

ALGUMAS OBRAS DO PINTOR MANUEL DA COSTA ATAÍDE E SEUS COMENTÁRIOS

Marcos Hill'

POR UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Falar de Manuel da Costa Ataíde assim como de Pintura Colonial Brasileira significa falar de uma das mais importantes atividades artísticas disseminada no Ocidente. No Brasil, a pintura foi introduzida pela tradição cultural portuguesa.

Reino sedimentado sobre valores milenares, Portugal distinguiu-se, desde sua fundação, pelo fervor religioso, tomando para si a responsabilidade da defesa do mundo católico contra os hereges.

A estrutura medieval do pensamento, arraigada ao espírito português, renovou-se com o neo-aristotelismo preconizado pela reforma tridentina, engendrando assim a visão de mundo lusitana vigente durante toda a Idade Moderna.

Logo, quando fala-se de arte nesse contexto, torna-se indispensável considerar o fator religioso que determinará de forma específica qualquer projeto cultural produzido por essa sociedade. Sua fé justifica sua saga conquistadora e sua expansão pelos quatro continentes.

A necessidade cotidiana e material da presença do Divino centralizou-se, sobretudo após o Concílio de Trento, em torno da Eucaristia. E o culto ao Corpo de Deus entronizado em um sacrário resultou em altares portáteis para abrigar o Santíssimo Sacramento por todos os caminhos.

O objeto sacrário acompanhou os conquistadores pelos novos mares e terras, servindo simultaneamente de altar e de templo até que, em terra firme, se pudesse construir as primitivas capelas, posteriormente transformadas em igrejas conventuais e matrizes dos núcleos geradores das primeiras povoações.

A prática de carregar a presença de Deus consigo gerou uma curiosa e criativa tradição de oratórios portáteis que acompanhavam as tropas, em lombo de burro, pelas difíceis estradas da Colônia.

Nos meios mais abastados da segunda metade do século XVIII, a mesma tradição deu origem aos graciosos, e quase sempre requintados, oratórios domésticos. Neles, a pintura decorativa com elementos florais, da qual Ataíde foi um mestre, gerou uma escola muito apreciada pelas famílias senhoriais mineiras.

A atávica tendência arcaizante portuguesa é característica definidora da própria iniciativa colonial de exploração dos outros “mundos”. Revestida de uma aparência épica, ela justifica a atuação bélica dos nobres cavaleiros, modernos cruzados que, com seus direitos de saque garantidos, defendiam, mais do que a fé portuguesa, a necessidade de sobrevivência de um antigo estado de estratificação social, deflagrando a urgência de solução para o pequeno reino ameaçado pela gigantesca Espanha. O destino português ditado pela Divina Providência era o mar.

Ao colonizar-se o Brasil, cumpre-se “um momento ativo e energético de uma sociedade em transplante” (BOSI, 1992:19) cujo projeto inclui a “resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza” e os homens “selvagens” aí encontrados (BOSI, 1992:13).

Sobre o contexto colonial, é ainda o estudioso das mentalidades brasileiras Alfredo Bosi quem declara:

“Em síntese apertada, pode-se dizer que a formação colonial no Brasil vinculou-se: economicamente, aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo real e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos.” (BOSI, 1992:25).

Submetido a esta vigência econômico-social luso-brasileira, o artista colonial herdou uma memória e uma expressão manifestadas por mediações simbólicas especificamente religiosas. As representações expressivas do culto tornaram-se os principais meios de transmissão e de transplantação do status quo lusitano.

Nos primeiros séculos (XVI e XVII), servindo como ilustração efetiva da ideologia vigente, a produção artística foi monopolizada pelas ordens primeiras que garantiam em seu próprio seio (mosteiros, conventos e colégios) a sua elaboração.

Vinculados a elas, os primeiros artistas e artífices, na maioria religiosos e portugueses, executavam seus fazeres observando as regras de suas respectivas instituições, muitas vezes criando tipologias adaptadas, como no caso dos jesuítas.

No final do século XVII, com o advento da mineração no interior do país, a dinâmica econômica modificou-se em função da própria exploração da nova riqueza colonial: o ouro.

Encontrado na região continental, este tão cobiçado produto colonial concentrava seu valor financeiro em si próprio ao contrário dos outros produtos agrícolas que, para valerem economicamente, dependiam da comercialização imposta pelo monopólio mercantilista da Metrópole portuguesa.

Novas especificidades regionais surgiram. Sobretudo nas terras das Minas Gerais, uma nova civilização floresceu sendo, num primeiro momento, mais autônoma devido ao imediato acesso às riquezas minerais.

Entretanto, logo os colonos destas Minas sofreram imposições fiscalistas draconianas, advindas da necessidade vital que a Coroa portuguesa passou a ter do ouro e dos diamantes brasileiros para sustentar sua dependente economia absolutista.

Desde o século XVI, monopolizadas por uma camada de senhores latifundiários e por grupos mercantis europeus, no ciclo minerador, as riquezas coloniais passaram mais facilmente às mãos de homens livres comuns, disseminando-se uma maior independência material que aproximou as mentalidades de um espírito mais modernizante, apesar da opressão administrativa e da inevitável preponderância da tradição cultural portuguesa.

Representando uma ameaça ao controle monopolizador do Erário Régio sobre os minerais preciosos e, devido ao seu empenho na prática de uma Igreja supranacional, as ordens religiosas foram proibidas, a partir de 1702, de estabelecer-se nas Minas.

Em vista de tal limitação, a manutenção da fé católica e de seu culto passou à responsabilidade de organizações leigas (irmandades e ordens terceiras) que assumiram o ônus de toda a vida social das comunidades mineradoras e distinguiram-se das comunidades agrícolas do litoral.

Neste primeiro período da mineração (primeira metade do séc. XVIII), uma grande quantidade de artistas e artífices lusitanos chegou ao Brasil. Atraídos pela

mítica possibilidade de enriquecer rapidamente e logo retornar ao Reino, eles trouxeram para as novas terras o saber-fazer tão fundamental para a construção e o embelezamento dos templos que transformaram-se em receptáculos monumentais, não apenas do Corpo de Deus, mas de todas as aspirações espirituais de um povo.

O monumento religioso é o ponto fulcral dessa sociedade que utiliza-o como referencial único de suas esperanças, anseios, felicidades e dores, gratidões e obediências. Qualquer fato da existência, individual ou coletiva, era a ele endereçado, transformando-o efetivamente no núcleo material, espiritual e cotidiano das comunidades, a exemplo das catedrais medievais.

Seus conceptores, os mestres e oficiais, tinham nas mãos o poder de representar a linguagem sagrada. O espaço interno do templo deveria ser concebido como uma arca preciosa que, recorrendo ao vocabulário ornamental da joalheria, abrigaria “o vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade” (BOSI, 1992:15) na manifestação estetizada do Divino.

Em Portugal, tais mestres ainda eram, no século XVIII, considerados artistas mecânicos e a estrutura profissional que ordenava seus fazeres manteve-se a mesma das guildas e corporações do medievo.

A partir de 1698, as Cortes (nobreza, clero e povo, sendo este terceiro representado pelos mestres artesãos da Casa dos 24) haviam sido proibidas de participar das decisões governamentais do reino. Mesmo assim, a classe dos artesãos manteve, na Metrópole, uma certa importância política que não foi transferida ao contexto colonial brasileiro.

Todos os deveres previstos nas leis lusitanas deviam ser observados pelos artistas atuantes no Brasil. No entanto, nem todos os direitos referentes aos artesãos atuantes em Portugal, seriam considerados extensivos aos mestres e oficiais brasileiros.

O “ARTESÃO-ARTISTA” MANUEL DA COSTA ATAÍDE

Manuel da Costa Ataíde é herdeiro dessa tradição. Nascido na cidade mineira de Mariana, no ano de 1762, e observando os moldes da sociedade estamental à qual

pertencia, este mestre seguiu, exatamente como o pai, a carreira militar e a prática da pintura.

Os detalhes de sua formação são desconhecidos tanto quanto os de qualquer outro artista atuante, nesta época, na região de Minas. Como causa deste desconhecimento, tem-se a grande dificuldade de acesso a possíveis fontes primárias dispersas atualmente por inúmeros sítios.

Certamente, seu aprendizado constituiu-se, em parte, através do convívio com uma série de obras executadas durante a segunda metade do século XVIII. Artífices portugueses que, atuantes nas Minas, o antecederam na arte dos pincéis deram-lhe generosos exemplos.

Alguns deles como Manuel Rebelo e Souza (autor da pintura dos forros da capela-mor da Sé de Mariana-1760), Bernardo Pires da Silva (autor da pintura do forro da capela-mor da Basílica de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo-1773/1774), João Nepomuceno Correia e Castro (autor da pintura do forro da nave da mesma Basílica do Bom Jesus de Congonhas-ca.1777/1787), João Batista de Figueiredo (autor da pintura do forro da nave da Matriz de Santa Rita Durão-1778 e do forro da capela-mor do Rosário da mesma cidade) e Antônio Martins da Silveira (autor da pintura do forro da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte do Seminário Menor de Mariana-1782) produziram obras definitivas que sedimentaram a sensibilidade artística do período.

Além de serem conhecidos alguns documentos que atestam, desde 1781, a participação de Ataíde na pintura e douramento de imagens, retábulos e portas de igrejas, sabemos que ele foi autor de várias pinturas parietais, pinturas de cavalete e de forros ilusionistas, gênero no qual o artista se distinguiu.

ALGUMAS DAS MAIS IMPORTANTES OBRAS DE ATAÍDE

Sendo assim, procuraremos analisar mais demoradamente obras representativas de cada uma das três modalidades acima mencionadas.

Relativizando a importância da novidade e do ineditismo na criação, os pintores coloniais brasileiros preocuparam-se em copiar o mais corretamente possível os modelos consagrados pela ortodoxia iconográfica cristã.

Suas principais fontes seriam transmitidas por mestres portugueses e, sobretudo, pelas gravuras dos livros de orações e bíblias ilustradas, elementos constantes no mundo ibérico desde o reinado de Felipe II, de Espanha (1527-1598).

O soberano espanhol fez espalhar por seus domínios, aquém e além-mar, grande quantidade de gravuras religiosas primeiramente produzidas pelo famoso impressor francês Christophe Plantin (c.1520-1589), sediado na cidade de Antuérpia. Em seguida, estando o comércio da gravura disseminado por toda a Europa, outras cidades tornaram-se grandes centros gráficos como Paris, Roma e Augsburg.

Apesar dessa preponderante influência dos modelos europeus, a típica mestiçagem luso-afro-brasileira não passará despercebida aos olhos dos pintores estrangeiros e locais. 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.

OS SILHARES DA CAPELA-MOR DE SÃO FRANCISCO DE OURO PRETO

Nas décadas de 30 e 40 de nosso século, alguns historiadores interessaram-se pela localização das gravuras européias que serviram como modelo às pinturas luso-brasileiras. Em 1944, A investigadora alemã Hannah Levi publicou na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, um importante artigo reproduzindo inúmeras destas gravuras utilizadas por Ataíde e por seus possíveis mestres (LEVI, 1944: 7-66).

Um dos conjuntos artísticos estudados neste artigo foi o dos silhares da capela-mor do templo da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto. Executados por Manuel da Costa Ataíde, entre 1803 e 1804, na técnica da têmpera sobre madeira (figs.1 e 2), eles lembram as silhuetas recortadas dos azulejos do período de D. José I (1750-1777).

O programa iconográfico composto por suas cenas representa o clássico paralelismo entre o Velho e o Novo Testamento através da aproximação feita entre Abraão e Jesus. São elas *A Promessa de Abraão*, *A Restituição de Sara a Abraão*,

Os anjos anunciam a Abraão o nascimento de um filho. Abraão oferece hospitalidade aos anjos, O Sacrifício de Isaac e A Morte de Abraão.

As mesmas cenas ilustram uma Bíblia editada por Demarne na cidade de Paris, em 1728. Por sua vez, as ilustrações desta Bíblia haviam inspirado-se na famosa *Bíblia* de Rafael, localizada na segunda “loggia” do Vaticano, terminada em 1519. Esta recorrência ao modelo celebrizado reitera a vigência do gosto pela tradição na arte religiosa ocidental do período.

Um exemplar da obra de Demarne foi encontrado por Hannah Levi na atual Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, dentre livros que pertenceram à Real Biblioteca, propriedade do rei português D. João VI, durante sua estadia no Brasil, no início do século XIX.

Na historiografia brasileira, os mesmos silhares da Capela franciscana são, muitas vezes, classificados como “imitação de azulejos”. Devido à distância do litoral e à má condição das estradas que ligavam-no às Minas, este produto cerâmico importado tornou-se uma raridade nessa região. Tem-se notícia apenas de um único caso mineiro: os silhares da capela-mor do templo dos Terceiros do Carmo de Ouro Preto, possivelmente realizados a partir de 1770.

Tradicionalmente, dentro do contexto estético do Barroco e do Rococó, a ostentação dos materiais raros e nobres no interior das construções religiosas outorgava a seus mecenas e usuários um “status” social distinguido. Não seria diferente no caso luso-brasileiro e, mais especificamente, na região das Minas, terra distante dos portos que ligavam a Colônia à Europa.

Em seus templos, os estimados materiais preciosos foram imitados sistematicamente pela pintura a têmpera e a óleo sobre madeira. É o caso da técnica dos embutidos policromos (tradicional técnica portuguesa dos mosaicos em mármore colorido para a decoração de superfícies planas), dos mármore maciços e igualmente policromos, da laca chinesa (“chinoiseries”) e do próprio azulejo.

Um interessante exemplo de imitação de azulejos encontra-se nos silhares da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (c.1740), mais conhecida como a Capela do Padre Faria da antiga paróquia de Antônio Dias, em Ouro Preto. Aí, até as linhas definidas pelas junções entre os azulejos encontram-se imitadas pelo pincel. É o que não acontece nos silhares de Ataíde, feitos para a

capela-mor de São Francisco, onde a pintura não parece induzir o espectador a ler o conjunto como uma imitação cerâmica.

Apesar de receber a mesma silhueta recortada dos revestimentos cerâmicos portugueses do estilo Rococó, este revestimento de madeira pintada não possui nenhum artifício formal que simule o azulejo. Outra prova da ausência desta intenção é a utilização de cores típicas da arte mural de Ataíde, como o vermelhão e o azul da Prússia, ausentes na azulejaria do período.

O FORRO DA NAVE DA CAPELA DOS TERCEIROS FRANCISCANOS DE OURO PRETO

É sob a perspectiva da cópia de modelos que a obra de Manuel da Costa Ataíde deve ser analisada. Comum nos “ateliers” europeus, tal recurso é confirmado no contexto periférico colonial. Podendo ser lida num primeiro momento como acessório arquitetônico, raramente a pintura luso-brasileira do período excederá os limites determinados pelo discurso religioso, não apresentando explicitamente excelência técnica incomum nem teor erudito remarcável.

Seu valor reside intrinsecamente na representação de uma sensibilidade coletiva, fruto de transplantes e adaptações culturais determinantes que, nas “entrelinhas” já refletem uma certa autonomia anunciadora de um novo gosto.

A maneira como a sociedade colonial lê e reinterpreta os modelos eruditos ganha grande importância numa perspectiva histórica e sociológica. Com esforço titânico, Ataíde recobriu com cor e forma extensas superfícies abobadadas que representam íntegros universos imagéticos, espelhos da espiritualidade de comunidades devotas.

O período de vida do artista (1762-1830) coincide com a decadência da exploração aurífera. No mesmo momento e, contraditoriamente, nota-se um intenso florescimento das artes.

A escassez das minas desestimulara a vinda de novos mestres artífices portugueses para essas regiões, desde o final da primeira metade do século XVIII.

No entanto, a estratégia real de militarização defensiva da Colônia havia trazido, para o contexto das Gerais, engenheiros militares bastante atuantes² que, em muito, respaldaram as realizações dos mestres lusos já ali estabelecidos, perpetuando um legado monumental que torna-se herança para seus filhos brasileiros brancos e mulatos, assim como para os artífices negros, livres ou não.

A Coroa portuguesa não relaxa sua rígida política de captação, gerando tensões e insurreições que, posteriormente, ameaçarão o poder absoluto. Com o acúmulo de alguma riqueza, a minoritária classe dominante mineira atinge níveis superiores de civilidade, instrução e refinamento, próprios do Século das Luzes.

Associadas por uma estética essencialista, arquitetura, escultura, pintura e música serão solicitadas por uma clientela desejosa de “independências”, transformando-se em atividades indispensáveis às sociedades das vilas. O embelezamento dos templos de suas leigas confrarias transformam-se em motivo de emulação social, modificando constantemente o cenário urbano.

A dimensão monumental das pinturas de forros abobadados é característica em igrejas portuguesas desde o início do século XVIII. Seguindo os exemplos italianos difundidos juntamente com o ideal triunfalista da Igreja tridentina, sua principal qualidade está na utilização da perspectiva que, manifestada através da arte da “quadratura” inserida na perspectiva do “sotto in sù”, associa estruturas construídas a estruturas pintadas. Esta arte produz, nos interiores decorados, uma espacialidade ilusionista que suscita o imaginário e o transcendental (MELLO, 1994:11).

Para estes tetos perspectivados, a principal fonte inspiradora será o tratado *Perspectiva pictorum atque architectorum* (1698), de autoria do padre jesuíta italiano Andrea Pozzo, cuja pintura *Glorificação de Santo Inácio* tornou-se um paradigma deste gênero, no teto da nave da igreja romana dedicada ao fundador da ordem jesuíta.

O exemplo mais antigo de pintura ilusionista conhecido no Brasil data de 1737-1740. Trata-se do forro da nave da Capela da Penitência do Rio de Janeiro, executado pelo português Caetano da Costa Coelho. Nele o modelo adotado pela tradição lusitana evidencia-se, estando ali presentes seus componentes básicos.

São eles a estruturação perspéctica em quadratura que define, ilusoriamente, todos os elementos arquitetônicos pintados, e a “visão celeste”, espaço

central reservado à representação de cenas sacras que correspondem à principal devoção do templo decorado.

No período relativo ao Tardo-Barroco em Portugal (primeira metade do séc.XVIII), toda a superfície das abóbadas é preenchida por estes elementos arquitetônicos que direcionam suas linhas de fuga para o centro, induzindo o olhar do espectador para a “visão celeste”.

No aproveitamento particular deste centro geométrico da composição está o fator que distingue o caso português do modelo italiano. Não considerando a continuidade *ad infinitum* que rompe a bidimensionalidade do suporte e caracteriza a motivação da perspectiva na pintura italiana, a sensibilidade portuguesa adota a utilização da “visão celeste” que, como um “quadro recolocado” interrompe abruptamente a leitura contínua do infinito na representação (MELLO, 1994: 13-14).

Da primeira para a segunda metade do século XVIII, a estética informaliza-se, fortemente influenciada pela maneira francesa. É o advento do Rococó cortesão que domina inclusive o contexto religioso. Curiosamente, a região das Minas sofrerá uma forte influência do Rococó religioso desenvolvido na Baviera.

Ao contrário do típico Rococó português que mantém o costume do dourado sobre dourado da talha “gorda” barroca (a exemplo da obra de André Soares no mosteiro beneditino de Tibães, perto da cidade de Braga, em Portugal), em Minas, este gosto engendrará interiores mais leves e luminosos, onde a volumetria dourada dos ornamentos contrastará com as superfícies brancas e lisas. Elas estão feitas mais para refletir a claridade natural possibilitada pelas muitas aberturas dos novos edifícios do que a vibratil luz barroca das velas, endereçada às igrejas “todas de ouro”.

No caso específico dos forros ilusionistas mineiros, as grandes superfícies de cores claras das pinturas da segunda metade do século XVIII vêm substituir a justaposição contínua de arquiteturas ilusionistas de cores terrosas, típicas das composições do período anterior. Uma luminosa estética intercala espaços vazios pintados, elementos arquitetônicos perspectivados e tramas de enrolamentos compostos de volutas, rocalhas assimétricas e guirlandas de flores.

Trata-se aqui de um novo partido arquitetônico que reflete, na organização interna de seus espaços, o hedonismo das gravuras francesas (Meissonier 1695-1750 e cia) e germânicas (Franz Xaver Habermann 1721-1796, os irmãos Klauer

1710-1787, e outros oriundos de Augsburg), importadas em larga escala por Portugal, a partir de 1750.

Como resíduo da “Gesamtkunstwerk” barroca, a ambientação globalizante proporciona uma percepção completa de todo o conjunto ornamental, onde a pintura perspectivada dos forros corresponde a uma verdadeira apoteóse que envolve o observador, desde os níveis inferiores do templo munidos de retábulos em ouro e branco e de uma rica profusão de pinturas parietais. (OLIVEIRA, 1989-1990).

Em Minas, o primeiro caso que anuncia a fase rococó dos forros ilusionistas é o da capela-mor do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. Realizado entre 1773 e 1775, pelo pintor português Bernardo Pires da Silva, este tipo de composição inclui ainda um elemento contínuo que circunda todo o perímetro do forro. Trata-se de “muros-parapeitos” pontuados por “balcões-púlpitos” (DEL NEGRO, 1962:82) no interior dos quais aparecem eventualmente personagens da iconografia religiosa.

O elemento “muro-parapeito” torna-se tipológico e aparece em praticamente em todas as obras ilusionistas de Manuel da Costa Ataíde. Sua primeira grande obra e, talvez a mais bela, foi executada entre 1801 e 1812, na nave da Capela dos terceiros franciscanos de Ouro Preto (fig.3). Segundo o emérito historiador Carlos Del Negro, o partido da composição desta abóbada

“reio se constituindo de acôrdo com a seguinte idéia: erguer um quadro ricamente emoldurado, à guisa de teto de um novo andar, sobre ordem arquitetônica que assenta na parte média das paredes laterais reais da igreja, apoiando-se também no arco-cruzeiro e muro do coro por meio de portal (óculo, vão, arco de triunfo, etc.).” (DEL NEGRO, 1962: 82).

Outra descrição sucinta do partido utilizado por Ataíde, feito pela historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira, merece ser mencionada, à guisa de comparação:

“Em linhas gerais, o partido adotado por Ataíde nessas forros segue de perto um esquema já elaborado no período anterior: medalhão ricamente emoldurado de rocalbas, formando no centro da abóbada uma espécie de baldaquino suntuoso, sustentado por quatro possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura do medalhão (Seminário de Mariana e região central das naves de Congonhas e Matriz de Santa Rita Durão).” (OLIVEIRA, 1982/3:173.).

As primeiras referências visuais que servem para nos orientar no espaço da nave franciscana de Ouro Preto são as quatro portas nos quatro cantos convexos, ornados por quatro telas também de Ataíde. Fazendo-se a sua leitura no sentido do arco-cruzeiro para o nartex, cada uma representa, respectivamente, São Pedro e São Francisco do lado do Evangelho, e Santa Maria Madalena e Santa Margarida de Cortona, do lado da Epístola.

Com a inevitável elevação do olhar e, ultrapassando a cornija de pedra, nos deparamos, no início da pintura ilusionista, com os quatro doutores da Igreja (Gregório, Ambrósio, Jerônimo e Agostinho) mergulhados no celestial fundo azul do forro e protegidos por quatro “balcões-púlpitos”. O número quatro é uma constante nos diferentes níveis do templo.

Estes quatro personagens estão pintados sobre superfícies de madeira que, continuando a convexidade dos cantos das paredes, terminam em pontas triangulares. Todas indicando o centro geométrico onde se encontra a representação mística de Nossa Senhora da Assunção. Tal indicatividade parte do chão e eleva-se aos céus guiando a atenção do fiel que entra na nave.

De modo sutil, nesta estrutura unificadora de realidade e ilusão, percebe-se a essência do simbolismo mandálico que se expressa através da quadratura do círculo, isto é, na sobreposição do quadrado e do círculo, unidos por seu intermediário, o octógono que estrutura os limites formais desta “visão celeste”.

Uma coerência simbólico-numérica pode ser identificada. Exemplificando a afirmação, poderia-se acrescentar que, recortada pelos quatro cantos convexos, a forma quadrilátera da base da nave evolui por sobre os muros alceados, culminando no forro, cujo medalhão (“visão celeste”) é estruturado por um octógono.

No centro do medalhão, o volume do corpo de Nossa Senhora da Assunção é circular. Nesta composição, por intermédio de um octógono, o quadrilátero telúrico evolui da base do edifício até a circularidade celestial do corpo da Virgem que, ostentando características raciais mestiças, mereceu o seguinte comentário:

“cbeia de corpo, seios volumosos, colo roliço, rosto amplo envolve-nos de serenidade e meiguice. Formas robustas e bem proporcionadas sugerem antes beleza louça que espiritualidade.” (DEL NEGRO, 1955:40).

Nesta parte central do forro analisado, a Virgem encontra-se subindo aos céus, rodeada por representantes de três dos nove Coros angélicos. Eles cantam e tocam uma grande variedade de instrumentos. Trata-se dos Querubins, dos Serafins e dos Anjos. Os dois primeiros representam as classes mais elevadas na hierarquia celeste. Tradicionalmente, eles se diferenciam pelo número de asas, tendo os Querubins, quatro e os Serafins, seis.

Entretanto, nesta representação de Ataíde, eles se diferenciam pela cor das asas ou dos pequenos mantos esvoaçantes. Os Serafins são vermelhos como o fogo e os Querubins, azuis como o céu.

Em seu livro *Iconographie de l'Art Chrétien*, Louis Réau cita, como exemplo desta distinção cromática, a pintura do artista Euguerrand Quarton *Coroamento da Virgem* (1453) que se encontra na Cartuxa de Villeneuveles, em Avinhão.

Coincidentemente, o azul da Prússia e o vermelhão são as cores complementares preferidas por Ataíde, na maior parte de sua obra. Esta combinação tem uma particular importância nas pinturas dos forros rococós mineiros.

O conjunto de instrumentos musicais apresentado na “visão celeste” serviria para ilustrar um valioso tratado de organologia. Pode-se ainda constatar a presença de instrumentos antigos como a “chimia”, precursora do oboé e o arco de violino de forma curva, contrária à curvatura do arco atual. Muitos dos instrumentos estão representados em seu tamanho natural, como é o caso dos violinos de modelo clássico, possivelmente descendentes dos da Escola de Cremona, na Itália.

A flauta transversa barroca é cônica e possui uma única chave, quase sempre de prata. Este instrumento era originalmente de madeira e trazia os tampões de marfim. Ataíde representou-os fielmente.

A presença da trompa determina uma característica vanguardista na música mineira do século XVIII. Segundo especialistas da Música Barroca, este instrumento, usual nas caçadas, passou à orquestra no decorrer desse século e nem todos os centros da Europa a utilizavam até o início do século XIX.. A constância deste instrumento no universo musical mineiro é uma evidência. A maioria dos compositores sabia tocá-lo e esta característica da produção local torna-se notável.

Outra observação pertinente é o fato das partituras representadas conterem um código musical legível. Trata-se de um gênero de música sacra laudatória copiada pelo próprio artista.

Com relação ao jogo colorístico da paleta de Ataíde, Carlos Del Negro faz o seguinte comentário:

"À exceção do quadro da Virgem dos Anjos em que o artista emprega a técnica do claro-escuro, a pintura é policrômica, a paleta é limpa devido ao emprêgo de côres puras. Raras são as côres terrosas para indicar as sombras (nas pilastras, consolos e arcos). Alguns concbeados ou pilastras escuros não se devem à sombra projetada, mas à sua própria côr. Os rãos deixados pelos elementos arquitetônicos mostram o céu luminoso, branco no horizonte, azulando para o zênite com tênues nuvens brancas raramente um pouco violáceas. Para fugir ao claro-escuro, ao qual estaria escravizado certamente pela escolba de uma única direção de luz, o artista, aproveitando-se da abóbada celeste circundante, criou fontes luminosas secundárias devidas aos reflexos. Acentuado o aspecto decorativo, vistoso, alegre, alcançado pela conjugação de elementos multicores na composição: o desenho não perde a finura porque o modelado é feito por tonalidades mais claras - mistura de côr pura com o branco em várias proporções - até o branco puro quando quer alcançar a zona brilhante do objeto." (DEL NEGRO, 1955:39).

As dimensões do forro são de 15,10 m x 7,70 m. Ele encontra-se a uma altura aproximada de 12 m do chão. No período em que esta obra estava sendo restaurada pelo CECOR-Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, foi possível fazer-se a análise da composição dos materiais utilizados na pintura. O gesso (gipsita), o branco de chumbo (cerusita) e o carbonato de cálcio (calcita) foram sobretudo utilizados nas distintas camadas da base de preparação.

Segundo a química Claudina Moresi, especialista do CECOR, o carvão vegetal foi o único pigmento preto encontrado. Ela observou ainda a presença do ocre amarelo (goethita e lepidocrocita) e do ouro-pigmento. O vermelhão foi localizado nas rocalhas, nas mangas vermelhas da veste da Virgem e nas carnações. O azul Prússia é o único pigmento azul encontrado nas amostras analisadas³.

A partir desta constatação, pode-se afirmar que a maior parte dos pigmentos utilizados nesta obra foram importados de Portugal, como os documentos relativos à obra podem comprovar⁴.

A SANTA CEIA DO SEMINÁRIO DO CARAÇA

Trata-se da mais significativa pintura de cavalete de Ataíde (fig.4). Desde que foi concebida, ela pertence ao acervo artístico da Província Brasileira da Congregação da Missão-Casa do Caraça, santuário fundado como eremitério na região de Barão de Cocais, na passagem para o século XIX..

Algum tempo depois, o eremitério transformou-se em seminário, criando um dos mais tradicionais colégios brasileiros que funcionou até os anos 60 do nosso século.

De acordo com documentos consultados pelas conservadoras-restauradoras Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites, Manuel da Costa Ataíde recebeu dos irmãos contratantes várias somas de dinheiro, de 1827 a 1829, como pagamento pela execução da “Ceia”.

Medindo 273 x 467 cm, ela possui um suporte feito de vários pedaços de linho emendados por costuras. Sua base de preparação é composta de branco de chumbo.

A tradição oral afirma que a assinatura “*Ataíde fes no Anno de 1828*”, colocada na parte inferior direita da tela, foi acrescentada em 1885, pelo pintor paisagista alemão Johann George Grimm, quando de sua visita ao santuário.

No entanto, após exames feitos pela conservadora-restauradora Beatriz Coelho e pela química Claudina Moresi, constatou-se que a assinatura é possivelmente da mesma época da pintura, pois todos os craquelês coincidem perfeitamente com os traços pintados das letras, o que não aconteceria se fossem de épocas diferentes. (COELHO, QUITES, 1995: 3).

Sendo um dos temas mais representados na arte religiosa ocidental após o Concílio de Trento, estruturalmente, a composição da *Ceia* encontra-se inserida numa espécie de “caixa de paredes” onde todas as linhas de força convergem para o centro.

Determinando uma organização estável das massas volumétricas, o eixo central é marcado pelo momento mais importante da cena que, localizado na imagem e nos gestos de Cristo, ordena todas as possíveis ações dos apóstolos, personagens secundários.

Por sua vez, esses apóstolos observam uma hierarquia espacial definida por sua proximidade ou por seu afastamento da imagem central de Jesus. Esta prioridade do centro define, inclusive, o jogo de claros e escuros pouco eloqüente e bastante previsível, através de um esquema simétrico de cores e valores tonais.

Podemos identificar a *Ceia* do Seminário do Caraça como uma pintura linear ou, até mesmo compará-la a um desenho colorido, pois a estrutura gráfica das formas é preponderante sobre a espontaneidade ótica das cores.

Não há extravasamento do colorido. Ele limita-se às bordas das estruturas desenhadas. Nesta obra, a pintura pouco observa sua natureza pictórica. A profundidade da cena é resolvida através do recurso da perspectiva clássica, alinhando todos os elementos em planos paralelos ou transversais sobrepostos.

A autonomia volumétrica de cada forma é mantida através do respeito grave à constituição linear de sua estrutura. A cor não dilui os detalhes e a pluralidade formal torna-se uma constante dos elementos compositivos.

Esta ausência de diluição reitera a clareza quase absoluta da cena que, mesmo nos recantos mais sombrios deixa o olhar do observador perceber a linearidade das formas.

Assim como toda a obra de Manuel da Costa Ataíde, a *Ceia* do Caraça é impregnada de um teor ilustrativo arraigado ao tradicional contexto retórico pós-tributino. Trata-se de uma pintura que suscita mais a leitura interpretativa do que o espontâneo deleite visual.

Já comentada anteriormente, a dependência de fontes gráficas e literárias consagradas pela religião é aqui confirmada como principal elemento condicionador da criatividade.

Apesar de estarmos tratando de uma obra datada de 1828, não podemos esquecer o meio relativamente isolado no qual ela foi concebida. As Minas ocupam um lugar geográfico que, propositalmente, foi mantido periférico dentro do contexto colonial engendrado por interesses do “Império” lusitano, igualmente periférico econômica e artisticamente em relação à Europa.

No que tange à pintura, os artistas portugueses sempre estiveram em defasagem com relação ao desenvolvimento deste gênero no resto da Europa.

Sua visualidade pouco condicionou-se aos requintados artifícios da representação tridimensional sobre suportes bidimensionais. Essa decalagem estética foi herdada pelos artistas coloniais brasileiros. A pintura, ao contrário da escultura, não manifestou a verdadeira sensibilidade formal portuguesa.

Por isto mesmo, a pintura de Ataíde não transcendeu, nem ao nível técnico e nem ao nível expressivo, as possibilidades que a arte erudita do período oferecia.

Sendo assim, estruturalmente, a obra analisada aproxima-se dos clássicos modelos renascentistas da *Santa Ceia* onde o afresco de Leonardo Da Vinci, executado entre 1495 e 1498, para a igreja de Santa Maria delle Grazie, em Milão, seria um exemplo definitivo.

A consulta às gravuras tornou-se o principal meio de se ter conhecimento sobre as formas a serem copiadas. É importante ressaltar que, tanto na colônia quanto na metrópole, esta recorrência garantia a permanência do classicismo arcaizante como prática vigente de uma estética religiosa conservadora. É o que determina estilisticamente a *Ceia* do Caraça, a começar pela própria arquitetura do ambiente onde acontece a cena.

Sempre remetendo-se a modelos clássicos “antigos”, trata-se de um ambiente severo e despojado onde barrocas são apenas as sobras de cortina que emolduram a *Ceia* na parte superior, indicando a dignidade do espaço ocupado pelo Filho de Deus.

Cristo e os apóstolos estão vestidos à moda antiga, topos criado para os personagens evangélicos desde os tempos de Piero della Francesca e Mantegna.

Somente nas extremidades da composição, o artista preocupou-se em representar os serventes vestidos à moda de seu tempo como artifício para distinguir formalmente a relação hierárquica entre a realidade divina e a mundana.

Alguns detalhes refletem resquícios da estética rococó na pintura. Um deles pode ser localizado na feminilidade brejeira com a qual o artista retratou a personagem que entra pela porta esquerda, trazendo uma cesta de pães (fig.5).

A sinuosidade de seu corpo, confirmada pelo panejamento que o envolve, assim como a expressão ambígua entre a pureza e uma cupidez velada, denunciam resíduos não muito longínquos de modelos “libertinos” franceses, agentes contaminadores da cultura e da arte européia desde o século XVIII.

Esta sensualidade já havia sido notada na Virgem da Ordem terceira franciscana de Ouro Preto e estará presente em todos os personagens femininos pintados por Ataíde.

Entre os pintores portugueses que mais influenciaram Ataíde, está o nome de João Batista de Figueiredo. Mais especificamente, deve-se fazer referência à sua obra pertencente ao acervo da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, tendo como principal exemplo o forro da capela-mor. A pintura de Ataíde indica uma filiação formal e estilística quase incontestável à obra de Figueiredo.

Um dos principais “cacoetes” do mestre Figueiredo incorporados na obra do mestre marianense são os olhos revirados para o alto, gesto típico de seus personagens quando estes solicitam uma comunicação mais direta com Deus.

Apesar de Ataíde se esforçar em seguir de perto o apuro do desenho de Figueiredo, em vários momentos e, sobretudo na representação da anatomia, o pintor marianense demonstra uma certa ingenuidade formal que o caracteriza como um artista colonial de “fronteira” entre o erudito e o popular.

O exemplo mais notável que também se transforma em característica estilística de Ataíde são seus braços que, com pouca consistência anatômica, possuem uma elasticidade incompatível com as estruturas ósseas humanas.

CONCLUSÃO

Durante a dominação portuguesa, mesmo demonstrando dificuldades na assimilação de regras eruditas que foram de limitado acesso aos artistas brasileiros. Manuel da Costa Ataíde pode ser considerado um dos maiores pintores coloniais brasileiros, pelo volume de obras realizado, por suas dimensões e por sua complexidade técnica.

Em 1818, o pintor endereçou uma petição a D. João VI, o rei português residente no Rio de Janeiro, demonstrando seu interesse e sua preocupação pelo ensino das artes do desenho.

Nela, ele exaltava a importância da

Arte do Desenho e Arquitectura Civil e Militar e da Pintura: e que haja neste novo Mundo principalmente nesta Capitania de Minas Geraes entre a mocidade homens e mulheres

admiravel esfera que desejão o Estudo e praxe do risco das Cartas Geográficas e Topográficas: no Desenho e Pintura dos animais, plantas, aves e outros produtos da Natureza: Por isso etc... se digne Vossa Magestade criar mais este ramo de instrução na sobredita Cidade de Mariana mostrando etc.” (VASCONCELOS, 1941, apud DEL NEGRO, 1955: 32).

E, para comprovar suas aptidões, anexou ao requerimento um atestado constando que

“be Professor das Artes de Architectura e Pintura, sendo dado bastantes provas de que não só be capaz de por em praxe o risco das Cartas Geográficas, dos animais, plantas, aves e outros produtos da Natureza, como o explicar e instruir aos que se quizerem aproveitar.” (Idem.).

Até hoje não se tem notícia da resposta do rei que, por uma questão estratégica, não devia ver com bons olhos a formação de topógrafos especializados no interior de uma colônia tão extensa e instável, sendo que, a rica região das Minas já havia ameaçado concretizar seu desejo inadiável de independência.

Deste modo, constata-se de maneira um pouco surpreendente reflexos iluministas e preocupações científicas próprias de um erudito, sendo exteriorizados por um artista representativo de uma mentalidade permeada pelo arcaísmo católico que, traduzido em fé emocionada, motivou os fruidores a ir buscar o Céu em extensas superfícies bidimensionais com formas e cores ilusórias.

Sintetizando sua obra conhecida, na intenção de reverenciar a Deus, Ataíde acabou por reverenciar o próprio homem e a sua capacidade de transmitir às gerações futuras a importância da Beleza para a felicidade do Espírito que reconhece o divino em todas as coisas.

NOTAS

¹ Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

² Como é o caso do sargento-mor engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765) que, a partir de 1741, projetou a Casa dos Governadores de Minas Gerais, em Vila Rica (atual Ouro Preto).

³ “Nos forros e no painel em imitação de azulejo, o artista utiliza o ocre amarelo e o ocre vermelho nos emolduramentos, e o vermelhão e o azul da Prússia nas rocalhas. Nos elementos arquitetônicos, os amarelos dos entablamentos são em laca de pau-Brasil, com frisos verdes claros em verdegris e escuros em azul da Prússia. Os púlpitos dos quatro doutores são em ocre vermelho no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis. No Medalhão Central deste forro o vermelhão é usado, também, nas asas dos anjos e querubins e nos panejamentos. No véu da Virgem, o artista utiliza o precioso ouro-pigmento (6). As carnações rosadas são em branco de chumbo e vermelho, mistura de pigmentos descritas em manuais portugueses dos séculos XVII (7) e XVIII (8). As lacas vermelhas são utilizadas como veladuras em áreas de sombra nas rocalhas e panejamentos. No véu da Virgem o artista utilizou o camarim (laca importada de preço elevado) e nas outras áreas ele mistura o pau-Brasil com as lacas de garança e carmim. Estas misturas de lacas vermelhas estão descritas em manual português do final do século XVIII (9), provável livro que consta no inventário do Ataíde (10). (MORESI,1994: 141.).

⁴ Sobre documento avulso oriundo do Rio de Janeiro, datado de 30 de Janeiro de 1801 e relativo ao material para douramento e pintura usado por Manuel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (ver TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Ouro Preto. crônica narrada pelos documentos da ordem*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951. p. 403-5. Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 17.), a química Claudina M. D. Moresi acrescenta o seguinte:

“Em uma carta que relaciona compra de materiais utilizados na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (Figura 3), verificamos que vários pigmentos, aglutinantes e pincéis eram trazidos da Europa através do Rio de Janeiro(7). Exemplificando, podemos citar o branco de chumbo (*alvayade fino*), gesso (*geço de prata*), vermelhão (*vermelhão fino*), laca de cochonila (*carmim fino*) e ouro-pigmento (*ialde amarelo*). A laca de garança, provavelmente citada como *sinopla cor de roza*, era importada. A identificação desta laca mostrou a presença de alizarina, corante característico da garança Européia do gênero *Rubia*. Este constituinte não está presente na garança Americana do gênero *Relbunium*, originalmente encontrada na América do Sul (8) e, também em algumas espécies em Ouro Preto, não tendo sido detectado nas amostras de obras do Mestre Ataíde analisadas até o momento. De acordo com Carlos Del Negro (9), escritor brasileiro e pesquisador da arte e arquitetura mineira, o “*ialde quemado*”, citado no mesmo documento de 1801 dos materiais comprados em drogarias do Rio de Janeiro (Figura 3), era o nome correspondente aos pingos de sangue, os “*rubis*” das chagas dos Cristos.” (MORESI,1995:3).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos, QUITES, Maria Regina Emery. *A Santa Ceia de Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: CECOR - Centro de Conservação/Restauração de Bens

- Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995. 5 p. (Notas do primeiro levantamento arquivístico).
- DEL NEGRO, Carlos. Bi-centenário do pintor Manuel da Costa Ataíde. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, p.77-94, 1962.
- _____. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Publicações nº 20. Rio de Janeiro: DPHAN/MEC, 1958.
- _____. Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde. *Universita, Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, nº2, p.79-101, Janeiro/Abril 1969.
- _____. Teto da nave da Igreja de S. Francisco de Ouro Preto. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, p.32-46, 1955.
- FONTANA, Martha Beatriz Plazas de. *Projeto de Restauo da "Última Ceia" de Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Espaço Tempo, 1988. 46 p.
- HILL, Marcos César de Senna. *Projeções simbólicas em um templo de Minas; a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 1987. 113 p. (Especialização Lato Sensu. História da Arte).
- HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Paulinas, 1992. Tomo II/1, 442 p.
- LEVI, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 8, p. 7-66, 1944.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et "mass-media" aux XVIII^{ème} siècle: la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. In: Congresso a Arte em Portugal no Século XVIII, 1973, Braga. *Revista Bracara Augusta*. Braga, nº 64 (76), II tomo, volume XXVII, p. 412-445, 1973.
- MELLO, Magno Moraes. Breve abordagem sobre os tetos de perspectiva ilusionista em Portugal e no Brasil. *Cadernos de Pós-Graduação da Escola Guignard*. Belo Horizonte, nº 1. p. 11-34, 1994.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Atayde*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais, 1965. (Edições Arquitetura).
- MORESI, Claudina M. Dutra. *Estudos da técnica pictórica do Mestre Ataíde em São Francisco de Ouro Preto*. Belo Horizonte: CECOR-Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, /s.d./ 10 p.
- _____. Os materiais e técnicas dos artistas mineiros dos séculos XVIII e XIX. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, V, 1995, Ouro Preto. *Anais*. (No prelo.).

- _____. Tecnologia e Conservação de Algumas Pinturas do Mestre Ataíde. In: SEMINÁRIO ABRACOR, VII, 1994, Petrópolis. *Panorama Atual da Conservação na América Latina*. Petrópolis: ABRACOR, 1994. p.139-143.
- MORESI, Claudina et alii. Estudo dos materiais e técnicas pictóricas de algumas obras do mestre Ataíde. *II Semana de Iniciação Científica da UFMG*. Belo Horizonte, p. 125, 1993. (Resumo).
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura em perspectiva em Minas colonial. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, nº 10. p. 27-37, 1978/79.
- _____. A pintura em perspectiva em Minas colonial - Ciclo Rococó. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, nº 12, p. 171-180, 1982/83.
- _____. *O Rococó religioso em Minas Gerais e seus antecedentes europeus*. Louvain-la-Neuve: Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain, 1989/90. (Doutoramento, História da Arte).
- PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *Azulejos fingidos*. Ouro Preto: Instituto de Arte e Cultura, 1993. 32 p. (Trabalho de aluno).
- TAVEIRA, Celso. *Les sources du style de Alejjadinbo; problèmes et perspectives pour l'étude de l'influence de l'art européen au Minas Gerais au XVIII^{ème} siècle*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Archéologie et Histoire de l'Art de l'Université Catholique de Louvain, 1983. (Mestrado, História da Arte).

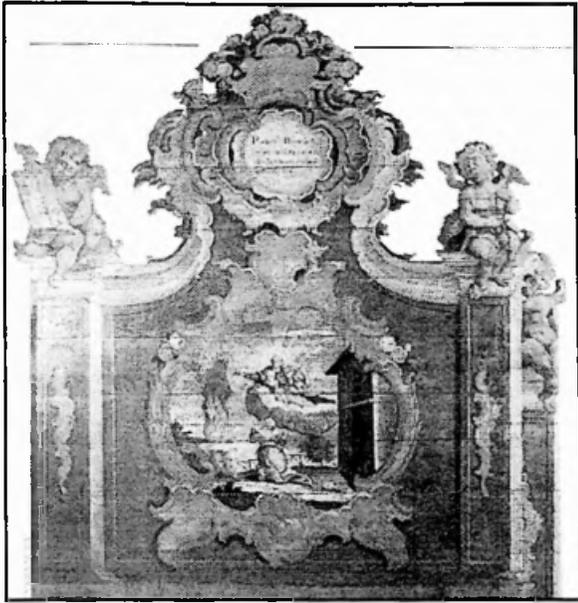


Figura 1: Parede lateral esquerda da capela-mor da Capela de São Francisco da Ordem Terceira de Ouro Preto (1803-1804) por Manuel da Costa Ataíde; foto Lew Parella; Abril Cultural Editora.

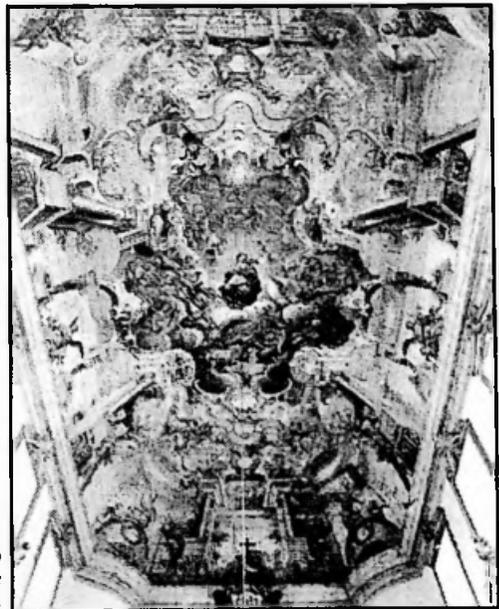


Figura 2: Forro da nave da Capela de São Francisco da Ordem Terceira de Ouro Preto (1801-1812), de autoria de Manuel da Costa Ataíde; foto Itafoto.



Figura 3: Detalhe do forro da nave da Capela de São Francisco da Ordem Terceira de Ouro Preto (1801-1812), de autoria de Manuel da Costa Ataíde; foto ItaFoto.

Figura 4: *A Ceia* (1828), de autoria de Manuel da Costa Ataíde, Província Brasileira da Congregação da Missão-Casa do Caraça, foto Cláudio Nadalin. CECOR-EBA/UFMG





Figura 5. A Ceia, detalhe lateral esquerdo: foto Cláudio Nadalim. CECOR/ERA/UFMG.