

# Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde

Estamos reunidos em assembléia para festejarmos o nome de dois antigos mestres que nos legaram primores do nosso patrimônio cultural, que contribuíram para a constituição do formidável acervo das obras de arte barrôca disseminado pelo Continente brasileiro, em verdade pouco valorizado por nós.

Dentre os mestres pintores barrocos que atuaram na terra mineira escolhemos dois: o guarda-mor José Soares de Araújo na comarca de Sérro Frio, região de Diamantina, e o alferes Manuel da Costa Ataíde na comarca de Vila Rica ou Ouro Prêto, por trazerem contribuições muito diversas à pintura das igrejas, realizadas com diferença apenas de três décadas.

O barroco brasileiro apresenta peculiaridades regionais devidas não só à extensão da nova terra, às condições geológicas e econômicas dos seus terrenos, à sua situação no litoral ou no Interior, mas

também devidas às diferentes proveniências e épocas de chegada dos artistas portugueses. Por exemplo, fere logo a nossa atenção nas igrejas do litoral, a abundância de magníficas decorações murais — referimo-nos aos deliciosos painéis historiados de azulejos portugueses que, pela dificuldade de transporte, se vêem em Minas apenas na capela-mor do Carmo de Ouro Preto.

Desde a publicação das obras de Wölfflin, admitiu-se que o barroco não era evolução do clássico, não era o seu progresso nem a sua decadência, porém brotava de outro modo de ver e sentir; reconheceu-se também que o artista barroco conseguiu, dentro de seu estilo, elevar-se às mais sublimes alturas. Wölfflin dedicou-se a fazer a distinção entre um e outro. Os clássicos alcançaram a unidade perspectiva na composição do quadro, porém organizaram-na com auxílio de luzes primárias e secundárias. As figuras eram desenhadas e pintadas como se diante de cada uma delas houvesse um foco de luz; as conseqüências imediatas dessa concepção foram: a representação das coisas com todos os promenores, como se tinha conhecimento delas, procurando a sua significação e beleza na pesquisa do contórno, inclusive no contórno interno. A eloqüência enérgica dos contornos tornava as formas fixas e as separava evidentemente uma das outras. Por isso, tôdas as coisas, independentemente de sua situação, eram representadas com o seu traçado justo, de modo que resultassem perfeitamente claras. Pode-se afirmar que para os clássicos tudo tinha no quadro valor objetivo relativamente idêntico: o espectador não esquecia o conjunto pelas partes, porém as partes podiam ser vistas independentemente. Ainda mais, o colorido fundamentalmente múltiplo irrompia como algo incomum e isolado. Dessas considerações decorreram os conhecidos conceitos de Wölfflin aplicáveis aos clássicos: o linear, a pluralidade das luzes e a clareza. Finalmente, os conceitos de visão em superfície e de limitação da forma fechada deviam ser procurados na penetração gradativa dos elementos da composição dispostos por planos de frente e na sua ordenação regular, geométrica. As verticais e horizontais não só imprimiam direções, mas também tinham um papel dominante, construtivo no quadro; a esta tendência para o estilo do arquiteto juntava-se a necessidade de limite, ordem, lei. O corte da cena recaía em coisas sem importância; o quadro era a síntese, a cristalização do aspecto do mundo encerrado, limitado, pelas leis do belo.

Para a transformação das formas e côres do Renascimento, juntamente com a unidade perspectiva da composição, ocorreu também a conquista da unidade óptica, isto é, os efeitos luminosos passaram a depender exclusivamente da iluminação ambiente; daí os efeitos surpreendentes de luz e sombra, com a representação de alguns pontos

de máxima intensidade, a possibilidade de concentração do efeito cromático, a unidade absoluta da cena, em que as partes perderam o direito de se apresentar separadamente, em virtude da independência da luz em relação às coisas, ocorrendo às vêzes os efeitos destruidores da forma pela luz muito viva, bem como os efeitos dissolventes da forma pela luz muito débil. Por consequência, a representação das coisas fazia-se pelo que elas pareciam ser e não pelo que delas se sabia; rompeu-se o contôrno, sucedendo o aspecto de manchas coloridas. Então, a visão linear tornou-se pictórica.

Sob a luz de ambiente interior, a clareza dos pormenores anteriormente independentes uns dos outros, iguais em importância, transformou-se na aparência ilusória, onde as partes secundárias tornaram-se indistintas, não se podendo ver separadas do motivo principal. Ainda mais, com os novos progressos da perspectiva, que permitiam solucionar os traçados das composições por planos oblíquos ao quadro, a *visão em superfície* mudou-se na *visão em profundidade*, onde se acentuava a surpreendente dimensão do primeiro plano comparada à do plano do fundo com a perspectiva da côr e do claro-escuro. A direção preferida da composição era a diagonal; a simetria ocorria apenas na forma arquitetônica. O recorte do quadro passou a ser casual, o instante transitório; a forma fechada transformou-se em aberta, indeterminada no espaço; o estatismo converteu-se em impressão dinâmica. É claro que tôdas essas características juntas se reconheciam apenas nos exemplares mais evoluídos da pintura barrôca.

O modelo das pinturas dos forros das igrejas, ensinado ou trazido pelos artistas portugueses, simulava continuar sôbre as paredes da nave ou capela-mor um escôrço arquitetônico para erguer um teto, onde se encaixava um quadro ricamente emoldurado, diferindo de outros modelos europeus em que, através de um átrio ou teto vázado, se descortinava uma visão na profundidade celestial. Esse quadro encaixado no teto imaginário era apenas um adôrno, o seu traçado, sendo independente, não estava sujeito aos pontos de fuga da estrutura arquitetônica. Essa concepção comprova-se em pinturas executadas no Rio de Janeiro, em Minas e na Bahia.

Por exemplo:

1) IGREJA DA ORDEM 3.<sup>a</sup> DE S. FRANCISCO DA PENITENCIA — RIO DE JANEIRO

a) Pintura do fôrro da capela-mor. Contratada com Gaetano da Costa Coelho nas fls. 20 v. referente ao ano de 1732 do Livro 2.<sup>o</sup> de Escrituras, período de 1725 a 1746:

“e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva que se assentar e os oitos painéis da mesma capela serão pin-

tados com os santos que se lhe mandar, podendo nela meter quatro officiais competentes, etc.”.

A decoração da abóbada aparenta sôbre as paredes da capela-mor um nôvo andar ricamente ornamentado, aberta apenas nas tribunas laterais. Na abóbada de berço, que retrata a representação da arquitetura maciça, compacta, estão inseridos três pequenos quadros. O maior expõe deitada no plano horizontal a imagem do seráfico patriarca sob a proteção de Jesus e da Conceição Imaculada.

## 2) SANTUÁRIO DE SENHOR BOM JESUS DE MATOZINHOS — CONGONHAS DO CAMPO — MINAS

a) Pintura do fôrro da nave, atribuída a João Nepomuceno Corrêa e Castro, porque recebeu pelas pinturas da igreja de 1777 a 1784.

Um escôrço de arcos plenos, reminiscência dos arcos romanos usados pelos portugueses, assoma acima das paredes da nave. O branco da arquitetura destaca-se do céu que é uniformemente griseo. A moldura do quadro apóia-se no arco do centro: as partes superiores das arcadas extremas não se ligam ao arco central, unem-se por trás do quadro e seriam visíveis se a representação da Santíssima Trindade fôsse uma visão na profundidade celestial. Mas, na realidade, o artista pintou um quadro, porém estando no plano horizontal do teto, em virtude da sua função de adorná-lo, a composição figurada está deitada nesse plano.

## 3) IGREJA DE N. S. DA CONCEIÇÃO DA PRAIA — SALVADOR, BAHIA

a) Pintura do fôrro da nave (*foto n.º 1*).

Autoria do pintor José Joaquim da Rocha, 1773. É uma obra de fôlego que daria nomeada a quem quer que fôsse o autor de uma composição pictórica tão importante. Ele tem a soberba estrutura das grandes sinfonias ou de um poema sacro em que se cantam louvores a N. S. da Conceição, radiante de beleza e pompa na visão da glória celestial.

Manuel Raimundo Querino em *Artistas Bahianos*, referindo-se a êsse mestre, afirma: “Homem de letras e, igualmente, artista de mérito, foi o fundador da escola de pintura da Bahia<sup>(1)</sup>. Vindo de Portugal, onde adquiriu conhecimento da arte de pintar, especialmente tetos de igreja, então muito em moda, conforme o estilo romano, Joaquim da Rocha obteve reputação principalmente por não ter competidor”.

Essa nave tem a forma de um retângulo de aproximadamente 28,60 x 15,40m, chanfrado nos cantos. A decoração foi feita no teto abobadado de tábuas corridas e representa, acima da arquitetura real

do interior da igreja, a fantasia de um nôvo andar com balcões, colunas, entablamento, ático e teto. A intenção de dar realce ao entablamento, ao ático, às partes superiores do escôrço arquitetônico concorreu para que essa pintura alcançasse aproximadamente o dôbro da altura da nave que mede 18,20m .

O teto imaginário compõe-se no sentido longitudinal de três partes distintas. A parte central, ocupada pelo quadro, é a maior; as partes extremas, iguais entre si, representam semicúpulas. As figuras pintadas apresentam-se num plano de frente em várias eminências celestiais concebidas para um quadro vertical que posteriormente foi deitado. Profetas e Papas, dos púlpitos em que se encontram, contemplan, dispostos no plano do teto, entre outros: a Virgem, o Cordeiro Pascoal e o Padre Eterno, cercados de nuvens amarelo-avermelhadas do céu azul.

Como se conclui dos exemplos mencionados pertencentes a vários Estados do Brasil, o modelo, que nos foi trazido de Portugal, rematava a perspectiva arquitetônica com um quadro no teto, onde, por exemplo, os italianos tinham predileção em desenvolver uma visão na profundidade celestial. Compreende-se, diante da complexidade dessas composições, que a arte da pintura se denominasse a "Ciência da Pintura", em razão dos conhecimentos exigidos do artista: desenho, geometria, perspectiva, simetria, anatomia, harmonia das côres, além da técnica pictórica.

O guarda-mor José Soares de Araújo era português natural de Braga, filho de Bento Soares e Tereza de Araújo. Sabemos que desde 1765 trabalhou em Diamantina. Sua morte ocorreu em 18/9/1799.

Em 3/3/1766, quando se ajustou no Carmo de Diamantina a pintura do arco da capela-mor para dentro e o teto com a artista, declarou-se no termo tratar-se do "mais perito na dita Arte que há neste Continente", notoriedade que faz supor ter êle já trabalhado no Brasil em obras anteriores.

O espaço de tempo de 1765 a 1799 compreende, entre outras, as pinturas dos forros das igrejas do Carmo, Rosário e S. Francisco de Assis de Diamantina, Sant'Ana de Inhaí e Conceição de Couto Magalhães, e antecede as notórias pinturas de fôrro de Manuel da Costa Ataíde que se escalonam de 1801 a 1830, data de sua morte.

As pinturas de José Soares de Araújo, apesar de executadas em fins do Século XVIII, prendem-se ao espírito dos pintores clássicos. Especialmente nas mais antigas decorações conhecidas, pintadas à têmpera, nas igrejas do Carmo e Rosário de Diamantina, evidencia-se a predileção pelo linear, pela minúcia e a clareza dos pormenores, alcançando na capela-mor do Carmo a preciosidade da ourivesaria. Tôdas as coisas representadas com o seu traçado justo para que resultassem perfeitamente compreensíveis.

Essas composições de fachadas sucessivas, compactas, que se repetem simètricamente, limitadas por linhas horizontais e verticais, sem variações surpreendentes de côres, impressionam pelo seu caráter marcadamente estático.

Luiz Jardim, no estudo "A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas", revista do SPHAN n.º 3, referindo-se a elas, divulgou que:

"A decoração é um pouco monótona, repetida nas formas pelo domínio das retas, tristonha, talvez própria para o recolhimento religioso, em virtude do colorido preponderantemente escuro e penumbrista. O artista evitava contrastes violentos, cingindo-se às formas, aos efeitos de perspectiva e indiferente ao colorido. As suas figuras são o exemplo dessa predileção: severas de fisionomia, reflexo evidente da gravidade de tóda a ornamentação, mas bem desenhadas e bem feitas. Nos anjos interpostos na decoração vasta e mais próximos do observador, está a sua melhor expressão de artista: colorido claro, suave; fisionomias doces, infantis, quase um contraste no meio de linhas pesadas, de tonalidades sempre repetidas e enegrecidas".

As composições de seus quadros obedecem aos conceitos de visão em superfície e de limitação da forma fechada: figuras dispostas em planos de frente, ordenação regular, geométrica, lei evidenciada pelo traçado das linhas, pela colocação da luz e penetração gradativa da perspectiva. Em geral não copia as estampas, mas nas representações da Virgem senhoreando os espaços celestes, o artista compraz-se em agrupar anjos e querubins, influenciado provavelmente por Murilo. É também nesses anjos que o autor demonstra a sua capacidade de criar atitudes variadas e movimentadas. Encarnou as figuras femininas elegantes, esbeltas, bem como os graciosos anjos, com modelado claro e suave. Foi discreto e até mesmo severo na escolha da côr da indumentária.

O estilo das suas pinturas "em penumbra" caracteriza-se pela introdução da sépia nos escuros, que modela com grande delicadeza, ora com o ocre, ora os griseos verdes ou azuis. No fôrro da capela-mor do Carmo, o ouro é o único realce de côr quente, delicadamente disseminado entre os griseos tintos. Deve-se levar em conta que essas pinturas, examinadas duzentos anos após a sua execução, apresentam as côres rechupadas e prejudicadas pelas goteiras.

J. Soares de Araújo sofreu influência de outros mestres que atuaram na mesma época na antiga comarca do Sérro Frio. Entre outras, serve para comprovar essa afirmação, a pintura colorista do fôrro da capela-mor do Rosário dos Pretos de Conceição do Mato Dentro, datada de 1777. Aí, contra um fundo branco exterior às nuvens, o autor lançou policrômicas notas alegres de vermelhão, azul, ocre, vermelho de ferro, além de recorrer às passagens de uma côr para outra, o que lembra vagamente o arco-íris. Acrescente-se que êle não tinha

o espírito construtivo do arquiteto; os arcos plenos serviam apenas para emoldurar de cada lado, uma espécie de díptico. A intenção do autor foi conseguir leveza e despreocupar-se dos efeitos de profundidade, como se a decoração fôsse um perfil recortado no céu luminoso. Empregou filêtes brancos para modelar, porém sem meias-tintas, concorrendo para evitar a monotonia do claro-escuro rigoroso, as passagens de uma côr para a outra em um mesmo elemento. A decoração sofreu repintura que a desfigurou em algumas partes prejudicadas pela chuva, porém há uma alegria irreprimível dos anjos e querubins. Este autor trazia-nos um mensagem do rococó francês.

Nas igrejas de Sant'Ana de Inhaí e Conceição de Couto Magalhães (Rio Manso), J. Soares de Araújo recorreu mais aos elementos curvilíneos; aumentou o número de festões de rosas naturalísticas, clareou o tom fundamental da arquitetura em perspectiva e limitou-se a empregar a sépia apenas no quadro. As composições ainda são concebidas com poucas áreas abertas para o exterior.

Enfim, na capela-mor de S. Francisco de Diamantina iniciada por volta de 1782, o guarda-mor modificou e simplificou a sua pintura, influenciado por novas correntes de artistas. O plano da pintura inclui apenas varandas laterais com uma tarja ao centro do fôrro; essas transformações prenderam-se à evolução que substituiu a severidade e a pompa pela graça. Além disso, devem ter concorrido para que o artista abandonasse o partido das imponentes perspectivas de interior, não só o grande custo dêsse trabalho, como também a pequena dimensão da capela-mor. O plano do fôrro de S. Francisco de Diamantina generalizou-se no ambiente circunvizinho: no Sêro, na sacristia da Matriz de Conceição do Mato Dentro, em Minas Novas, Berilo, Chapada do Norte. Com êsse partido, como dissemos acima, a mais antiga pintura datada conhecida até agora na antiga comarca de Sêro Frio é a capela-mor do Rosário dos Pretos de Conceição do Mato Dentro.

## **PINTURAS DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO**

### **1) IGREJA DO CARMO DE DIAMANTINA**

#### **a) *Fôrro da capela-mor (1766) (foto n.º 2)***

O pintor exhibe a magistral perspectiva de entablamentos recortados resultantes das colunas adossadas aos feixes de pilares; êsses suportes representados na decoração formam, em cada lado da capela-mor, ampla tribuna com balcão de balaústre. O quadro no centro do teto é minúsculo em relação ao claro-escuro da arquitetura. O espírito da decoração, pelas dimensões dos pormenores, pela minúcia e delicadeza da execução lembra a ourivesaria. Não há colorido na-

turalístico nos festões de flôres, nas arrecadas de acanto e flôres dos vasos; êsses elementos são realçados em *ouro*.

No quadro, a Virgem entrega a S. Simão Stock o escapulário; a composição apesar de ser em diagonal apresenta ainda as figuras de frente com penetração gradativa e limitada em profundidade. Modelado claro, suave, da carnação das figuras esbeltas e finas; distinção, discrição do colorido e primazia do desenho caracterizam a maneira dêsse artista. Atualmente a pintura assemelha-se a uma representação em penumbra ao anoitecer.

b) *Fôrro da nave (1778)*

Pintura em claro-escuro azulado, menos sombrio que o da capela-mor, sem realces de ouro, porém com notas coloridas. Chamam a atenção os numerosos elementos coloridos: fustes e friso intumescido do establamento vermelho-vinoso, cartelas brunas com centro vermelhão ou azul, anjos encarnados, rosas e festões de rosas vermelho-salmão. No quadro, Elias arrebatado pelo carro de fogo deixa cair o manto. Num só plano de frente, Elias, Eliseu, o carro e os cavalos de perfil; apesar das notas coloridas do céu, das chamas e dos arbustos, êles estão cercados de nuvens sépias escuras, manchas que se propagam em grande extensão nas meias-tintas e sombras sépias do modelado dos cavalos e nas túnicas brunas escuras dos santos.

c) *Fôrro da sacristia*

É decorado na periferia com molduras retilíneas, interrompidas nos cantos e nos eixos longitudinal e transversal por curvas e ornamentos em feitio de pequenas tarjas. Ao centro do fôrro, grande tarja ocre com concheado verde escuro e outros róseos. O modelado é feito por tracejado branco nas luzes e prêto nas sombras. Na periferia da tarja, as pétalas claras das rosas são postas sôbre um campo vermelhão em vasos ou festões.

d) *Dois painéis no teto sob o côro*

Envolvem dois temas bíblicos: 1) Os corvos levam pão a Elias. 2) Eliseu multiplica o azeite de uma pobre viúva. Pintura a óleo com paisagem naturalística, figuras com planejamentos variados: vermelhão, verde, azul. O Santo apresenta-se com túnica bruna e manto branco. Ausência de sépias, talvez repintados.

2) IGREJA DO ROSÁRIO DE DIAMANTINA

a) *Fôrro da capela-mor (1779)*

Criou acima das paredes da capela-mor uma penetração gradativa em profundidade por meio de plintos escalonados em direção ao

eixo de simetria, onde se abre um balcão para a capela-mor. Substituiu na ordem arquitetônica as colunas por vermelhão e arrecadas brunas, imitando ouro velho. A estrutura arquitetônica resultou pomposa, imponente e demasiadamente possante para suportar apenas vasos de flôres e figuras infantis. Pela abertura da cortina vermelhão com debrum e borlas de ouro, que guarnece o arco, descobre-se a porta aberta para o exterior, também griseo azulado, porém mais claro. Limitadas notas brancas resumidas aos filêtes do claro-escuro não bastam para tirar a impressão de penumbra da pintura. Discrição de côres e moderadíssimos realces de ouro. Claro-escuro: tom fundamental griseo azulado claro. Recorreu sempre à sépia quando as sombras próprias possuíam grande extensão, introduzindo além disso filêtes azuis escuros e nos reflexos filêtes azuis claros. Em largas superfícies côncavas de sancas, além do tom sépia, empregou tracejado azul escuro nas sombras e branco nas luzes. Como se conclui, conseguiu variedades no entablamento e nos ornamentos sombreando-se com a sépia. Usa um vermelhão alaranjado não intenso de tonalidade salmão nas grandes flôres. Assemelham a margaridas azuladas as pequenas flôres com luzes brancas e centro vermelhão-salmão ou amarelo. A composição do quadro é planimétrica; na realidade há um único plano em que se movem a Virgem e os anjos em círculo. A seus pés comprimem-se anjos em atitudes várias, muito movimentados e graciosos. Carnação rósea, meias-tintas e sombras suaves violáceas que podem alcançar em alguns anjos até a sépia nas partes em sombra. Em tórno da irradiação amarelo-ouro esbranquiçada, o modelado das nuvens vai da gradação amarela clara até às brunas. O mesmo ocorre com as meias-tintas e sombras dos querubins.

### 3) IGREJA DE SANT'ANA DE INHAÍ

#### a) *Fôrro da capela-mor*

Pintura inteiramente lavada pelas águas das chuvas. Alçou o teto ovalado sôbre pilares, cujos apoios foram lançados para dentro da capela-mor nos ângulos dos muros. Dispõe os balcões da seguinte maneira: côncavos em tórno dos pilares salientando-se depois para dentro da capela-mor e por meio de reentrâncias escalonadas retornando a face dos muros nos eixos de simetria longitudinal e transversal.

O centro do teto é constituído por um quadro mistilíneo; a parte não ocupada pelo quadro mostra um fundo de flôrezinhas dentro de malhas quadriculadas. Nos eixos de simetria da capela-mor, elevam-se enormes e pomposas cartelas sôbre os balcões, que encobrem parte do teto e tangenciam aparentemente as molduras do quadro.

Com exceção dos festões de flôres naturais, das arrecadas, das pequenas cartelas, dos concheados no canto da abóbada, das figuras do quadro, a decoração revela-se atualmente por um claro-escuro suave griseo-azulado lavado. Além dos vasos floridos sôbre os balcões, pendem os festões de flôres naturais dos balcões, da moldura do quadro central ou ainda das mãos dos anjos.

A composição do quadro foi concebida de modo que a penetração no ambiente se fizesse gradativamente por alguns paralelos ao quadro. Assistem comovidas aos esponsais duas figuras de perfil no primeiro plano. A seguir a Virgem de perfil dá a mão a S. José, ajoelhado de frente. As quatro figuras de pé constituem duas a duas outras tantas apresentações de planos paralelos. Acrescente-se que o muro do aposento e a aparição do Espírito Santo entre nuvens completam os planos posteriores. As figuras foram traduzidas com a mesma esbelteza e estatismo característicos do guarda-mor.

b) *Fôrro da nave*

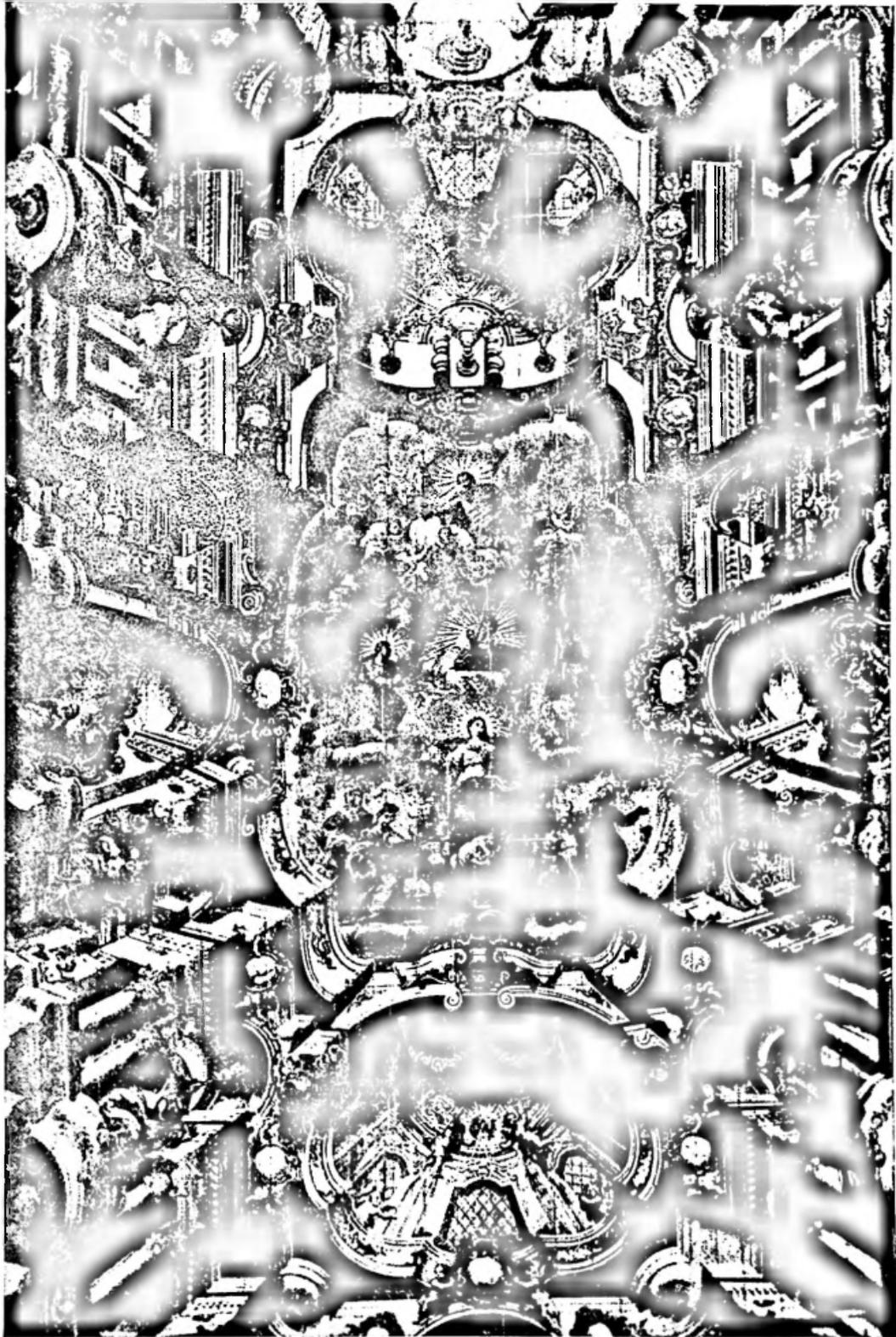
Grande tarja central sôbre fundo branco, muito pesada, porque nela predomina a côr térrea bruna em contraste com as côres suaves dos anjos. As molduras laterais do quadro são retilíneas, frias, comparadas aos caprichosos consolos, enrolamentos e concheados que lhe são agregados. A mesma profusão de rosas nos vasos, nos pendentes e festões distribuídos pela periferia da tarja.

O esquema da balança em equilíbrio presidiu à composição do quadro. A penetração gradual no ambiente fêz-se inicialmente pelo piso com as lajes dispostas de frente. No eixo de simetria, impõe solenidade a figura de Sant'Ana sentada na cadeira. Os pequenos desvios da posição de frente servem para facilitar o equilíbrio do espaldar da cadeira com a figurinha da Virgem Menina. Os objetos que compõem o limitado recinto apresentam-se com uma das faces paralelas ao quadro: consolo com vaso de flôres contrabalançado pelo pedestal, base e fuste da coluna, ambos com igual pêso de côres. O fundo é insinuado pela perspectiva das duas fileiras simétricas de ciprestes.

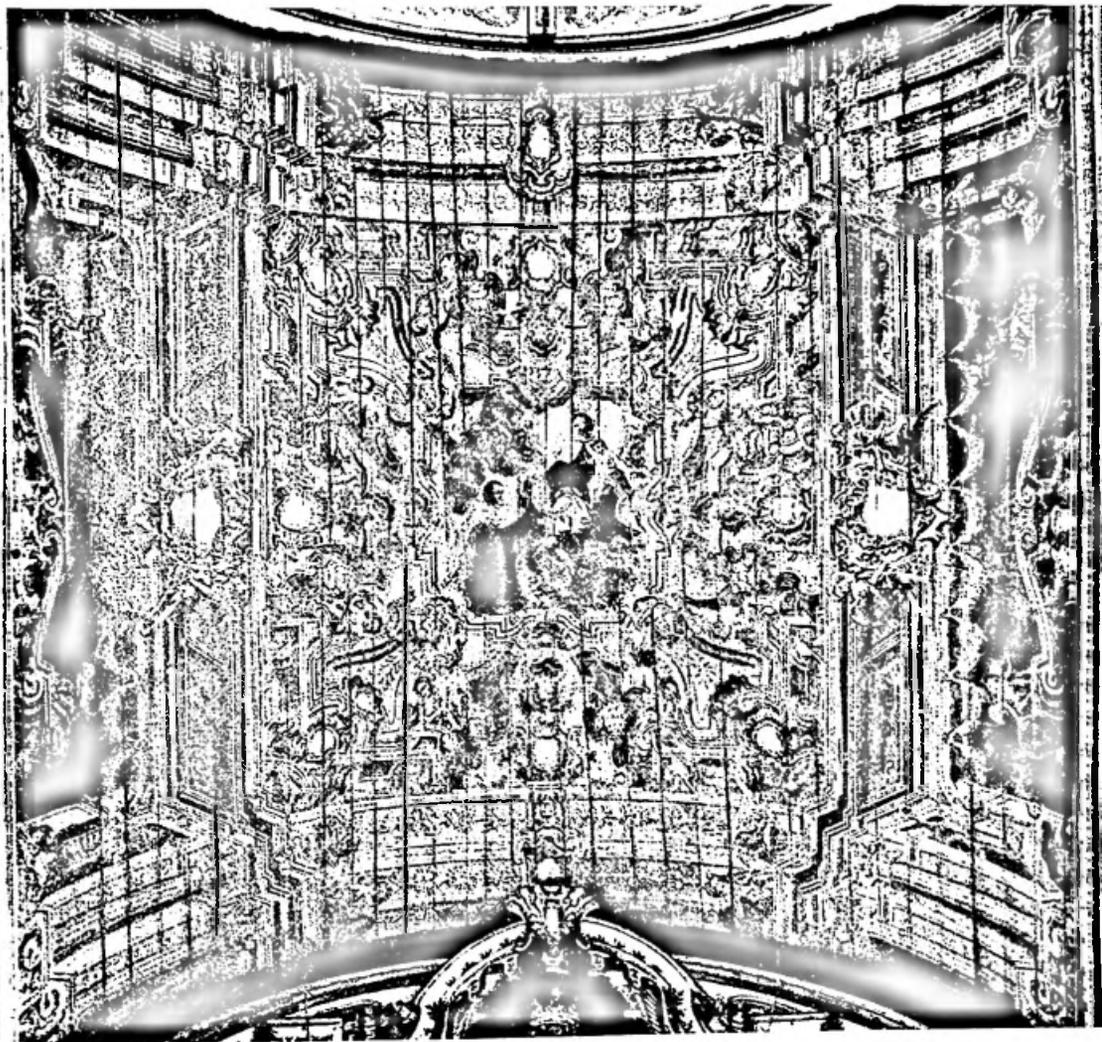
4) IGREJA DE N. S. DA CONCEIÇÃO DE COUTO MAGALHÃES (RIO MANSO)

a) *Quadros parietais*

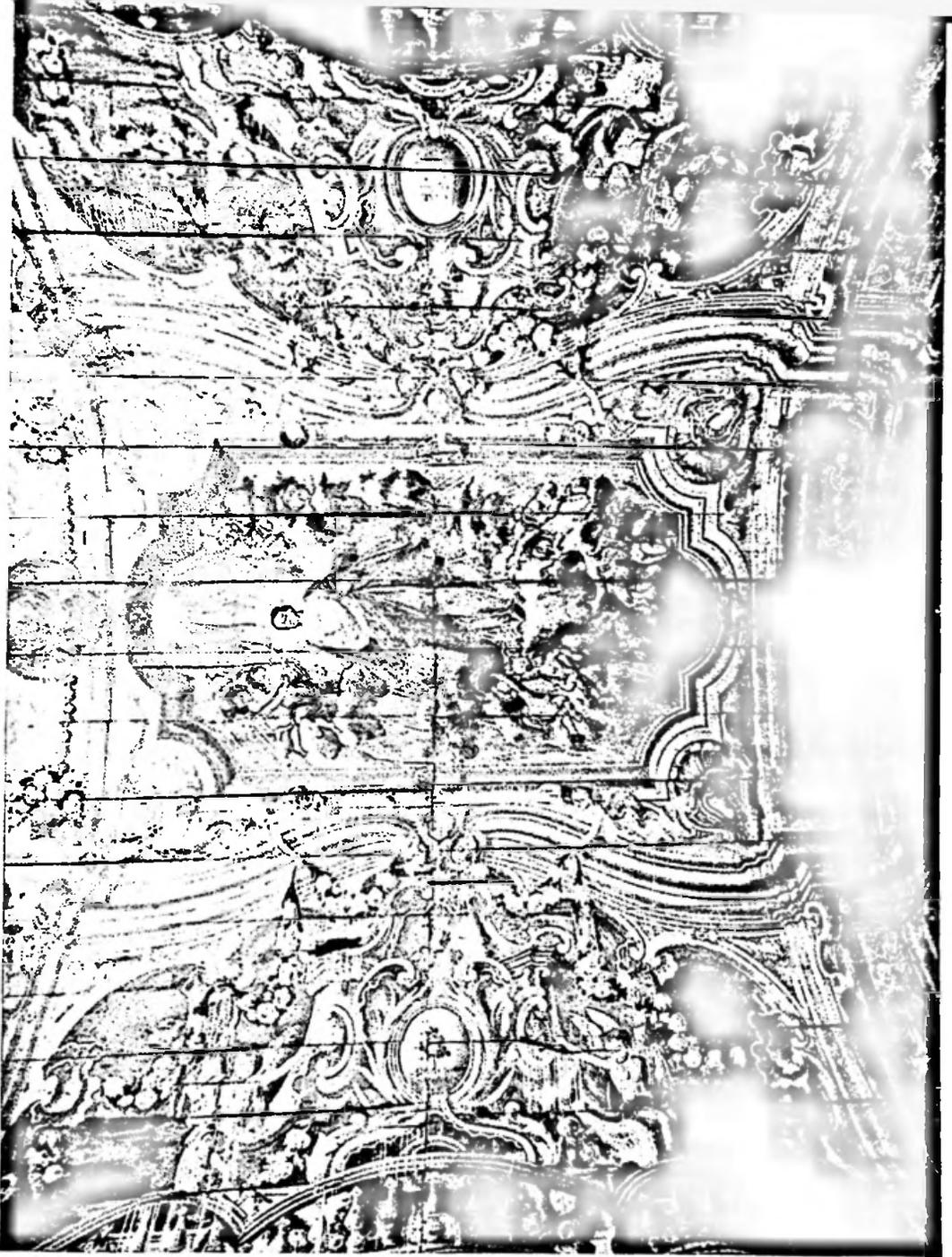
Formam um conjunto harmonioso com a decoração do fôrro os quadros parietais de molduras prateadas e friso de ouro. Entre os quadros, sôbre um fundo de toro de fôlhas, filêtes de bruno negro. Os pendentes de rosas saíram visivelmente das mãos de J. Soares de



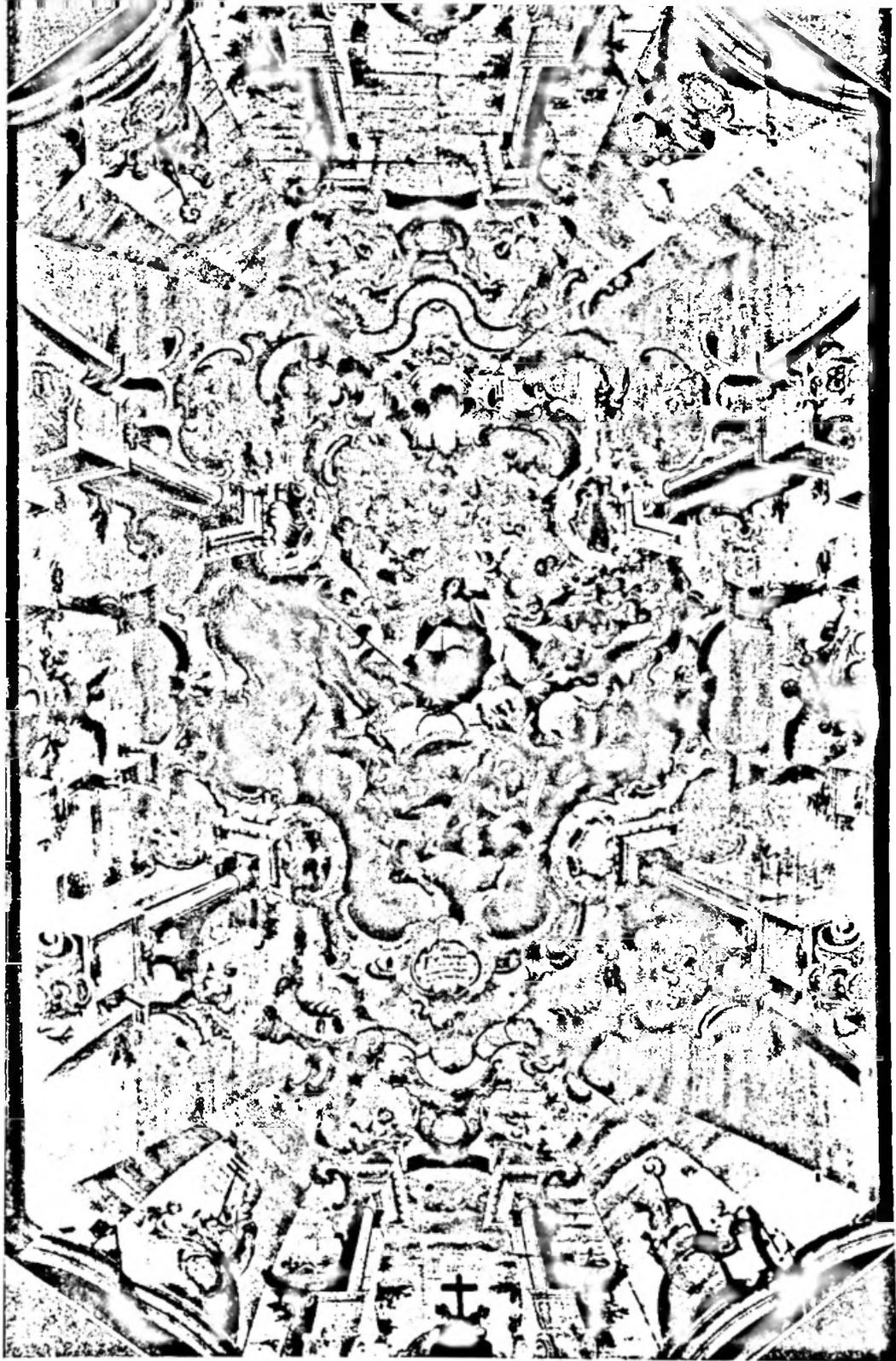
Igreja da Conceição da Praia, em Salvador: fôrro do teto da nave, pintado por José Joaquim da Rocha.  
(Foto n.º 1)



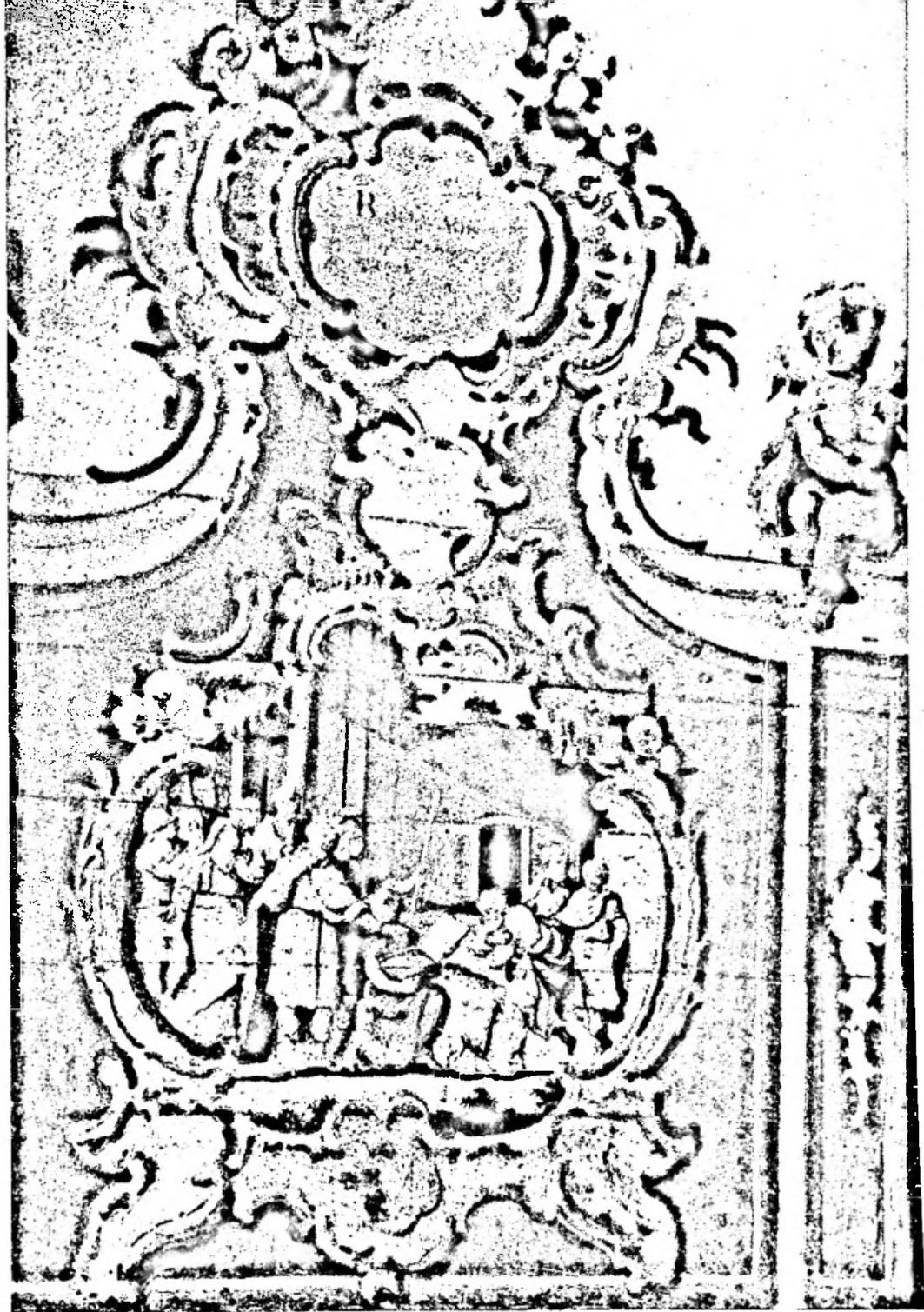
Fôrro da capela-mor da igreja do Carmo, em Diamantina, Minas Gerais: obra de José Soares de Araújo.  
(Foto n.º 2)



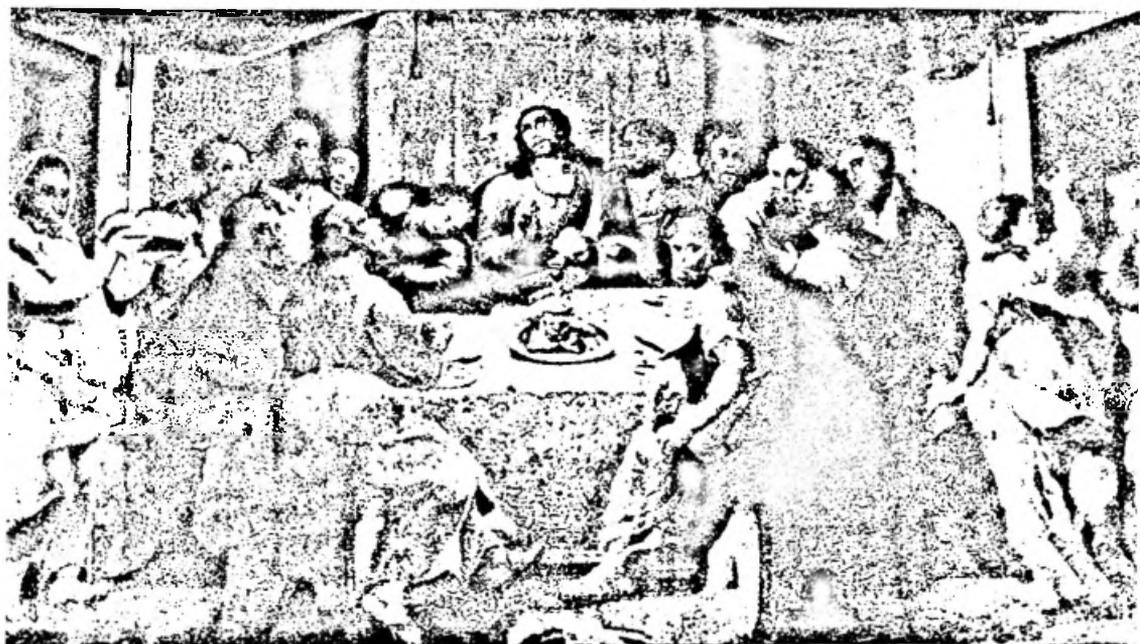
José Soares de Araújo: fôrro da capela-mor de N. S. da Conceição, em Couto de Magalhães (Rio Manso), Minas Gerais. (Foto n.º 3)



Fôrro da nave da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais: obra de Manuel da Costa Ataíde. (Foto n.º 1)



Manuel da Costa Ataíde: imitação de azulejos, na capela-mor de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais. (Foto n.º 5)



Manuel da Costa Ataíde: Ceia, tela no Colégio de Caraça, Minas Gerais. (Foto n.º 6)

Araújo. Pintura a óleo sôbre tábua muito fanada, coberta com camada de verniz amarelo, atualmente com côres uniformes, planas, quase iguais entre si. O quadro da Anunciação revela claramente as nuvens modeladas com sépia à maneira do guarda-mor. Há necessidade urgente da limpeza dos quadros.

Ordem dos quadros:

à esquerda de quem entra: *Anunciação*, junto ao altar-mor; *Visitação a S. Isabel* e, por último, *Nascimento de Jesus*;

à direita de quem entra: *Fuga para o Egito*, junto ao altar-mor; *Circuncisão* e, por último, *Visita dos Reis Magos*.

b) *Fôrro da capela-mor (foto n.º 3)*

Pintura de boa qualidade, entretanto sem o emprêgo de sépia no claro-escuro arquitetônico griseo-azulado, em contradição com as do Carmo e Rosário de Diamantina. Composição compacta com poucas áreas vazadas; estas apenas nas partes laterais. Localizou os sustentantes junto ao arco-cruzeiro e ao arco-pleno do altar-mor, compostos de duas pilastras separadas por painel, pomposos, e entablamento movimentado que se encurva para o centro, formando tribuna. A bôca da tribuna é recortada por uma sucessão de curvas agregadas aos elementos arquitetônicos que faz esquecer o aspecto construtivo, uniforme, sêco das horizontais e verticais, introduzindo variedade e graça. Também as balaustradas voltadas para a capela-mor, moduladas com as curvas da arcada e os quadros parietais, são leves e bem lançadas. A grande tarja em forma de frontão, que se eleva até o fecho da arcada, deixa pouquíssimo espaço vazio, apesar de enriquecer, enobrecer, conferir o caráter suntuoso, fastoso do ambiente festivo criado pela profusão de penderes de rosas vermelhão-salmão. Dispôs os anjos sentados sôbre os grandes consolos invertidos ou debruçados sôbre o entablamento das tribunas. As arrecadas e cartelas bruno-douradas contribuem para dar a idéia de preciosidade à decoração. Outras cartelas incorporadas à arquitetura apresentam o núcelo vermelhão ou do próprio tom fundamental do claro-escuro.

**DISCÍPULOS DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO (ANÔNIMOS)**

1) **IGREJA DE SANTO ANTÔNIO DO NORTE (ANTIGA TAPERA)**

a) *Fôrro da capela-mor*

Lateralmente entre maciços pilares escalonados, rasga-se sob o entablamento uma arcada, que simula comunicar a capela-mor com o exterior, mostrando o céu coberto de nuvens pequenas. O balcão de balaústre, também escalonado, salienta-se na capela-mor

junto aos pilares; não emprega colunas, porém consolos sob o entablamento, bem como sob as molduras dos pedestais. No fecho do arco, uma cartela ladeada por anjos provoca ressaltos no entablamento. Os arcos transversais da abóbada, que assentam sobre os pilares, recebem um frontão triangular, o que aumenta o efeito de profundidade.

Entablamentos bruno-vinosos, com frisos intumescidos azulados, e arcos, suportes e molduras do quadro verde-azuis claros. Apesar de tratar-se de um trabalho de fôlego em claro-escuro, não apresenta o apuro do desenho e a minúcia do mestre guarda-mor J. Soares de Araújo. Pintura em que se tirou partido do contraste entre as áreas de cores escuras e as partes verde-azuis claras que lhe emprestam notas alegres e aliviam a severidade dos tons sombrios.

Os anjos do fecho do arco das varandas foram pintados com carnação branca rosada, meias-tintas frias e detalhes filetados. Ocorrem festões de dois tipos: os incorporados ao entablamento apresentam a mesma cor bruno-vinosa; os que pendem festivamente sob as arcadas são naturalísticos, constituídos de rosas comuns, rosas brancas, margaridas e folhas verde-azuis escuras.

Revela-nos o quadro a visão de S. Antônio, em que ao redor do sacrário se agrupam o Menino Jesus e os anjos. Enquanto os elementos terrestres vestem-se de cores escuras, a aparição esfuma-se em cores claras, atualmente amortecidas. A penetração em profundidade se faz gradativamente por planos de frente. Marca propriamente o primeiro plano o móvel bruno, coberto com pano vermelho, junto ao qual está ajoelhado o santo de perfil. O Menino Jesus, os anjos e as nuvens brancas em torno do sacrário compõem o plano posterior. A carnação das figuras é branca rosada, com meias-tintas frias e detalhes filetados.

## 2) IGREJA DE S. GONÇALO DO RIO DAS PEDRAS – MUNICÍPIO DE SERRO

### a) *Fôrro da capela-mor, datado de 1787*

A pintura manifesta reminiscências de elementos empregados no Carmo de Diamantina e na capela-mor de Inhaí, porém com formas regulares, geometrizadas, perfeitamente simétricas e sem minúcias. O colorido dá a impressão de cromo com violentos contrastes entre as cores frias da arquitetura e as notas coloridas, quentes, da carnação dos anjos, das rosas, dos centros vermelhos das cartelas e dos panejamentos dos Evangelistas. A policromia é um tanto agressiva, as formas arquitetônicas e ornamentais bastardas.

A arquitetura pintada constitui-se de um pano de muro em cada cabeceira das paredes laterais, onde está figurado um Evangelista; delimita-o uma ordem arquitetônica apoiada sobre saliente do muro (imitação do Carmo de Diamantina). A parte central apresenta-se em forma de balcão com balaustrada no alinhamento da parede da capela-mor; assente na balaustrada eleva-se um frontão com grande concha, que acoberta dois anjos sentados sobre o corrimão (imitado de Inhai). Os vasos em correspondência com as colunas também se encontram no Carmo de Diamantina; a profusão de festões de flôres em duas ordens, uma na altura dos balcões e a outra na do entablamento foi imitada de Inhai.

O espaço vazio das cabeceiras, não ocupado pelo quadro, foi preenchido com elementos ornamentais desligados da arquitetura pintada e do quadro. A área foi ocupada por uma cartela solta, vermelha, cercada de concheados azuis, onde nos espaços curvos deixados pelos enrolamentos surgem torsos infantis que seguram festões de flôres.

Resolveu a carnação dos anjos, pintadas extensas superfícies rosa-carne, modeladas com formas arredondadas, meias-tintas frias junto aos contornos e filêtes escuros nos detalhes. Os Evangelistas apresentam carnação morena térrea. Animam a pintura os vasos brunos com rosas comuns, margaridas e fôlhas verdes-azuis, juntamente com os festões de rosas regulares e iguais entre si. Os centros das cartelas colorem-se de vermelho com letras pretas.

Ao centro do quadro está São Gonçalo, firmemente plantado nos dois pés, cercado por nuvens bruno-vinosas, soltas, planas, com bordas brancas. O fundo é azul-anil escuro. Pintou São Gonçalo com carnação morena térrea, túnica branca, manto prêto, segurando o báculo e o Evangelho de capa vermelha.

Manuel da Costa Ataíde era filho de Luís da Costa Ataíde e de D. Maria Barbosa de Abreu; batizou-o solenemente e pôs-lhe os Santos Óleos o Rev.<sup>mo</sup> Manuel da Silva Salgado aos dezoito dias do mês de outubro de 1762. Salomão de Vasconcellos, que primeiro escreveu sobre a obra do Artista, divulgou em 1941 que êle viveu em "humilde casinha que ainda hoje existe à rua Nova, nos fundos da igreja do Carmo", em Mariana. Nada nos chegou acêrca da sua mocidade, nem houve tradição popular que lhe narrasse os estudos de arte ou os mestres, e as mais antigas notícias referem-se a pequenos trabalhos de pintura e douramento de retábulos a partir do ano de 1781.

No ambiente em que viveu Ataíde, a trama pintada nos tetos, que simulava sustentar o quadro, era mais leve; apresentava grandes interstícios e quando os principais sustentantes pertencessem a uma ordem arquitetônica, dispunham-se apenas sobre a parte média das paredes laterais da nave deixando grandes campos aber-

ios para o exterior. As mais antigas pinturas desse tipo são: a da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, de autoria de Bernardo Pires, 1773/1775; a pintura da nave desse mesmo templo, atribuída a João Nepomuceno Corrêa e Castro, que recebeu para pintar a igreja grandes somas, de 1777 a 1784; a da capela-mor do Seminário Menor de Mariana de autoria de Antônio Martins da Silveira, pintada em 1782; finalmente as pinturas do fôrro da capela-mor e nave da igreja do Rosário de S. Rita Durão executadas em 1792 por João Batista de Figueiredo, quando Ataíde completava trinta anos de idade. Apareceram aí pela primeira vez sentados nos campos abertos, próximos ao parapeito, os quatro grandes Doutôres da Igreja, que Ataíde colocará de pé nos púlpitos. Com tôda a probabilidade, João Batista de Figueiredo foi o mestre de Manuel da Costa Ataíde. Entretanto este é um pintor que lança as formas em profundidade com elegância, graça e vivacidade, por meio de curvas e contracurvas, reduz os pés direitos da arquitetura a alguns suportes isolados — colunas e pilastras — para suspender no ar um magnífico quadro à guisa de dossel acentuando as características do estilo rococó. Sua paleta é mais rica, mais vibrante que a de João Batista de Figueiredo, julgado pela pintura do Rosário de S. Rita Durão.

No fôrro da nave de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, a pintura colorista dos vãos deixados pela arquitetura em tórno do quadro que procura a sensação terrosa amarela escura, imitação de quadro antigo, concebida para distinguir as duas partes: a cheia e a vazada. Acentuado 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. São as côres do espectro solar empregadas independentemente, que mais tarde o impressionismo as vai justapor, uma ao lado da outra, em pequenos toques, para colhêr uma infinidade de novos cambiantes pela fusão das sensações de côr.

Na composição de seus quadros apoiava-se em estampas consagradas pela Igreja, porém interpretava-as com seu desenho e sua paleta, bastando para isso citar que criou o tipo da Virgem e os anjos mulatos, inclusive o de S. Francisco de Assis. Manuel da Costa Ataíde foi um artista de idéias largas, com domínio sobre arquitetura, excelente colorista, senhor de uma técnica profissional inigualável no meio em que viveu. Suas pinturas se reconhecem pelo refinamento, pureza e pesquisa das côres, pelas variações que o seu espírito inventivo introduziu no motivo original.

A obra-prima é a pintura do teto da nave da igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, porém as pequenas capelas-mores das igrejas de S. Antônio de Itaverava e de S. Bárbara não lhe ficaram inferiores em beleza, e ainda mais atestam progressos na conquista do colorido.

Para avaliar o avanço desse artista, que viveu sempre no interior do Brasil e desapareceu em 1830, basta considerar que a geração impressionista nasceu de 1830 a 1841, o Salão dos Recusados aconteceu em 1863, a ação revolucionária de Manet que rompeu as convenções e abriu uma nova era para a pintura — o impressionismo — realizou-se de 1860 a 1870.

Entretanto, Ataíde não poderia ter estreado em Assis de Ouro Preto. Em 1794 o Aleijadinho terminava o retábulo do altar-mor dessa famosa igreja, concluindo toda a escultura ornamental da sua capela-mor. Os mesários não dariam a um desconhecido a incumbência da pintura do monumento em que o Aleijadinho, já então artista consumado, deixara primores de talha barrôca mineira, se o pintor-soldado não se tivesse revelado em trabalhos anteriores. Atualmente ainda não conhecemos pintura datada do Ataíde anterior a 1801. Não será preciso demonstrar que para levar a cabo tão importante pintura da nave de S. Francisco de Assis, de grandes proporções e riqueza, era necessário experiências anteriores.

Como aconteceu com o Aleijadinho, inicialmente lhe foram atribuídas muitas obras que não se puderam comprovar nem pelo estilo, nem pelos documentos. Pertencem-lhe com certeza as seguintes pinturas: em S. Francisco de Assis de Ouro Preto: painel do fôrro da sacristia (S. Francisco assistido pelos anjos), no corpo da igreja as quatro telas, a pintura e douramento da capela-mor, o fôrro da nave, 1801-1812; do teto da sacristia de S. Francisco de Assis de Mariana (dois painéis pagos em 1816/1817; do Batismo de Jesus, tela a óleo existente no batistério da Sé de Mariana; restauração de seis painéis na sacristia da Matriz da Conceição do Mato Dentro; pintura do fôrro da capela-mor de S. Antônio de Itaverava (pelo estilo); pintura do fôrro da capela-mor de S. Antônio de S. Bárbara (pelo estilo); pintura do fôrro da nave de S. Antônio de Ouro Branco (pelo estilo); risco do altar-mor da igreja do Carmo de Ouro Preto, 1813; pintura das capelas dos Passos do Hôrto e Prisão com encarnação de quatorze imagens e retoque da capela-mor (na verdade do fôrro da nave julgado pelo estilo) do Santuário de N. S. Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas do Campo, 1818/19; ajuste da pintura e douramento da capela-mor da igreja de Mariana, 1823; douramento do arco-cruzeiro, do retábulo da capela-mor, dos altares colaterais e púlpitos da igreja do Carmo de Ouro Preto, além dos outros trabalhos de menor im-

portância; pintura sobre tela da Ceia que se encontra no Salão Nobre do Colégio de Caraça, 1828.

Analiseemos em largas pinceladas as pinturas dos forros de autoria de Ataíde e os que lhe foram atribuídos pela identificação do estilo:

1) IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRETO

a) *Fôrro da nave (foto n.º 4)*

Fundamentalmente desdobra-se a estrutura da composição em um quadro central e dois pequenos retângulos. O teto cruciforme, de braços iguais, ocupa o centro do quadrado e apóia-se nas quatro colunas por intermédio de arcarias divididas em três vãos. Sobre o embasamento contínuo e embreado por consolos avançam as colunas audaciosamente para dentro da nave, de tal forma que o alinhamento das arcarias ficou côncavo. Em cada retângulo em que ficou estruturada a composição, ergue-se um arco triunfal sobre o muro do arco-cruzeiro e outro sobre o muro do côro. Esses elementos arquitetônicos, maciços, pesados são os núcleos em cuja periferia se agregam concheados, laçarias, volutas e acantos aderçados de ramalhetes de flôres, quase sem espessura, leves, caprichosos, policrômicos que se liberam no espaço ou se prendem uns aos outros por meio de curvas e contracurvas. Esse conjunto de concheados das extremidades superiores das arcarias e dos arcos triunfais elegantemente entrosados delimitam na parte central a graciosíssima moldura multicolor de um quadro. Nisso difere das composições que criam na parte central a ilusão de espaço onde se desenvolve a visão celeste.

Por entre os vãos da arquitetura predominam as côres claras da atmosfera que conferem à pintura da periferia do teto a alegria e a faustosidade que acompanham sempre os objetos ao ar livre, banhados pela luz solar. Os arcos de triunfo e as arcarias conduzem a balcões que se debruçam sobre a nave da igreja, vazios ou ocupados por anjos, e deixam entrever jardins deliciosamente iluminados, cujas árvores se desenham contra o céu brilhante.

Nos chanéros da abóbada assomam aos púlpitos os grandes Doutôres da Igreja que têm afinidade com as belas figuras sentadas do teto da capela-mor de S. Rita Durão. Os quatro santos são magníficos não só pela variedade de expressão e atitude, mas também pelo esplendor da indumentária. A composição do quadro — a alegoria da Virgem dos Anjos ou Assunção da Virgem — de grande vivacidade e riqueza baseada na simetria ponderada, não repete atitudes: sobre maciços e volumosos níveis subiu entronizada a Virgem com tôda a dignidade e se escalonam a glorificá-

-la: Davi a seus pés cantando laudes ao som da harpa, serafins sonhadores tangendo seus instrumentos, graciosos anjos cantores atentos a solfejar, outros acorrendo a exaltá-la com os sons da aguda melodia, enfim uma revoada de curiosos querubins e anjinhos borboleteia ditosa contemplando a Virgem serena, feliz, coroada por um diadema de estrêlas cintilantes que anunciam através das amplitudes celestes a sua imaculabilidade.

## 2) IGREJA DE S. ANTÔNIO DE ITAVERAVA

### a) *Fôrro da capela-mor*

É uma redução e simplificação da pintura do fôrro de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Os impressionantes Doutôres identificam-se logo pelo tipo e atitude expressiva. Nos balcões situados nos eixos longitudinal e transversal da nave aparecem anjos cantores e músicos em grupos de três. Desenvolve-se no teto-quadro o tema da Santíssima Trindade. A pintura da capela-mor da matriz da Itaverava não é tão leve e graciosa quanto a de S. Francisco de Ouro Preto. Reveste-se de côres intensas especialmente no céu que costuma ser branco, e no quadro há ausência de côres terrosas. A decoração não apresenta a audaciosa perspectiva de sua obra-prima de Ouro Preto; não há documentação, mas deve-lhe ser pouco posterior, pois os Doutôres ainda guardam as mesmas atitudes nos púlpitos dos cantos da abóbada.

## 3) IGREJA DE S. ANTÔNIO DE S. BÁRBARA

### a) *Fôrro da capela-mor*

Ataíde, através de seu espírito inventivo, introduziu uma inovação na pintura do teto da capela-mor de S. Bárbara (tentativas em Itaverava e reprodução em Rosário de Mariana), dispondo as ordens arquitetônicas perpendicularmente ao eixo longitudinal da abóbada, isto é, fugindo ao partido tradicional em que elas fingiam continuar verticalmente os muros laterais da igreja. Os sustentantes arquitetônicos com o entablamento corrido disposto não mais paralelamente aos muros laterais, como em Rosário de S. Rita Durão, S. Francisco de Ouro Preto (tradição européia), mas transversalmente a ele, constitui uma ampliação do espaço no sentido da largura da capela-mor.

Essa pintura é mais precisa e refinada que as anteriores; as côres frescas e brilhantes. Por outras palavras, o artista continua banindo da sua paleta as côres térreas; ainda mais, o quadro da Ascensão do Senhor, apesar de trabalhado em claro-escuro, colore-se mais que o da Assunção da Virgem de S. Francisco de Ouro

Prêto. Os anjos dos balcões foram conseguidos sem nenhuma cõr tãrrea e com fatura simples e espontãnea.

#### 4) IGREJA DE S. ANTÔNIO DE OURO BRANCO

##### a) *Fôrro da nave*

Deve-se atribuir a Ataíde a autoria desta pintura. Nave muito longal Seus lados estão aproximadamente na razão de 1:3. Adivinha-se a dificuldade de compor para as proporções desta nave, que impeliu ao sacrifício da visibilidade de parte da arquitetura sustentante. O arco central pousa sãbre o muro lateral da nave e, depois em alinhamento oblíquo para as extremidades, as colunas das arcadas contínuas desviam-se, longe da nave, enterrando-se em virtude da perspectiva e perdendo de importância. O teto da composição pintada não se eleva imponentemente, agravando a sensação de baixaza por dilatar-se alãem da largura da nave nas extremidades, devido ao alinhamento oblíquo das arcadas contínuas. Se o resultado não satisfez totalmente, a inovação das arcarias deve caber a Ataíde. As pinturas dos tetos das naves das matrizas de S. Rita Durão e S. Bárbara, com arcarias de alinhamento curvo e tintas de má qualidade lhe sucederam. Não figuram mais nos balcões os Doutõres; nães estão de pé: S. Clara, S. Gertrudes Magna, S. Gonçalo de Lagos e S. Jerônimo Emiliano. O teto-quadro representa S. Antônio, a Virgem e o Meninos Jesus. Surpreende a jovialidade de tãdas as figuras. Os anjos e querubins vieram do cãeu para assistir ao milagre. O centro de maior interãesse recai no Menino Jesus gracioso e faceiro.

#### 5) IGREJA DO ROSÁRIO DE MARIANA

##### a) *Fôrro da capela-mor*

A arquitetura, que sustenta o teto-quadro cruciforme, singelo, reproduz a da capela-mor de S. Antônio de Itaverava com pequenas variações. O quadro figura o tema da Assunção de Nossa Senhora. A composição inspirou-se no modelo da nave da igreja do Rosário de S. Rita Durão. O quadro sofreu repintura grosseira. A pintura a tãmpãera entregue por Ataíde em 1825 jã oferece à vista cãores mais cruas, menos harmoniosas que a de S. Francisco de Ouro Prãeto. Essa decoração deu motivo a uma ação de libelo civil contra os mesários que não lhe queriam pagar a obra de pintura; tem-se a impressão de um retrocesso na arte de Ataíde.

Porãem, ãele não se exercitou apenas em pinturas de fãorro de igreja; nas capelas-mores fãez saborosas imitações de barras de azulejos his-

torizados. Contou-nos a história de Abraão na capela-mor de S. Francisco de Assis de Ouro Preto (*foto n.º 5*). Mais tarde, retomou o tema na capela-mor de S. Antônio de S. Bárbara em dezesseis painéis com molduras formadas por enrolamentos amarelos e concheados de côr vermelhão entre pilastras. Encimando a barra vêem-se concheados amarelos ou de côr vermelhão, à guisa de vasos, com rosas e fôlhas. As cenas são tratadas à maneira de azulejos, isto é, em azul e branco, porém sem dividi-las em pequenos quadrados. Se as cenas foram tomadas de estampas, elas se transportam de um quadro retangular ora com simplificação, ora com acréscimo de detalhes, ora com ambientações locais para painéis de formas caprichosas, rococós, imprimindo-lhes não só unidade estilística, mas também o cunho próprio do artista.

Ataide empreendeu também a pintura em muros (capela-mor de S. Francisco de Assis de Ouro Preto) em tetos planos (sacristia de S. Francisco de Assis de Mariana), em telas (Ceia do Caraça), geralmente a óleo, com um desenho expressivo de cunho pessoal, diversificando com figuras vivazes as cenas de índole estática, despreendendo-se das fontes, introduzindo características raciais do Brasil, com apurada técnica pictórica, magnífica pasta que as faz resistir pelos séculos afora, com tons sombrios, especialmente nos interiores, prendendo-se aos princípios do claro-escuro, indispensável para traduzir os sentimentos de recolhimento, ternura, meditação, dos graves momentos contidos nos Santos Evangelhos.

Assim, entre outros, no painel do teto da sacristia de Assis de Mariana, ao expirar o seráfico Patriarca, a cuja nobre missão terrena os anjos dão solene término, admiramos a pureza e a fôrça do desenho, a beleza dos contornos, e a pesquisa das côres. A ceia da capela-mor de Assis de Ouro Preto e principalmente a Ceia do Salão Nobre do Colégio de Caraça marcam o apogeu neste gênero de pintura. Ainda que a parte central da tela do Caraça conserve a tradicional disposição dos apóstolos em torno do Mestre, a vivacidade dos grupos laterais que contrasta com as figuras sentadas no momento místico da instituição da Eucaristia, a ambientação da cena, a pasta, o colorido e os outros fatores acima enumerados trazem a marca indiscutível do Ataíde (*foto n.º 6*).

Há um fato ainda a destacar nas realizações dêsse genial pintor; foi a petição endereçada a D. João VI em 1818 para fundar uma Escola de Belas-Artes em Mariana, onde desejava ministrar desenho com caráter universal: artes de arquitetura e pintura, cartas geográficas. Talvez tivesse concorrido para essa decisão, já que êle era conhecido professor em Mariana, o gesto do Conde da Barca sugerindo em 1815 a D. João VI a criação da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

## PRINCIPAIS DISCÍPULOS DE MANUEL DA COSTA ATAÍDE (ANÔNIMOS)

### 1) IGREJA DO ROSÁRIO DE ITABIRA

#### a) *Fôrro da capela-mor*

O autor desta interessante decoração também pintou o fôrro de S. Francisco de Caeté. Quanto à trama arquitetônica sustentante, salta aos olhos a influência do teto da capela-mor de S. Bárbara nos entablamentos transversais, inclusive nos coloridos das colunas. As côres intensas dão vida à pintura, mas o artista cria na fantasia a arquitetura; quer tirar-lhe o caráter estático, atribuindo-lhe a flexibilidade dos concheados e desinteressando-se dos elementos arquitetônicos, sem dar-se conta das funções exercidas por eles. Imprime à perspectiva da arquitetura um traçado que a faz dançar até atingir a agitação.

A composição figurada do teto-quadro, complexa, cheia, sobre-carregada, ocupa quase tôda a área entre os concheados. As figuras, em geral, têm o rosto retangular cheio, desenha com apuro as extremidades, os narizes retos e largos com narinas desenvolvidas e modela as carnações acentuando os joelhos, braços, antebraços, omoplatas com vermelho, fundindo suavemente as meias-tintas esverdeadas. Não usa terras na carnação; para manter-se leve, sem sombras pesadas, costuma filetar tudo, conseguindo modelar por tracejado.

### 2) MATRIZ DE S. ANTÔNIO – S. BÁRBARA

#### a) *Fôrro da nave*

A composição, de maior vulto que a da capela-mor, tirou-lhe, no entanto, o motivo, porém sem manter a mesma graça. Os apoios laterais são os mesmos: entablamentos transversais sôbre duas colunas de caneluras retilíneas e balcão central com atlantes que suportam um arco e permite maior apoio ao concheado da moldura do teto-quadro. Em razão da grande dimensão longitudinal da nave, o arco ligado ao entablamento se desdobra em arcaria com alinhamento circular, lembrando a solução da matriz de S. Rita Durão. A decoração continua repetindo todo o motivo do entablamento transversal desde o consolo, pedestal, vasos, as duas colunas e em seguida como na capela-mor por meio de parapeito curvo liga-se ao púlpito do canto da abóbada. A moldura concheada do quadro da Assunção da Virgem, cruciforme, inscritível num retângulo, ocupa em sentido longitudinal pouco mais de um têrço do comprimento da nave. As figuras principais reprodu-

zem as da Assunção de Nossa Senhora, a qual se encontra na igreja do Rosário de S. Rita Durão. A apreciação das côres e do modelado das figuras perde inteiramente o valor, porque só se conservam os vermelhos azuis, as côres brunas e griseas; os brancos e as carnações foram “comidos” dando sensação de manchas escuras, uniformes, sem relêvo ou profundidade. Já desaparecera a tradição da pintura a têmpera sôbre tábua ou então se realizou com tintas obtidas na própria localidade.

### 3) MATRIZ DE S. RITA DURÃO — MUNICÍPIO DE MARIANA

#### a) *Fôrro da nave*

A pintura deve ser posterior à atuação de Ataíde. Com efeito, já se perdera a leveza do rococó; tôda a arquitetura resume-se a um trabalho de claro-escuro de sólidos geométricos, apainelamento, emolduração que a torna pesada e rígida, influenciada pelo neoclássico. Pintura triste em que predominam as côres griseas, os tons ocráceos e o vermelhão dos concheados. Há defeitos no emprêgo das fugentes dos pés direitos da arquitetura que divergem em vez de convergir para cima. As figuras dos balcões são muito morenas, traduzindo o tipo racial local. Ocorrem muitos entablamentos cilíndrico-côncavos na decoração da nave, muito extensa.

### 4) IGREJA DE S. MIGUEL DO CAJURU — ARRAIAL DE ARCÂNGELO — MUNICÍPIO DE S. JOÃO-DEL-REI

#### a) *Fôrro da antiga nave*

A trama arquitetônica sustentante, simétrica em relação aos eixos longitudinal e transversal, compõe-se de muro-parapeito retilíneo e de pilastra e coluna para formar arcadas. A ordem arquitetônica repousa sôbre consolos, constituída de pedestal apainelado e emoldurado, coluna cilíndrica diante da pilastra, capitel com o respectivo entablamento em ressaltado. No estilo de Ataíde fizeram-se os consolos ocre, pedestais azuis com molduras amarelas, fustes azuis e capitéis imitando ouro velho, friso azul entre a arquitrave e as molduras amarelas da cornija. Nos cantos da abóbada, imitados da nave de Ouro Preto, os Doutôres de pé estão nos púlpitos em atitudes variadas e com os respectivos símbolos, porém lhes falta energia devido à compleição franzina e ao desenho menos expressivo que o de Ataíde.

Há profusão de flôres e muito coloridas. A composição da parte superior do quadro oval, mais densa com muitas nuvens e querubins, tem grande afinidade com a Santíssima Trindade do fôrro da nave do Santuário de Congonhas do Campo. A comunicação com a parte inferior onde estão apenas os três arcanjos ajoe-

lhados em adoração, faz-se por meio de pesadas nuvens. Estes dispõem-se no mesmo plano de frente da visão celeste. Os querubins dispostos em duas coroas circulares provocam um efeito perspectivo de profundidade. Céu amarelo ocre dourado com irradiações brancas; atrás dos arcanjos o fundo é azul. Predominam o vermelho e o azul na pintura. Do mesmo autor ainda existe a pintura do fôrro da capela-mor e do côro antigo.

##### 5) IGREJA DO CARMO – SERRO

###### a) *Fôrro da capela-mor*

É, com algumas variações, uma adaptação da pintura do fôrro da capela-mor de S. Antônio de S. Bárbara, que Manuel da Costa Ataíde realizou em tôrno de 1806/7. Comparada à decoração do mestre esta evidencia formas simplificadas, lisas, menos graciosas e modificações ou mutilações nem sempre felizes. Ordens arquitetônicas providas de pedestal, dispostas transversalmente às paredes laterais da capela-mor, uma de cada lado do eixo transversal, fingem salientar-se da cimalha, apoiando-se em consolos em balanço. As colunas com o tórço inferior torso, adiante de minúsculos atlantes, apoiadas em enrolamentos, erguem-se sob os entablamentos transversais. De um a outro lado dos sustentantes arquitetônicos, o pedestal articula-se em volumes reentrantes e o mais recuado pôsto na extremidade do balcão, recebe o enrolamento em S sob o aranco do arco, que apóia o quadro. A cercadura do quadro constitui-se de enrolamentos concheados em tudo semelhante à de S. Bárbara, sem a flexibilidade, graça, elegância e o espírito rococó. Os muros-parapeitos estendem-se até os cantos da abóbada, sem ostentar púlpitos como em S. Bárbara; nos balcões laterais ao invés de anjos cantores, colocou os Evangelistas S. João e S. Mateus. De cada lado, das ordens arquitetônicas, os plintos em recuo que estão junto ao balcão central ornamentam-se com bustos, os outros com vasos de flôres.

O vermelho, o azul e o ocre diversificam os concheados opalescentes, oferecendo transição de uma côr para outra.

O quadro tristemente repintado repete o famoso episódio da Ordem: "A Virgem entregando os escapulários a Simão Stock". A composição obedece a simetria ponderada, repetindo com algumas variações as pinturas existentes em outras igrejas carmelitanas mineiras.

Além de Salomão de Vasconcelos, escreveram especialmente sobre Ataíde os Srs. Ivo Pôrto de Menezes e H. Pereira da Silva; as referências históricas e algumas fotografias por nós apresentadas foram fornecidas pelo benemérito Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em tempos passados ouvi com freqüência dizer que na época colonial dominavam a ignorância, o atraso, porém quanto mais considero a coragem indômita dos desbravadores, a tenacidade de trabalho dos construtores do Brasil colonial, mesmo diante dos vestígios de grandeza decaída de suas obras, mais compreendo quanto foi rico o movimento cultural que se desenvolveu sob a direção da Igreja, para onde acorria o povo, a fim de ouvir a palavra dos oradores sacros na magnífica atmosfera criada pelos artistas: pintores, escultores, entalhadores e músicos. Certamente, essas opiniões provinham da ânsia de progresso mal compreendido, da comparação errônea com os outros países, do confronto inadequado de épocas muito diversas, entre o Brasil moderno e o Brasil colonial, esquecendo-se os seus autores que, por mais bela e radiosa que venha a ser a juventude, ela teve a sua infância. Por isso, felicitamos os organizadores dêsse magnífico festival que, realçando os vários aspectos da arte barrôca, incentivará os pesquisadores a estudar e as autoridades a divulgar e conservar o esplêndido patrimônio deixado pelos nossos antepassados.

*CARLOS DEL NEGRO*

1 De acôrdo com a opinião do Dr. Carlos Ott e Dr. Robert C. Smith, deve-se considerar o pintor português Antônio Simões Ribeiro, que realizou em 1735 a pintura da abóbada da capela-mor da Santa Casa de Salvador, o fundador da escola baiana de pintura de perspectiva.