senhor, demonstra Maria como mulher livre, pessoa ativa e participativa, consciente e responsável. Nessa cena se vislumbra Maria como sujeito de sua história, alguém que compreende que há um Projeto que engloba os seus projetos pessoais e, livremente, se coloca a serviço da libertação, se dispõe a uma diaconia libertadora (BOFF, 2018, p. 3).

Nessa citação, o autor aponta elementos significativos em relação à imagem de Maria que podemos relacionar com a obra de (imagem e representação) Mestre Ataíde. A principal obra do artista, *Glorificação da Virgem*, executada no teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (entre 1801 e 1812), revela, por meio do sorriso de Maria e pela beleza da obra, o papel principal de Nossa Senhora. Como sugere a obra de Mestre Ataíde, Maria atua como sujeito principal da história quando propõe a libertação dos fiéis que frequentavam a Igreja de São Francisco de Assis. Por meio de uma linguagem barroca que se apresenta “sedutoramente bela”, Maria convida todos a uma vida de devoção.

Nossa Senhora e as demais imagens sacras na pintura do forro de teto da Igreja de São Francisco de Assis representam o diálogo proposto pela Igreja, ou seja um convite a fé e ao catolicismo. Um catolicismo que, na obra Mestre Ataíde, é traduzido como um convite aos fiéis para embarcarem na religiosidade, no catolicismo, por meio de um convite colorido, belo e promissor. Referimo-nos, deste modo, ao catolicismo da contra-reforma. Portanto, alegamos ao barroco com caráter didático, uma vez que a maioria da população era analfabeta.

Segundo a teologia mariana, ao venerar Maria, os fiéis adoram o Senhor. Maria ocupa um lugar privilegiado no culto cristão. Seu culto possui valor espiritual e pastoral e contribui para a renovação dos costumes cristãos. Ele tem raízes profundas na Palavra revelada e sólidos fundamentos dogmáticos. De acordo com Boff, o documento *Marialis cultus*, do Papa Paulo VI (1974), inaugurou a reflexão acerca da Mariologia social:

1. Ao dispor-nos a tratar do lugar que a bem-aventurada Virgem Maria ocupa no culto cristão, devemos, em primeiro lugar, voltar a nossa atenção para a sagrada Liturgia; esta, efetivamente, para além de um rico conteúdo doutrinal, possui uma incomparável eficácia pastoral e tem um bem reconhecido valor exemplar para as outras formas de culto. Assim, quereríamos aqui, se isso nos fosse possível, considerar as várias Liturgias do Oriente e do Ocidente; mas, em ordem à finalidade do presente documento, limitar-nos-emos a examinar quase exclusivamente os livros do Rito Romano; aliás, somente este foi objeto, em seguimento das normas práticas emanadas no Concílio Vaticano II (SC 3), de uma renovação profunda, também pelo que respeita às

expressões de veneração para com Maria; e exige, portanto, ser atentamente considerado e apreciado (BOFF, 2006, p. 62).

A função de intercessora é o canal de comunicação entre os fiéis e Deus. Nesse sentido, a figura de Maria abarca um papel simbólico de grande relevância e mesmo necessário para a fé e para a devoção popular. A postura de fé de Maria nos remete novamente ao documento *Marialis Cultus*, do Papa Paulo VI:

Antes de mais nada, a Virgem Maria foi sempre proposta pela Igreja à imitação dos fiéis, não exatamente pelo tipo de vida que ela levou ou, menos ainda, por causa do ambiente sócio-cultural em que se desenrolou a sua existência, hoje superado quase por toda a parte; mas sim, porque, nas condições concretas da sua vida, ela aderiu total e responsavelmente à vontade de Deus (Lc 1,38); porque soube acolher a sua palavra e pô-la em prática; porque a sua ação foi animada pela caridade e pelo espírito de serviço; e porque, em suma, ela foi a primeira e a mais perfeita discípula de Cristo, o que, naturalmente, tem um valor exemplar universal e permanente. (BOFF, 2006, p. 62).

Desse modo, a liberdade de Maria se contrapõe à realidade histórica das mulheres em diferentes recortes espaciais e temporais. Ao trazer a *Anunciação de Maria* em igrejas e cidades em determinados séculos, pintadas ou esculpidas por diferentes artistas, sua posição se contrapõe às das mulheres que faziam parte das sociedades em questão. A função ocupada por Nossa Senhora, como enfatiza Boff, “inteira, livre e sozinha”, é justamente o oposto do que as mulheres exerciam na época do catolicismo de Mestre Ataíde. É um papel que, sem dúvida, revela força e autonomia. Portanto, o que exibem essas imagens? Elas fazem referência ao mundo ideal ou a um paraíso para as mulheres?

A análise do contexto das cidades mineiras de Ouro Preto e Mariana nos mostrará condição das mulheres daquele: um grande contingente de escravas, outro de mulheres “livres” que trabalhavam muito e outro, ainda, de mulheres da elite econômica, todas em posição antagônica à da Maria representada em imagens sacras. Figueiredo, no capítulo intitulado *Mulheres nas Minas Gerais*, na obra da historiadora Mary Del Priore *História das Mulheres no Brasil*, mostra que o papel das mulheres em Minas Gerais é marcado por ausências:

Em que lugar encontraríamos a mulher mineira? Começamos pela negação, que parece ter sido a característica central da vida dessas mulheres. Estiveram nas Minas excluídas de qualquer exercício de função política nas câmaras municipais, na administração eclesiástica, proibidas de ocupar cargos da administração colonial que lhes garantissem reconhecimento

social. Os papéis sexuais na colônia reproduziam o que se conhecia na metrópole. Tudo parecia confirmar isso. O exame de atuação feminina nos ofícios mecânicos é desalentador. Entre os ofícios que se multiplicam pelas Gerais, por multidões de ferreiros, latoeiros, sapateiros, pedreiros, carpinteiros, ourives, pouco se vislumbra da presença feminina. Apareciam, sim, ocupadas na panificação, tecelagem e alfaiataria, dividindo com os homens essas funções, cabendo-lhes alguma exclusividade quando eram costureiras, doceiras, fiandeiras e rendeiras. Ainda como cozinheiras, lavadeiras ou criadas reproduziam no Brasil os papéis que tradicionalmente lhes eram reservados. Algumas, através de uma prova prática, assistida por médicos e sangradores, promovida pelas câmaras municipais, receberam 'cartas de exame', uma espécie de diploma que as tornava aptas ao exercício legal da função de parteira (FIGUEIREDO, 1997, p. 142-143).

Profissões e papéis absolutamente antagônicos à representação feminina idealizada nas imagens sacras de Maria de Mestre Ataíde. A liberdade na vida social e familiar mineira daquele período simplesmente não existia na representação de Maria em sua Anunciação. Nem de longe.

Como exemplo real do trabalho feminino nas Minas Gerais no Barroco-Rococó Mineiro, temos a Figura 1 de Julião, *Negras venderoras de rua*. O autor retrata a realidade das mulheres do último quarto do século XVIII.

Figura 1 - Negras vendedoras de rua, de Carlos Julião.<sup>5</sup>



Fonte: Biblioteca Nacional Digital, [1776].

<sup>5</sup> Aquarela de Carlos Julião, último quarto do século XVIII. Domínio público, Biblioteca Nacional Digital. Negras vendedoras de rua, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional). Imagem disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon30306/icon30306\\_066.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon30306/icon30306_066.jpg)

Transformar a realidade das mulheres, dos fiéis de modo geral, provavelmente só seria possível, no contexto do Barroco-Rococó Mineiro, por meio do onírico e da religião. Sonhar e almejar o paraíso faziam parte da religiosidade. Viver conforme as normas da Igreja, servir a Maria, a Deus e a Igreja – este seria o vislumbre de um futuro possível que a Igreja Católica propunha.

Por meio de suas obras, Mestre Ataíde nos fornece elementos de leitura e análise do contexto histórico-religioso de sua época. “Os motivos iconográficos eram inspirados na hagiografia e temas bíblicos. A religião culturalmente era de matriz tridentrina e a religiosidade, conforme o povo lusitano, profundamente devocional” (PAIVA; ANASTASIA, 2002, p. 258).

Desse modo, o artista ao que tudo indica inspirou-se em seu meio, nos tipos humanos, e na sua própria característica física mestiça. Em Ataíde, essa sensibilidade ao meio veio, sobretudo, a partir da paleta tropical, dos coros angélicos e da figura humana, cujos traços são, via de regra, mestiços (Figura 2).

Figura 2 - Nossa Senhora do Carmo, o Menino Jesus e São Simão Stock, Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2021<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14521/sao-simao-stock-com-nossa-senhora-do-carmo>.

A Mariologia de Ataíde nos auxiliará e dará suporte para a compreensão do universo católico mineiro. A simbologia e os significados das imagens de Maria selecionadas para a presente pesquisa são fundamentais para a compreensão da fé, da devoção e das relações da teologia mariana com as imagens sacras de Mestre Ataíde, bem como deste conjunto com a religiosidade nas cidades de Ouro Preto e Mariana, nas Minas Gerais do século XVIII e início do XIX.

A Mariologia, segundo Boff, tem sua origem na compreensão dos dogmas marianos. Um dos elementos apontados pelo teólogo é a Tradição (com “t” maiúsculo), por ele explicada da seguinte maneira:

[Tradição é] A própria Bíblia enquanto lida piedosamente pela Igreja ao longo dos séculos. Essa leitura viva não fica só na ‘letra’, mas chega ao ‘espírito’ da Palavra, capta seu sentido profundo e o torna pleno e claro. Trata-se da grande Tradição (com T maiúsculo, a Parádosis), que é imutável em sua substância, mas cresce em sua compreensão. É diferente das ‘pequenas tradições’ (com t minúsculo), que são mutáveis e superáveis. A Tradição (Igreja compenetrando-se da Palavra de Deus) constitui o ‘princípio formal’ da Escritura – ‘formal’ no sentido de interpretativo ou explicitante. Isso significa que só a Tradição nos dá ‘certeza’ dogmática em relação às verdades da fé, no caso, referentes à Virgem. A sola Scriptura dos Evangélicos é um princípio estreito, que leva frequentemente à idolatria da Bíblia. Contra isso, deve-se dizer que a Esposa de Cristo é a Igreja, não a Bíblia. Esta contém apenas as ‘cartas de amor’ do Esposo. E mesmo essas cartas não contêm todos os ‘segredos’ do Esposo, pelo menos não claramente. A Tradição se transmite por vários canais, especialmente os seguintes [...]. (BOFF, 2010, p. 9).

A afirmação acima diz que o senso dos fiéis manifesta-se de diferentes formas, culto litúrgico ou de piedade popular e, ainda, de outras maneiras, como através das imagens e pinturas, nos exemplos dos santos, nas aparições etc., e também por meio do magistério e da teologia. De tal modo, ao compreendermos os dogmas marianos como a tradição, o mistério e os demais dogmas e elementos que compõem a Mariologia, é possível relacioná-la com a teologia, a história e a arte.

Retomando a arte de Mestre Ataíde, sua imagem mariana mais conhecida muito provavelmente é a imagem de Nossa Senhora Porciúncula, que está no centro do forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto. No detalhe (Figura 3) está a coroação de Nossa Senhora. O que certamente chama atenção na personagem é seu tipo físico: uma mulher com traços afro-brasileiros (considerando que neste momento o Brasil era colônia de Portugal), mais rechonchuda, que faria referência ao tipo físico médio das mulheres que viviam em Ouro Preto no Barroco-Rococó.

Figura 3 - Nossa Senhora Porciúncula - detalhe do teto da Igreja de S. Francisco em Ouro Preto.



Fonte: a autora, 2020.

Portanto, temos, aí, a representação de uma Nossa Senhora peculiar, com traços locais, mestiços, e que parece acolher seus fiéis fraternalmente.

### 2.1.1 Mestre Ataíde

Manoel da Costa Ataíde nasceu em 18 de outubro de 1762 em Mariana. Era filho do capitão Luiz de Costa Ataíde e de Maria Barbosa de Abreu, batizado no mesmo ano na Sé Catedral de Mariana. Foi ordenado sargento de Ordenança no Distrito de Bacalhau, Mariana, em 1797. Considerado filho legítimo e registrado como sendo de cor branca, católico. Porém descobriu-se recentemente que Mestre Ataíde era mestiço e não branco como consta no registro. Pelo trabalho na tese de doutorado de Hudson L. Marques MARTINS *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais – 1720 a 1823 a cor de Mestre Ataíde foi “amulatada”*. Conforme a ascendência parda forra de sua mãe foi averiguada nos registros oficiais de casamento e batismo

da família, mestre Ataíde não precisava do olhar a distância para pintar virgens “amulatadas”. Pois estava na linhagem materna o modelo para suas figuras sacras como Nossa Senhora e seus anjos mulatos.

Permaneceu oficialmente solteiro. Segundo seu testamento, por “fragilidade humana” teve quatro filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva, “mulata”, e viveu ao lado dela até sua morte, aos 68 anos, em 1830. Segundo Campos (2007b, p. 66):

Sua devoção era largada 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.

Essa “abertura cultural” de Ataíde, ainda segundo Campos (2007b), resulta da educação familiar e de seu trânsito como pintor. Outro fator importante na constituição de sua identidade foi sua devoção religiosa. Mestre Ataíde participou de dez diferentes irmandades: 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) em Vila Rica, atual Ouro Preto, 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. Essa afiliação múltipla indica, minimamente, um grande prestígio, certamente relacionado ao seu talento artístico. Apesar de participar e fazer parte dessas ordens, porém, nunca alcançou o status de *irmão professor*<sup>7</sup> em decorrência do concubinato.

Sabe-se um pouco mais a respeito de sua origem a partir do testamento de seu pai. Conforme Campos (2007, p. 67-68):

O pai era português, natural de Santa Cruz de Alvalade, termo da Vila de Guimarães, Comarca da Vila Real. Segue-se o nome e a idade de seus irmãos no ano de 1802: o tenente Domingos da Costa Ataíde também militar e pintor medíocre, Sebastião da Costa Ataíde, o pe. Antônio da Costa Ataíde, e Izabel Gualdina da Costa. Por ocasião da morte do pai, o irmão Sebastião estava ‘ausente’ (desaparecido ou provavelmente morto), Antônio já era sacerdote, Izabel casada e com extensa prole feminina. Nessa ocasião, Manoel da Costa Ataíde tinha 40 anos (mesma idade de Sebastião), não possuía descendentes e, certamente, ainda não se relacionava com Maria do Carmo.

---

<sup>7</sup> Aquele que fez votos religiosos.



Observa-se, assim, um cidadão (Figura 4) pertencente a uma classe social composta de homens brancos (mesmo que tenham sido branqueados convenientemente): descendente de portugueses, devoto religioso, suscetível a fraquezas, conforme o próprio Mestre Ataíde nos diz a respeito de sua relação de concubinato, que, curiosamente, era aceita na vida cotidiana de Minas.

Figura 4 - Retrato de Ataíde, por Elias Layon em Ouro Preto.

Fonte: a autora, 2021.

A respeito do testamento de Mestre Ataíde, podemos obter maiores informações de sua biografia, como o fato de seu pai ter tido algumas posses, mas sem ser considerado “rico”. Entre seus bens destacam-se um sítio com extensa plantação de milho, três escravos e dois foragidos, uma pequena criação de porcos, alguns objetos pessoais e duas casas em Mariana.

Os dados da biografia de Mestre Ataíde (2007b) resultam dos registros paroquiais, assentos de batismos, óbitos e rol de confessados.<sup>8</sup> Graças a essa documentação, sabe-se que ele e sua mulher – sua concubina, segundo denominação da época –, Maria do Carmo, tiveram um primeiro filho chamado Francisco de Assis Pacífico, batizado conforme a normativa da sociedade de Mariana em 1809. Esse filho, foi o mais privilegiado, pois desfrutou da companhia da mãe (na documentação batismal consta seu nome e cor de maneira mais completa: “Maria do Carmo Raimunda da Silva, de cor parda e forra”).

Nesses mesmos documentos consta o nascimento e o registro de outro filho, Sebastião, que morreu em seguida. Há, ainda, o nascimento de Francisca Rosa de Jesus, em 1815, e o registro de batismo de Justino Inocente, em 1818. E por fim, em 1821, há o registro de batismo da caçula de Mestre Ataíde e Maria do Carmo, Ana Umbelina. De acordo com as fontes documentais, os filhos do casal tiveram padrinhos de certa nobiliarquia local, e seus nomes foram escolhidos a partir da hagiografia franciscana e carmelita. Nessa época, Mestre Ataíde trabalhava na sua grande obra, aquela que lhe rendeu prestígio: o forro da nave da Capela Mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, que reflete sua fase positiva emocional. A obra, como já apontamos, reflete o caráter “sacro-mundano” do artista ao trazer ao mundo uma Ascensão de Nossa Senhora cuja protagonista é parda (Figura 5):

---

<sup>8</sup> Documentação transcrita por Maria Teresa Pereira.



Figura 5 – Teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto  
Fonte: a autora, 2020.

Essa obra é considerada a obra-prima de Mestre Ataíde. É, também, um símbolo da pintura colonial brasileira. Uma obra impactante que, como dito anteriormente, é reflexo da fase feliz por que o artista passava. Impactante e atemporalmente atraente. A seu respeito, Carlos Drummond de Andrade escreveu:

Senhor, não mereço isto. / Não creio em vós para vos amar. / Trouxestes-me a São Francisco / E me fazeis vosso escravo. / Não entrarei, Senhor, no templo. / Seu frontispício me basta. / Vossas flores e querubins / São matéria de muito amar. / Dai-me, Senhor, a só beleza / Destes ornatos. / E não a alma. / Pressente-se a dor de homem. / Paralela à das cinco chagas. / Mas entro e, Senhor, me perco / Na rósea nave triunfal. / Por que tanto baixar o céu? / Por que esta nova cilada? / Senhor, os púlpitos mudos / Entretanto me sorriem. / Mais que vossa igreja, esta / Sabe a voz de me embalar. (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012)<sup>9</sup>.

Para compreender a expressão artística e conhecer a trajetória de Ataíde, é necessário buscar a construção de sua carreira. Ele teve destaque como pintor, ilustrador, desenhista, encarnador (colorista) de imagens e professor; além de sua carreira militar, como alferes de Ordenança do Distrito de Mombça, em Mariana (1799) e alferes de ordenança no Distrito de Soledade, em Ouro Preto (1809).

Não há muitas informações sobre sua formação artística. Porto de Menezes (1965) *apud* Campos (2007b), ao discutir esse elemento (aprendizagem) na trajetória de Mestre Ataíde, vê a influência direta do pintor João Batista de Figueiredo, que possui apenas uma obra ainda preservada – ela se encontra no forro de nave da Capela do Rosário dos Pretos de Santa Rita Durão, na cidade de Mariana:

Esta pintura, não obstante perda irreparável, é o bastante para revelar aspectos comuns: a rocalha espraçada, o mesmo tom de azul (da Prússia) e do vermelhão e até semelhanças iconográficas (PORTO DE MENEZES, 1965 *apud* CAMPOSb, 2007, p. 79).

---

<sup>9</sup> O texto faz parte do conjunto de poemas “Estampas de Vila Rica”, que integra a edição crítica de Claro enigma. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Documento não paginado.

Figura 6 - Forro de nave da Capela do Rosário dos Pretos de Santa Rita Durão.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2021<sup>10</sup>.

Segundo Campos (2007b), Ataíde torna-se um artista reconhecido e vive de sua arte no início do século XIX. Ele trabalhava com três a quatro escravos em suas obras. Esses dados revelam que era usual para os artistas executarem suas obras com auxiliares, ou seja, mão de obra escrava. Estudiosos apontam nas obras do Barroco brasileiro uma não homogeneidade:

Contudo, se analisarmos as pinturas de forros com o olhar de perito, isto é, de *Connaisseur*, encontramos ausência de homogeneidade e diferenças de tratamento formais. O mestre ou responsável pela arrematação cuida da concepção geral, da trama arquitetônica, balcões e medalhão central. Contudo, os fundos, nuvens e as figuras que não estão no foco principal ficam

---

<sup>10</sup> Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14286/milagre-de-nossa-senhora-de-nazare-forro-da-nave>.

para o ateliê, composto de aprendizes (homens livres, os oficiais) e mão-de-obra-escrava. Essa mesma observação se aplica à obra de talha. Se perto da visão do devoto (espectador), ou em situação de absoluto destaque, é feita pelo mestre. Se a distância, pelo ateliê. Interessante observar que o trabalho em equipe ocorreu na Idade Média, Renascimento e até mesmo em pleno século XIX. Contudo, no mundo colonial, a atividade artesanal e artística serviu para aprimorar a mão de obra servil e até suscitar processos de casamento e alforria (CAMPOS, 2007b, p. 80).

Os escravos que trabalhavam com seus proprietários que eram artistas em canteiros de obras e forros de nave aparecem citados nos testamentos dos mesmos e, a partir destes documentos, é possível sabermos seus nomes, idades etc. Pois, conforme a citação acima, nesse contexto também há casos em que alguns escravos foram alforriados por conta de seu trabalho junto aos mestres.

A obra de Mestre Ataíde revela aspectos interessantes e peculiares. Dentre esses destaca-se o aspecto singular de sua pintura, que é classificada como rococó com “espiritualidade barroca” (CAMPOS, 2007b). A religião que se impôs culturalmente em nosso contexto

[...] era de matriz tridentina e a religiosidade, conforme o povo lusitano, profundamente devocional. Não faltavam obras impressas de propriedade das irmandades e também dos artistas, para servir de referência inicial. (CAMPOS, 2007b, p. 81).

O aspecto particular de Ataíde é a inspiração nos tipos humanos de Minas do Barroco - Rococó, de traços mestiços, inclusive de sua família. A paleta que Ataíde usava, de caráter vibrante, a maneira como se expressou, é o Rococó internacional (em Minas, o Rococó localiza-se entre 1760 e 1840), porém com uma apropriação particular e com leitura própria.

Figura 7 - Detalhe da pintura arquitetônica no teto da Igreja de São Francisco de Ouro Preto.



Fonte: a autora, 2020.

Tratamos, até aqui, a primeira abordagem do trabalho do artista, de Mestre Ataíde, sua trajetória no Rococó Mineiro, particularmente em Ouro Preto e Mariana.

Uma trajetória assim tão produtiva implica, necessariamente, um mercado consumidor que gera demanda e absorve as obras. Para investigar essa questão, utilizaremos o capítulo de Caio Boschi (1988) que trata do mercado. Segundo o autor,

O consumidor de arte religiosa na Minas do Barroco/Rococó era predominantemente as irmandades e confrarias. Pois da constituição das mesmas surgiam as construções, reparos e ornamentações para oferecimento e homenagens. Por conta desta situação foi necessária mão-de-obra que desse conta da demanda. Vamos lembrar que todo este esforço e gasto estava materializando o fervor religioso. Por sua vez para tal demonstração recursos não eram poupados (BOSCHI, 1988, p. 36-37).

No contexto das irmandades, o “mecenasato” estava ligado a uma necessidade de representação que associava fé, generosidade e demonstrações de poder econômico:

Para mostrar um aparente fervor religioso, o indivíduo não media recursos. A sua vaidade e o exibicionismo de sua generosidade faziam dele um contribuinte permanente das receitas financeiras das irmandades. Com isso, parece não ter havido limite para as encomendas de construção, pinturas e esculturas, que cresciam com o decorrer do século, quando nada porque, com o tempo, proliferava o número ou, fruto da própria evolução social, criavam-se novos tipos dessas associações, como as ordens terceiras, a partir da década de 40. Por conseguinte, o mercado de arte religiosa na Minas Colonial não sofreu solução de continuidade; o ritmo das construções cresceu com o passar dos anos, e é importante assinalar que se manteve regular e estável - em certa dimensão até aumentou - na segunda metade da centúria, época na qual a exploração aurífera apresentou irrecuperáveis índices de descenso, em inequívoca evidência de que não era aquele único sustentáculo da economia local. O ritmo não diminuiu com a queda da produção aurífera, antes se intensificou e já então com custos mais elevados, dados o grau de exigência e a maior durabilidade do material empregado nas obras. Isso é sinal de que havia recursos acumulados e disponíveis, ou seja, um excedente econômico disponível para investimento em construção, arte e artesanato (BOSCHI, 1988, p. 36-37).

Fato importante é que, no período, não temos uma concentração apenas nos grandes núcleos urbanos mineiros e, sim, em toda a região. Vale destacar que em relação ao mercado consumidor é o fato de que ele não estava restrito às confrarias e irmandades; o gosto cultural, a apreciação da pompa e a ostentação (traços típicos do Barroco) herdados por Portugal, assim como o afeto aos cânones tridentinos, abarcavam também as pessoas dotadas de recursos. Desse contexto resultou um processo circular de refinamento dos gostos e de sofisticação dos artistas. Segundo Bazin (1971, p. 40):

[...] ali pela primeira vez, assistimos a puras especulações estéticas, geradoras de formas criadas 'para a arte'; o conflito que opõe, em 1747, a irmandade do Santo Sacramento, responsável pelas obras da paróquia de

Catas Altas, à irmandade de São Miguel e das Almas, a propósito do altar erguido por esta última, consagra o que poderíamos chamar de o nascimento estético no Brasil.

Nesse contexto de um mercado consumidor de arte geograficamente difuso, destaca-se a inexistência de uma política de preços, de um “tabelamento” para a arte, tal como acontecia com outras atividades econômicas (como as de alfaiates, ferreiros e serralheiros, que tinham seus regimentos próprios e, por conseguinte, pagamentos regulamentados pelas autoridades municipais).

O fato é que os artistas e artesãos estabeleciam seus próprios preços e sua jornada de trabalho e de acordo com fatores como prestígio, circunstâncias e status social. Segundo Boschi (1988), alguns artistas ou artesãos trabalhavam sem *pro labore* e outros trocavam o trabalho pela estadia e alimento, por exemplo. Não há indícios de que esses artistas tenham enriquecido com seu trabalho, pois, nos testamentos, são raros os casos em que a herança não é modesta.

Outro fator que merece destaque são as condições de trabalho dos artistas. Profissionais que, em termos conceituais, para o caso em estudo, se fundiam com as figuras do *artífice* e do *artesão*. Segundo Boschi (1988, p. 16):

É sabido que, para o século XVIII e início do XIX, artista era a nomenclatura mais abrangente e completa, porquanto além de trabalhador manual este era também um criador. Nesse conceito se englobavam aqueles que tinham perfeito domínio técnico ou fossem exímios no desempenho de seus ofícios (mecânicos ou não), e também os que exerciam ou cultivavam as chamadas “artes liberais” (Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética, etc.). Portanto, todos os “destros em alguma arte” poderiam receber e via de regra recebiam a denominação de artista.

Nesse sentido, devemos observar que, quando aparece o “artista” em nosso trabalho, devemos incorporar a essa figura toda uma gama profissional - de pintores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros, carapinas<sup>11</sup> e pedreiros. Esses artistas, muitas vezes, ocupavam mais de uma tarefa/função em uma obra; por exemplo, as de carpinteiro e entalhador. Veremos somente uma diferença: o pintor exercia sua arte de forma exclusiva, como é o caso de nosso personagem, Mestre Ataíde.

---

<sup>11</sup> No Brasil Colônia, carpinteiro de obras de madeira em geral, que não as construções e reparações navais. "c. de moendas"

Figura 8 – Forro de teto da Matriz de Santo Antônio, Itaverava.



Fonte: Acervo Digital Unesp, 2019<sup>12</sup>.

## 2.2 FÉ COMO ELEMENTO DE DIÁLOGO ENTRE A POPULAÇÃO E NOSSA SENHORA EM OURO PRETO E MARIANA

A origem do termo fé está na língua grega, na palavra "*pistia*" ("πίστη"), que significa "acreditar", e no *latim* "*fides*", que remete a fidelidade. Na teologia cristã, a fé é uma virtude que leva seu portador a acreditar em Deus e na sua existência. A fé é,

---

<sup>12</sup> Imagem disponível em: [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/141152/21/mg\\_isa\\_08.jpg](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/141152/21/mg_isa_08.jpg).

também, sinônimo de religião ou culto. Em relação à fé cristã, significa crer na Bíblia Sagrada, na Palavra de Deus e nos ensinamentos pregados por Jesus Cristo.

No contexto histórico dos séculos XVIII e XIX nas cidades de Mariana e Ouro Preto, a fé provavelmente representava um dos únicos motivos que levavam as pessoas – em especial, a grande massa de pessoas pobres – a acreditar na vida, a ter esperança em uma vida melhor. A fé certamente contribuía para alimentar no imaginário popular a esperança de lugar diferente deste, na busca de um paraíso que levasse ao esquecimento da vida dura que ali se levava. Cabe ressaltar que o catolicismo brasileiro tem em suas raízes um catolicismo “doméstico”. Segundo Mello e Souza (1986, p. 89):

No século XVII duas práticas coabitavam na cristandade do Velho Mundo, a do clero e a dos fiéis, pois apesar dos esforços redobrados das elites para quebrar a cultura arcaizante que sobrevivia no seio das massas cristianizadas havia séculos, a ação efetiva das violências tridentinas, no sentido de uniformizar a fé e desbastar a religião das reminiscências arcaicas, só se faria sentir no século XVII e XVIII, pois, empreendendo visitas pastorais sistemáticas, os bispos setecentistas descobriram um povo rural que desconhecia os elementos de base do cristianismo, os dogmas, e participavam da liturgia sem compreender o sentido dos sacramentos e da própria missa. Assim, em terras brasileiras prevaleceu um catolicismo marcadamente doméstico, mas igualmente social, que abrangia o chefe de família, seus agregados e, também, escravos.

O caráter “doméstico” do culto, conforme colocado por Mello e Souza, ocorria por conta da escassez do clero – os padres, enfim, não estavam entre as pessoas em número suficiente para ensinar, dirigir e dirimir dúvidas sobre a prática religiosa – , o que fazia com que as populações organizassem suas crenças e devoções. Nesse contexto, o papel das irmandades foi decisivo na religiosidade local de Ouro Preto e Mariana. Cabe lembrar que a religiosidade exerceu também um papel social importante, todavia, este tema será aprofundado no Capítulo 2.

A fé, nesse contexto, expressava-se nas imagens barrocas, nas celebrações das missas, nas festas, e na convivência em Ouro Preto e Mariana. Essa fé está plenamente representada no Barroco-Rococó Mineiro: ela foi retratada nas paredes das Igrejas, no rosto de Nossa Senhora da Porciúncula, nos rechonchudos anjos que enxameiam pela iconografia sacra e nas músicas cantadas nas festas religiosas (Figura 8).



expressão do despotismo dominador, o barroco brasileiro foi o da liberdade criadora' (SARAIVA, 2005, p.1).

O texto de Saraiva revela que a fé está relacionada com a linguagem do Barroco-Rococó, expressa por meio de sua opulência – no ouro, nas cores e até nas redondas barrigas dos anjos rechonchudos. A fé encontrou no Barroco, entre suas particularidades, uma certa liberdade de expressão.

### 2.2.1 Barroco e Barroco-Rococó Mineiro

A obra de Toledo (2015) intitulada de *Esplendor do Barroco Luso Brasileiro* contribui para a reflexão sobre o Barroco e o Barroco brasileiro, e nos leva a pensar no surgimento do Barroco em sua relação com o Concílio de Trento (1545-1563), quando a Igreja recomendou moderação, especialmente na arte.

O Barroco nasce como arte da Contrarreforma (séc. XVI). Pois, ao contrário do protestantismo – sisudo, insensível e sem grandes emoções iconográficas –, o catolicismo percebeu na arte o poder de seduzir, emocionar, encantar e canalizar o imaginário para a fé, para a devoção; enfim, para a religiosidade (TOLEDO, 2015). Essa é uma das teorias para o surgimento do Barroco. Mas, segundo o autor, há também a teoria de que o Barroco se originou na política – como para o historiador holandês Leo Ballet, que relaciona a arte do Barroco com o absolutismo. Para Ballet e Weisbach, o Barroco estava entranhado na sociedade, na vida social, e edificou-se na arte. De acordo com essas teorias, o Barroco extrapola a arte, o político e o religioso e se insere pelo viés econômico, ou seja, vai lentamente permeando as estruturas da sociedade (TOLEDO, 2015).

Nessa mesma obra, Toledo cita Machado, que na sua síntese de cinco conceitos propostos por Wölfflin para identificar o Barroco. Wölfflin é renomado autor da obra *Renaissance und Barock*, escrita em 1888. Ele enxerga o Barroco como um movimento que sucede e se contrapõe ao Renascimento:

1. o conflito e, pois, a passagem do linear ao pictórico, que sobrevém quando a linha, guia ocular e elemento tátil de contorno, cede lugar ao conceito visual puro, expressamente pictórico, capaz de captar opticamente o objeto, sem isolá-lo pela linha de contorno (uma barreira entre o ser e o espaço circundante) mas, pelo contrário, integrando-o no conjunto de entes visuais que compõe um mesmo todo ambiental e existencial apreensível pela visão e traduzível na criação artística;

2. a passagem da superfície à profundidade, imediatamente decorrente da relação anterior, posto que, enquanto a visão linear impõe a organização numa mesma superfície em que o objeto delimita e se separa do espaço ambiente figurado pelo restante da superfície, a visão pictórica, superando essa concepção puramente tátil, exige a superposição dos entes visuais para defini-los por avanço e recuo uns em relação com outros, cabendo acrescentar que Wölfflin se recusava a identificar a organização superficial com a visão do primitivo, desde que naquela poderão estar presentes elementos de escorço e de perspectiva rebatida;
3. oposição entre a forma fechada e a forma aberta, pois, se tanto na visão linear quanto na visão pictórica, toda obra de arte tende a fechar-se num todo íntegro e completo, não é menos certo que as formas podem “soltar-se”, escapando a regras fixas e a construções rígidas;
4. passagem da multiplicidade à unidade, denotadora de uma arte em plena evolução, pois que, se, perante a visão primitiva, fragmentária e incapaz de estabelecer conexão entre os entes visuais sempre definidos pelo isolamento individual, o clássico surge como a consecução de uma harmonia geral, em tal harmonia cada parte, mesmo em relação às demais, mantém-se em si mesma autônoma e só o Barroco cumprirá a tarefa de concentrar e organizar todas as partes segundo um modo único, em cuja falta não restará significação para os componentes ;
5. antinomia clareza-absoluta/clareza-relativa, pois os entes visuais, que se tomavam separadamente mesmo na harmonia clássica, surgem em sua totalidade quando defrontamos a organização barroca. Essa simbologia, em verdade, não passa de cinco faces de um mesmo fenômeno - a passagem do tátil ao óptico, de Alois Riegl – que Wölfflin desejou anotar com a maior minúcia para estabelecer como necessária a passagem do clássico ao Barroco” (MACHADO, 1973 *apud* TOLEDO, 2015, p. 39).

Essa síntese revela-se importante para compreender as características da arte barroca. O elemento profundidade, no Barroco, será essencial para compreender os afrescos sacros brasileiros de Mestre Ataíde em Ouro Preto e Mariana. Nesse estilo de pintura, o do Barroco-Rococó Mineiro, nos leva, ao olharmos para o forro de teto das igrejas, a ter a sensação de estar olhando diretamente para o céu. Nas obras de Mestre Ataíde, deparamo-nos com temas como a profundidade e a liberdade da pintura ilusionista.

Quando o Barroco viaja da Europa para a América, lentamente vai absorver a ideia do mundo colonial. Desse modo, o Barroco deve ser pensado como uma civilização, ou seja, como arte, arquitetura e religiosidade. O Barroco expressa um modo de viver.

Ao transpor o olhar à cidade de Ouro Preto, por exemplo, e ao depararmos com os chafarizes, percebe-se que são obras de arte. Mas, inicialmente, são peças absolutamente utilitárias, que serviam para abastecer a cidade de água e matar a sede da população. De acordo com Toledo, os chafarizes estabelecem uma relação direta com o poder:

Às vezes o chafariz é pretexto para evocação do poder da autoridade que o mandou executar como revela um símbolo, uma inscrição, ou os dois. Às

vezes é veículo de uma mensagem religiosa, com uma cena evangélica, como a do Cristo e a Samaritana executado para o Seminário de Mariana. (TOLEDO, 2015, p. 32).

Esse é um exemplo de como o Barroco Brasileiro se expressa na sociedade mineira, de modo particular em Ouro Preto, no Brasil Colônia. Sua arte dramática atinge diferentes estruturas e locais com a intenção de comover. O Barroco serviu à religiosidade, já pensada e escrita anteriormente como expressão da Igreja Católica. Tirapeli, em sua obra *Arte Colonial: Barroco e Rococó* (2006), aponta a grandiosidade e suntuosidade do Barroco com seu caráter dramático, com movimentos que evocam Deus e o rei no caso das construções religiosas, em especial nas igrejas. É ao redor das igrejas que as cidades vão se formando e se desenvolvendo. Cabe lembrar que a Igreja teve um papel imprescindível na formação cultural no período da colonização barroca brasileira.

Um dos aspectos relevantes do Barroco-Rococó Brasileiro que aqui nos interessa é a categoria da pintura ilusionista. No século XVIII, a pintura dita “ilusionista” é a realizada nos forros dos tetos das igrejas. Seu objetivo consiste em revelar um “céu”, em toda a sua grandeza e mistério, aos olhos e ao espírito dos fiéis frequentadores. Em cada igreja pintada dessa forma, um céu e um mistério. Mestre Ataíde, ampliou os forros das igrejas em que pintou cenas religiosas e “ampliou o céu”, com azuis antes ocupados por motivos arquiteturais. Tirapeli relata:

As colunas ficam fantasiosas e as figuras, mais soltas nos espaços. As cores são em tons rosa-avermelhado e azuis quase cinzentos. As formas são livres da geometria e repuxadas, formando molduras cheias de minúcias. (TIRAPELI, 2006, p. 31).

A categoria “liberdade” como característica do Barroco-Rococó brasileiro é evidenciada nos trabalhos de Tirapeli e Toledo. Essa categoria evoca movimento e traz o ilusionismo como continuidade para o imaginário celeste. Esse dito “espírito do Barroco brasileiro” está relacionado com o exposto anteriormente da cultura e mesmo da civilização barroca. O modo de viver, a cidade, a praça, a igreja, a espiritualidade, a familiaridade com os santos, Nossa Senhora e Jesus, traduzem um pouco o “viver barroco” no Brasil no século XVIII.

Desse “viver” faziam parte, também, as festas barrocas, relacionadas com as datas religiosas e os acontecimentos da família real portuguesa. Temos, portanto, as

festas ligadas ao Estado e à Igreja. Há, também, a presença imprescindível, nas festas, das ordens terceiras (TIRAPELI, 2006), que abordaremos posteriormente.

Ao descrever as festas, Tirapeli nos permite viver um *flash* delas e de seu esplendor:

As casas localizadas nas ruas por onde passavam as procissões eram as mais valorizadas. Os proprietários decoravam sacadas, balcões e janelas com seus melhores tecidos, para demonstrar suas riquezas. Terminadas as procissões, começava a parte profana da festa, comandada pelo poder civil e que durava dias ou semanas. Nas casas havia bailes e nas ruas ocorriam as danças populares. [...]. (2006, p. 35).

Nesse contexto o sagrado e o profano eram festejados, dançados e comemorados. A música, a beleza e a extravagância do Barroco eram chamarizes para que a população se encantasse com as festas. Escravos primeiramente empurravam os carros e, depois, passaram a ir em cima, desfilando com ricas roupas. Tirapeli assevera:

No começo, os negros iam sob os carros, empurrando-os; depois passaram a se vestir com ricas roupas e 'desfilavam' em cima dos carros. Para as procissões eram fabricados objetos de prata, além de roupas e perucas para os santos. Havia pessoas que viviam exclusivamente desses ofícios. Também confeccionavam bandeiras com pinturas, que hoje fazem parte de acervos de museus sacros (2006, p. 35).

A música, as roupas, o esplendor da alegoria e da opulência do Barroco-Rococó seduziam os escravos e os cidadãos, ou seja, a sociedade urbana das cidades mineiras. Mas, como acontecia a comunicação e mesmo a "sedução" por meio da imagem? As imagens de Mestre Ataíde se revelavam, muitas vezes, sedutoras. Como vemos no forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Para tanto, retornamos à Figura 3, que representa Nossa Senhora Porciúncula.

Por que esta Nossa Senhora de Mestre Ataíde é tão sedutora? Podemos elencar alguns aspectos, porém o que nos chama atenção, a priori, são seus traços afro-brasileiros (ainda colônia de Portugal), seu colo roliço, sua provável imagem e semelhança a muitos moradores de Ouro Preto na época em que foi retratada. Uma imagem doce e tranquila, maternal, que dialoga com o espectador e o fiel religioso evocando amizade, bondade, opulência e generosidade.

A imagem no Barroco-Rococó mineiro, palco de Mestre Ataíde, revela também o discurso parenético<sup>14</sup>. Ávila, no artigo *Nas entrelinhas da Imagem. Discurso Plástico e Discurso Parenético no Barroco Mineiro*, em seu livro *Arte Sacra Colonial* (2005) ilustra:

Parte expressiva das manifestações artísticas e religiosas da antiga capitania mineira, o discurso parenético, caminha dentro da perspectiva ilusionista do barroco. A cena teatral que abre as cortinas e apresenta o santo de devoção pode e até mesmo deve ser compreendida como uma metáfora das significâncias da arte colonial brasileira. O olho é o nosso guia de visão, escorregadio, passa de ponto em ponto, viaja pelos retábulos, forros e imagens. As cenas sacras contam mais do que de si próprias, mais do que a arte, mais do que das perspectivas de Trento; falam do homem de uma época, transtornado entre múltiplas imagens, que relatam histórias e histórias que passam a fazer parte de um cotidiano comum. Tudo é imagem; porém, mais que imagem, é um modo de vida, uma forma de compreensão do mundo, isolada e repleta, distante e perto, antagônica e paradoxal como a riqueza e a pobreza, o luxo ou o lixo, o orgulho e a humilhação. [...]. (ÁVILA, 2005, p. 190).

Ávila aponta que o Barroco é um modo de vida, uma civilização, uma cultura. A autora relaciona o discurso plástico e o discurso paranético de maneira que fica evidente a compreensão do Barroco-Rococó Mineiro como modo de vida. É o que surge, por exemplo, de sua análise dos sermões proferidos na cidade de Mariana por Joseph de Araújo Lima em 1748.

Os sermões vêm acompanhados de teatralidade, de força, do claro e do escuro assim como nas imagens, na arte, no céu das igrejas de Mariana. Ávila fala da necessidade de nos atermos ao fato de que, mais do que pensar o Barroco-Rococó Mineiro como fruto da Igreja Tridentina e do absolutismo europeu, no caso brasileiro da colonização portuguesa devemos nos ater à capitania mineira, à capitania do ouro e dos diamantes – um local geograficamente afastado do litoral e tido como fonte de enriquecimento fácil que desenvolveu características mais urbanas; mesmo suas vilas tinham vida própria, pois estavam distantes do reino.

Nesse cenário, entra em cena o papel das ordens terceiras e as irmandades na sociedade barroca mineira. Segundo Ávila, foram as ordens terceiras que movimentaram e patrocinaram a atividade artística da capitania.

---

<sup>14</sup> Parenética é a arte de pregar, de discursar por meio de sermões: eloquência sacra, sagrada ou religiosa. Reunião que contém sermões ou textos com ensinamentos morais; sermonário. (DICIO, 2021).

[...] Assim, se faz, necessário pensarmos o estudo da literatura religiosa, bem como das artes plásticas, com base na verificação dessa absorção artística das irmandades dentro do contexto da proibição da entrada e fixação de ordens religiosas regulares nas Minas Gerais, imposição do Estado Absolutista português.

A organização da população por meio das irmandades ou ordens terceiras religiosas se fazem determinante da segregação e segmentação racial da sociedade. existiam irmandades de negros, de brancos e mestiços. A competição religiosa e estética entre elas, a força do imaginário popular e a necessidade do providencialismo divino próprio da mentalidade luso-colonial fizeram com que surgisse em todos os lugarejos e vilas mineiras uma enorme série de figuras piedosas, santos e temas de invocação católica. Isso possibilitou até mesmo uma forma original de religiosidade, mais afetiva e popular, cujos reflexos são enunciados piedosa e ideologicamente nos discursos parenético e, paralelamente, podem ser visualizados na decoração interna dos templos, tanto quanto nos hábitos sociais, e cuja documentação produzida por artistas itinerantes complementam a informação (ÁVILA, 2005, p. 192).

A partir dessa forma mais afetiva e popular ilustrada pela autora, podemos pensar numa relação direta com as imagens sacras e, em especial, de Nossa Senhora de Mestre Ataíde. Ela pode ser vista como uma imagem mais humana, “de carne e osso”, já que possuía um rosto familiar, similar a muitos que andavam sob as pedras que calçavam as ruas de Mariana e Ouro Preto. Uma mulher afro-brasileira (ainda colônia de Portugal), com colo roliço e com olhar bondoso, pronta a atender o(s) pedido(s) de seus fiéis, intercedendo junto a Deus por eles. Encontramos aqui uma forma diferente e mais próxima de a Igreja se relacionar com sua comunidade. Uma forma que funcionou, angariou mais féis para as igrejas dos brancos e dos pretos.

Os discursos (parenético e plástico) apontados por Ávila mostram que o Barroco-Rococó Mineiro se desenvolveu com mais liberdade e de forma particular. Graças a esses discursos, a imaginação e a criatividade foram impulsionadas. Os discursos proferidos em Mariana e as artes plásticas tinham como base o modelo português. A forma como esses discursos (teatrais, com movimentos dos braços) eram proferidos também são importados de Portugal, como os de Francisco Manuel de Melo.<sup>15</sup>

O poder, o alcance do discurso, estão relacionados à exuberância do próprio Barroco. Neles, o exagerado, o exacerbado e o teatral alcançam e seduzem o fiel religioso assim, como o rosto familiar de Nossa Senhora Porciúncula de Mestre

---

<sup>15</sup> Francisco Manuel de Melo (1608/1666). Escritor, político, militar, historiador, pedagogo, moralista, autor teatral, epistológrafo e poeta português, foi representante máximo da literatura barroca peninsular.

Ataíde. O que pode ser mais sedutor, nesse contexto, do que o que é familiar? Desse modo, a identificação significa o “alcançável”, o possível. Era possível, por meio do discurso Barroco, “conversar” com Deus, pedir a Nossa Senhora que intercedesse para vencer as dificuldades, o cansaço, e pedir pela saúde, pela felicidade e até mesmo pleitear um lugar junto a Deus.

Ávila destaca, nos discursos, as relações visuais estabelecidas num jogo lúdico entre a imagem falada e a imagem visualizada. Nas cerimônias religiosas e nas missas, o espetáculo visual, o espetáculo das palavras e o imaginário barroco ecoavam dentro das igrejas e, provavelmente, fora delas, percorrendo as ruas da cidade. A autora propõe a seguinte imagem mental:

Num exercício de imaginação, podemos nos situar na catedral da velha cidade de Mariana. Olhando para o alto, avistamos a cena ilusória do forro, de onde lança seus olhares o mais erudito clero português e espanhol, abrigado em seus púlpitos e cadeiras pintados entre as colunas da arquitetura falsa do estilo ilusionista: voltando nosso olhar para a frente, temos a visão da Virgem inscrita no retábulo da capela-mor da mesma igreja e, assim, pausadamente, aprendemos cada elemento de enlevo visual do estilo nacional português ao rococó. Com a audição, estamos atentos às palavras de Joseph de Araújo Lima, que insistentemente começa a tratar a temática dos olhos, entre o antagonismo do melhor e pior dos órgãos da natureza (ÁVILA, 2005, p. 194)

A indumentária barroca, ao derramar-se por vezes pelas ruas de cidades de Santa Bárbara, Mariana e Ouro Preto com suas particularidades (como a liberdade e o fausto, importado da Europa) irá, de maneira bastante curiosa, compor a vida em sociedade. Veja-se, por exemplo, a pintura “Velho entregando Carta de Amor a Jovem Mulata de Minas Gerais” (1775), do italiano Carlos Julião, que esteve em Minas Gerais na época (Figura 10).

Figura 10 - Velho entregando Carta de Amor a Jovem Mulata de Minas Gerais”, pintura de Carlos Julião, 1775.



Fonte: Reddit, 2019<sup>16</sup>.

A liberdade de um “velho” entregar uma carta de amor a uma jovem mestiça da terra, bem vestida, ornamentada e devidamente penteada conforme o Barroco-Rococó, revela e ilustra a liberdade que havia naquele “recanto” do ouro e da opulência mineira.

A questão do discurso parenético, aliada à estética do Barroco, era uma forma eficaz de doutrinar com afetividade e rigor. Conforme Ávila:

Com palavras fazia-se a doutrinação. Mais do que com palavras, com palavras pronunciadas no ambiente barrocamente ornado, na catedral de Mariana, fazia-se literatura, música, teatro, arte local. O olhar divagava entre paredes decoradas, o coro soava ao fundo e, como diria Roland Barthes (1971), se ‘fosse possível imaginar uma estética do prazer textual cumpria incluir nela a escrita em voz alta ...’, e, para nós, a oratória, o sermão, o discurso parenético barroco (ÁVILA, 2005, p. 199).

---

<sup>16</sup> Imagem disponível em:  
[https://www.reddit.com/r/brasil/comments/7a05vi/velho\\_entregando\\_carta\\_de\\_amor\\_a\\_jovem\\_mulata\\_de/](https://www.reddit.com/r/brasil/comments/7a05vi/velho_entregando_carta_de_amor_a_jovem_mulata_de/)

O Barroco Mineiro pode ser expresso mediante essas questões, que permearam de maneira eficaz a sociedade mineira no contexto colonial do Barroco e do Rococó. O fato curioso e instigante dessa sociedade é a maneira como as pessoas construíram sua identidade, não se importando em seguir à risca normas da coroa. Isso era especialmente visível nas cidades mineiras de Ouro Preto, Mariana, Sabará, Congonhas do Campo, São João Del Rei, Tiradentes e Diamantina, entre outras. Conforme Araújo (2000), foram cenários espetaculares e muito propícios para a Igreja Católica dialogar sobre o poder da fé por meio da beleza e do fausto.

Nesse espaço que ia além da igreja, lembra o autor, as festas eram formas de agradecer a Deus pela riqueza das terras em que habitavam e trabalhavam, da terra em que serviam aos seus senhores. Ao mesmo tempo em que essas festas materializavam esses sentimentos por meio da música, dança, poesia e fé, elas também expressavam a paixão pela arte daqueles que acorriam a essas cidades vindos de diversas partes do mundo. Por essa razão, temos o importante florescer artístico e no cenário do Brasil Colônia no Barroco e Rococó.

O Barroco brasileiro surgiu cinquenta anos depois de seu congênere europeu. Contudo, foi diferente – um Barroco particular. Nasceu de modelo europeu, em especial português, mas dotado de uma matéria-prima própria, a pedra-sabão, e com anjos, nossas senhoras e outras figuras sacras fenotipicamente “mineiras”, com as feições e a tonalidade de pele própria da fusão local de povos. Um estilo com certa liberdade criativa e vital. E esse Barroco tomou Minas: ultrapassou as portas das igrejas e tomou as cidades, os habitantes, a música, a arte e a arquitetura civil. Este, aliás, é um dos maiores marcos do Barroco brasileiro.

É interessante perceber como a opulência do Barroco religioso expresso na arquitetura de igrejas atingiu também outro tipo de arquitetura - como o teatro, por exemplo (Figura 11):

Foi uma fase de crescimento do movimento teatral na província, sobretudo na região do ouro, com a construção de teatros com fachadas simples e interior com três ordens de camarotes. Além de Ouro Preto, cujo teatro é um dos mais antigos da América do Sul (1746), anterior mesmo ao de Manuel Luís no Rio de Janeiro. Também em Sabará foi erguida, em 1783, uma casa de espetáculos onde havia apenas um único assento no camarote principal: os outros espectadores deviam levar suas cadeiras de casa nos dias de espetáculos. [...] Em São João Del Rei, além do intenso movimento musical, também as atividades teatrais cresceram durante o período colonial, sobretudo a partir de 1782, quando foi inaugurada a Casa de Ópera, cujos espetáculos teatrais e operísticos atraíam gente de toda a região (ARAÚJO, 2000, p. 61).

Figura 11 – Teatro Municipal de Ouro Preto.



Fonte: Pousado do Mondego, 2019<sup>17</sup>

A opulência e a grandiosidade do espaço podem ser vislumbradas nesse teatro denominado Casa da Ópera de Vila Rica (Ouro Preto), construído ao longo da década de 1770 (finalizado em 1769) e considerado o primeiro das Américas a entrar em funcionamento. O florescer artístico e arquitetônico que edificou a Ópera de Vila Rica manifestou-se, também, em outras áreas, fato que deve muito à linguagem do Barroco. Ao observar a eloquência e a verbosidade do texto barroco, recordamos o supracitado discurso parenético. Ao propagar a fé por meio do discurso, a Igreja promoveu a representação do Barroco na vida cotidiana e, especialmente, na arte. Um exemplo que ilustra muito bem essa afirmação é o descrito por Araújo (2000). Ele se refere ao artigo do português Simão Ferreira Machado, publicado em Lisboa no ano de 1734 e tido por ele como o primeiro testemunho a respeito do modo de vida barroco em Minas Gerais. No artigo, são relatadas as festividades que aconteceram em 1733 por conta do Triunfo Eucarístico.<sup>18</sup> O documento revela toda a opulência, a grandeza e a pompa que reinavam na sociedade da época em Ouro Preto:

---

<sup>17</sup> Imagem disponível em: <http://mondego.com.br/teatro-municipal-de-ouro-preto/>

<sup>18</sup> Triunfo Eucarístico foi uma grande festa que aconteceu em 1733 em Ouro Preto, na época de Vila Rica. Foi a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário até a Igreja do Pilar.

[...] permitindo nas serestas às mulheres amadas e nas letras das canções, e nas disputas entre os compositores que mais tarde seriam substituídos pelas tertúlias semanais que eram uma das poucas atividades culturais da Colônia. Nessas ocasiões, era extravasado o sentimento amoroso ou o ódio subjacente que já existia contra a dominação portuguesa.

Os elementos pagãos e profanos, inclusive os da mitologia greco-romana presentes nos cortejos, em vez de conferir um sentido laico às festividades, revelavam de forma camuflada ou ostensiva, e esta era a intenção, a grandeza da fé católica, a todos salvando pelo seu caráter universal e marcando pelo fausto de suas igrejas, como a de Nossa Senhora do Pilar, a vitória sobre o paganismo da Antiguidade e sobre as heresias luteranas que a ameaçavam. Ao contrário do despojamento das igrejas da Reforma, a emoção provocada pela beleza colorida e dourada dos templos.

Os negros, escravos ou forros, imitando os grandes do lugar, faziam suas festas à parte, em geral religiosas também, a que não faltavam, por vezes, comemorações de glórias passadas, como os reisados e congados ou reminiscências de cultos pagãos (ARAÚJO, 2000, p. 80).

Araújo enfatiza a liberdade barroca em Minas Gerais. Ao enfatizar a presença da mulher nas serestas (Figura 12), o diálogo e a fusão entre sagrado e profano, assim como a presença de elementos greco-romanos e da religiosidade africana, ele mostra como a estética e a linguagem barroca foram decisivas e eficientes para a propagação da fé católica.

Figura 12 - Debret. Dames de la Cour, Aquarela, 9 x 13,3 cm.



Fonte: Wikipedia, 2019<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Imagem disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Triunfo\\_Eucar%C3%ADstico#/media/File:Debret26a.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Triunfo_Eucar%C3%ADstico#/media/File:Debret26a.jpg)

No Brasil Colônia temos a expressão do domínio da fé católica e mesmo, como escreve Araújo,

[...] a vitória cristã sobre as civilizações pagãs. Com a realização do espetáculo Igreja procurava demonstrar o pleno domínio da fé católica na região mais rica do país, trazendo para a América a bandeira de luta contra a reforma protestante que se travava na Europa (ARAÚJO, 2000, p. 83).

A arquitetura, as representações teatrais, o discurso, enfim, o viver barroco, foram imprescindíveis para o desenvolvimento e o domínio da Igreja Católica nas Cidades de Ouro Preto e Mariana, palco e cenário de nossa personagem principal, Mestre Ataíde. Ele é um grande nome da pintura colonial, contemporâneo de Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). Um homem de família modesta, foi militar, artista e professor.

Nesse contexto, na arte sacra mineira, os artistas e os mestres que faziam as pinturas de forros de teto também faziam o douramento e a encarnação de imagens.<sup>20</sup> Curioso, também, como observa Araújo, foi a preocupação de Mestre Ataíde com a utilidade da arte:

Em 1818 requereu a D. João VI o estabelecimento, em Mariana, de uma aula de desenho e arquitetura. Nesse seu pedido considerava, principalmente, a utilidade, não a arte: 'Cartas geográficas e topográficas, do desenho e pintura dos animais, plantas, aves e outros produtos da natureza'. É o útil prevalecendo sobre o belo ou então uma forma de enganar a repressão da Igreja e da Coroa (ARAÚJO, 2000, p. 104).

A citação permite compreender a finalidade da arte na Igreja Católica. O Barroco serviu, à Igreja, como forma de dialogar e doutrinar seus fiéis por meio da beleza e do esplendor. Da maneira como foram construídas pelo Barroco a arquitetura, a arte, a música, o teatro e as festas convergiam para o seu maior objetivo: o sucesso e a manutenção da Igreja Católica. A beleza, a opulência, o cuidado com as imagens pintadas nos forros de teto que continham cores vibrantes e quentes como o vermelho e o amarelo, com a perfeição da estatutária mineira, com os frontões e altares feitos em pedra-sabão, transformaram-se em linguagem educativa para o povo.

---

<sup>20</sup> O objetivo era que a imagem tivesse um efeito realista, para causar impacto emocional ao espectador.

A respeito do conceito de imagem e sua relação com as pinturas sagradas, estas exerceram e continuam exercendo forte influência sob o imaginário, a fé, a linguagem e o ensino da igreja. O ensino e o diálogo constituem-se como um dos aspectos mais decisivos, pois, ao longo da história, verifica-se um grande número de fiéis iletrados e analfabetos. Jan Meulen, erudito holandês que viveu na Itália no século XVI (1553-1585), no texto intitulado *História das imagens e pinturas sagradas* de 1570, escreve:

As pinturas são chamadas livros de leigos e iletrados: para os que não sabem ler, elas são o mesmo que os livros para os doutos [...], portanto, o que é proibido nos livros também é proibido nas pinturas; ademais o que é pintado frequentemente impressiona os doutos tanto quanto o que eles leem. Não devemos estender às imagens sagradas as palavras do poeta dos gentios: *Pictoribus atque poetis, quodlibet audenti semper fuit potestas*.<sup>21</sup> Com efeito, nem mesmo as pinturas profanas os pintores devem ousar fazer o que lhes apraz. Quem ignora que as imagens obscenas são proibidas por natureza, bem como os livros heréticos e obscenos? É, pois, muito justo que as imagens desse tipo, se forem postas à venda, sejam retiradas e proibidas pela autoridade civil: é oportuno que elas desapareçam juntamente com os livros obscenos.<sup>22</sup> (MEULEN, 1570 *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 71).

Esta citação, apesar de tratar de outro contexto espaço/temporal, o da Europa do século XVI, traz dois pontos importantes de reflexão: primeiro, se refere ao significado da linguagem que a imagem exerce, neste caso, em relação aos fiéis da igreja católica, em nosso contexto de estudo, Minas Gerais, em especial as cidades de Ouro Preto, Santa Bárbara e Mariana. É, sem dúvida, o poder que essas e outras imagens sacras até hoje exercem sob os fiéis e, mesmo, sobre os visitantes “seculares” que admiram o espaço da igreja como patrimônio cultural e de arte sacra. Em segundo lugar, a “liberdade” que havia em Ouro Preto, Mariana e nas demais cidades que englobavam o ciclo do ouro em Minas Gerais, ao retratar as imagens sacras na pintura e outras manifestações artísticas já descritas anteriormente. De qualquer forma, referencia-se o quão importante foi a estatuaría na religiosidade barroca brasileira, marcada por características tão particulares.

---

<sup>21</sup> “Aos pintores e poetas, o poder de ousar sempre foi justo”. Horácio, *Arte Poética*, v. 9.

Ainda sobre o iletramento e o significado da imagem na linguagem e no discurso silencioso, vale destacar outro autor citado por Lichtenstein, São Boaventura (1221-1274). No “Livro das Sentenças” (1260), o santo afirma:

Se se deve render culto de latria à imagem de Cristo. Respondo: Deve-se dizer que a introdução das imagens na Igreja não se deu sem um motivo racional. Foram de fato, introduzidas por um motivo tríplice, a saber: a incultura dos simples, a tibieza dos afetos e a labilidade da memória. Por causa da incultura dos simples é que foram criadas, para que os simples que não podem ler as Escrituras, em esculturas e pinturas de tal gênero, como nas Escrituras, possam ler mais claramente os mistérios de nossa fé (SÃO BOAVENTURA, 1260, *apud* LIECHTENSTEIN, 2004. p. 48).

Essa percepção é significativa para nossa pesquisa, sobretudo, pelas questões pertinentes à sociedade brasileira do século XVIII e início do XIX. Em toda a Colônia e, sem dúvida, nas cidades auríferas de Ouro Preto, Santa Bárbara e Mariana, naquele momento, a ampla maioria da população – escravos, trabalhadores braçais livres e outras categorias profissionais (Figura 13) – era formada por analfabetos. Que, se não eram “comunicados” pela palavra escrita, o eram pela iconografia, pelos sermões e pelas festas.

Figura 13 - Aquarela sobre papel (18,5 x 27,7 cm) de Jean-Baptiste Debret.<sup>23</sup>



Fonte: Multirio, 2019.

<sup>23</sup> Tipos brasileiros: à direita, de poncho azul, um gaúcho. Ao seu lado, um paulista. Aquarela sobre papel (18,5 x 27,7 cm) de Jean-Baptiste Debret. Domínio público, Museu Castro Maya. Imagem disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/america-portuguesa/85-atividade-mineradora/8791-a-sociedade-mineradora>

As pinturas de Mestre Ataíde aqui pesquisadas têm características próprias, como a temática que traz como figura principal a Virgem Maria em cenas da Anunciação e de Coroamento. Além disso, destacam-se pela pintura clara e luminosa, liberdade de composição, paleta de cores generosa, graça, ingenuidade e suavidade, para ficar em apenas algumas dentre as muitas características a elas atribuídas por historiadores da arte e escritores. Pode-se dizer que Mestre Ataíde é o grande nome da pintura em Minas Gerais no século XVIII e início do XIX. Vasconcellos, em *A Pintura do Mestre Ataíde*, sintetiza toda a sua importância:

Nenhum como ele soube expressar tão bem o espírito da época, enriquecendo com tanta grandeza os monumentos em que trabalhou. A pintura chamada “arquitetônica”, em Minas Gerais, ocorre com frequência em igrejas da época que viveu, todavia, as composições são sempre estáticas, figurando ordens de colunas à feição de pérgolas, no vazio das quais, principalmente no centro da composição, vão se colocar as figuras celestes. (VASCONCELOS, 2002, p. 194).

Um artista extraordinário e único no contexto de um movimento artístico – do Barroco-Rococó brasileiro, mais exatamente o das Minas Gerais, centro mundial de produção de ouro e diamantes no século XVIII – sem igual no mundo.

O Rococó surgiu na França no século XVIII, na época do iluminismo, com características e elementos pertencentes a vida privada, sem conotações políticas ou religiosas, cronologicamente na França vai de 1730 a 1770. Refere-se aos móveis, pinturas e elementos decorativos e tem como referência a figura de Luís XV, rei da França. Como característica apresenta diferentemente do Barroco, a suavidade, leveza, utilização de cores claras, pastéis e utilização de luz natural diurna.

Em nosso contexto nossas fontes estão localizadas na fase referida acima como a 3ª fase do Barroco Mineiro, ou seja, um estilo do barroco mineiro. O Rococó regional nesse contexto apresenta como fortes características a pintura ilusionista como o espaço de representação do céu ampliado com as figuras soltas no espaço. Mestre Ataíde faz suas colunas fantasiosas que por sua vez sustentam molduras. Tirapeli ilustra:

As molduras têm formas semelhantes a conchas repuxadas ou esgarçadas, o que dá movimento à pintura. As cores vivas de vermelho e azuis estão, algumas vezes, cortadas por tonalidades rosas e acinzentadas, uma das características da pintura denominada rococó (TIRAPELI, 2006, p.82).

### 2.2.2 A imagem na estética barroca mineira

A imagem, em relação ao conceito e à simbologia, representa e se materializa nas pinturas de Mestre Ataíde de maneira particular, com características próprias. É um artista do Barroco-Rococó Mineiro, sim, mas é um artista com nome, história, fé e religião, e que a edifica por meio da arte, da pintura, da decoração e do douramento. Traz ao espectador, ao fiel, a ilusão do céu com a presença de Nossa Senhora (cujo rosto teve como modelo sua própria mulher além de sua referência materna\mãe parda), os anjos (seus filhos serviram de modelo) expressando a ingenuidade, a suavidade e a beleza por meio de cores vivas e imagens que flutuam nos forros de teto de algumas igrejas mineiras.

A imagem, nesse contexto, tem um enorme poder de comunicação. Arquitetemos o que seria para um fiel, cidadão ou escravo, ao entrar na igreja, olhar para um “céu’ de Mestre Ataíde (Figura 14). Um céu que convidava aos sonhos, à leveza da vida além plano terrestre, à esperança de perpetuação da vida em melhores condições ou apenas a contemplação das figuras que flutuam de maneira alegre e leve nas imagens criadas pelo artista.

Figura 14 - Mestre Ataíde, Anjos Músicos Detalhe da pintura arquitetônica no teto da Igreja de São Francisco de Ouro Preto.



Fonte: a autora, 2020.

Imaginemos, por exemplo, as respostas mentais de um cidadão da capitania de Minas do período – um trabalhador das minas ou do mercado de Ouro Preto, Santa Bárbara ou Mariana – ao entrar na Igreja de São Francisco de Assis e se deparar ao detalhe de Mestre Ataíde mostrado na Figura 14. A possibilidade de que “realizasse uma viagem onírica” ao visualizar essa imagem alegre e suave é, de fato, muito plausível.

A iconografia trazia, enfim, uma possibilidade de, ao menos pelo tempo de contemplação, se transportar a outro plano. Livre dos ruídos, da gritaria e dos mandões de sempre. E acompanhado pelos violinos, flautas e outros instrumentos tão bem sonhados e desenhados por Mestre Ataíde. E, assim, um dos grandes objetivos do Barroco como modo de vida, como viver a religião e doutrinar, estavam postos, de maneira bela e sedutora.

A linguagem, a imagem, alcançava seu sucesso por meio dos Anjos Musicais segurando os instrumentos com mãos de menino, e de Nossa Senhora Porciúncula, de rosto “familiar”, conversando com os fiéis por meio do olhar acolhedor, convidando-os a crer no céu resplandecente pintado por Mestre Ataíde. Ao nos depararmos com a pintura de Mestre Ataíde, devemos lembrar da origem de sua arte, o modelo europeu. Era muito comum, naquele contexto, a arte ser reproduzida como cópia, na forma de referências ou, então, pela replicação pura, simples e literal de outros trabalhos. No final do século XVIII, podemos afirmar que a arte brasileira estava adquirindo características próprias. Segundo Antônio D’ Araújo:

No final dos anos setecentos a criação artística brasileira começava a ganhar personalidade, abandonando progressivamente o costume de copiar modelos europeus e passando a adaptar esses modelos à realidade local. Isto conduzirá à produção de uma arte profana ou religiosa expressiva de toda a complexidade do meio geográfico onde conviviam povos de origens, credos, costumes e culturas diferentes, desde o catolicismo até as múltiplas crenças populares e que, no processo de povoamento, finalizaria na miscigenação e no sincretismo (ARAÚJO, 2000, p. 97).

Desse modo, Mestre Ataíde vive e produz sua arte no período de transição para uma arte dita brasileira. Ele tem a referência, a influência europeia – o Barroco Europeu –, e, ao mesmo tempo, faz parte do período em que a arte brasileira começa a construir sua personalidade e a definir suas próprias características. Ao olhar para a Nossa Senhora Porciúncula de Ataíde, identificamos uma referência do Velho Continente - a Ascensão de Nossa Senhora é uma cena clássica da religiosidade cristã católica; porém, a Nossa Senhora que ascende é “afro-brasileira”, tem um rosto “familiar”, se parece com muitos rostos femininos de Ouro Preto, Santa Bárbara, Mariana ou outras cidades mineiras do período e de hoje.

A mulher representada possui características de uma pessoa “de carne e osso”; poderíamos até imaginar que, se vivêssemos naquele contexto histórico, não seria tão difícil encontrá-la caminhando pelas ruas de pedras das cidades mineiras do Ciclo do Ouro. Nesse sentido, temos a inspiração “livre” de Mestre Ataíde, que coloca sua mãe, sua mulher, a mãe de seus filhos no rosto de Nossa Senhora. Ele constrói suas pinturas a partir da sua própria referência: mineira e mestiça.

A respeito da reflexão conceitual do campo da história, José D’Assunção Barros, no artigo “*História, narrativa, imagens. Desafios contemporâneos do discurso historiográfico*”, aponta pertinentemente a questão do papel das imagens como fontes

históricas. Do rigor, no meio acadêmico, que havia – e que, de certa forma, persiste – em relação ao não uso de imagens e narrativas como fonte. Essa reflexão é de extrema importância, em especial ao que diz respeito às imagens que são o objeto deste estudo:

Proporemos de saída um paradoxo. A primeira imagem que parece oprimir mais constrangedoramente o historiador na feitura do seu trabalho é precisamente a imagem que ele faz de si mesmo como a de um cientista que não utiliza imagens. Algumas indagações vêm como que se agregar a esta ordem de questionamentos sobre o uso da linguagem em trabalhos historiográficos. Terá o historiador o direito de livremente utilizar imagens e metáforas na elaboração de seu texto, ou este privilégio deve ser relegado exclusivamente aos poetas e criadores da literatura imaginativa? O uso ou abuso de imagens torna o trabalho do historiador menos científico? Ou, de outra parte, será desejável ou mesmo possível ao historiador abster-se do uso de metáforas e imagens na descrição dos processos e estruturas históricas? Acompanharemos à partida uma interessante reflexão do filósofo Friedrich Nietzsche, segundo a qual a forma mais destrutiva de ilusionismo é aquela que transforma uma imagem em conceito e depois congela a imaginação dentro dos limites estabelecidos pelo conceito. Assim, se um historiador criativo nos seus modos de apresentação do texto utiliza uma linguagem demasiado poética ou metafórica, se ele cria imagens inusitadas e compara, por exemplo, o dinamismo das relações de poder ao “mar” com suas ondas revoltas e com o seu ir e vir, ele logo se vê depreciado por um “historiador objetivo” que o acusa de estar fazendo poesia e não história. O que este “historiador objetivo” faz, neste sentido, é apenas depreciar umas imagens em detrimento de outras, sem perceber que o seu próprio discurso está inevitavelmente carregado de imagens. O que ele deprecia, na verdade, são os discursos que incorporam mais conscientemente uma dimensão poética na representação historiográfica (BARROS, 2008, p. 34-35).

Essa reflexão é importante para reafirmar a possibilidade de se tratar da imagem como linguagem e fonte histórica. É muito interessante e pertinente, em relação à ampliação das possibilidades de expressão do pesquisador e dos limites da pesquisa, quando Barros fala sobre o papel da arte ao longo da história. Além do “olhar” do observador/espectador que pode transformar um objeto, uma obra de arte depende do recorte espaço/temporal:

Que a maneira de olhar um objeto transforma este objeto - e o próprio olho do observador, do interpretador da realidade ou do seu recriador - já sabem os pintores e escultores há mais tempo. Por isto, a capacidade de enxergar e imaginar de novas maneiras tem sido como que uma pré-condição para a atividade artística desde a Grécia Antiga. Existe algo a aprender com estas hesitações criativas, com estes tateamentos que abundam na História da Arte há tempos e na História da Ciência mais recentemente - com esta capacidade humana de propor constantemente novas imagens - sob pena de que uma questão estudada não possa ser iluminada a partir de novos ângulos (BARROS, 2008, p. 37).

A partir dessa reflexão, pensemos como é possível, em nosso meio acadêmico do século XXI, analisar a Nossa Senhora Porciúncula de Ataíde a partir do nosso olhar. Estamos falando, aqui, de uma análise histórico/teológica/artística relacionada ao simbolismo da imagem, da devoção pertencente ao século XVIII e XIX. Estamos distantes e não pertencemos àquele período, mas, de qualquer modo, analisamos e refletimos acerca dele. Contudo, permitimos que nosso olhar “volte no tempo” e realize uma leitura e uma análise histórica com as lentes do século XXI.

Neste estudo, nos propomos a utilizar a fonte histórica, as obras sacras de Mestre Ataíde, num determinado contexto espaço/temporal. Portanto, a imagem está atrelada de maneira indissolúvel ao seu contexto. É importante lembrar que foi a partir na Escola dos *Annales* que novas fontes e novas narrativas no campo da história fossem possíveis. Passaram-se três gerações na historiografia dos *Annales* para que determinadas fontes encontrassem seu lugar na história. Até então, seriam impensáveis e dignas de desprezo como fontes capazes de “falar”, o cinema, as receitas de culinária, as obras de arte, as cartas e tantas outras. A respeito desse “novo olhar” na história Barros diz:

Abordar a história com um “novo olhar” fora sem dúvida uma contribuição para a renovação da prática historiográfica. Mas seria preciso, para continuar incrementando novas possibilidades de renovação, abordar a história também com um “novo dizer”. Não apenas “olhar o tempo” de uma maneira nova, mas também “dizer o tempo” de forma inovadora –eis aqui também um programa possível para novas escolas interessadas em renovar o conhecimento histórico. Assim, à parte a proposta inovadora de Braudel e de outros historiadores associados ao movimento dos *Annales* para repensar o tempo histórico, seria preciso talvez esperar pelas últimas décadas do século XX para que alguns historiadores pioneiros -incorporando técnicas narrativas introduzidas pela literatura e pelo cinema moderno - ousassem retomar a narrativa historiográfica mas sem deixar de assegurar a libertação em relação a uma determinada imagem de tempo mais linear ou mais fatalmente progressiva na apresentação de suas histórias , ou seja, na elaboração final dos seus textos (BARROS, 2008, p. 45-46).

A narrativa histórica encontra assim, a partir dos *Annales*, a possibilidade de uma certa “liberdade” de busca, em lugares até então esquecidos da história, de cadernos que guardavam receitas secretíssimas, cartas de amor, obras de arte, partituras de música, películas de filmes, imagens guardadas em álbuns de família, ilustrações, aquarelas, desenhos...

Graças a esse percurso na historiografia é que a história encampou outras áreas e classes sociais, diferentes aspectos e fragmentos culturais. A chamada Nova

História mostrou ser possível, por exemplo, que as obras de Mestre Ataíde respondam a uma análise teológica, histórica e artística a partir da leitura imagética. É assim que a imagem representada na Figura 15, por exemplo, passa a ser considerada como fonte histórica:

Figura 15 - Anjos, detalhe no altar da Igreja Matriz de Santo Antônio Santa Bárbara.



Fonte: a autora, 2020.

A cultura material passou a fazer parte do que denominamos “fontes para a história” da mesma maneira que as obras de arte. Pinturas e esculturas também são fontes para a teologia. Meneses, em seu artigo *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*, fala sobre a importância das fontes visuais nos estudos históricos. Mais uma vez, relembramos a importância da terceira geração dos *Annales*, que propôs a “usabilidade” desse tipo de fonte de pesquisa. Assim, ela abriu o campo de pesquisa histórica, permitindo ir além dos regulamentares campos da economia, gráficos e demografia. Conforme Meneses:

Recentemente, muitos historiadores têm-se preocupado com examinar as relações entre sua disciplina e as imagens. Muitos apontam a importância das fontes visuais a partir dos anos 1960, e mesmo antes, fundamentando-se na ampliação da noção já agora consolidada de documento, em História e, portanto, na abertura de novos horizontes documentais. Também se

processa a assimilação de novas técnicas quantitativas e qualitativas de análise [...]. (MENESES, 2003, p. 19-20).

Meneses chama atenção para o fato de que essas fontes já apareciam, ainda que de forma discreta, nos anos 1960. Foi quando o cinema e a arte ingressaram no campo da História por meio do “Manifesto da História Nova”, coordenado por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Em 2020, podemos afirmar que a cultura material, caso da arte, ainda caminha com certa timidez, “pisando em ovos”, pelo campo da história.

Na história do livro didático brasileiro da disciplina de história, até muito recentemente imagens e obras de arte eram elementos meramente ilustrativos. O mesmo acontecia com dissertações, teses e outros trabalhos acadêmicos. E isso, vale observar, ocorreu até bem pouco tempo atrás. Meneses, em seu supracitado artigo de 2003, traz seu posicionamento a respeito do papel das imagens:

Com efeito, a História continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração. Certamente, de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria [...]. O restante da iconografia está a descoberto afora uma ou outra iniciativa, como, por exemplo, os bancos de dados surgidos nos últimos anos em torno de coleções de caricaturas, pinturas de viajantes do Brasil Colônia e Império, ou das vilas e cidades coloniais. Mas há campos que se imaginaria terem despertado de imediato a sensibilidade do historiador, como a pintura histórica, e que continuam totalmente à margem do horizonte prioritário, como se fossem responsabilidade exclusiva do historiador da arte. Estes, aliás, são responsáveis por alguns dos avanços quantitativos e qualitativos, a respeito (MENESES, 2003, p. 20-22).

Apesar de o texto ser de 2003, a situação não mudou drasticamente desde então. Os estudos históricos acadêmicos que fazem uso das fontes materiais, como obras de arte, cinema e outras fontes que denominamos de cultura material, são em número bem menor do que a documentação escrita. Apesar de avançar, ainda estamos caminhando. Este trabalho defende as fontes que incorporam a cultura material pela importância que estas representam. Há certas particularidades, certos elementos de pesquisa, que apenas as imagens podem revelar.

Para além de eventuais reconstituições a partir de restos arqueológicos, como poderíamos imaginar, senão por meio das obras de arte (pinturas, esculturas e registros literários), as feições das mulheres de Ouro Preto no século XVIII e início do

XIX? Mestre Ataíde e seus pares do Barroco/-Rococó Mineiro nos revelam esse fenótipo “brasileiro” a partir de suas pinturas. Há certas particularidades que reconstruímos na narrativa histórica que só são possíveis graças às imagens, com que dialogamos ao construir o texto histórico. Cabe observar que fazemos isso com nosso olhar (histórico) do século XXI; esta consciência crítica é que possibilita a validade da narrativa.

Precisamos do olhar do historiador voltado também às imagens, e aqui estamos falando de pinturas, esculturas, arquitetura e cinema, entre outras possibilidades. E por que precisamos? Porque nos faz falta, muitas vezes, “materializar” a história. O caráter subjetivo da ciência histórica faz com que essa materialização não ocorra, limitando-se ao imaginário. E, se podemos construir o imaginário a partir de imagens, sejam elas quais forem, estas variáveis apenas enriquecerão todo o campo, ampliando e revelando aspectos até então insuspeitos. Há, evidentemente, que se tomar os devidos cuidados, respeitando as considerações e os limites dados por pesquisadores que delinearão esse caminho de pesquisa. Essas considerações e cuidados serão trazidos mais à frente nesta pesquisa.

Meneses alerta para as consequências envolvidas na limitação do uso das imagens como testemunho histórico:

Ora, ver com restrições a proposta de desconsiderar as imagens como testemunho histórico, pois elas seriam a própria história, e em lugar de alternativa excludente propor a manutenção de ambas, mascara a necessidade de tomar as coisas visuais antes de mais nada como coisas, que podem prestar-se a diversíssimos usos - entre os quais os documentais, conforme as situações e não por essência ou programa original. Também aos objetos visuais não convém a ideia positivista de documento (ainda que de origem): documento é aquilo capaz de fornecer informações a uma questão do observador, qualquer que seja sua natureza tipológica, material ou funcional. (MENESES, 2003, p. 29)

A citação diz respeito às possibilidades da imagem como documento histórico. O que as imagens – as obras de arte, por exemplo –, podem revelar à história? Pensemos no Mestre Ataíde retratando suas imagens nos forros de teto das igrejas mineiras: o que, afinal ele pretendia com essas representações? Ele estava executando meramente a tarefa de decorar a igreja, sem maiores pretensões? Queria deixar seu traço pessoal na história e ser reconhecido como artista? Desejava ressaltar a importância da religião? Poetizar a beleza de Nossa Senhora com o rosto de sua mulher? de sua mãe? Eternizar os rostos de seus filhos? Ou tudo isso?

Não há como responder a essas questões em um esquema “histórico-jornalístico” pela impossibilidade material de se entrevistar o artista. Porém, a partir da leitura das obras e de seu cruzamento com outras fontes de informação, é possível, sim, investigar o significado e a importância das imagens sacras de Mestre Ataíde no contexto do Barroco-Rococó Mineiro em Ouro Preto, Santa Barbara e Mariana relacionadas ao contexto. Assim como a fé, a devoção e outras questões propostas nesta pesquisa.

Cabe aqui o estudo e a discussão propostos por Panofsky em *Significado das artes visuais*, ao discutir o papel da História da Arte nas Humanidades. Entre outros temas, o autor trata em especial de um relevante para esta pesquisa: a iconografia, ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Segundo o dicionário: “o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, sem levar em conta o valor estético que possam ter. Repertório de imagens próprio de uma obra, gênero de arte, artista ou período artístico” [Dicionário Houaiss]. Conforme Panofsky:

A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos. Diz-nos quando e onde Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos “tipos”; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. (PANOFSKY, 1991, p. 53)

Desta forma a iconografia é fundamental nesta pesquisa. Mestre Ataíde, por meio de suas obras, propõe a representação do homem e artista inserido no Barroco-Rococó Mineiro. Suas obras, por sua vez, refletem a religiosidade, o diálogo barroco e o propósito da beleza das imagens sacras, além de outras considerações. A imagem, no contexto desta pesquisa, significa a arte contextualizada que comunica aos fiéis determinados elementos.

Figura 16 - Glorificação da Virgem, teto Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais.



Fonte: a autora, 2020.

Tomando por base o céu belo e resplandecente pintado por Ataíde (Figura 16), quem não se sentiria seduzido a viver como a igreja católica preconizava, de acordo com os ritos e o modo de vida da religiosidade e da fé propostos? Difícil não sucumbir ao apelo diante da vivacidade e da harmonia das cores e traços, bem como do sorriso sutil da Virgem que nos convida a sentar e contemplar a cena - e a um futuro que remete ao paraíso. Todas essas emoções e sentimentos no interior da Igreja em Ouro Preto se contrapunham à vida real “*extra-ecclesia*” da maioria das pessoas: trabalho árduo nas minas de ouro, escravidão, violência, iletramento e pobreza...

Lá em cima estava posto o céu que todos ou, pelo menos, quase todos, almejavam. Estava posto o Barroco nas imagens sacras e os discursos parenéticos proferidos pelos párocos em Ouro Preto, Mariana e outras cidades mineiras; estava posto o Barroco-Rococó nos altares, esculturas, pinturas nos forros de tetos e em outros cantos das igrejas; estava posto o Barroco-Rococó, enfim, nas palavras que ecoavam naquele universo iconográfico que mais parecia um refúgio.

A imagens de Mestre Ataíde serão analisadas, como fontes históricas e teológicas, por meio da iconografia em conjunto com a *iconologia*, conforme Panofsky (1991, p. 58) propõe quando também emprega o conceito da iconologia, “[...] que se torna um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise”:

[...]. Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias: quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos, como João 13: 21 se ajusta à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de “intuição sintética” e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito. (PANOFSKY, 1991, p. 58-62).

A análise proposta pelo autor requer conhecimento *de* e familiaridade *com* certos conceitos, além do domínio de outros conceitos já referidos. E indica a necessidade de atenção ao caminho complexo e cuidadoso que deveremos tomar. Por conta disso, nesta pesquisa relacionaremos os conceitos essenciais junto ao contexto histórico para realizar a análise iconográfica e iconológica proposta por Panofsky. Seria impossível analisar a Glorificação da Virgem no teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto sem levarmos em conta o contexto histórico relacionado à devoção (Mariologia, Mariologia Social, Barroco/Rococó Mineiro) e a própria imagem (simbologia, representação).

Neste ponto, retomamos José D’ Assunção Barros ao dizer da função, do papel do historiador e de seu diálogo com o seu contexto e suas particularidades. Assim, em relação às imagens que são nossas fontes de pesquisa e sua relação com a teologia e com a arte, ele observa:

Convém não esquecer, por fim, que o historiador jamais está sozinho no âmbito das escolhas que precedem (ou que atravessam) o trabalho historiográfico propriamente dito. Assim como um pintor lê a realidade utilizando o vocabulário artístico preexistente, deixando que todo um conjunto de tradições e convenções artísticas ajudem a mover o seu pincel e o forcem a enxergar a realidade de uma determinada maneira, tal como propõe E. H. Gombrich em *Arte e Ilusão* (2006: 24), também o produtor de conhecimento mobiliza na sua prática um “capital de saber acumulado”, para utilizar uma interessante expressão de Pierre Bourdieu (1980: 24). A este saber acumulado ele se refere, seja explicitamente no diálogo estabelecido através das citações diretas ou indiretas que podem vir no interior do texto principal ou nas notas de pé de página, ou seja implicitamente, até inconscientemente,

nos âmbitos mais automáticos do 'fazer historiográfico' e da produção do discurso (BARROS, 2008, p. 57)

A história, nesta reflexão, perpassa a si mesma e necessita realizar o diálogo no seu recorte espaço temporal com o contexto histórico pertinente ao tema a partir dos conceitos no campo teórico, para que seja possível estabelecer o diálogo histórico e, por fim, analisar as fontes e chegar a determinadas considerações. Nesta pesquisa, o diálogo histórico perpassa a si mesmo e propõe o diálogo com a teologia e a arte. Portanto, necessitamos de conceitos dessas duas áreas para que seja possível "ler" e "analisar" as obras sacras de Mestre Ataíde. É necessário, como alerta Barros, ir além do capital de conhecimento acumulado e ler a religiosidade, a fé, nas obras de arte sacras.

No próximo capítulo traçaremos um panorama do contexto histórico de Minas Gerais, mais especificamente das cidades de Ouro Preto e Mariana, de meados do século XVIII e início do século XIX, no período denominado Brasil Colônia, Barroco e Rococó Mineiro. Trataremos das Irmandades, de aspectos e da biografia de Mestre Ataíde, do mercado consumidor de arte no período, pintura mineira do contexto histórico e de vivências religiosas no Rococó Mineiro.

ALFERES de milícias Manoel da Costa Athaide: eu, paisano, bato continência em vossa admiração. Há dois séculos menos um dia, contados na folhinha, batizaram-vos na Sé da Cidade Mariana, mas isso não teria importância nenhuma se mais tarde não houvésses olhado ali para o teto e reparado na pintura de Manuel Rabelo de Sousa. O rumo fora traçado. Pintaríeis outras tábuas de outros tetos ou mais precisamente romperíeis o forro para a conversação radiante com Deus. Alferes que em São Francisco de Vila Rica derramais sobre nós no azul- espaço do teatro barroco do céu o louvor cristalino coral orquestral dos serafins à Senhora Nossa e dos Anjos; repórter da Fuga e da Ceia, Testemunha do Poverello, dono da luz e do verde-veronese, inventor de cores insabidas, a espalhar por vinte igrejas das Minas 'uma bonita, valente e espaçosa pintura': em vossa admiração bato continência. E porque ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova nos fundos do Carmo encontro-vos sempre caminhando mano a mano com o mestre mais velho Antônio Francisco Lisboa e porque viveis os dois em comum o ato da imaginação e em comum o fixais em matéria, numa cidade após outra, porque soubestes amá-lo, ao difícil e raro Antônio Francisco, e manifestais a arte de dois na unidade da criação, bato continência em vossa admiração (Carlos Drummond de Andrade).

*O texto faz parte da obra Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde de 1982.*

### 3 MINAS GERAIS NO BARROCO E ROCOCÓ MINEIRO SÉCULO XVIII E XIX

Nosso contexto faz parte de um momento histórico marcado pela interiorização do território brasileiro. É justamente aí que surgem os primeiros arraiais de ouro, caso de Vila Rica, atual Ouro Preto em Minas. Segundo Tirapeli (2008, p. 14-15):

Naqueles territórios auríferos do sertão interiorano, o governo português impôs novas regras para extração do ouro e pedras preciosas. As ordens religiosas foram proibidas de lá se instalar pela atividade comercial, agora mais controlada pelo rei, e passariam em contrapartida a ocupar alhures imensos terrenos e mão-de-obra para os programas construtivos.

No litoral, as igrejas eram erguidas conjugadas a conventos, porém em Minas Gerais foram construídas de forma autônoma. Os financiadores eram homens leigos das ordens terceiras franciscanas e carmelitas, além das irmandades e confrarias de ofícios. Assim, puderam-se construir as igrejas, que se tornaram o foco visual do urbanismo, pois estavam situadas nos melhores terrenos da trama urbana. O enriquecimento da região pelo ouro de aluvião atraiu arquitetos, mestres-de-obras e artífices oriundos de Portugal para a nova capital, o Rio de Janeiro (1763); enquanto outros foram diretamente para Minas Gerais ou mesmo Bahia e Pernambuco. Esses construtores tinham novos modelos a seguir de Igrejas agora para os fiéis e não mais edificações conventuais que deviam abrigar o então grande número de religiosos. Renovaram, portanto, a arquitetura e a arte sacra colonial, criando verdadeiras joias no espaço urbano, privilegiadamente em Minas Gerais.

Voltamos nosso olhar a dois dos centros auríferos urbanos da época: Ouro Preto, e Mariana (por conta de as fontes escolhidas estarem em igrejas destas cidades) e, ainda, Santa Bárbara. Nesses locais inscrevem-se as irmandades, as construções, as relações de trabalho, os aspectos biográficos de Mestre Ataíde, o papel dos artistas e outras questões relacionadas. Cabe lembrar que em 1750 a cidade de Ouro Preto contava com 100.000 habitantes (25.000 na área urbana), metade da população de Lisboa. A cidade adquiriu neste período o aspecto que tem hoje quanto ao traçado e a arquitetura.

O Rococó, “entrou pelo sertão”, indo do Rio de Janeiro para Minas Gerais e para o Nordeste. O Rococó incorpora a arquitetura e outras manifestações artísticas a partir da instalação da corte no Rio de Janeiro, em 1808. Nesse momento, segundo Tirapeli (2008), o estilo Rococó do período do reino de Dom José I (1750-1777) e Dona Maria I (1777-1816) é o usual. Importante situar nesse contexto, ainda, a Missão

Artística Francesa de 1816, no momento em que o Rococó dará lugar ao Neoclassicismo.<sup>24</sup>

Deste modo, é fundamental compreender os antecedentes do Barroco e do Rococó mineiros. Quanto à arquitetura no século XVI, as igrejas, as capelas e os colégios jesuíticos foram construídos servindo-se das técnicas e dos materiais locais. Eram pequenas construções feitas com paredes de barro cozido e pedras colocadas junto à massa de restos de conchas e de esqueletos – o próprio “concreto armado” da época -, com estrutura em madeira e óleo de baleia. Nessa fase primeira, destacam-se os trabalhos de Francisco Dias e Luís Dias (século XVI), considerados precursores da arquitetura brasileira. Em Salvador, eles projetaram os primeiros prédios do governo colonial. Quanto às primeiras igrejas do Nordeste, foram praticamente todas destruídas durante a expulsão dos holandeses, e as que restaram foram reconstituídas mais tarde, e com raras exceções de acordo com os projetos originais.

Há que se destacar, ainda, a existência de uma vigorosa arquitetura castrense, voltada à construção de fortes e de estruturas de defesa ao longo da costa.<sup>25</sup> Uma arquitetura eminentemente técnica – mas, dotada de uma beleza particular -, nutrida por um vasto conhecimento técnico adquirido pelos portugueses em seu território natal no medievo e, também, em suas campanhas coloniais na África e na Ásia a partir do século XVI.

Do período anterior à invasão holandesa ao Nordeste restam, hoje, somente a Igreja de Nossa Senhora das Graças, de Olinda, e a Igreja de São Cosme e Damião, de Igarauçu; ficaram de pé alguns poucos detalhes da antiga Matriz de Olinda e ruínas de prédios religiosos que foram totalmente alterados e descaracterizados ao longo de reconstruções. Depois do episódio holandês, foram construídos templos monumentais que tomaram o lugar das pequenas igrejas, porém mantendo as características exteriores; no interior, eles traziam ricas obras de talha, imagens e pinturas.

Antes do barroco nos templos do Nordeste, destacavam-se os conventos franciscanos que foram pensados e edificadas para o clima tropical. Eles continham grandes espaços livres, arcadas em toda a sua volta e paredes revestidas de azulejos,

---

<sup>24</sup> Tendência artística e literária (fim do séc. XVII - início do séc. XX) que defendia o retorno da arte e da literatura do Renascimento. (dicionário online de Português)

<sup>25</sup> A esse respeito, ver, por exemplo, o artigo de José de Arimathéia Cordeiro Custódio, “A arquitetura de defesa no Brasil Colonial”, in *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 7, n. 10, p. 173-194, jan./jun. 2011. Sobre as campanhas portuguesas na África e Ásia no século XVI, ver o livro de Roger Crowley “Conquistadores”, 1ª edição, São Paulo: Cia. Das Letras, 2016, 420 p.

como, por exemplo, o Convento de São Francisco de Assis, em Olinda, e os conventos beneditinos, construídos ao longo do século XVII. A partir de 1763, com as transformações urbanas e arquitetônicas, o Rio de Janeiro, capital da Colônia e futura capital do império português, passou a dispor do trabalho de Mestre Valentim (1745-1813), autor de vários projetos locais, como a concepção, o jardim e as esculturas do Passeio Público (1783). Esses exemplos de projetos refletiam e pretendiam seguir o modelo europeu, porém sem o conhecimento exigidos pelo estilo Neoclássico, o que acabou por resultar em construções ecléticas. Apenas no início do século XIX é que o Neoclássico seria trazido e incorporado para o Brasil, pela Missão Artística Francesa.

Em relação à pintura, em toda a colônia a Igreja foi a grande responsável pela organização da produção artística. Nos séculos XVII e XVIII, os beneditinos, da mesma forma que os jesuítas, tiveram importância na pintura da capital da colônia. É importante lembrar que existia grande flexibilidade e autonomia na área artística, com a existência de artistas leigos e do mecenato das confrarias e irmandades religiosas. Da mesma maneira, é imprescindível dizer que havia pintores cariocas, nesse contexto, que eram escravos ou mestiços, como Manuel da Cunha (1737-1829) e Leandro Joaquim (1738-1798), que legaram uma valiosa obra paisagística no Rio de Janeiro. Diferentemente do que aconteceu em Minas Gerais e no Nordeste, os artistas cariocas não chegaram a realizar uma pintura em estilo Barroco Rococó. Nas últimas décadas do século XVIII, aparecem temas profanos na pintura brasileira. A pintura passa a ser um fim em si e não mais um meio de decoração religiosa. Na capital, o artista Leandro Joaquim passa a retratar e a registrar na pintura cenas e locais típicos “cariocas”, trazendo a natureza e o trabalho como elemento principal.

A pintura surgiu no Brasil com os jesuítas em colégios e igrejas, que tinham como modelo os italianos e os franceses. Era praticamente apenas de caráter religioso, formada por muitas cópias de pinturas europeias, de missais e livros de oração, ou, então, elementos decorativos em retábulos, imagens e oratórios. Desse tipo de pintura, pouquíssimas oriundas do século XVI chegaram até nós. Apenas os pintores holandeses do período nos legaram pinturas de paisagens ou costumes da colônia. Foi apenas e graças à presença holandesa no Brasil (1630-1654) que dispomos de um rico patrimônio de pintura profana, constituído nos trabalhos de Frans Post e Albert Eckhout.

A Missão Artística Francesa chegou ao Brasil em 1816, chefiada por Joaquim Lebreton<sup>26</sup>. Dela faziam parte, entre outros artistas, Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Esse grupo organizou, em agosto de 1816, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Essa instituição teve seu nome alterado muitas vezes até ser transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes. Temos, nas primeiras décadas do século XIX, na passagem do período colonial-imperial para o do Brasil monárquico independente, a formação do academicismo da arte brasileira. Portanto, nosso contexto e nossa personagem principal, Mestre Ataíde, estão situados em um período no qual o academicismo ainda não fazia parte das artes no Brasil.

Devemos nos ater ao fato de que a arte barroca nasceu no início do século XVII na Itália e se estendeu por toda a Europa e América Latina, onde se desenvolveu durante o século XVIII e início do XIX. Mais do que um estilo artístico, expressou um modo de ser. O Barroco chega à América Latina, especialmente ao Brasil, com os missionários jesuítas, que trazem o estilo como instrumento de doutrinação cristã. Os primeiros templos surgem como uma transplantação cultural, que se utiliza de modelos arquitetônicos e de peças construtivas e decorativas trazidas diretamente de Portugal. Com a descoberta do ouro, estende-se por todo o país o gosto pelo Barroco. Na sequência, o estilo Rococó incorpora a arte e arquitetura brasileira.

Compreende-se o Rococó Mineiro a partir da fusão entre pintura e escultura. O personagem principal do período, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), é referenciado no texto de Andrade, que destaca sua importância:

[...] com o advento desse artista que a pintura mineira atinge o ponto mais alto. Foi sob sua ação que a arte religiosa da Capitania, renovada com vigor desde alguns anos e diferenciada da tradição reinol, graças ao impulso genial de Antônio Francisco Lisboa, pôde alcançar por fim o objetivo a que se inclinava na decoração interna dos templos, para fundir as contribuições de arquitetura, escultura e pintura numa só unidade plástica e dinâmica (ANDRADE, 1978, p. 9).

O recorte espaço-temporal dessa pesquisa, o século XVIII e as primeiras décadas do XIX em Minas Gerais, pode ser apontado como um período de conhecida

---

<sup>26</sup> **Joaquim Lebreton** (Saint-Méen-le-Grand, 1760-Rio de Janeiro, 1819). Desempenhou relevante papel no mundo artístico e intelectual da França revolucionária e napoleônica depois exilou-se no Brasil, onde deixou um importante legado como chefe da Missão Artística Francesa e pioneiro do ensino artístico acadêmico no país.

“opulência”. Essa representação, porém, deve ser desconstruída. Conforme Mello e Souza:

[...] as Minas foram um espaço privilegiado de desclassificação social nos tempos coloniais, e isto se deveu tanto ao rápido afluxo populacional que lá se verificou como ao caráter específico da exploração aurífera. Nas lavras, os homens livres foram mais numerosos que em outros pontos da Colônia, e por mais paradoxal que possa parecer, entre eles se dividiu a extrema pobreza da economia mineradora [...] democrática na miséria que soube distribuir entre um maior número de indivíduos. Triturados por uma explosão econômica predatória e imprevidente, esmagados pelo peso enorme do fiscalismo, perseguidos por uma política normalizadora que os desejava enquadrar a todo custo, os desclassificados proliferavam nas montanhas mineiras como em viveiro [...]. (MELLO E SOUZA, 1982, p. 216).

Essa imagem nos permite vislumbrar Minas Gerais como uma capitania “de exceção” em relação às demais outras capitanias da colônia. Vamos estipular um cenário tal qual Mello e Souza aponta em sua descrição. Nesse cenário, em termos gerais, encontramos uma sociedade patriarcal composta por uma pequena elite tremendamente rica, uma camada média com funções diversas, escravos, homens livres e mulheres. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, essa “camada média” era composta por:

[...] mercadores de tenda aberta, oficiais dos mais variados ofícios, boticários, prestamistas, estalajeiros, taberneiros, advogados, médicos, cirurgiões-barbeiros, burocratas, clérigos, mestres-escolas, tropeiros, soldados da milícia paga ou, desde 1766, do corpo auxiliar (HOLANDA, 1977, p. 289).

Uma sociedade, enfim, já composta por diferentes e variadas profissões. Cabe lembrar, também, o papel da mulher e as funções femininas nesse contexto. Em todas as camadas da sociedade, vale observar, elas estavam em desvantagem. Do universo dos “desclassificados do ouro” apontados por Mello e Souza às funções femininas listadas por Figueiredo (1993), trata-se de um universo formado, em sua maioria, por negras e mestiças. Elas dividiam-se entre pequenas vendedoras ambulantes de quitutes, fumo e cachaça, prostitutas, encarregadas de comércio em pequenas vendas urbanas, prestadoras de serviços mágicos (benzedoras, fazedoras de feitiços e filtros) e outras, além de viúvas ou abandonadas que chefiavam estruturas domésticas. Além, pondera Figueiredo, das tradicionais funções de parteiras, doceiras, lavadeiras, costureiras etc.

Pensem na Igreja e na religiosidade nesse peculiar contexto das Minas Gerais no século XVIII. Segundo Figueiredo (1993), a igreja ocupava o papel de instituição responsável pela normatização da sociedade mineira. A normatização

ocorria por meio das visitas que ela própria promovia no território. Nesse universo, o concubinato aparece de modo sutil e indefinido: como uma “relação de conversação de homem e mulher por tempo considerável”. O autor destaca:

Em verdade, a noção de concubinato – pelo menos de forma com que foi utilizada nas visitas em Minas – abarcava uma complexa e extremamente variada trama de relacionamentos humanos, chegando a confundir-se em vários momentos com tipos diferentes de prostituição (FIGUEIREDO, 1993, p. 114).

O Estado e a Igreja tomaram para si nesse contexto, em Minas Gerais e fora dela, nas capitanias hereditárias, a função de promover casamentos. No início da colonização, com a escassez de mulheres brancas e o aumento do concubinato, havia um temor, por parte da elite, da miscigenação e do “enfraquecimento da raça” no Brasil Colônia. Porém, o concubinato e as relações fora do casamento continuavam a existir, multiplicando as relações entre homens brancos e mulheres negras e mestiças. A Coroa passa a elaborar, então, medidas e leis para garantir a normatização da sociedade mineira, especialmente em relação aos “desclassificados do ouro” – o povo situado fora da estreita faixa da elite. Segundo Mello e Souza:

Ante o perigo difuso representado pela população, a Coroa tentava medidas saneadoras; procurava prover a tudo, regulando ações conjugais e brigas de vizinhos; contava com o apoio das devassas eclesiásticas, que a partir de 1721 esquadriharam a vida das populações mineiras, reprovando suas relações ilícitas e o seu modo de vida; premiava os agentes que se lançavam na repressão dos elementos incômodos e incentivava as Câmaras a fazerem o mesmo (MELLO E SOUZA, 1982, p. 61).

Como seriam essas incursões reguladoras? Até a criação do bispado de Mariana, Minas estava sob a jurisdição eclesiástica do Rio de Janeiro e, apesar de estar livre do Tribunal da Santa Inquisição, recebia visitas pastorais que vasculhavam vilas e povoados em busca de heresias e demais crimes contra a fé. Essa prática, corrente durante todo o século XVIII, foi uma das ferramentas normativas que funcionavam em paralelo à ação estatal, permitindo certa vigilância e certo grau de coerção em relação ao concubinato e à mestiçagem. Oficialmente associado à desordem, indisciplina e vadiagem, o concubinato devia ser evitado ao máximo.

Temos em 1579 o início das atividades do Tribunal da Inquisição no Brasil (colônia. Eram designados comissários do Santo Ofício, homens do clero

encarregados de prender e informar Lisboa dos casos ocorridos no Brasil. Nos casos julgados “especiais” tais comissários podiam contar com a presença dos visitantes oficiais. Havia também os “familiares” que de acordo com Fernandes (2014, p. 144) “eram homens leigos, de influência, com “sangue limpo” e com funções semelhantes à dos comissários, encarregados de colher denúncias, investigar, confiscar os bens e prender”. Temos 2.636 casos entre 1.700 e 1.778 realizados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa. Na medida em que os anos assam os números de processos diminuem.

Em Minas Gerais a ação inquisitorial os representantes do Tribunal processaram e julgaram: blasfemos, sodomitas, concubinos, bígamos feiticeiros e judaizantes. Curiosamente o maior número de processos referem-se aos concubinatos, nas diferentes camadas sociais. Porém, o que mais interessava eram os crimes de judaísmo. Com número alto nas Minas os cristãos novos foram alvos. Na primeira metade do século XVIII, mais precisamente na terceira década, segundo Fernandes (2014, p.153) foi o período em que a ação inquisitorial tomou maior impulso. Num espaço de dez anos, foram presos em Minas Gerais cerca de 168 cristãos-novos, todos acusados de judaísmo, e 176, entre moradores e assistentes por outros crimes.

Para Fernandes, a maioria dos cristãos-novos envolvidos nos processos exerciam atividades relacionadas ao comércio do ouro e de escravos, além de outras atividades. Foram processados por exercerem a religião judaica de forma clandestina. E, ainda:

As vilas Mineiras onde os cristãos-novos exerceram suas atividades comerciais tornaram-se o microcosmo da repressão inquisitorial. Portanto, as assertivas de que no Brasil o antissemitismo foi ameno serviram apenas para justificar e fortalecer o próprio antissemitismo, formando uma ideologia preconceituosa que se incorporou à nossa historiografia. No Brasil, a Inquisição fez milhares de vítimas. Em Minas Gerais, atuando através de seus comissários, familiares, padres, e bispos, exerceu o controle da capitania, perseguiu, torturou e queimou cristãos-novos, sobretudo ricos. Provaram isso as perseguições, a legislação restritiva e os processos inquisitoriais em Minas Gerais (FERNANDES, 2014, p. 211).

### 3.1 AS IRMANDADES

É impensável analisar o período colonial sem tratar das irmandades. Elas foram de fundamental importância na história do Brasil e estruturais na história de Minas Gerais. Foram decisivas, igualmente, na composição da “sociedade mineira”. No

artigo “*Sociabilização, fé e poder: uma análise acerca do papel das irmandades nas Minas setecentistas*”, Marcelina das Graças de Almeida e Leonardo Augusto dos Santos mostram como era praticado neste período o assistencialismo social e como a Igreja Católica exercia seu papel. Para os autores:

Essas irmandades foram, durante o século XVIII, o principal meio de ajuda mútua entre os irmãos associados, que eram atendidos em situações tais como miséria, doença, viuvez, prisão, morte e garantia de sepultamento digno (SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 1).

As irmandades começam a despontar, conforme os autores do artigo, a partir da iniciativa do Estado Absolutista português que passou a proibir o estabelecimento de religiosos regulares na Capitania de Minas, ficando a difusão da fé católica, a exteriorização do culto e o assistencialismo social a cargo de leigos. De acordo com Boschi (1986, p. 176):

[...] nessa perspectiva, então, é que se compreende a proliferação dos templos religiosos nas Minas Gerais setecentistas, especialmente quando se tem em conta a quase total isenção de responsabilidade do Estado em relação a auxílios para aquelas edificações e para aqueles grêmios [...].

Para Santos e Almeida (2004), outro fator que pode ter contribuído para o surgimento das irmandades foi a insegurança vivida pela sociedade mineira no início do século XVIII, cujo futuro dependia da sorte em encontrar pedras preciosas. Para Salles (2007) *apud* Santos e Almeida (2004, p. 2):

[...] não se poderia, portanto, estudar a evolução social de Minas, suas peculiaridades, sua dinâmica própria, suas projeções históricas, sua influência no comportamento social e político da coletividade mineira contemporânea, sem, antes de tudo, estudar a história das irmandades religiosas. Constituíram estas a mais viva expressão social da Capitania, da província e mesmo do Estado [...].

Além de consultar Fritz Teixeira de Salles e Caio César Boschi (o primeiro, focado na interpretação de compromissos dos sodalícios; o segundo, na relação Estado-Igreja-Irmandades), os autores focaram no livro de compromissos da irmandade de Santo Antônio da Freguesia de Nossa Senhora da Vila Nova da Rainha do Caeté, datado de 1738.

Na Minas setecentista, “a vida social fora marcada por grande fervor religioso, pela participação ativa de leigos e pela falta de interesse da Coroa nas questões religiosas” (SANTOS; ALMEIDA 2004, p. 3).

Nesse contexto, a instituição do Padroado, por meio da qual os monarcas portugueses, sob o título de grão-mestre da Ordem de Cristo, exerciam o “direito de cobrança e administração dos dízimos eclesiásticos” (HOONAERT, 1994, p. 162), surge como aspecto importante na Minas setecentista. Em “A mentalidade religiosa dos setecentos: o Curral del Rei e as visitas religiosas”, Adalgisa Arantes Campos relata que ainda que a Igreja mineira estivesse submetida ao Padroado, ela contou com o veículo de atuação tridentina: a Visita Pastoral e as Devassas (CAMPOS, 1997). Na avaliação de Santos e Almeida (2004), isso reforçaria a ideia de fiscalização exercida pelos bispos nas dioceses, que, vistos como pastores, tinham a função de controlar o comportamento dos fiéis.

A intromissão da monarquia portuguesa nos negócios eclesiásticos só fez com que sua força colonizadora se legitimasse... desta forma, a atuação da Igreja estaria limitada às demandas e necessidades da Coroa, deixando de lado a evangelização e a propagação do cristianismo entre a população [...] submissos ao Estado, bispos e padres acabaram cuidando exclusivamente de seus próprios interesses e/ou dos da Coroa. Não evangelizaram, no sentido cristão: não foram suporte nem agentes da religião católica [...] (BOSCHI, 1986 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 4).

Deste modo, “percebe-se que a dependência e porque não dizer a submissão do episcopado e de todo o clero fora legitimado pela instituição do Padroado” (SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 4). Os autores afirmam que caberia ao rei manter economicamente a Igreja e o clero ao cobrar os dízimos, e que os impostos cobrados da população seriam usados em prol da Coroa e para pagamento das cômputas, espécie de subsídio concedido aos vigários, padres e bispos, assim como na construção de novas igrejas além da manutenção dos cultos (SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 4).

Segundo Boschi:

[...] o clero prestou à monarquia incontestes provas de sua lealdade, omitindo invariavelmente a respeito das injustiças do sistema, algumas das quais, pelo menos em princípio, feriam os princípios da religião que ele apostolava [...]. (BOSCHI, 1986 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 5).

Com a Igreja mantida pela Coroa e diretamente ligada a ela, abriu-se espaço para os leigos atuarem junto às irmandades, realizando um trabalho mais social e espiritual. Assim, as irmandades aparecem como espécie de “válvula de escape” do Estado Absolutista português, uma vez que este afastava de si o compromisso com as questões sociais: “[...] a monarquia absoluta nesse momento empenhava-se em laicizar a assistência social, com o firme propósito de legitimar seu poder e domínio [...]” (BOSCHI, 1986 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 5).

No século XVIII, as irmandades constituídas por leigos foram o principal meio de assistencialismo das minas setecentistas. “Era preciso que as pessoas que estavam envoltas com a corrida do ouro e outros metais preciosos fossem amparadas em suas mazelas”. (SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 14). Mas, conforme Salles (2007, p. 52), o que levava uma irmandade a ser promovida “[...] era tão somente o seu poder econômico e social, expresso no número de irmãos arregimentados”.

Aos irmãos assistidos, as irmandades ofereciam a garantia de sepultamento digno e a certeza de que suas almas gozariam de sufrágios. Para Almeida (2007, p. 90): “[...] renitente a preocupação com a morte, mantêm-se os gestos piedosos em relação ao ato de se dar sepultura digna ao falecido, bem como os pedidos e orações dedicados aos mortos [...]. Ou, ainda a família do defunto, “já que o havia perdido, desejava assegurar-lhe o máximo de felicidade na outra vida” (SALLES, 2007, p. 120).

Observa-se, assim, que a preocupação dos homens do século XVIII era com a felicidade pós-morte e não com a sua conduta na terra (SANTOS; ALMEIDA, 2004). De acordo com o Capítulo XII do Compromisso da Irmandade de Santo Antônio da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila Nova da Rainha do Caethé (1738),

[...] quando Deus for servir de levar para algum irmão ou irmã toda a irmandade se juntará para o enterrarem, saindo com seu guião e cruz da dita Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso em forma de irmandade e os irmãos com suas roupas brancas e com velas e tochas acesas nas mãos, e da mesma forma retornarão depois do enterro para a dita Igreja e cada irmão rezará para o outro que falecer um rosário por sua alma, no mesmo dia que o tal irmão falecer e não podendo fazer por alguma grande ocupação ou impedimento o rezará sem falta no outro dia [...]. (COMPROMISSO DA IRMANDADE..., 1938 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2004, p. 16).

As irmandades também tinham uma grande preocupação com os irmãos doentes, com as mulheres viúvas e com os direitos estendidos aos filhos legítimos.

Para Salles (2007, p. 119):

o primeiro objetivo da criação das irmandades religiosas no mundo católico foi, obviamente, propagar a vida espiritual e a educação religiosa. No entanto, em Minas do século XVIII, embora conservando essa finalidade inicial, as confrarias se projetam numa atividade muito mais ampla, quase transformando a corporação religiosa em certa estrutura formal ou orgânica, cujo conteúdo principal se expressa na formulação da assistência social e securitária adequada ao meio e à época.

De acordo com a pesquisa de Santos e Almeida (2004), os negros também eram acolhidos nas irmandades, “mesmo que, na maioria das vezes, não pudessem expressar sua cultura”. Os autores concluem que, para entender a religiosidade mineira setecentista por meio das irmandades, muitas outras questões vêm à tona – sociais, econômicas e políticas. Havia falta de interesse do Estado Absolutista português em gerir a sociedade; e a Igreja Católica, por sua vez, atrelada que estava a este, não colocava em prática suas ações evangelizadoras, “agindo como força legitimadora da colonização” (SANTOS; ALMEIDA, 2004, p, 19).

Segundo Figueiredo (1993, p. 153):

Na esteira do processo de organização social da população que acompanhou a expansão da mineração, proliferou um sem-número de irmandades ou confrarias religiosas. Representariam, complementarmente ao Estado, uma ação que, dissimulada pela sua função religiosa, tentava impor a ordenação e disciplina da população, prática tanto mais eficaz quanto mais se ampliavam o número de seus irmãos e a legitimidade das limitações que sobre estes recaíam.

Observamos que “regular” a sociedade aparece fortemente no contexto mineiro. Um processo conduzido pelo Estado, Igreja e irmandades. Notamos a preocupação, por parte dessas três instâncias, em ter o controle da sociedade mineira. Normatizar era o grande objetivo. As irmandades executaram essa normatização de maneira bastante eficaz, além de conter elementos peculiares, como as diferenças nas irmandades de brancos e de negros, assim como da presença feminina e seus papéis desempenhados nas irmandades. Vemos as irmandades ocupando o papel do Estado e mesmo, em muitas cidades, como a única opção de vida social, lazer etc. Vemos, a seguir, um exemplo de documento (Figura 17), a iluminura de uma irmandade em Minas Gerais no século XVIII:

Figura 17 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Arraial de Santa Rita da Freguesia de Santo Antônio do Rio Acima.



Fonte: Iluminuras, 2019<sup>27</sup>.

O documento ilustrado é um manuscrito da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, da comarca de Rio das Velhas. E, como o próprio nome sugere, trata do compromisso entre os membros da irmandade e como eles deveriam se comportar. Ele traz o papel de cada um e normatiza as relações sob a norma estabelecida. Como esse, há muitos outros exemplos de manuscritos de irmandades que corroboram seu papel e compõe sua história na história brasileira e de Minas Gerais.

---

<sup>27</sup> Nota: Autor: Francisco de Sales Local: Santa Rita, Comarca do Rio das Velhas, Minas Gerais. Data: 1784. Instituição de guarda: IBRAM - Museu do Ouro. Dimensões: Crédito da imagem: Márcia Almada, 2005.

As irmandades, como observado, desempenharam um papel central na sociedade mineira do século XVIII, período do Barroco colonial. Por esse motivo, nos debruçaremos de maneira mais detalhada sobre as irmandades – além de seu papel normativo, elas também foram as instituições determinantes da manifestação do espírito religioso, da vida católica, assistência social etc. Conforme Figueiredo (1993), as irmandades alcançaram singular importância em Minas, além de se manifestarem como centros de manifestação religiosa:

Além da organização da vida católica, tinham como objetivo fundamental a prestação de assistência social e securitária e seus filiados através de diversos tipos de benefício (“obras de misericórdia”), garantindo não somente aos irmãos, mas em geral estendidos à esposa e aos filhos legítimos, tais como: auxílio à velhice, doença e sepultamento; celebração de missas pelas almas de irmãos falecidos; assistência às famílias destes, caso fossem pobres; ajuda aos presos e empréstimos para irmãos em dificuldades financeiras (FIGUEIREDO, 1993, p. 154).

As irmandades seriam espaços de convivência, de religiosidade, de vida social e até mesmo de associação. Para a população negra, aliás, a única forma permitida de associação no período colonial. Elas se formaram durante o Setecentos a partir de determinados critérios, principalmente o racial. Havia irmandades de homens brancos, de mestiços e de pretos, o que replicava e reforçava a própria estrutura social. O ingresso nessas associações acontecia de maneiras diferentes. Elas eram fechadas e apresentavam determinado rigor para admitir a permissão. Por exemplo: a permissão para fazer parte de algumas irmandades de homens brancos exigia que o nascimento do pretendente não fosse no Brasil. Fazer parte de uma irmandade da elite branca era, também, sinal de poder e status social. Cristiano Oliveira de Sousa, em artigo sobre a elite dirigente da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (Ouro Preto) no século XVIII (SOUSA, 2013), observa que a cidade surge como melhor exemplo da eclosão e comportamento social das ordens terceiras do Carmo e São Francisco.

Não surgiram as ordens terceiras nas cidades ou povoados onde a atividade econômica dava sinais de decadência. De modo geral, ser membro de uma ou mais ordens terceiras “brancas” significavam ter acesso ao interior da nata da sociedade e a imediata obtenção de privilégios, graças e indulgências. A respeito dos homens que assumiram os cargos diretores dessas instituições, eles estavam inseridos nas mais diversas redes de poder, como o Senado da Câmara de Vila Rica. Além disso,

apareciam citados na relação dos homens ricos que habitavam as Minas. Em sua maioria, eram homens nascidos no Reino, vindos do norte de Portugal, especialmente do Minho, Trás-os-Montes, Porto, Douro e as Beiras (SOUSA, 2013).

Nesse contexto, emerge a presença feminina. Nas irmandades de homens brancos, a participação feminina era restrita. Nívea Maria Leite Mendonça no seu artigo intitulado *A marca Feminina na Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica*, afirma que a maioria das mulheres que ingressavam nessa ordem era de origem branca, com condição socioeconômica favorável e proveniente da metrópole (MENDONÇA, 2012).

Em Vila Rica eram as Ordens Terceiras, segundo Mendonça (2012), eram as responsáveis pela educação das mulheres, baseada em pregações e orações voltadas à fidelidade aos pais e maridos e ao devotamento Igreja e ao temor a Deus. Para ingressar nessa Ordem, as mulheres tinham que preencher um formulário contendo informações sobre sua vida e costumes, além de apresentar uma licença dos maridos ou pais. Além disso, deveriam contribuir com uma joia cujo valor dependia da função a ser desempenhada. Nenhuma mulher acima de cinquenta anos poderia ser aceita na Ordem Terceira do Carmo, salvo se fosse casada com irmão terceiro desta congregação, benfeitora da Ordem, ou tivesse feito uma obra meritória na forma de uma quantia significativa.

Quanto aos cargos exercidos pelas mulheres, foram citados nos Estatutos e nos livros de Compromissos os de Prioreza, Sub-prioreza (para as que já haviam exercido algum cargo na Mesa Administrativa), Mestre de Noviças, Serva de Nossa Senhora, Vigária e Zeladora. Já o posto mais alto era desempenhado pelo Irmão Prior da Ordem, conforme consta dos Estatutos da Ordem Terceira de Vila Rica. Para os homens existiam, ainda, os cargos de Subprior, Secretário, Definidor, Tesoureiro e Procurador. Entre as funções da Ordem destacavam-se as obras de caridade, solidariedade e fraternidade entre seus associados. Além da ajuda espiritual aos irmãos, a Ordem também ajudava aqueles que não possuíam recursos para sobreviver.

Conforme Adalgisa Campos (2007a), irmãos e irmãs Terceiros do Carmo de Vila Rica preocupavam-se fortemente com a hora da morte – portanto, uma forma eficaz de garantir um sepultamento digno e cristão era associar-se à Ordem ou Irmandade. E, ainda segundo Borges,

A distribuição espacial das sepulturas obedecia a distinções na hierarquia confrarial; quanto mais alto o posto do irmão na composição da Mesa, mais próximo seu cadáver ficava dos lugares investidos de maior sacralidade, isto é, junto aos ninchos das imagens dos santos (BORGES, 2005, p. 166).

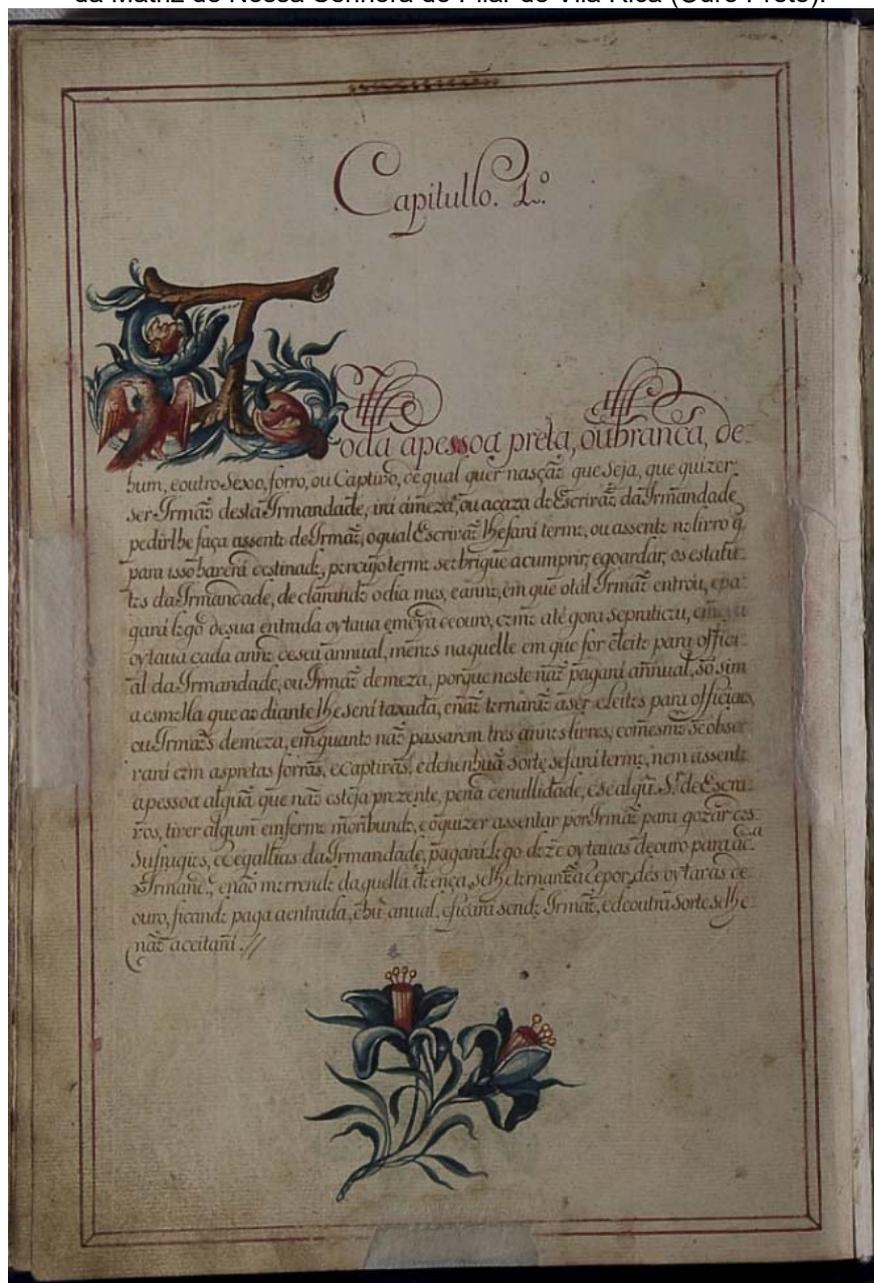
Borges deixa claro o exemplo da materialidade dos distintos papéis na sociedade mineira. Há uma estratificação e hierarquia bem declarados. Ainda segundo Mendonça (2012), se uma mulher com mais de 50 anos estivesse à beira da morte, deveria desembolsar uma grande quantia em dinheiro ou ouro para o seu sepultamento e para a celebração de missas em favor de sua alma. A partir da observação dessas práticas, Mendonça conclui que, embora os cargos mais importantes fossem desempenhados por homens, cabia às mulheres – geralmente, pertencentes à alta sociedade de Vila Rica -, papel importante na organização da Ordem. Elas não apenas contribuía com seus anuais, como também arrecadavam esmolas para as festividades. Além disso, a caracterização física como integrante da Ordem também era algo importante: “usar o hábito de irmã terceira também lhe conferia status na sociedade” (MENDONÇA, 2012, p. 8).

De maneira diferente para as mulheres negras e mestiças, a participação nas irmandades era um reflexo de seus papéis na sociedade. Segundo Figueiredo (1993, p. 161):

O baixo nível de vida a que estavam submetidas – e a conseqüente necessidade de obter a assistência social oferecida – constituía-se em importante motivação para o seu ingresso nas referidas corporações. Também buscavam ali condições para um convívio social com seus pares de cor. Certamente esperando uma participação mais efetiva, seus estatutos quase sempre preveem explicitamente a inclusão do segmento feminino em sua hierarquia.

As irmandades garantiam sociabilidade, assistência social, vivência religiosa e outras vantagens sociais para essas mulheres. Podemos dizer que seu papel e, mais ainda, sua atuação, eram notavelmente importantes na sociedade mineira. Deste modo, as irmandades exerciam um papel fundamental nas Minas.

Figura 18 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na sua Capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (Ouro Preto).



Fonte: Iluminuras, 2019<sup>28</sup>.

Na Figura 18, temos um exemplo de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na sua Capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica. Há muitos documentos que, como esse, corroboram os

<sup>28</sup> Nota: Vila Rica - Comarca de Vila Rica, Minas Gerais. Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto / n. 3044.

Imagem disponível em: <http://iluminuras.art.br/categories/manuscritos/albums/compromisso-da-irmandade-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos-na-sua-capela-filial-da-matriz-de-nossa-senhora-do-pilar-de-vila-rica/>

compromissos das irmandades. Neles, como já mencionado, estão as funções normativas da sociedade mineira. Segundo Boschi (1988, p. 75-76):

Em remoso, pelo menos no interior das confrarias mineiras, estabelecia-se uma convivência social alicerçada na igualdade entre seus integrantes, onde, via de regra, as ideias de segregacionismo e de hierarquia corporativista não eram indispensáveis para a sobrevivência dessas agremiações. Pode-se falar em exclusivismo confrarial em outros planos, como no social e no étnico-racial. Efetivamente, com o advento da estratificação social dos candidatos ao ingresso nos quadros das irmandades, passou a constituir pré-requisito para a admissão.

As irmandades vão expressar a sociedade mineira, sua estratificação social e seu funcionamento. Cabe dizer que, diferentemente do ocorrido em outras regiões do Brasil, em Minas as confrarias e irmandades não foram organizadas a partir das profissões de seus membros. Em termos profissionais, as irmandades eram heterogêneas. Outro aspecto importante nas confrarias – e que nos é fundamental – é a presença da arte, em especial nas Ordens Terceiras. Na América Portuguesa, segundo Campos, essas ordens, em especial a Carmelita, estavam

[...] envolvidas com a vida cotidiana da comunidade cristã – foram responsáveis por um mecenato artístico que envolvia mão-de-obra qualificada para a arquitetura, ornamentação, música, etc. A celebração e seus rituais litúrgicos implicava de armações efêmeras, gastos com decoração de andores e compra de velas, bem como o pagamento de músicos e encomenda de sermões para ocasiões especiais (CAMPOS, 2011, p. 9).

É fundamental enfatizar que Manoel da Costa Ataíde, foi membro de algo como dez dessas ordens em Minas, o que mostra claramente seu “valor social” – como artista – e seu trânsito. Mais do que membro, Ataíde prestou serviços a muitas delas. Entre elas, a Irmandade do Rosário dos Pretos, para a qual realizou um ajuste de pintura em 1823 em um trabalho de Francisco Vieira Servas datado de 1770. E, como esse, temos muitos registros, em atas do trabalho, da arte (especialmente, a pintura) de Mestre Ataíde para diferentes ordens em diferentes cidades.

### 3.1.1 As ordens Terceiras

As ordens Terceiras em Minas Gerais ocupam lugar de grande importância. Sousa (2013), em *Elites Pluriocupacionais nas Minas*<sup>29</sup>: *um estudo de caso da Elite Dirigente da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Vila Rica* (Séc. XVIII), (2013) aborda questões interessantes como o perfil dos membros da ordem. De maneira geral, os homens que pertenciam à Ordem Terceira de São Francisco eram os mesmos que tinham postos na administração civil ou militar, estando envolvidos em cargos da administração local e outros postos e papéis-chave burocráticos na sociedade mineira, especificamente em Vila Rica. Segundo o autor,

No caso específico da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica, conhecer sua elite dirigente 'significa também avançar no entendimento das estruturas que engendravam o funcionamento da máquina administrativa da monarquia pluricontinental'. Conforme já podemos identificar no nosso estudo, os homens que pertenciam a este grupo eram os mesmos dos 'homens bons', ou seja, aqueles que estavam aptos a assumir cargos nas câmaras, os responsáveis pela administração local, o 'autogoverno das repúblicas'. Dessa forma, ao identificar quem eram os homens que ocupavam os cargos dirigentes da ordem Terceira nas quais eles se inseriam, estamos também contribuindo para a melhor compreensão do Império Ultramarino Luso (SOUSA, 2013, p. 48).

Boschi (1986) *apud* Sousa (2013) nos diz que os membros da ordem Terceira de São Francisco de Assis eram basicamente funcionários graduados, militares e intelectuais. Lembra o autor que fazer parte dessa ordem era fazer parte da "nata da sociedade" mineira. Portanto, a maioria de seus membros eram homens ricos que viviam sua religiosidade, segundo Sousa (2013), em um espaço privilegiado. Portanto, podemos entender as ordens Terceiras como representantes da elite mineira barroca.

E, quanto à outra ordem que interessa a este trabalho? A outra ordem é a que se opõe à dos homens brancos: a da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana. Segundo Pinheiro (2005, p. 265):

Ao compartilharmos desse enfoque em que as Irmandades negras constituíram uma das principais formas de reorganização social empenhadas pelos negros, nossa análise empírica recaiu sobre o perfil dos confrades da

---

<sup>29</sup> O conceito de "elite pluriocupacional" é desenvolvido por Carlos Leonardo Kelmer Mathias. Ver MATHIAS, *As Múltiplas Faces da Escravidão: o espaço econômico do ouro e sua elite pluriocupacional na formação da sociedade mineira setecentista, c. 1711 – c. 1756*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

Irmandade de N. S. do Rosário da cidade mineira de Mariana. A presente comunicação tem por objetivo apresentar-lhes os indivíduos que se mostraram capazes de adaptar às novas condições de sobrevivência encontradas nesse novo local de moradia e que, desse modo, souberam usufruir de um espaço livre da vigilância constante da Igreja Colada, das autoridades civis e dos senhores. A Irmandade de N. S. do Rosário foi instituída ainda nos primórdios da Vila de N. S. do Carmo, futura cidade de Mariana e sede do primeiro bispado mineiro. Sua fundação, embora não saibamos precisar a data, antecede ao ano de 1715. Neste período encontrava-se estabelecida na Matriz consagrada a N. S. da Conceição e localizada no Arraial de Cima. Devido ao crescimento da população e à evolução da linha de sua ocupação, uma segunda Matriz foi erigida no Arraial de Baixo. Aquela primeira Igreja (atual Capela de Santo Antônio) foi então entregue aos Irmãos do Rosário, que nela permaneceram até a edificação de uma nova e imponente Capela no Morro dos Monsus.

O nome da Ordem explicita seus integrantes: escravos e libertos. Devotos e fiéis que tinham em comum, em relação aos seus (dís) pares brancos, unicamente o pertencimento a uma organização totalizante de viés religioso e social.

Por fim, ratificamos ter sido a Irmandade de N. S. do Rosário de Mariana um dos palcos de uma dinâmica social imposta e concebida pelos próprios negros no contexto do sistema escravista. Seus confrades, em maior número, os escravos e libertos naturais da Costa da Mina, demonstraram saber articular e aproveitar as oportunidades de sociabilidade oferecidas no Novo Mundo. Embora pertencessem à esfera mais baixa da sociedade estamental marianense, não pouparam esforços para construir e ornamentar esplêndido templo onde se abrigaram da desumanização imposta pelos senhores brancos cotidianamente. No interior da Capela Nova do Rosário, assumiram identidade própria, nome e sobrenome, parentes consanguíneos, espirituais e nacionais. Entre seus iguais, apossaram-se da liberdade de opinar e do poder de tomar as decisões referentes à manutenção desta devoção e ao bem-estar de seus Irmãos confrades. Por assim ser, após ingressar na Irmandade de N. S. do Rosário, o "João Carniceiro" tornou-se o honrado Irmão e Oficial João Carvalho da Silva, assim reputado ao menos pelos devotos da Virgem Santíssima (PINHEIRO, 2005, p. 272).

### **3.1.2 Pintura Mineira**

Cabe aqui tecer algumas considerações especiais a respeito da pintura mineira. Os destaques, no Barroco-Rococó Mineiro, são as pinturas dos forros de nave (nave e capela mor) das igrejas e capelas. A temática que abrange a maioria dessas pinturas abrange a Anunciação e Coroamento da Virgem e a Ascensão do Senhor. Esse estilo é denominado pintura de perspectiva e, como já mencionado, tem por fim rasgar o teto do edifício religioso para revelar, em forma de pintura, um céu místico aos fiéis. Assim, mesmo dentro do templo, os devotos têm uma proximidade maior com a Virgem e com Deus. É a linguagem do Barroco exercitando o diálogo entre a Igreja e

seus féis por meio da pintura, das cores, da opulência e da beleza – do apelo visual e estético, enfim.

Segundo Frederico Moraes, no artigo *Pintura Mineira: características gerais* na obra de Mendes (2003), é com Mestre Ataíde que temos os exemplos mais perfeitos das possibilidades do estilo da pintura em perspectiva em pleno Rococó Mineiro:

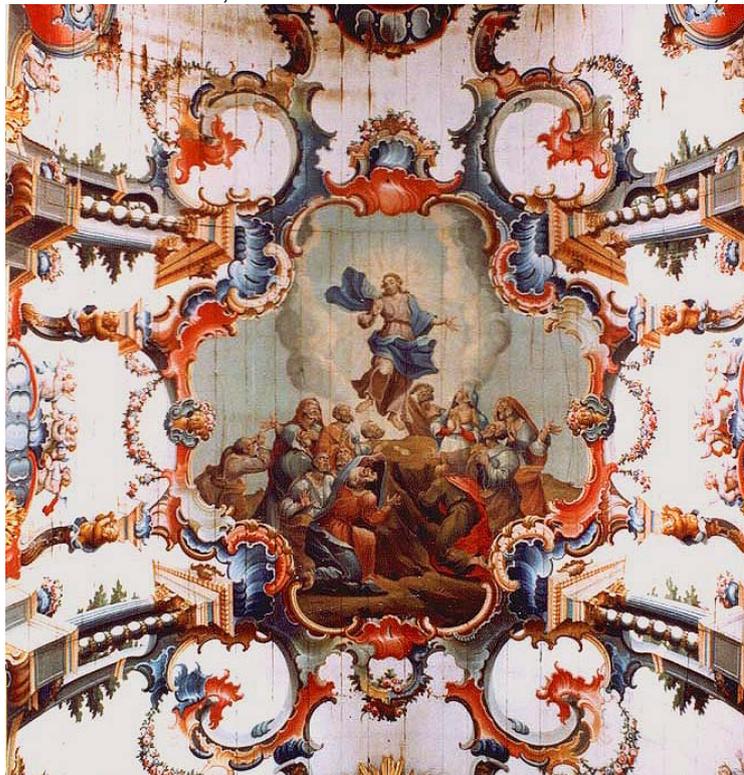
O caráter principal desta pintura de perspectiva é a ilusão, a busca de efeitos ilusórios, contraditórios e ambíguos, a ponto de deixar aquele que a vê inquieto ou deslumbrado, sem saber até onde vai a realidade e o imaginário, pois as colunas reais confundem-se com as outras, pintadas; os vários elementos decorativos, como volutas, conchas, concheados, frontões, cortinas, ramos e jarros de flores, colunas, frisos, balões, púlpitos e muros-parapeitos e mais os anjos e querubins entre nuvens, fundem-se com a cor em fugas e contrafugas, em perspectivas erradas, fugidias, comovendo, impactando, deixando o fiel/espectador atônito, como que a justificar a afirmação de Langer,<sup>30</sup> de que 'a ilusão' é o princípio cardeal da arte, a substância da arte (MORAIS, 2003, p.102).

A descrição de Moraes revela o processo do deslumbramento que experimentamos ao olhar para cima e ver as obras de Mestre Ataíde. É possível afirmar que o trabalho de pintura do artista contém traços muito particulares e envolventes. Como na imagem a seguir (Figura 19), em que a perspectiva traz a sensação de fazermos parte da obra. Arte e realidade, então, deixam de ter uma fronteira bem definida:

---

<sup>30</sup> LANGER, Suzanne. **Los problemas del arte**. [S.l.]: Ed. Infinito, 1966.

Figura 19 - Ascensão de Cristo, forro de teto da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.



Fonte: a autora, 2020.

Essa obra de forro de nave ilustra perfeitamente a pintura em perspectiva com elementos do Barroco-Rococó Mineiro de Mestre Ataíde, em que o artista nos convida a participar de uma festa típica do rococó: bela, leve, onírica

O período inicial da pintura de Minas Gerais não deixou muitos vestígios, uma vez que a maioria das capelas e igrejas da primeira fase colonial foram modificadas ou reconstruídas. Perdeu-se, portanto, a identidade desse momento. Segundo Andrade (2003, p. 106):

Com os escassos elementos disponíveis, pode-se informar, todavia, que as primeiras obras pictóricas de significação em Minas Gerais (como, de resto, em todo o Brasil) foram executadas para decoração de igrejas e edifícios públicos, com emprego de óleo ou têmpera sobre madeira, em forma de painéis retangulares nos revestimentos das paredes e obedecendo, nos tetos, à forma dos painéis dos forros de armação.

Desde o início, a pintura desenvolvida em Minas Gerais tem como grande característica o caráter decorativo, a ornamentação, o douramento e o acréscimo à obra puramente utilitária. É nesse contexto Mestre Ataíde se inscreve, assumindo reconhecimento como pintor. Com relação à arquitetura, que é o grande símbolo do

Barroco, Minas, na primeira fase, obedeceu a uma linha tradicional. Curiosamente, ela é chamada por alguns estudiosos e autores de “Barroco Jesuítico”. Segundo Ávila (2003, p. 118):

A suntuosidade decorativa do interior das igrejas completa e acentua o aspecto monumental da arquitetura religiosa em Minas. A obra de talha dos altares e o acabamento ornamental dos primeiros templos, com a exuberância do seu revestimento em ouro, ainda denunciam o preciosismo do barroco seiscentista.

No momento em que o estilo Rococó domina a pintura e a escultura em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII para o XIX, encontramos “uma linguagem decorativa aberta na leveza e na alegria dos seus motivos e formas” (ÁVILA, 2003, p. 119). O Rococó ganha espaço como nas igrejas do Rosário de Mariana e do Carmo de Sabará, de Francisco Vieira Servas. Segue na imagem a seguir (Figura 20), uma talha do artista:

Figura 20 - Santa Efigênia, de autoria de Francisco Vieira Servas. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana.



Fonte: Conselho Municipal do Patrimônio, 2019<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Imagem disponível em: <https://www.compat.info/o-legado-das-irmandades>

Quanto à escultura, ela normalmente tinha como plataforma a pedra-sabão e a madeira. Ávila (2003, p. 119) ilustra com precisão essa manifestação artística no contexto mineiro:

Também na escultura, em madeira ou pedra-sabão, manifestou a arte colonial de Minas a sua poderosa singularidade. A estatutária e a imaginária sagradas, as figuras ornamentais de arcadas, lavabos, púlpitos e altares, bem como o relevo trabalhado das portadas, incluem peças que impressionam sempre pela força de concepção plástica. Conjunto como a São Francisco de Assis de Ouro Preto, onde – segundo Germain Bazin – a arte do Ocidente atingiu um lance superior de unidade e originalidade, mostra a perfeita adequação da escultura à grandeza arquitetônica. O gênio do artista mineiro, ali perpetuado pelo Aleijadinho, ainda alçaria mais um voo de superior criatividade nas esculturas monumentais dos Passos e dos Profetas em Congonhas, com que o célebre mulato encerraria magistralmente o prolongado ciclo do barroco no Brasil. Companheiro do Aleijadinho na decoração de muitas de nossas igrejas, outro artista de porte excepcional – Manoel da Costa Ataíde – daria, pela mesma época, e depois do trabalho pioneiro dos pintores Manuel Rebelo e Souza, João Baptista de Figueiredo e João Nepomuceno Correia e Castro, dimensão também notável à pintura mineira, com os painéis ou tetos de São Francisco de Assis de Ouro Preto, do Caraça (a Ceia) e das matrizes de Itaverava, Ouro Branco e Santa Bárbara.

A partir dessa descrição, podemos vislumbrar o panorama artístico extremamente rico e singular do Barroco-Rococó em Minas. Um cenário de criatividade não restrito aos maiores centros (como Vila Rica/Ouro Preto), mas disponível em uma relativamente ampla extensão geográfica – a das cidades, vilas e até fazendas associadas à exploração do ouro e dos diamantes. Há interessantes olhares e pareceres a respeito da arte e da arquitetura do rococó mineiro, como por exemplo, os de Saint-Hilaire<sup>32</sup>, que esteve em Minas duas vezes. Para ele, as igrejas barrocas eram diferentes das igrejas europeias: enquanto as “de lá” eram lúgubres e tristes, as brasileiras eram alegres e claras (MORAIS, 2003).

Outro olhar preciso sobre a arte Mineira nos séculos XVIII e XIX é o de Mário de Andrade, um dos principais nomes do nosso Modernismo. Ao referir-se à arquitetura de Aleijadinho, na obra de Moraes (2003, p. 212), ele observa:

[...] por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma delicadeza tão suave, eminentemente brasileira”, “são muito lindas, são bonitas como o quê. E na sua linguagem tão característica, diz que elas “São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas para querer bem ou acarinhar.

---

<sup>32</sup> Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), botânico e viajante francês. Pertenceu aos primeiros grupos de cientistas que vieram da Europa, para fazer pesquisas e explorações no Brasil Colônia.

De fato, as igrejas e capelas mineiras expressam a festa, a leveza, e sugerem aos fiéis

[...] muito mais o céu que o inferno, mais o dia que a noite, são mais a morada dos anjos do que do diabo. São convidativas e amenas, carinhosas de um sensualismo mais chão, nada místicas (MORAIS, 2003, p. 212).

O autor nos chama a atenção para a pintura de Mestre Ataíde ao reportar detalhes que estão no forro de nave da Igreja de São Francisco de Assis (Figura 21) – na Glorificação de Nossa Senhora –, em Ouro Preto. São, segundo ele, anjinhos felizes, em clima de euforia, festejando ao lado de Nossa Senhora mestiça. É o céu verdadeiramente que se vê neste forro, e a tudo contempla, radiosa (MORAIS, 2003).

Figura 21 - Detalhe do forro de nave da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto.



Fonte: Itaú Cultural, 2017<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Imagem disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24456/anjos-musicos-detalle-do-forro-da-nave>

De fato, os anjos em festa exprimem leveza e estão comemorando a ascensão de Nossa Senhora em uma legítima festa de Rococó. A imagem reproduz alegria, música, festa em cores vivas e tropicais.

### 3.2 VIVÊNCIAS RELIGIOSAS NO ROCOCÓ MINEIRO

Optou-se por encerrar este Capítulo com uma breve reflexão acerca de aspectos religiosos em Minas Geras durante o século XVIII. No artigo “As relações entre a constituição da religiosidade moderna e as vivências afetivas e suas conexões com a Minas do século XVIII: um primeiro olhar”, elaborado para o II Encontro de Pesquisa em História da UFMG – II EPHIS, Fabrício Vinhas Manini Angelo (2013) analisa especialmente as vivências religiosas no período 1716-1780, na Comarca do Rio das Velhas, em Minas Gerais, e como estas práticas influenciaram a constituição de laços afetivos presentes no ambiente da família.

O autor parte de um “pequeno debate historiográfico” sobre a origem e o papel dos testamentos, cujo uso ganhou força a partir do século XII, inicialmente entre nobres, até chegar ao século XVIII abrangendo, também, plebeus.

Por ser, então, o testamento bastante anterior às Reformas Religiosas da Europa moderna, esse documento (o testamento), que originalmente tinha como função tratar especialmente dos bens terrenos, com a construção da religiosidade cristã moderna acaba por incorporar aspectos religiosos também (ANGELO, 2013, p. 406).

É necessário compreender algumas coisas sobre a religiosidade, o pecar e o fazer testamento no período moderno e, em especial, nas Minas do século XVIII (ANGELO, 2013, p. 408).

Campos (1994), ao tratar de aspectos religiosos, observa:

A mentalidade barroca experimenta com extremado amor o apego à vida, o profundo desgosto pela efemeridade da existência terrena, a incerteza e ânsia da salvação eterna. Apesar disso, a morte é encarada em vários registros da manifestação cultural. O homem do seiscentos e do setecentos havia passado pelas conquistas pertinentes do Renascimento, cuja mentalidade afirmara o gosto pela existência e pelas realizações heroicas e grandiosas das grandes navegações; ao mesmo tempo tinha horror declarado a decomposição do corpo, ainda que a cultura oficial insistisse na imortalidade da alma (CAMPOS, 1994, p. 23).

Sobre práticas religiosas, pondera:

Mais expressivo no contexto do comportamento coletivo das Minas é a atuação das irmandades leigas e ordens terceiras, erigidas para a veneração do santo padroeiro, ofícios divinos, auxílio ao filiado em caso de doença e necessidades, culta na intenção das almas dos irmãos defuntos, assistência na morte, e, portanto, para ajudar a bem morrer, e ao serviço fúnebre em geral (CAMPOS, 1994, p. 29).

E, ainda, Campos (1994) nos traz, como já apresentado neste Capítulo, o significado do casamento e as relações de concubinato:

O estado mais perfeito segundo a perspectiva da igreja e da fidalguia lusitana (celibato) não encontra ambiente favorável nas Minas setecentistas, onde o estado de casado é o máximo de virtude a ser alcançada pelo menos até a criação do Seminário de Mariana, em meados do século. Ainda assim, o sacramento do matrimônio não é muito concorrido na Capitania, pois faltam mulheres brancas para constituir famílias segundo a ideia restritiva do casamento entre os pares, cujo objetivo é preservação da pureza do sangue e nobiliarquia. A coroa portuguesa tenta, com toda diligência possível, promover o estado de casado, o qual suscitaria a fixação das famílias e a tranquilidade pública. Na ausência de mulheres da mesma condição o homem das Minas não se casa, permanecendo em concubinato com mulheres negras e pardas, ainda que professe a crença religiosa dominante. É interessante observar que esse comportamento é muito usual no contexto da cultura mineira. Além disso, é tolerado pelas irmandades e mesmo pelas ordens terceiras, ainda que seus estatutos exigissem sempre do filiado a pureza de costumes, o sacramento matrimonial, sobretudo entre pessoas da mesma raça (CAMPOS, 1994, p. 30).

Portanto, para Campos:

O devoto das Minas quer se salvar, mas – salienta-se dentro de uma perspectiva bastante aclimatada às exigências temporais, isto é, com leve mortificação da carne – jejum e continência sexual em dias de forte significação do calendário religioso; participação irregular nos diversos sacramentos da Igreja – confissão, comunhão, casamento; obras de misericórdia, via de regra, na doença e iminência da morte e fundamentalmente com a recorrência tardia aos “méritos da Paixão de Cristo”. O cristão das Minas geralmente compartilha, mais ou menos, deste repertório de atitudes barrocas, que traduzem plenamente o reconhecimento da fragilidade do homem em face da grandeza e bondade de Deus e da incompatibilidade da vida terrena com o modelo de perfeição espiritual. Nada de atitudes heroicas e penitências excessivas, a religião do leigo é essencialmente devocional, considerada como “uma rotina espiritual e moral, natural como a própria vida, aceito por todos como o ar que respiram (CAMPOS, 1994, p. 32-33).

Para Cerceau Netto (2008) *apud* Angelo (2013, p. 401) “essa moral, especialmente em relação aos concubinatos, não significa que ela era plenamente aceita pela Igreja Católica”. No entanto, nos casos em que essas uniões não fossem caracterizadas por impedimento legais ou religiosos, era incentivada a sua normalização (CERCEAU NETTO, 2008, *apud* ANGELO, 2013, p. 401). Mas,

destaca, ainda que não foram raros os casos de resistência às punições da Igreja, gerando, inclusive, outras formas de famílias como a “fracionada” (FIGUEIREDO, 1997). “Pode-se ver testadores reconhecendo seus filhos naturais sem qualquer sinal de arrependimento ou de fala que indique fraqueza da carne” (FIGUEIREDO, 1997, p. 146-163). Um exemplo de testamento é o de Bartholomeu Gonçalves Bahia, feito em 1752, no qual ele declara: [...] não sou, nem jamais fui cazado [sic], mas tenho hum [sic] filho natural de Maria Gonçalves Bahia preta solteira [...] o qual Filho he [sic] o Padre Abbade [sic] Bernardo Gonçalves Bahia que assiste em minha companhia (ANGELO, 2013, p. 410).

Mais adiante, ele declara ter feito muitos sacrifícios para que seu filho natural se ordenasse: “[...] declaro que não possuo bens alguns de rais [sic], porquanto as cazas [sic] em que assisto, e todas as suas pertenças. Fis [sic] nelas patrimônio para o dito meu Filho se ordenar [...]” (ANGELO, 2013, p. 410)<sup>34</sup>.

Em relação ao tratamento dado ao amor no casamento, o autor cita Ariés:

[...] tais testemunhos (de amor) são raros: é como se os homens não gostassem de falar do sentimento que ligava os esposos, a não ser nos testamentos, onde se torna mais frequentes [...]. Às vezes esse silêncio é rompido, e isso quase sempre ocorre às vésperas da morte (ARIÉS, 1985, *apud* ANGELO, 2013, p. 411).

Angelo (2013, p. 412) conclui que o século XVIII é

[...] mais um desses momentos nos quais os testamentos parecem estar passando por mudanças e, por isso, as declarações testamentárias contam frequentemente com um duplo significado (religioso e secular).

Segundo ele, é possível constatar, diante dos comentários apresentados, que ocorreram mudanças nos testamentos do período medieval para o moderno e, deste, para o contemporâneo. É também, destaca, o século no qual os testamentos atingem o máximo da complexidade formal. Entre um e outro testamento existem várias possibilidades que vão, de acordo com o autor, da simples repetição da fórmula consagrada até a simples omissão de algumas partes deles. Ou, ainda, o “agradar” o testamenteiro, que era homem eminente na vila, bem ao estilo das sociedades das

---

<sup>34</sup> Fontes manuscrita (ANGELO, 2013) IBRAM/MO/CBG – CPO/LT Códices – 01(1), 02(6), 3(8), 05(11), 04(9), 06(12), 07(13), 08(16), 12(21), 20(33) E APM/CMS – CÓDICES – 020, 190 E 200.

cortes, ou, ainda, como já tratou Norbert Elias (2001), a transposição de valores do Antigo Regime para os Trópicos.

Alguns não deixam de informar que confiam plenamente em seus cônjuges, outros declaram seus sentimentos, como, por exemplo, Antônio Vieira da Silva, natural de Vila de Viçosa:

[..] e pella [sic] hora em que estou pesso [sic] muito e rogo a minha mulher que como boa espouza [sic] me queira perdoar pelas cinco chagas de nossa senhora Jezus Christto [sic], o estruir [sic] lhe a sua fazenda algum maltrato que recebe menos amorável com que a tratava merecendo ella [sic] ser de mim muy amada e muito tratada como verdadeiro espozto [sic] seu e lhe torno a pedir me perdoe todas as minhas venduras [...]. E me encomende a Deos [sic] muito em suas orações, a qual instituo por minha universal herdeira e em sua falta meu filho Antônio Vieira da Silva. (ANGELO, 2013, p. 417)<sup>35</sup>.

Angelo (2013) diz perceber que as mudanças nos testamentos de Minas ocorreram concomitantemente às mudanças verificadas na Europa. Isso parece indicar “que as histórias da Europa e da América estão conectadas”. Claro, conclui ele, que “essas coisas poderiam variar de região para região e de pessoa para pessoa”. Mas, “existiram testadores que eram muito religiosos ou muito ricos ou queriam se apresentar como muito ricos (ou pecaram muito) e inflacionaram os sufrágios ou missas.

Há os casos em que essa divisão é bem equilibrada e casos em que os legados beneficiam majoritariamente os entes queridos, chegando ao ponto de, em alguns momentos, os sufrágios e missas apenas se resumirem ao essencial exigido pela sociedade com as orientações para o enterro, a solicitação de intervenção dos santos e algumas missas de corpo presente.

Isso quer dizer que esses homens queriam salvar suas almas? Claro que não, mas buscou-se enfatizar que, como essas coisas ficavam misturadas para os testadores, muitas vezes aos legados pios se somavam o afeto e o carinho por algumas pessoas (ANGELO, 2013, p. 418).

Homens e mulheres buscavam a salvação de suas almas e, também, garantir a tranquilidade material de seus parentes, sem que isso significasse uma contradição religiosa. No momento da morte, a preocupação com o “bem morrer”, por meio de ritos

---

<sup>35</sup> FONTES MANUSCRITAS: (Angelo, 2013) IBRAM/MO/CBG – CPO/LT Códices – 01(1), 02(6), 3(8), 05(11), 04(9), 06(12), 07(13), 08(16), 12(21), 20(33) e APM/CMS – Códices – 020, 190 e 200.

necessários e durante a vida, era temperada ao gosto pela vida típica do Barroco-Rococó Mineiro.

### 3.2.1 O Cristianismo em Minas Gerais

No século XVIII em Minas Gerais circulava um livro “Compêndio Narrativo do Peregrino da América” de Nuno Marques Pereira, o livro mais lido no Brasil Colônia que só perdeu em popularidade no final do século XIX para os romances. O livro considerado literatura edificante, pois “[...] pretende levar as pessoas à procura da santidade mediante a devoção aos santos e a observância dos mandamentos, não pela frequência aos sacramentos” (HOORNAERT, 1990 p. 66). Segundo o autor entende-se por cristianismo Moreno (no Brasil Colônia): “não é nem branco, nem preto, nem ocidental nem ameríndio nem africano, o cristianismo mestiço que se manifesta no dia a dia da vida neste país” (HOORNAERT, 1990, p.18).

No contexto do século XIX os viajantes descrevem em seus relatos o tema da religião de forma que causava espanto. Há relatos interessantes como o de Saint-Hilaire:

Na igreja brasileira não há o que possa deixar de causar espanto está fora de todas as regras. O que mais causa a admiração geral é a procissão religiosa pelo seu caráter ruidoso, festivo, confuso, quase anárquico. Os viajantes não conseguem reencontrar aqui o modelo da religião bem ordenada e alinhada que conhecem em suas terras de origem (HOORNAERT, 1990 p.19).

A religiosidade popular no Brasil tem segundo Hoornaert (1990) duas forças sociais que modelaram o modo de pensar em relação a religião: a força da instituição oficial (a missão) e a força da devoção. Enquanto a primeira construiu igrejas e catedrais e a segunda construiu santuários, incluindo aí os domésticos até os centros de romaria. De maneira que a devoção no Brasil Colônia aconteceu como uma força social. Hoornaert (1990) descreve um fato muito interessante em relação ao imaginário cristão no Brasil. Ele diz que por meio das confrarias e do patrocínio das mesmas e com o trabalho de artesãos mestiços que construíram imagens mestiças e ainda ombros mestiços que carregavam as imagens em romarias, festas etc. foram compondo o imaginário cristão menos europeu, menos branco. As confrarias por sua vez foram responsáveis pela catequização e, conforme, nos lembra Campos (2011) essas ensinavam aos seus membros as principais orações, a fé, esperança e caridade, os sete sacramentos, os dez mandamentos, a confissão, a comunhão.

Ataíde à Venda?

Que vale ter Ataíde // e não ter teto e parede? // Ser um sacrário de arte, // a mais pura arte mineira, // orgulho do nosso Estado // e da alma brasileira, // sem ter como restaurar // a velha casa de ensino // onde ensinamos a amar // as criações do passado? // Debatem os lazaristas // o grave dilema, enquanto // Manuel da Costa Ataíde // e sua tela, suprema // esperança de resgate // da indigência caracense, // viram tema de comércio. // Corre, corre, Aureliano, // vai, Conselho de Cultura, // depressa, Assembleia, vai, // salva os padres agoniados // da prontidão que os achaca, // e salvando-os, preservando-os // da mercantil ameaça, // salva a arte, salva a glória, // salva o máximo tesouro, // a riqueza que não passa: // Cristo-Ceia do Caraça! (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 1976).

*A ceia de Ataíde, disponível em <https://www.santuariodocaraca.com.br/o-interior-da-igreja/a-ceia-de-ataide/>.*

#### 4 MESTRE ATAÍDE: SUAS IMAGENS E UMA LEITURA DAS MESMAS

A relevância das imagens sacras em nosso contexto é indiscutível. Relembremos seu poder numa sociedade iletrada ou constituída, em sua maioria, de analfabetos – a força da imagem no período, seu poder de comunicação. Desta forma, este último capítulo faz a análise de nossas fontes, sua leitura e significado.

Conforme dito na Introdução desta tese, optamos pela utilização da metodologia de Erwin Panofsky, a Iconologia ou Iconografia Interpretativa. Nela, o autor realiza a interpretação dos valores simbólicos e procura desvendar o significado último da obra de arte com o propósito de explicá-la no contexto histórico/cultural. Conforme Panofsky:

Os signos e estrutura do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam ideias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de imergir da corrente do tempo, e, é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é fundamentalmente, um historiador (PANOFSKY, 2019, p. 24).

O cientista trabalha com registros humanos, em especial com seus predecessores. Ele considera que os registros humanos não envelhecem. Lembremos, aqui, de que a história se baseia nas categorias de espaço e tempo. Os registros, portanto, pertencem às mesmas categorias (PANOFSKY, 2017). Quando o autor, propôs a metodologia de trabalho dito “Iconográfica”, sistematizada em 1939, categorizou da seguinte forma: 1. Nível Pré-Iconográfico; 2. Nível Iconográfico; e 3. Nível Iconológico.

O primeiro procura realizar o reconhecimento da obra em seu sentido mais primário. Essa etapa é também chamada, de “Descrição Pré-iconográfica”. Realiza uma descrição em termos formais, com o intuito de registrar o significado primário presente na imagem. Nessa descrição devem ser colocados os aspectos formais e naturais representados e reconhecíveis por qualquer um, pois ela recai sobre o que é perceptível de maneira natural – gênero, posições, vestimentas, objetos, cores etc. Qualquer um, pertencente a qualquer cultura, pode realizar essa etapa do Método Iconográfico, pois ela é uma simples descrição, direta e fiel ao que se observa.

A segunda categoria, denominada “Iconografia em sentido estrito”, equivale à análise iconográfica. A execução dessa fase tem como objetivo mostrar o tema, ou seja, o significado secundário da obra de arte. Há, portanto, um elemento

interpretativo: percorre-se do natural, objetivo, para o convencional e inteligível. Para tanto, é preciso identificar e situar o tema, as figuras e o contexto. É necessário recorrer à experiência individual, à cultura e às fontes literárias da época anterior, assim como os símbolos, as alegorias etc.

Enfim, a terceira categoria – Iconológico –, denominada por Panofsky de “Iconografia em sentido mais profundo” ou “Iconografia interpretativa” e mais tarde “Iconologia”. Essa categoria se refere ao método de interpretação, mais de síntese do que de análise, no qual se procura desvendar o significado particular da obra de arte.

Analisamos, a seguir, o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto, tendo como ponto de partida o método de Panofsky.

Figura 22 - Forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

A igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi construída entre os anos de 1766 e 1810 em Ouro Preto, Minas Gerais. Foi projetada por Manuel Francisco Lisboa e, posteriormente (1770), modificada por seu filho, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Mestre Ataíde realizou trabalhos nessa igreja: os painéis laterais da capela mor, pintados em forma de azulejo, nos quais há a narrativa de acontecimentos da vida de Abraão, e o trabalho de douramento<sup>36</sup>. Encontra-se no teto da nave a nossa principal fonte de pesquisa: uma pintura, realizada em perspectiva, da *Assunção de Nossa Senhora*.

Alguns elementos devem ser considerados para a leitura e análise da obra de Mestre Ataíde. Ele faz uso da pintura em perspectiva, uma pintura ilusionista, que leva o espectador a ter a impressão de ver “além” do primeiro plano. De modo geral, suas composições em forros de teto eram pintadas sobre as tábuas que formam estas estruturas; portanto, não são afrescos<sup>37</sup>. O pintor também costumava “apoiar” seus medalhões<sup>38</sup> em colunas pintadas, colunas falsas engenhosamente construídas para gerar a ilusão arquitetônica de altura, volume e suporte.

Algo que deve ser lembrado, também, é a inspiração e as influências nas imagens e cenas retratadas pelo artista. Naquela época, as imagens sacras chegavam até a colônia, em sua maioria, por meio de imagens em bíblias e em peças soltas de procedência europeia. A maioria vinda de Portugal, da metrópole.

De maneira geral, as pinturas de Mestre Ataíde obedecem a um determinado esquema:

O medalhão ricamente emoldurado de rocalhas<sup>39</sup> forma no centro da abóboda um baldaquino suntuoso, sustentado por quatro possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura (OLIVEIRA, 2003, p. 280).

Outra observação pertinente diz respeito ao modo do trabalho de pintura executado. As fontes e especialistas dizem que Mestre Ataíde, assim como outros artistas do nosso contexto de pesquisa, trabalhavam em equipe. Formada pelo

---

<sup>36</sup> Ato, efeito ou processo de dourar. Variação de doiramento.

<sup>37</sup> Arte ou método de pintura mural que consiste em aplicar cores diluídas em água sobre um revestimento de argamassa ainda fresco, de modo a facilitar a penetração da tinta.

<sup>38</sup> Aumentativo de medalha, medalha grande, baixo-relevo de forma oval ou circular, retrato ou quadro de moldura circular ou oval que se usa como ornato na construção de edifícios sumptuosos ou monumentos.

<sup>39</sup> Obra ornamental que imita as rochas e as pedras da natureza. Diz-se de ou estilo em voga, em França, no reinado de Luís XV, caracterizado pela fantasia de linhas contornadas e de ornamentos representando grutas, rochas e conchas.

mestre, por seus aprendizes e por escravos. Muito provavelmente, o fundo de uma pintura era executado por aprendizes ou escravos, sob supervisão. Isso talvez se explique em termos de quantidade de trabalho e de complexidade: são pinturas mais amplas, de caráter secundário ou cênico, executadas por muitas mãos.

Diz-se também que, como Michelangelo, Mestre Ataíde produzia um molde (técnica semelhante à do estêncil) com o tracejado geral da pintura que iria executar no forro do teto. Esse molde (que podia ser de papel) era desenhado, perfurado e aplicado sobre o suporte, então, recebia tinta e, ao ser retirado, deixava o pontilhado que serviria como guia para a pintura.

O artista compõe sua obra, pinta com muitas rocalhas. É uma característica presente em seus forros de teto – assim como é uma característica do Rococó europeu e do Rococó brasileiro. A paleta de cores usada por Mestre Ataíde também é uma paleta presente no Rococó europeu.

Nossa fonte principal é a obra mais notória de Mestre Ataíde, a pintura de forro de teto que representa a Assunção da Virgem Maria – sua subida ao céu e o momento em que se reúne com sua alma. Esse forro de teto é de grande extensão e rico em detalhes. A pintura foi executada entre 1801 e 1812. As dimensões são de 15,10 m x 7,70 m (116,27 m<sup>2</sup>) e está a uma altura de 12 m do chão. Conforme Moresi (2005) *apud* Rossi (2016):

o material utilizado na pintura foi quase todo importado de Portugal e se compõe basicamente das seguintes cores: o branco de chumbo, o vermelhão e pigmentos da terra, o amarelo ouro pigmento, o preto de carvão vegetal, o amarelo ouro pigmento, o azul da Prússia, o verde-gris, o resinato de cobre e as lacas vermelhas. De acordo com a pesquisadora (especialista em análises químicas), a principal técnica empregada é a têmpera em fundo branco, com aplicação de uma camada de verniz oleoso, corrigindo afirmações anteriores que diziam se tratar de pintura a óleo.

Figura 23 - Forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Outro elemento abordado ao longo desta análise são as cores da paleta das obras de Mestre Ataíde. A cor que predomina nesse forro de teto é o azul. Azul = Céu, natureza celestial de Jesus. Cristo é chamado o Senhor do Céu (1 CORÍNTIOS 15:47), mesmo quando andou na Terra; Ele era aquele que veio do céu (JOÃO 3:13, 31). Jesus se fez homem, mas continuou sendo o Filho de Deus. Temos também a presença da cor vermelha, que simboliza salvação, amor. O vermelho aponta para Jesus enquanto Salvador, que se sacrificou por amor dos homens (JOÃO 3:16). Observamos o fundo da obra da cor branca, que representa o linho fino, significando pureza e justiça. Em Apocalipse (19:8), o linho fino e puro representa os atos de justiça dos santos, a Igreja de Cristo; assim como em Apocalipse (20:11), o branco do trono de Deus representa Sua justiça. Faz relação com o evangelho de Marcos, que retrata Jesus como o salvador.

Observamos aí a técnica de amplificar o céu com a pintura em perspectiva ou ilusionista. Como se ela misticamente revelasse o céu – ou melhor, o Céu – em que se passa a Assunção de Nossa Senhora. Mestre Ataíde promoveu “dois céus”: ele criou um para Nossa Senhora. O forro se abre para o céu. Aqui se vê, claramente, a ideia de que o “céu” da igreja é o Céu cristão. A técnica ilusionista aponta o céu como se o fiel que estivesse observando a arte vislumbrasse o firmamento sagrado. Vislumbra o prêmio de uma vida eterna. Vislumbra o paraíso. Nesse sentido, Mestre Ataíde quer colocar o espectador (o fiel, o devoto) no Céu. Como observa Frota:

Os temas frequentes nos apainelados dos forros nesta primeira fase são personagens e passagens da história sagrada. Já a pintura ilusionista de perspectiva da segunda fase, exemplarmente representada pelo Ataíde, quer introduzir o espectador no próprio céu, rompendo os limites do espaço arquitetônico real, e prefere mostrar a Virgem cercada de anjos, a Ascensão do Senhor, A Santíssima Trindade (FROTA, 1982, p.19).

Nessa cena, além da Assunção de Maria, observamos também a presença dos anjos músicos – há a presença de uma orquestra que retrata uma cena festiva, alegre, de festejo. Há indicações de que Mestre Ataíde usou sua esposa, Maria do Carmo Raimunda da Silva, além de sua mãe provavelmente, como modelos para representar sua Maria mestiça, e de que seus filhos Francisco de Assis Pacífico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Rosa de Jesus e Ana Umbelina do Espírito Santo serviram de modelos para os anjos músicos (igualmente mestiços). Mestre Ataíde introduz, pela primeira vez na história da arte brasileira, as figuras humanas reais, “brasileiras” de Minas Gerais. Constatamos, assim, nas figuras representadas na arte brasileira até então, rostos emprestados da Europa que remontam ao Renascimento. Mestre Ataíde traz vida aos personagens de suas pinturas. Podemos dizer que ele fez bom uso da observação dos moradores das Minas em seu contexto. Conforme Marcos Hill:

Em suas representações humanas, Ataíde concebe Virgens e anjos mulatos, mesclando o contexto erudito das gravuras com um gesto definitivo que confirma uma nova expressividade e a consciência de uma certa diferença constatada e desejosa de autonomia (HILL, 2001, p. 128).

Mestre Ataíde, ao retratar os rostos de Nossa Senhora, anjos e demais personagens em seus forros de teto, nos revela uma perspectiva a respeito da religião e mesmo da religiosidade em que notamos vitalidade e festividade diferentes das

encontradas na religião europeia, por exemplo, em que a seriedade e a sisudez estão presentes. Devemos essa expressão, assim como a representação de Mestre Ataíde, ao encontro de culturas no Brasil.

A exuberância, vitalidade e festividade que continuam caracterizando as expressões públicas da religião no Brasil contrastam vivamente com a tese que este é um país dominado e sofrido e que por conseguinte tem que mostrar uma cara triste. Ora, a religião europeia tem esse ar tristonho, compungido, melancólico e repressivo, a brasileira não (HOORNAERT, 1990, p. 18).

A citação nos remete à existência de um cristianismo “moreno”, já observado anteriormente. Há um cristianismo mestiço. O autor lembra que a maioria do povo que vive no Brasil é mestiço e que tal fato deve ser lembrado e mantido na memória.

Essa ideia pode ser relacionada com a religiosidade popular, ou melhor, com a devoção popular no Brasil Colônia. Há, nesse período, documentos que nos dizem que “sacerdotes que beijam as imagens dos santos que beatos carregam consigo em oratórios, ou de padres inscritos como irmãos nas confrarias ou ainda vestindo o hábito da Terceira Ordem de São Francisco ou do Carmo” (HOORNAERT, 1990, p. 68). Essa mistura de culturas, de etnias como as africanas e a portuguesa, por exemplo, aconteceu de maneira curiosa no Brasil e, especialmente, em Minas Gerais, terra de riqueza, disputas políticas e eclesiais e grande afluxo de gentes na segunda metade do século XVIII.

Os escravizados não foram catequizados como os indígenas nas missões, mas, sim, por meio da devoção nas vilas mineiras. Eles foram cristianizados por fazer parte daquele universo cultural. Importante lembrar que, nesse contexto, a fronteira entre clero e laicato é muito sutil e, por muitas vezes, deixa de existir. Já vimos esse fato demonstrado pelo papel das irmandades, que exercem papéis religiosos e civis. Nada seria mais natural, então, que o artista fizesse a leitura e expressasse em suas pinturas aquilo que via em sua casa, nas ruas de Ouro Preto, Santa Bárbara, Mariana e Itaverava (esta última foi introduzida por sugestão na banca de avaliação final deste trabalho por parte de Adalgisa Arantes Campos) nas missas, nas irmandades os rostos de seu universo: os rostos brasileiros coloniais.

Passamos para outros personagens de destaque de nossa fonte, os anjos músicos. Há uma constante presença dos mesmos na arte, na pintura setecentista

mineira. Assim como há no dia-a-dia da população local a presença da músicos fazem parte de nosso contexto e estão nas festas cívicas e religiosas. Como observa Frota:

Floresceu nas cidades da mineração uma escola de compositores revelou um Marcos Coelho Neto, um Emérico Lobo de Mesquita, um Inácio Parreira Neves. O pesquisador Curt Lange demonstra que os músicos mineiros estavam perfeitamente a par da criação musical contemporânea na Europa, e não são poucos os musicólogos que, como ele e José Maria Neves, consideram a produção colonial brasileira, nesse campo, mais representativa que a da metrópole (FROTA, 1982, p. 25).

Figura 24 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Descrevamos a cena a partir da paleta de cores: a composição do teto apresenta nuvens em diferentes tons, cinza escuro, branco, tons de dourado e cobre e a cor azul. As cores, nesse detalhe, evocam: cinza = súplica, lamento, arrependimento, humilhação (assim como pano de saco, do surrão do pecador: Gênesis 37:34 – súplica, lamento; Ester 4:3 – humilhação, arrependimento; Daniel 9:3 – oração, súplica, humilhação, arrependimento); bronze, cobre e metal = juízo de Deus, purificação (Êxodo 27:2-6; Números 21:9 – juízo de Deus sobre os homens; Êxodo 30:17-21 – purificação); Ouro (também representado com amarelo) = santidade, divindade de Deus (Êxodo 37:1-5; Apocalipse 3:18 – santidade do homem; 2 Crônicas 4:19-22 – Santo dos Santos; Apocalipse 1:13 – divindade de Jesus); e o azul já mencionado anteriormente.

A respeito da cor da pele em nosso contexto, que considera os mestiços como parte do grupo social não dominante, o artista faz uso dessa imagem:

[...] cheia de corpo, seios volumosos, colo roliço, rosto amplo, envolve-nos de serenidade e meiguice. Formas robustas e bem proporcionadas sugerem antes beleza louçã<sup>40</sup> que espiritualidade (DEL NEGRO, [1958] *apud* HILL, 2001, p. 134).

E, com o uso dessa imagem, nos revela provavelmente a referência visual, a “cara”, de grande parte dos moradores, homens, mulheres e das crianças que habitavam Ouro Preto e Mariana nesse período.

Figura 25 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto

---

<sup>40</sup> Enfeitado; coberto por adornos, enfeites.



Fonte: a autora, 2020.

Os anjos na iconografia católica, de maneira geral, simbolizam o anúncio de eventos sobrenaturais. No contexto cristão, os anjos também:

Se colocam ao serviço do Cristo encarnado desde seu nascimento até sua morte. [...] a mãe [...] não tem menos direito a sua homenagem. Eles a alimentam no templo. Eles a rodeiam alegremente no momento de sua ressurreição para elevá-la ao Céu onde ela se torna - rá a rainha. Eles lhe servem de pajens na cerimônia do coroamento levando sua cauda sobre as nuvens e formam no Paraíso sua guarda de honra (RÉAU, 1956, p. 30).

Porém os anjos de Mestre Ataíde, com suas feições infantis e leves, parecem propor ao espectador um convite ao testemunho da Assunção de Maria com leveza e alegria, além de revelar, provavelmente, como o artista vê seus filhos, como eles estão presentes no seu imaginário. Provavelmente quando compôs e trouxe a figura dos filhos para dar rosto aos anjos, deve ter se inspirado no dia a dia de suas crianças. A maneira como brincam, como se movem, como olham... como se vê na imagem abaixo, na mesma igreja de São Francisco de Assis, compondo painéis em pintura em madeira em uma parede lateral.

Figura 26 - Detalhe de painéis em pintura em madeira em uma parede lateral na igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Corroboro essas afirmações apelando a Elvio Antônio Rossi (2016):

Ataíde é celebrado por imprimir em suas imagens as feições mestiças do povo brasileiro, pela combinação de cores luminosas em sua paleta, pelo seu desenho preciso e fluente e pela representação de corpos humanos de formas cheias e sinuosas, com traços humanizados e familiares, mesmo quando se tratam de santos. Segundo o pesquisador Antonio Luiz D'Araujo (2000), o pintor teria usado como modelos para os anjos seus próprios filhos e para a madona mulata, sua companheira.

A presença da música em Minas remete a música setecentista; ela fazia parte da sociedade à qual pertencia Mestre Ataíde. Pensemos nas festas cívicas e religiosas que aconteciam embaladas pela música colonial barroca:

Diversos contemporâneos afirmaram que a atividade musical nas Minas era superior á que ocorria na Metr pole. No próprio inventário do Ata ide, vemos que havia em sua casa um pianoforte, um fagote<sup>41</sup>, uma rabeca<sup>42</sup> fina com caixa, uma violela<sup>43</sup>, uma mucitinha de música, uma folha de fagote (FROTA, 1982, p. 48).

---

<sup>41</sup> Instrumento de sopro, de palheta dupla e tubo c nico, utilizado em orquestras.

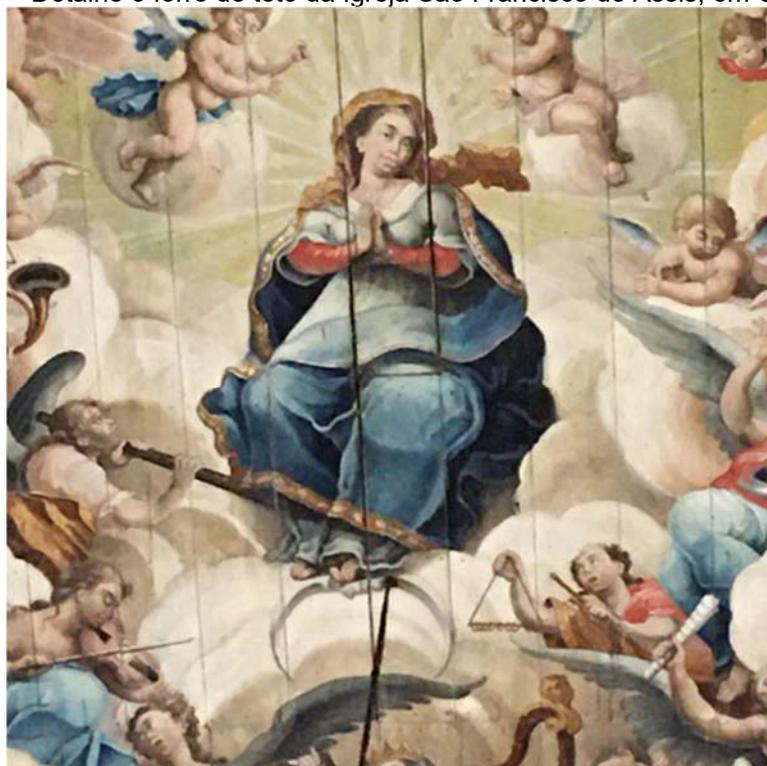
<sup>42</sup> A partir do fim do séc. XVI (até o início do séc. XX, em Portugal), designa o do *violino* moderno.

<sup>43</sup> A viola (também chamada viola de arco, violela ou alto)   um instrumento musical da família do violino (de arco e quatro cordas), assemelhando-se visualmente a este, inclusive na maneira de se tocar.

Na figura central desse forro de teto, Mestre Ataíde nos revela o intenso e alegre rosto de Nossa Senhora Porciúncula e sua coroação. Ao compor essa cena que traz elementos “domésticos”, podemos supor que o artista pretendia levar o espectador a vislumbrar o Céu, o Paraíso. Por meio dessa imagem, o fiel podia imaginar seu futuro se tudo “desse certo”: como um local de aconchego, conhecido, como sua casa, suas festas, as irmandades às quais pertenciam... com os rostos de suas mães, mulheres, filhas etc. A vida em um outro plano, enfim, porém livre das agruras da vida na Terra.

Nesse detalhe, Nossa Senhora está sendo coroada. Aparece resplandecente e sorridente no momento exato em que será coroada por dois anjos que levam nas mãos a coroa composta de estrelas; está sentada delicadamente em nuvens, prestes a se levantar para o sublime momento. Acompanham a cena da Virgem ascendendo aos céus serafins (que, segundo a Bíblia, são espíritos celestes da primeira hierarquia dos anjos) e querubins (anjos de grande conhecimento, símbolo da sabedoria ou justiça divina). Os querubins se classificam logo abaixo da ordem dos anjos chamados serafins, nas tradições judaica e cristã.

Figura 27 - Detalhe o forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Mestre Ataíde traz o rosto de sua companheira, sua mulher e mãe de seus filhos naturais para invocar esse momento ímpar; assim como se inspira na referência de sua mãe, parda. Enfim o rosto da mãe, da mulher, daquela que acolhe e que está sempre pronta a dar seu colo, seu ombro, a diminuir suas dores. Interessante pensar que emprestou o rosto de sua mulher para dar vida e realidade a Nossa Senhora.

O artista se destaca na pintura do Barroco-Rococó quando nos revela imagens que expressam vida. Segundo estudiosos de sua biografia, foi o pintor que com mais vigor expressou os tipos sociais do período, aquele que, sem se dar conta disto, fez um estudo “antropológico” das Minas Gerais de seu tempo. Mestre Ataíde traz aqui o resultado do universo privado e público.

Na visão de Frota, a imagem descrita acima remete à imagem da mulher comum de Minas setecentista e oitocentista: “A virgem de Ataíde, madona doméstica, reclina-se com delicada bonomia numa quase poltrona de nuvens, em posição intermediária entre o sentar-se e o ficar em pé” (FROTA, 1982, p. 46).

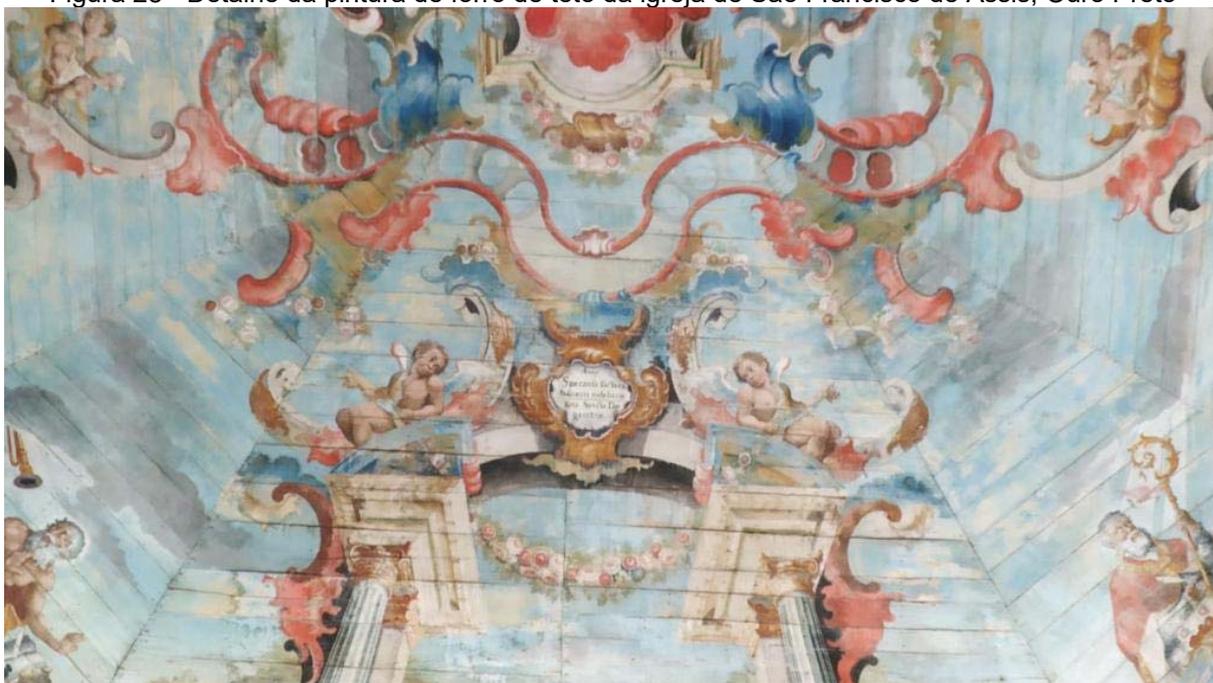
Ela dirige o olhar aos fiéis. Ela os olha, os consola, os acolhe. Nesse detalhe, as cores que predominam são vermelho, azul, amarelo e dourado, evocando vida, sacrifício, redenção, água da vida, presença de Deus, celebração, alegria, luz, santidade. Seus olhos e cores transmitem esses sentimentos aos fiéis ou, pelo menos, essa é a intenção.

Ao trazer essa imagem de Nossa Senhora, Mestre Ataíde evoca uma mulher semelhante a muitas que faziam parte da sociedade a que pertencia nosso artista. Uma Madona genuinamente “brasileira”. O rosto que se parecia com os de muitas mães, esposas e mulheres de Ouro Preto e Mariana. Certamente, a intenção do artista era ilustrar rostos familiares. Para isso, fazia uso de modelos vivos ao invés de emprestar os rostos de estampas vindas da Europa. Ele pinta suas figuras com lábios grossos (traços das pessoas de Minas), às vezes semiabertos, olhos grandes e por vezes revirados, orelhas bipartidas, além de pessoas com curvas, rechonchudas. O artista fez uma leitura da sua realidade, transpondo-a para um ambiente estético “sagrado”. Não se deu por satisfeito em copiar missais.

Em suas representações humanas, Ataíde concebe Virgens e anjos mulatos, mesclando o contexto erudito das gravuras com um gesto definitivo que confirma uma nova expressividade e a consciência de uma certa diferença constatada e desejosa de autonomia (HILL, 2001, p. 128).

Quanto às flores que compõem as suas pinturas, nas que estamos estudando, inclusive, aparecem jasmims e rosas, espécies típicas da Eurásia. Ou seja, aqui, o pintor se inspirou nas estampas e gravuras europeias. É importante destacar que o barroco é a época das cópias, há um toque fantasioso típico do período. Na Europa, nesse momento, usa-se seda estampada com flores para adornar capelas e oratórios. Em Minas não havia seda, produto que vinha do Oriente – do “outro lado” do império colonial português. Então, as flores eram copiadas das imagens que chegavam.

Figura 28 - Detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Quanto ao nome de Nossa Senhora Porciúncula, é atribuído em referência ao local de nascimento de São Francisco:

Como último esclarecimento, fica a informação de que a invocação de Nossa Senhora Porciúncula se prende, no caso mineiro, ao fato deste templo pertencer à Ordem Terceira de São Francisco. Porciúncula é um subúrbio de

Assis, terra natal do santo na Itália, oficialmente conhecido como Santa Maria dos Anjos...A invocação de Nossa Senhora dos Anjos, ou da Porciúncula, é esclarecedora, também, da numerosa presença daquelas figuras celestiais na iconografia presente no forro de São Francisco de Assis em Ouro Preto (FROTA, 1982, p. 46).

Outro pormenor do quadro central é o Rei David, que também participa do concerto celestial.

Figura 29 - Detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

David foi um dos grandes reis de Israel, tendo vivido, segundo a tradição, de 1010 a 966 AEC. De acordo com a Bíblia, foi responsável pela conquista de Jerusalém

e de seu estabelecimento como capital do reino dos israelitas. Ele é um dos patriarcas do Antigo Israel. Entre outras características, destaca-se seu talento musical. Ele compôs salmos e fez instrumentos musicais para uso em louvor ao Senhor: *“E sempre que o espírito mandado por Deus se apoderava de Saul, Davi apanhava sua e tocava. Então Saul sentia alívio e melhorava, e o espírito maligno o deixava”* (1 SAMUEL, 16:23, 2016, p. 258). Ou, ainda:

*harpa*

Louvem a Jah! \*+Louvem a Deus no seu lugar santo. +Louvem a ele no céu, \* que atesta o seu poder. + 2 Louvem-no pelas suas obras poderosas, +Louvem-no pela sua imensa grandeza. + 3 Louvem-no com toque de buzina. +Louvem-no com o instrumento de cordas e com a harpa. + 4 Louvem-no com o pandeiro+ e com dança de roda. Louvem-no com cordas+ e com a flauta. \*+ 5 Louvem-no com címbalos ressoantes. Louvem-no com címbalos retumbantes. + 6 Tudo que respira, louve a Jah. Louvem a Jah! \*+ (SALMO 150, 2016, p. 593).

Em 2 Crônicas 7, encontramos menções à música e sua importância:

Os sacerdotes estavam de pé nos seus postos, assim como os levitas que estavam com os instrumentos musicais usados para acompanhar os cânticos para Jeová.+ (O rei Davi tinha feito esses instrumentos a fim de serem usados para agradecer a Jeová — “pois o seu amor leal dura para sempre” — na época em que Davi dava louvor com eles.+) E os sacerdotes tocavam alto as trombetas+ de frente para os levitas, enquanto todos os israelitas estavam de pé. (2 CRÔNICAS, 7:4, p. 392).

No detalhe da obra que estamos estudando, David também é mestiço. Tem olhos grandes e lábios carnudos, característicos dos personagens de Mestre Ataíde. Um pouco mais abaixo, um anjo, igualmente mestiço e rechonchudo, típico do artista, segura uma partitura, identificada como sendo contemporânea à época em que a pintura do forro de teto foi executada.

Essa festa, em que Nossa Senhora é coroada rainha, tem muita música, celebração, alegria. É a festa do Barroco-Rococó proposta por Mestre Ataíde, uma festa com estilo próprio, traços que denunciam o autor, o artista. Provavelmente o artista se inspirou nas festas promovidas pelas irmandades, com música, cores, alegria e beleza.

Nos quatro cantos do forro de teto, temos os doutores da Igreja: Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório e Santo Ambrósio.

Figura 30 - Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório e Santo Ambrósio em detalhes da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto



São Gregório.



Santo Agostinho.



São Ambrósio.



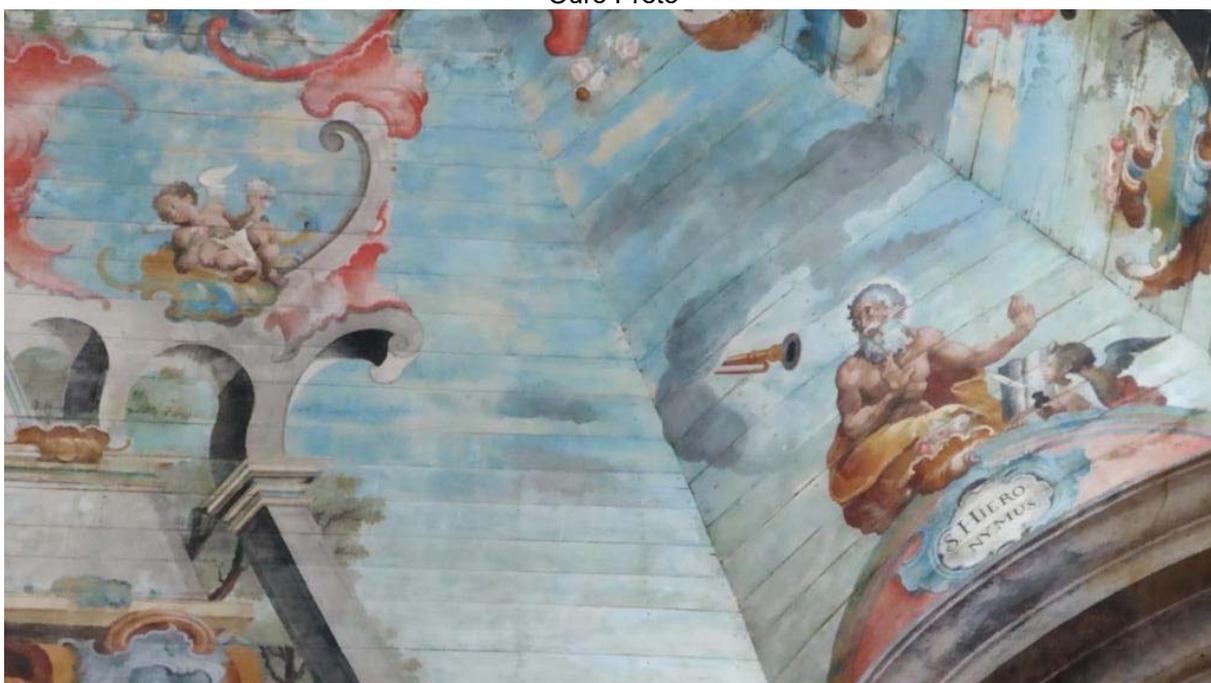
São Jerônimo.

Fonte: a autora, 2020

São Gregório foi papa entre 590 e 604 EC. É conhecido por suas obras de caridade dedicadas aos pobres de Roma, em especial os refugiados. Santo Agostinho (354-430 EC) foi um dos mais importantes teólogos e filósofos dos primeiros séculos do cristianismo. Já São Ambrósio (340-397 EC) foi um dos mais influentes membros do clero no século IV. Ambrósio é um dos quatro doutores da Igreja originais e é notável por sua influência sobre o pensamento de Santo Agostinho.

São Jerônimo é representado, aqui, da mesma forma que as outras figuras da cena, como um mestiço mineiro. Ele olha para a trombeta que anuncia algo importante. O significado bíblico relacionado às trombetas indica, entre outros sentidos, o de um som festivo: “Semelhantemente, no dia da vossa alegria, e nas vossas solenidades, e nos princípios dos vossos meses, também tocareis as trombetas...e vos serão por lembrança perante vosso Deus” (NÚMEROS 10:10).

Figura 31 - São Jerônimo em detalhe da pintura de forro de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

São Jerônimo está em meio a uma paleta de cores em que predominam o azul claro, que remete ao celestial, ao Espírito Santo e à revelação divina; o vermelho, que aponta para Jesus enquanto Salvador e evoca o sacrifício por amor dos homens (JOÃO 3:16); e tons de ocre, que significam, entre outros juízos de Deus, purificação. Esse pormenor revela a coroação de Nossa Senhora em sua assunção em cena complexa, com muitos detalhes e simbolismo. Revela o conhecimento do artista a

respeito das cenas e passagens bíblicas. Assim como revela influência das gravuras, dos missais e das bíblias que havia nas irmandades. Outra influência notada no trabalho de Mestre Ataíde é outro artista do século XVIII, João Batista Figueiredo:

Pelo partido da composição, distribuição dos personagens, certos modelados e ornamentos, conclui-se que Ataíde teria tido por mestre ou influência decisiva a João Batista de Figueiredo. Este realizara obra anterior, na Igreja do Rosário, de Santa Rita Durão, em 1792, com a qual a pintura de São Francisco de Ouro Preto revela muita afinidade. (FROTA, 1982, p. 56).

Figura 32 - Forro de nave da Capela do Rosário dos Pretos de Santa Rita Durão



Fonte: Itaú Cultural, 2017<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23565/joao-batista-de-figueiredo>.

Vemos nessa obra a paleta de cores do rococó europeu, que veio até Minas por meio das gravuras, bíblias e missais. Observamos também a forma como o medalhão foi colorido tendo como fundo o branco, da mesma forma como Mestre Ataíde compôs no forro de teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Temos, ainda, semelhanças com os arabescos, a presença de colunas pintadas, a perspectiva, a profundidade e o volume.

Há uma pergunta que surge na discussão sobre as representações de Mestre Ataíde com as figuras de suas composições em pinturas de forros de teto como a Assunção de Nossa Senhora da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, nossa principal fonte: se a igreja pertencia a Ordem Terceira, que era uma irmandade para homens brancos, como ela permitiu que o artista trouxesse a pele “mulata” para anjos músicos, Rei David e Nossa Senhora?

Podemos partir da premissa de que a pele escura era de grande representatividade – provavelmente, majoritária – entre a população. Estamos falando da transição do século XVIII para o início do século XIX. E de uma população que é predominantemente mestiça, cuja identidade racial talvez já não se ligue ao fenótipo (branco, negro, pardo), mas à origem, nome ou posição ocupada na estrutura social.

Figura 33 - forro de teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto



Fonte: a autora, 2020.

Passemos para a nossa segunda fonte de análise, a imagem presentes no forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio do Ribeirão, na cidade de Santa Bárbara, datada de 1806. Esta imagem localiza-se no altar mor da igreja:

Figura 34 - Imagens detalhe no altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio do Ribeirão, na cidade de Santa Bárbara



Fonte: a autora, 2020.

Observamos, aqui, um “padrão” do Mestre Ataíde. Os anjos estão emoldurados em uma rocalha adornada por flores, influência das imagens sacras europeias que traziam rosas. Predominam as cores azul celeste, que se refere à figura de Deus celestial, revelação divina e espiritualidade. O vermelho também ocupa um lugar de destaque, remetendo ao sangue de Jesus, sacrifício, redenção. O emprego do branco como fundo representa santidade, purificação.

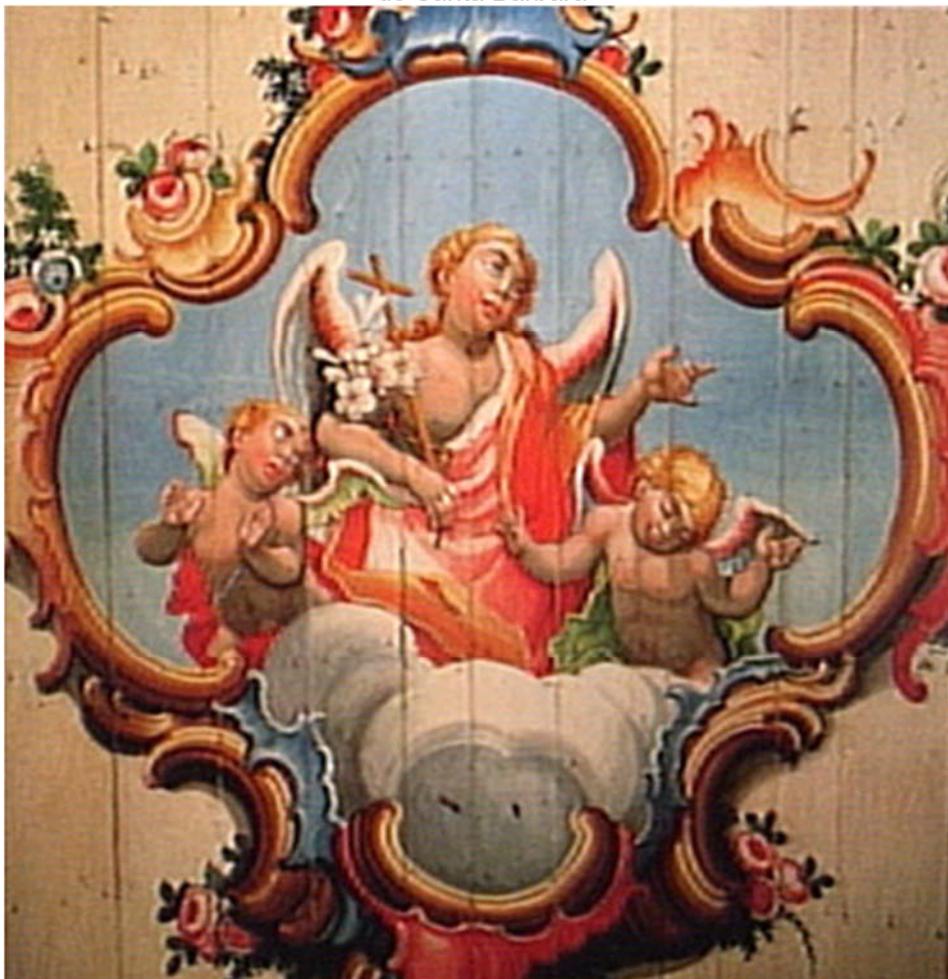
Na cena, observamos também o querubim, que na Bíblia ocupa lugar de destaque, indicando poder e autoridade. Ele traz em suas mãos um crucifixo e lírios, que representam, nas escrituras bíblicas, pureza, castidade e inocência, e também aparecem relacionadas à virgem Maria. Vemos muitas referências a eles:

Por que vocês se preocupam com roupas? Vejam como crescem os lírios do campo. Eles não trabalham nem tecem. Contudo, eu digo que nem Salomão, em todo o seu esplendor, vestiu-se como um deles. Se Deus veste assim a erva do campo, que hoje existe e amanhã é lançada ao fogo, não vestirá muito mais a vocês, homens de pequena fé? (MATEUS, 6: 28-30, p. 931).

Ou ainda: “O meu amado desceu ao seu jardim, aos canteiros de especiarias, para descansar e colher lírios. Eu sou do meu amado, e o meu amado é meu; ele descansa entre os lírios” (CÂNTICOS 6: 2-3, p. 646). Há inúmeras referências a estas flores na Bíblia. Quanto ao crucifixo, ele faz referência à crucificação de Jesus Cristo.

Vemos o padrão do artista já observado na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O querubim está ladeado por anjos com traços característicos de Mestre Ataíde. O querubim do lado esquerdo tem olhos grandes com as órbitas saltadas, o anjo ao lado do querubim tem o olhar voltado para cima. O anjo do lado direito apresenta os olhos fechados e podemos observar uma expressão de pureza. Os três têm os lábios carnudos. O querubim tem o olhar lânguido. Nenhum dos três tem o olhar dirigido ao espectador. Estão sentados em uma nuvem e parecem flutuar.

Figura 35 - detalhe no altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio do Ribeirão, na cidade de Santa Bárbara

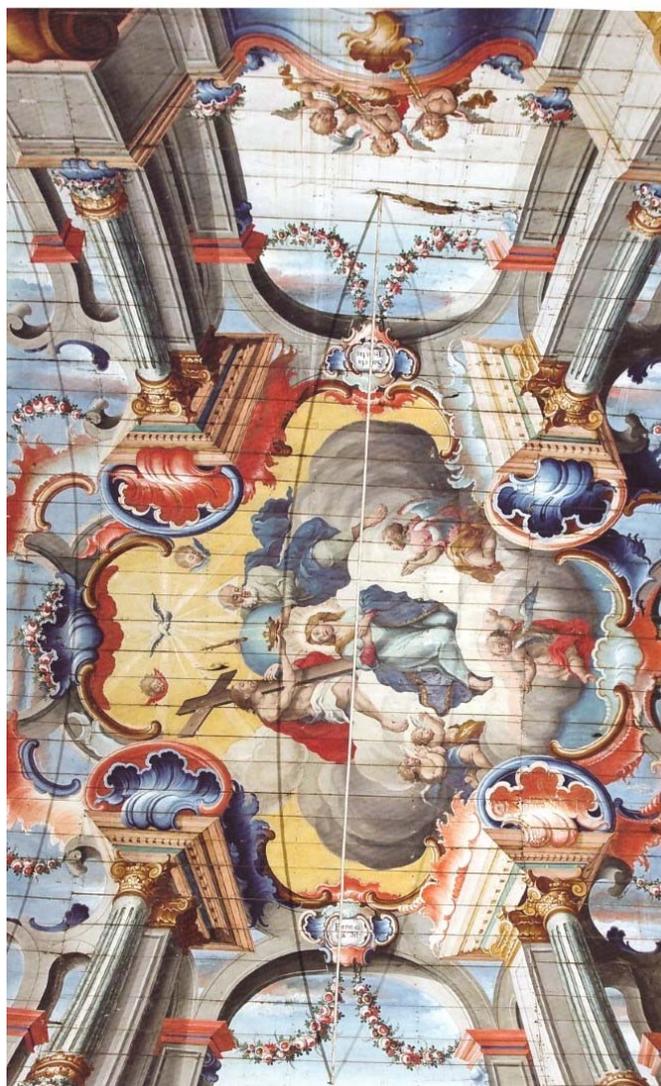


Fonte: a autora, 2020.

Essa imagem traz a representação recorrente dos rostos, características mestiças. O que corrobora a ideia de que a população mestiça já predominava nas cidades mineiras. Outro elemento interessante é a maneira como Mestre Ataíde retratou crianças, o que não era usual na época. A maneira pela qual ele introduz os rostos infantis é muito peculiar.

Nossa próxima obra, a Santíssima Trindade, localizada no forro da capela -mor da matriz de Santo Antônio de Itaverava de Mestre Ataíde (esta obra foi introduzida por sugestão da banca final de avaliação como já dito anteriormente), repete o padrão das imagens analisadas. O pai e o filho coroam a virgem. Observamos nos três o “mulatismo”, traço próprio do artista. O que nos remete novamente a inspiração de Ataíde nas suas referências familiares.

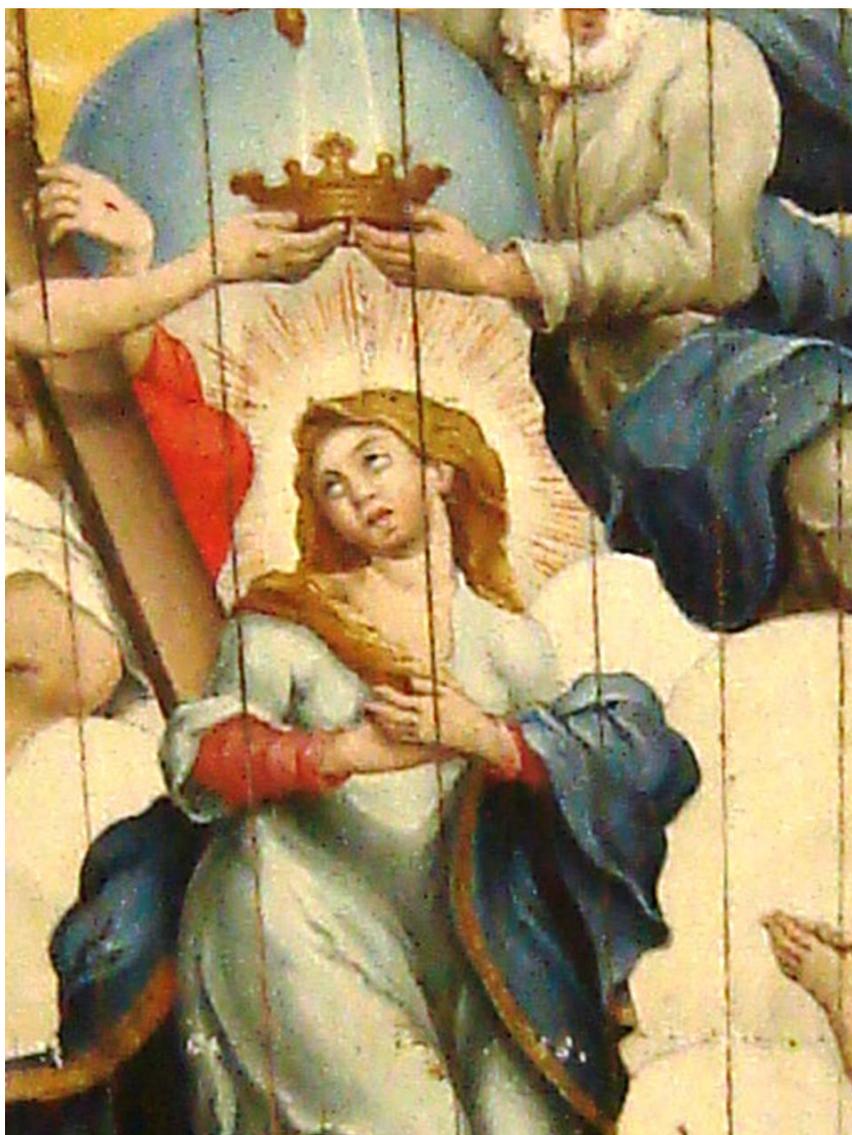
Figura 36 - Forro de teto e altar da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava



Fonte: cedida por Adalgisa Arantes Campos, 2021.

A pintura feita por Mestre Ataíde retrata o Pai e o Filho que coroam Nossa Senhora. O medalhão é sustentado por anjos mestiços. Mais uma vez, notamos a presença ilusória de colunas, arcos e balcões que contam com a presença de anjos músicos e cantores. Um tema recorrente observado em nossas fontes anteriores.

Figura 37 - Detalhe do forro de teto da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava



Fonte: cedida por Adalgisa Arantes Campos, 2021.

Observamos, aqui, Nossa Senhora sendo coroadada pelo Pai e Filho. Segundo Frota:

O tema central desta pintura é muito caro às igrejas mineiras: representa a Santíssima Trindade, nas pessoas do Pai, visto como um ancião venerável o Filho, Jesus Cristo, que aparece a cavaleiro de uma nuvem; e o Espírito Santo, figurado liturgicamente por uma pomba. Esta iconografia procede de normas teológicas fixadas pelo Concílio de Trento, no século XVII, conferindo ao Pai aspecto idoso e solene, e ao Espírito Santo a referida representação sob a figura de uma pomba. (FROTA, 1982, p. 114).

Observamos nessa pintura a referência ao estilo rococó, a predominância das cores claras que trazem luminosidade à cena. A presença destas características permite afirmar que as imagens que chegavam à colônia vindas da Europa influenciavam o artista – ou, então, o gosto estético de seus contratantes.

As cores presentes nessa pintura de forro de teto são típicas e remetem aos valores e simbolismo cristãos. O uso do branco compoendo a base da pintura representa pureza e justiça. O azul, a natureza celestial de Jesus. Cristo é chamado o “Senhor do Céu” (1 CORÍNTIOS 15:47), mesmo quando andou aqui na Terra, “Ele era aquele que veio do céu” (JOÃO 3:13, 31). Jesus se fez homem, mas continuou sendo o Filho de Deus. A cor vermelha indica salvação, amor. Enquanto a cor rosa presente nas flores, representa vida, redenção. Vemos todos esses significados compoendo a cena retratada por Mestre Ataíde.

Outros elementos nessa pintura de Mestre Ataíde remetem a hipóteses interessantes a respeito do desejo terreno de ascensão. Segundo FROTA:

Sentimo-nos portanto tentados a levantar hipótese de que, ao desejo terreno de ascensão, de levantar alicerces para o rompimento do cenário terreno, a aparição frontal do reino celestial poderia, por sua vez, querer significar um desejo do universo sobrenatural em vir ao encontro da aspiração secular, num movimento inverso de descida, ou pelo menos de revelação mais decidida que objetivasse com maior facilidade para os fiéis a corporificação da graça divina vinda das alturas para se deixar entrever à janela dos humanos. O vermelhão, o branco, os azuis, os grises, o amarelo-ouro, conferem a esta pintura o extraordinário apuro tonal e a luminosidade com que o artista reiterou a claridade existente na arquitetura das igrejas mineiras, que deixou forte impressão o espírito dos cronistas estrangeiros que as visitaram nos séculos XVIII e XIX.

Figura 38 - Imagem do forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava



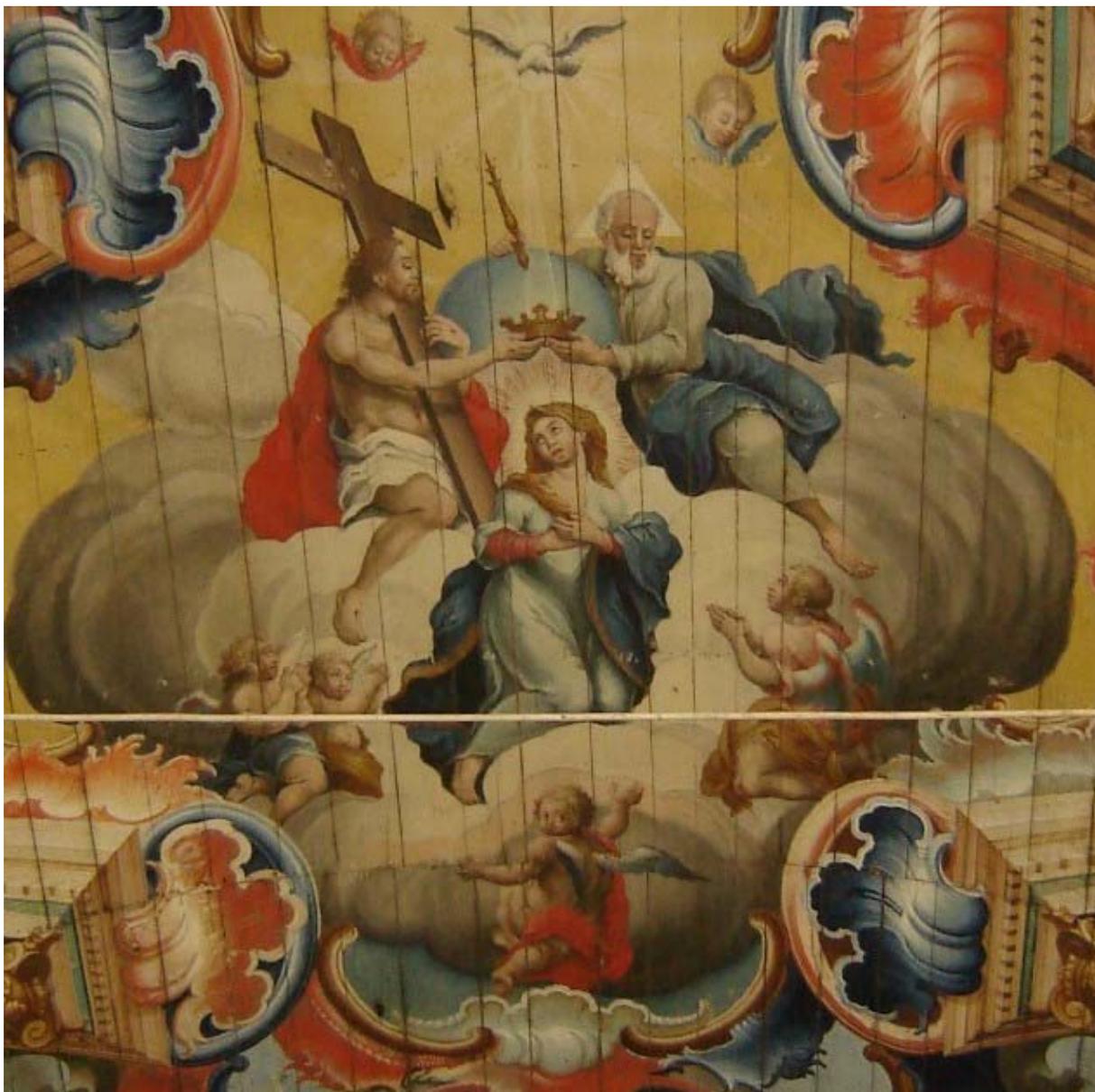
Fonte: cedida por Adalgisa Arantes Campos, 2021.

Vemos a repetição da estrutura de composição elaborada por Mestre Ataíde na coroação de Nossa Senhora. O artista usa a técnica do “falso céu” que se abre emoldurado por um medalhão. Essa técnica se repete em muitas pinturas de Mestre Ataíde. Compõe a pintura ilusionista que faz uso da perspectiva da arquitetura e usa destes recursos inclusive para evocar a ascensão.

Nessa pintura observa-se a presença dos anjos mestiços novamente e nos faz refletir o quanto essa “assinatura” de Ataíde parece se impor em suas obras. Há a intenção do artista em imprimir esse importante elemento como uma “marca” sua. Há um elemento muito peculiar nesta pintura: o comportamento descontraído e familiar

dos personagens que compõe a cena que somam-se a paleta exuberante de Ataíde e denunciam a autoria da mesma.

Figura 39 - Detalhe do forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava



Fonte: cedida por Adalgisa Arantes Campos, 2021.

No detalhe do forro de teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava observa-se o padrão de composição utilizado por Mestre Ataíde: medalhão, rocalha, florões, arcos, o azul, branco, vermelho, rosa.

Passamos para a nossa terceira fonte, localizada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana. Essa igreja foi construída por volta de 1752 com as contribuições das irmandades do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia,

confrarias de pretos. As pinturas e douramento do altar-mor foram executadas por Mestre Ataíde em 1823.

O tema, aqui, também é a Ascensão de Nossa Senhora. E a obra traz a paleta do Barroco-Rococó: o uso do branco, azul e vermelho, além da composição característica do artista. Segundo o Frota:

Apesar de haver sofrido repintura inábil, esta Ascensão da Virgem revela em muitos pormenores a mão de Ataíde. Foi realizada em 1823 para a irmandade do Rosário dos Pretos de Mariana, “com uma elegante e moderna perspectiva, e finas tintas do melhor gosto e valentia” segundo anuncia o artista em documento datado de 1826. (FROTA, 1982, p. 96).

Figura 40 - Forro de teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana



Fonte: a autora, 2021.

Nessa pintura de forro de teto, observamos a assunção de Nossa Senhora um tema mariano. Nessa pintura há menos complexidade, se comparada com o mesmo tema em Ouro Preto, na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Observamos o medalhão, característico do artista, assim como uso das cores. O

medalhão sustentado por colunas na cor cinza que compõe a pintura ilusionista. Cria-se uma ilusão ótica de que o céu se abre aos olhos dos fiéis. Temos as rocalhas e algumas plantas e flores que as adornam.

Com relação às cores, temos as já mencionadas e observadas anteriormente, como o branco, que representa pureza e justiça, o azul, a natureza celestial de Jesus, o vermelho, a salvação, o amor, o rosa das vestes representando vida, redenção, além do amarelo, que significa celebração, alegria, luz. O tema da Assunção remete a todos esses sentimentos.

Nossa Senhora está acompanhada de um grupo de sete anjos e alguns querubins. Querubins, anjos com expressivo poder e grande autoridade. Tanto ela quanto seus acompanhantes têm o fenótipo mestiço, local. Ilustra nossa afirmação:

A Assunção da Virgem – tema presente também em Itaverava –, tem sua fonte na tradição que vem do Renascimento e nos missais ilustrados. O estilo é rococó, contudo o ideário é barroco, tridentino, particularmente jesuítico, certamente introduzido na região através da atuação do primeiro bispo marianense, Dom Frei Manoel da Cruz (1748-1764). Sete anjos e muitos querubins adoram a Virgem, conjunto este muito vitimado pela intervenção indevida que lhe alterou bastante as feições. (CAMPOS, 2007c, p. 222).

O tema Mariano recorrente em nosso contexto traz o esplendor da cena. Lembremos de que essa irmandade, assim como as outras, traz em si o cotidiano de seus membros. Seus componentes, nesse caso em especial, escravizados, provavelmente se sentiam identificados com uma virgem de pele escura, assim como com anjos e querubins de mesmo padrão fenotípico. Aqui, diferentemente, das duas igrejas anteriores, temos uma identificação supostamente maior em relação à aparência da Virgem.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta investigação, exploramos as características peculiares da arte Barroca Mineira evocando as maiores expressões da arte de Mestre Ataíde. O estilo Barroco nasceu na Europa no final do século XVI e se tornou uma das formas de expressão artística mais visíveis no Brasil entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII. Em Minas Gerais, o barroco assumiu particularidades, sem abandonar sua característica principal de explorar temas religiosos. As irmandades se consolidaram como forma de organização religiosa e social. A arte e a religião foram usadas como forma de controle e as associações de leigos foram as grandes financiadoras do trabalho dos artistas e artesãos do período.

A temática sacra se fez presente no Barroco-rococó Mineiro. As melhores representações da pintura barroca mineira podem ser observadas nas decorações internas das igrejas do período, com cores vivas, tropicais, que diferem de suas congêneres no restante do mundo; elas constituem um estilo próprio, peculiar e muito significativo na pintura. Em nossa pesquisa, destacamos os vestígios da arte do Mestre Ataíde por meio de suas representações – suas pinturas de forro de teto – em seus muitos componentes: os santos, o céu, os anjos (músicos ou não) rodeando um personagem ou a cena principal entre nuvens e halos de glória. Enfatizou-se o papel das imagens sacras de Mestre Ataíde na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, na igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, na igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava e na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana – todas produzidas entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do XIX. Constatou-se que Minas Gerais é um celeiro de grandes nomes e manifestações da arte e cultura do país. Minas destaca-se, também, pela extensão e integridade de seus conjuntos urbanos de valor histórico e cultural, pela singularidade e diversidade das suas manifestações estilísticas e por contemplar a representação de vários ciclos históricos.

Estudar as representações de Nossa Senhora e outras imagens sacras no Céu de Mestre Ataíde no Barroco-rococó Mineiro representou olhá-las a partir do contexto em que estão inseridas, compreendendo seu significado e importância no período em questão. Pudemos identificar e destacar, por exemplo, a importância das populações negras ou mestiças no olhar do artista, em suas “madonas” e anjos de traços tão fenotipicamente brasileiros.

Assim, buscou-se realizar o diálogo entre teologia, história e arte. As imagens de arte sacra e de Nossa Senhora retratam a fé de um período histórico; também expressam a devoção popular, além de revelar a importância e o significado da religiosidade.

Ao “ler” as imagens de Mestre Ataíde, buscamos apoio na metodologia de Ervin Panofsky, que nos diz que as imagens são parte de uma cultura e que, para serem entendidas, é preciso conhecer a cultura em questão. Dessa forma, a partir da premissa do autor, tratamos as obras de arte como documentos, fontes históricas que foram analisadas. Realizamos a leitura das imagens a partir do contexto, da cultura, do tema, do assunto e do significado. Entendemos a importância das imagens, nossas fontes, que exercem também um papel de mediação. Como observa Pesavento:

as imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário (PESAVENTO, 2003, p. 86).

Para essa compreensão, fomos em busca do contexto de nossa pesquisa e de seu entendimento. De tal modo, averiguou-se o papel da religião, das irmandades e das imagens nas igrejas e na vida das pessoas. Encontramos representações interessantes e peculiares, como é caso da fonte principal desta tese, localizada na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis: uma Nossa Senhora de traços mestiços – os da população de Minas Gerais no período em que foi retratada por Mestre Ataíde. Fazemos nossas as considerações de campos (2007, p. 81):

Por sua vez, no tocante à forma, o artista se inspirou em seu meio, nos tipos humanos e nas cores exuberantes com uma sensibilidade rara a partir da paleta tropical vibrante, dos coros angélicos e da figura humana, cujos traços são mestiços.

Ao iniciar esta pesquisa, nos propusemos a averiguar a teologia da imagem e a importância histórico-religiosa e artística de imagens sacras e de Nossa Senhora. As obras examinadas se situam na igreja da ordem terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, na igreja matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e na igreja De Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Mariana. Acreditamos que, nas reflexões construídas a partir da análise e expostas neste trabalho, conseguimos alcançar, em grande parte, alcançar, a meta proposta.

Um dos focos específicos foi a averiguação e a compreensão do conceito de Mariologia, para que, na fase da análise das fontes, dispuséssemos de elementos para a leitura das mesmas. Pensamos que essa compreensão nos serviu como premissa para compreender o papel de Nossa Senhora nas imagens de Mestre Ataíde, assim como a importância da presença da santa nos forros pintados pelo artista. Uma presença que, na verdade, era um convite à prática religiosa a pessoas de todas as classes sociais.

Com relação à imagem de Nossa Senhora, Mestre Ataíde levou ao seu céu uma mulher fenotipicamente semelhante a muitas mulheres de seu tempo – possivelmente, a santa tinha os traços de sua própria esposa. Interessante notar que ele, aparentemente, preferiu construir sua arte a partir de modelos vivos a emprestar os rostos de estampas importadas da Europa em gravuras, missais e bíblias. O artista fez uma leitura da realidade da qual ele fazia parte e, desta forma, podemos entendê-lo: Mestre Ataíde teria transposto o seu cotidiano para um ambiente estético “sagrado”. Essa atitude torna um personagem único no campo da arte mineira oitocentista. Como observa campos (2007, p. 82):

No primeiro terço dos oitocentos mineiros, tem o canto de cisne de uma criatividade artística extremamente original. Só uma pessoa com uma vida tão comum nas agruras, mas tão particular e determinada no sentimento, daria conta de assumir, de empreender aquela obra pelo território das Gerais, isto é, Manoel da Costa Ataíde. Precisou-se desta vida para encarar esta obra.

E foi assim que buscamos investigar o conceito do barroco-rococó e a fé no contexto histórico do século XVIII e XIX nas cidades mineiras, além de averiguar aspectos biográficos de Mestre Ataíde. Foram realizadas reflexões para compreender o que significou o barroco em sua fase rococó em Minas Gerais nas cidades escolhidas.

Buscou-se autores que já pesquisaram sobre o tema e, para tanto, foi necessário traçar um panorama histórico do atual Estado de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, destacando os elementos religiosos no contexto do barroco-rococó mineiro; o papel das irmandades, mercado consumidor de arte, assim como aspectos da pintura moderna e vivências religiosas. Essa investigação proporcionou a compreensão da relação entre religiosidade e arte, ou melhor, o papel da arte de

Mestre Ataíde como provável “facilitador” e “incentivador” aos fiéis que buscavam nas igrejas locais de acolhimento e também de convivência social.

Nossa terceira meta foi analisar o significado da devoção às imagens sacras e de Nossa Senhora produzidas por Mestre Ataíde, sua representação, simbologia e importância religiosa, artística e histórica no contexto histórico das cidades mineiras nos séculos XVIII e XIX nas igrejas elencadas. Refletimos que o artista, ao retratar os rostos de Nossa Senhora, anjos e outros personagens em seus forros de teto, traz uma perspectiva a respeito da religião e mesmo da religiosidade em que notamos a festividade, a exuberância, a presença da música, das cores tropicais e dos rostos mestiços – nesta riqueza, Mestre Ataíde se mostra um verdadeiro “etnólogo” da Minas dos séculos XVIII e XIX. Algo que se deve ao encontro e ao caldeamento de culturas no Brasil.

Temos, assim uma “brasilidade” específica no trabalho de Mestre Ataíde. Vemos Nossa Senhora mestiça como resultado dessa fusão cultural, desse cristianismo igualmente mestiço, fruto do contexto da época do artista. Da mesma forma, percebemos a importância social da arte no período estudado: ela funcionou como a grande “mídia” – colorida, vibrante, emocionante – da Igreja em relação aos fiéis.

As imagens de Mestre Ataíde, ao trazer rostos “familiares”, buscavam fazer com que os fiéis se sentissem “em casa”, próximos dos seus e distantes de um temor reverencial face a uma divindade poderosa, patriarcal e distante. Assim, a prática religiosa acontecia de maneira mais ampla, aproximando e até “amansando” os fiéis.

O tema dessa devoção é fascinante e profundo – há, sem dúvida, muitos pontos por explorar e aprofundar. Nesta pesquisa, obtivemos algumas pistas a respeito da importância das imagens, ou seja, da arte de Mestre Ataíde nesse diálogo com a religião, mais exatamente com o catolicismo. Averiguar a devoção mariana e a arte é um novo desafio que se vislumbra a partir desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura colonial em Minas Gerais. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-74. 1978.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco. Surgimento da pintura em Minas (1978). *In*: MENDES, Nancy Maria (org.). **O Barroco Mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 105-108.

ANGELO, Fabrício Vinhas Manini. As relações entre a constituição da religiosidade moderna e as vivências afetivas e suas conexões com a Minas do século XVIII: um primeiro olhar. *In*: ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA, 2., 2003, Belo Horizonte: [S.l.] **Anais** [...]. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013. p. 405-421.

APOCALIPSE. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 1, vers. 13, p. 1223.

APOCALIPSE. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 3, vers. 18, p. 1225.

APOCALIPSE. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 19, vers. 8, p. 1237

APOCALIPSE. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 20, vers. 11, p. 1237

ARAÚJO, Antônio Luiz d'. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. **Morte, Cultura, Memória - múltiplas interseções**: uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas cidades do Porto e Belo Horizonte. 2007. 402 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ÁVILA, Cristina. Nas entrelinhas da imagem: discurso plástico e discurso parenético no Barroco Mineiro. *In*: TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo, UNESP, 2005. p. 190-199.

ÁVILA, Affonso. Breve Histórico da arte religiosa (1984). *In*: MENDES, Nancy Maria. **O Barroco Mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 117-120.

AZEVEDO, Carlos Moreira (Org.). **História Religiosa de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. v. 2.

BALTHASAR, Hans Urs von. **Maria hoje**. São Paulo: Paulus, 2016.

BARROS, José D'Assunção. História, narrativa, imagens: desafios contemporâneos do discurso historiográfico. **Antíteses**, Londrina, v. 1, n. 1, jan./jun., 2008, p. 33-64.

BASTOS, Rodrigo de Almeida Bastos. **A maravilhosa fábrica de Virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. 2009. 437 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BOFF, Clodovis. **Nossa Senhora e Iemanjá, Maria na cultura brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1995.

BOFF, Clodovis. **Dogmas Marianos: síntese catequético Pastoral**. Curitiba: Editora 2010.

BOFF, Clodovis. **Introdução à Mariologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BOFF, Clodovis. **Mariologia social: o significado da Virgem para a sociedade**. São Paulo: Paulus, 2006.

BOFF, Clodovis. **Maria na cultura brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1994.

BOFF, Clodovis. **Maria Mulher da Liberdade**. [S.l.], [20--]. Disponível em: [http://www.champagnat.org/shared/bau/Ano\\_Mariano\\_Subsidio\\_16.pdf](http://www.champagnat.org/shared/bau/Ano_Mariano_Subsidio_16.pdf). Acesso em: 22 dez. 2018.

BOFF, Maria Lina. A sensibilidade evangelizadora do Papa Francisco. **Revista Eclesiástica Brasileira**, Petrópolis, v. 75, n. 298, p. 409-429, abr./jun. 2015.

BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais, séculos XVIII e XIX**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio Cesar. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: brasiliense, 1988.

BOSCHI, Caio Cesar. **Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A mentalidade religiosa do setecentos: o Curral del Rei e as visitas religiosas. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 18, p. 11-28, set. 1997.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A ordem Carmelita. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, p. 54-61, jul./dez. 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **A terceira devoção do setecentos mineiros: o culto a São Miguel e Almas**. São Paulo: USP, 1994.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco da Gerais. *In*: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos.

**História das Minas Gerais:** as Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Companhia do Tempo, 2007a. p. 407-408.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. *In:* CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Manoel da Costa Ataíde:** aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007b. p. 63-82.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. *In:* CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Manoel da Costa Ataíde:** aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007c. p. 217-250.

CÂNTICO. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 6, vers. 2-3, p. 646.

CERCEAU NETTO, Rangel. **Um em casa de outro:** concubinato, família e mestiçagem na Comarca do Rio das Velhas. São Paulo: Annablume, 2008.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica:** para uso de estudantes universitários. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. (Coleção Memória e Sociedade).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CORÍNTIOS 1. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 15, vers. 47, p. 1116.

CRÔNICAS 2. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 4, vers. 19-22, p. 389.

CRÔNICAS 2. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 7, vers. 4, p. 392.

CROWLEY, Roger, **Conquistadores.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2016.

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro, **A arquitetura de defesa no Brasil Colonial.** Discursos fotográficos, Londrina, v. 7, n. 10, p. 173-194, jan./jun. 2011.

DANIEL. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 9, vers. 3, p. 851.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlo. **Claro Enigma.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ESTER. *In:* **BÍBLIA da mulher de fé.** Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 4, vers. 3, p. 452.

ÊXODO. *In: BÍBLIA da mulher de fé.* Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 27, vers. 2-6, p. 76.

ÊXODO. *In: BÍBLIA da mulher de fé.* Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 30, vers. 17-21, p. 79.

ÊXODO. *In: BÍBLIA da mulher de fé.* Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 77, vers. 1-5, p. 86.

FERNANDES, Neusa. **A Inquisição Em Minas Gerais No Século XVIII.** 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

FIGUEIREDO, Luciano. **O Averso da memória:** cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro: Edunb, 1993.

FIGUEIREDO, Luciano. **Barrocas famílias:** vida familiar em Minas Gerais no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 1997.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. *In: DEL PRIORE, Mary (org.). História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 1997. p. 141-188.

FROTA, Lelia Coelho. **Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

GALILEA, Segundo. **As raízes da espiritualidade latino-americana.** São Paulo: Paulinas, 1984.

GENESIS. *In: BÍBLIA da mulher de fé.* Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 37, vers. 34, p. 38

GONÇALVES, Margareth de Almeida. **Império da fé:** andarilhas da alma na época barroca. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GREGOLIN, Maria do Rosário; MONTANHEIRO, Fabio Cesar. O fausto e a ostentação: a religião sob o signo barroco nas Minas Gerais do século XVIII. *In: TIRAPELI, Percival. Arte sacra colonial: Barroco memória viva.* São Paulo: Unesp, 2001. p. 200-209.

HILL, Marcos. Algumas Obras do Pintor Manuel da Costa Ataíde e Seus Comentários. **Cultura Visual**, Salvador, v. 1, n. 3, jan./jul. 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Metais e pedras preciosas. *In: HOLANDA, Sérgio B. de (Ed.). História Geral da Civilização Brasileira*, 5. ed., tomo 1, v. 2. São Paulo: Difel, 1977. p. 259-310.

HOORNAET, Eduardo. **História da Igreja no Brasil.** Tomo II/I. Paulinas: São Paulo, 1994.

HOORNAERT, Eduardo *et al.* **História da Igreja no Brasil.** Primeira Época. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOORNAET, Eduardo. **O Cristianismo Moreno do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1990.

JOÃO. *In: BÍBLIA da mulher de fé*. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 3, vers. 13, p. 1019.

JOÃO. *In: BÍBLIA da mulher de fé*. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 3, vers. 16, p. 1020.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Bauru: EDUSC, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline *et al.* (org.) **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo, Editora 34, 2004. (A teologia da Imagem e o estatuto da pintura, v. 2).

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

LIMA JUNIOR, Augusto de. **Vila Rica de Ouro Preto: síntese histórica e descritiva**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

MARTINS, Alberto. **Roteiros visuais do Brasil: os caminhos do barroco**. [S.l.]: Claro Enigma, 2015.

MARTINS, Hudson L. Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais – 1720 a 1823**. Tese De Doutorado, Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2017

MATEUS. *In: BÍBLIA da mulher de fé*. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 6, vers. 28-30, p. 931.

MATOS, Raimundo José da Cunha. **Corografia histórica da província de Minas Gerais (1837)**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1981. 2 v.

MEGALE, Níza Botelho. **As 107 invocações da Virgem Maria no Brasil, história, folclore e iconografia**. Petrópolis: Vozes, 1980.

MELLO E SOUZA, Laura. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal. 1982.

MELLO E SOUZA, Laura. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MENDES, Nancy Maria. O Barroco Mineiro em textos. *In: VASCONCELLOS, Sylvio de. A Pintura do Mestre Ataíde*. Belo Horizonte. Autêntica, 2002. p. 193-235.

MENDONÇA, Nívea Maria Leite. A marca feminina na venerável ordem terceira de Nossa senhora do Monte do Carmo de Vila Rica. *In: ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA*, 18., 2012, Mariana, **Anais** [...]. Ouro Preto: Edufop, 2012, p. 1-13.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul., 2003.

NÚMEROS. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 21, vers. 9, p. 142.

NÚMEROS. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 10, vers. 10, p. 130.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. **Revista Barroco**, Ouro Preto, n. 18, p. 247-267, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, França Eduardo; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Org.). **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver séculos XVI ao XIX. São Paulo: Annablue: PPGH/UFMG, 2002.

PANOFISKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates, 99).

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 99).

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Debates, 99).

PANOFISKY, Erwin. **Studies in iconology**: humanistic themes in the art of the renaissance. New York: Oxford university press: 1939.

PARANÉTICA. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em:

[https://www.dicio.com.br/parenetica/#:~:text=substantivo%20feminino%20Arte%20de%20pregar,\(origem%20da%20palavra%20parenética. Acesso em: 17 abr. 2021.](https://www.dicio.com.br/parenetica/#:~:text=substantivo%20feminino%20Arte%20de%20pregar,(origem%20da%20palavra%20parenética. Acesso em: 17 abr. 2021.)

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, (Coleção História & Reflexões).

PINHEIRO, Fernanda Aparecida. Confrades do Rosário: devoção, sociabilidade e identidade étnica em Mariana (1750-1799). *In*: JORNADA SETENCISTA, 6., 2005, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Cedope, 2005. p. 262-274.

PRIORE, Mary del. **As atitudes da Igreja em face da mulher no Brasil Colônia**. *In*: MARCÍLIO, M. L. (Org.). Família, mulher, sexualidade e Igreja na História do Brasil. São Paulo: Loyola, 1993. p. 171-190.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'Art Chrétien**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

RENDERS, Helmut. Deus, o Ser Humano e o mundo nas linguagens imagéticas da religião do coração: códigos e projetos. **Revista Pistis & Praxis**, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 373-413, jul./dez. 2009.

ROSSI, Elvio Antônio. A apoteose da pintura colonial brasileira: o teto da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. **HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e reflexões** Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.hacer.com.br/igreja-de-sao-francisco>. Acesso em: 25 abr. 2021.

SALLES, Fritz Teixeira. **Associações religiosas no ciclo do ouro**: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no século XVIII. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALMOS. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. Salmo 150, p. 593.

SAMUEL 1. *In*: **BÍBLIA da mulher de fé**. Versão de Mary Graham. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2016. cap. 16, vers. 23, p. 258.

SANTOS, Leonardo Augusto dos; ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Sociabilização, fé e poder: uma análise acerca do papel social das irmandades nas Minas Setecentistas. **Revista do Curso de História da Estácio**, Belo Horizonte, n. 4, p. 1-22, 2004.

SARAIVA, Enrique. As miragens do barroco: a cidade de Mariana, cenário do barroco mineiro. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-2, mar., 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512005000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512005000100010&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 17 dez. 2018.

SCHMITT, Jean Claude. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. Elites pluriocupacionais nas Minas: um estudo de caso da Elite Dirigente da ordem terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (Séc. XVIII). **ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA**, 2., 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 45-56.

TELLES, Augusto C. da Silva. O Barroco no Brasil: Análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvidas. *In*: ARAÚJO, Emanuel. **O Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. [S.l.]: SESI, 1998.

TIRAPELI, Percival. **Arte Brasileira Arte Colonial Barroco e Rococó**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

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

TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo, UNESP, 2001.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do Barroco Luso-Brasileiro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

VATICANO. **Gaudium Et Spes**:sSobre a igreja no mundo actual. Roma, 1965.

Disponível em:

[https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_po.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_po.html). Acesso em: 17 abr. 2021.

VATICANO. **Lumen Gentium**: sobre a igreja. Roma, 1964. Disponível em:

[https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19641121\\_lumen-gentium\\_po.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html). Acesso em: Acesso em: 17 abr. 2021.

VATICANO. **Marialis Cultus**: do Santo Padre Paulo VI para a reta ordenação e desenvolvimento do culto à bem-aventurada Virgem Maria. Roma, 1974. Disponível em: [https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/apost\\_exhortations/documents/hf\\_p-vi\\_exh\\_19740202\\_marialis-cultus.html](https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19740202_marialis-cultus.html). Acesso em: Acesso em: 17 abr. 2021.