

IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS-OURO PRETO-MG: ANÁLISE DAS PINTURAS ILUSIONISTAS DOS RETÁBULOS*

Tainá de Keller e Costa**

Resumo: Este trabalho aborda aspectos históricos, formais, de materiais e técnicas construtivas referentes à solução pictórica das pinturas ilusionistas dos retábulos da Igreja Nossa Senhora do Rosário, em de Ouro Preto - Minas Gerais. Esses elementos integrados artísticos se apresentam como fonte cultural e informativa também sobre técnicas utilizadas na época. Ao avaliar as pinturas ilusionistas nos retábulos, deduz-se que os pintores conseguiram executar imagens de representação arquitetônica e perspectiva, como possivelmente tenham se embasado em fontes iconográficas e estilísticas para a execução de suas obras, já que poucos artistas contemporâneos dominavam tal técnica. Naquele período já havia uma intensa circularidade de impressos que eram utilizados pelos artistas e artífices como fontes para executar suas obras. Assim como vários outros artistas, estes podem ter tido acesso a estes impressos que o auxiliaram no aprendizado desta nova técnica. No entanto, até o momento, os estudos sobre perspectiva se concentram em pinturas de forro como, por exemplo, as do Mestre Ataíde e não em pinturas ilusionistas em perspectiva nos retábulos. Os resultados aqui obtidos possibilitam gerar não somente a compreensão do bem e reflexão sobre o significado destes, como também a forma que foram realizados, materiais e técnicas empregadas na execução da obra, visando a preservação da identidade e memória (social e de técnicas construtivas).

Palavras-chave: Capela do Rosário dos Pretos; retábulos; perspectiva; ilusionismo; Manoel Ribeiro Rosa.

Abstract: This work addresses historical, formal aspects of materials and constructive techniques related to the pictorial solution of the illusionist paintings of the retables of the Church Nossa Senhora do Rosário, in Ouro Preto - Minas Gerais. These integrated artistic elements also present themselves as a cultural and informative source about techniques used at the time. When evaluating the illusionist paintings in the retables, it is inferred that the painters were able to perform images of architectural representation and perspective, as they possibly have based on iconographic and stylistic sources for the execution of their works, since few contemporary artists mastered this technique. At that time there was already an intense circularity of prints that were used by artists and craftsmen as sources to perform their works. Like several other artists, they may have had access to these forms that helped them learn this new technique. However, until now, studies on perspective focus on ceiling paintings, such as those of Master Ataíde and not on illusionist paintings in perspective in retables. The results obtained here make it possible to generate not only the understanding of the good and reflection on the meaning of these, but also the way that were performed, materials and techniques used in the execution of the work, aiming at the preservation of identity and memory (social and constructive techniques).

Keywords: Chapel of the Rosary of the Blacks; altarpieces; perspective; illusionism; Manoel Ribeiro Rosa.

INTRODUÇÃO

A Igreja Nossa de Senhora do Rosário dos Pretos está localizada no Caquende (ponto de penetração da estrada real no povoado), pertence à freguesia de Ouro Preto- Minas Gerais e é

* Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-Graduação em História da Arte Sacra da Faculdade Dom Luciano Mendes. Prof. Orientador: Dr. Aziz José de Oliveira Pedrosa.

** Conservadora e restauradora pela FAOP e IFMG em Ouro Preto, Pós-graduanda em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes, 2021; graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UFOP (em andamento).

administrada pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, da freguesia Nossa Senhora do Pilar, sendo que, no século XVIII, era reservada aos negros. O templo atual subsistiu à primitiva capela, que datava de 1709¹ e foi ampliada, a partir do trabalho de artistas mineiros e portugueses, citando-se: Manuel Francisco de Araújo, Manoel Ribeiro Rosa, José Gervásio de Souza Lobo, entre outros. O processo de aumento da edificação foi assinalado pela construção da nave principal e a primitiva capela foi transformada em capela-mor: “Rosário novo, ereto por provisão ordinária de 16 de março de 1753”².

Considerando-se a relevância da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a presença de elementos artísticos citados, o presente trabalho visa realizar um estudo analítico e formal da pintura dos retábulos, registros fundamentais sobre as técnicas para produção de um retábulo no correr dos séculos XVIII e XIX.

Considerando-se que os retábulos integram a composição do espaço religioso em estudo, torna-se fundamental compreender como ocorreu o processo de fatura dessas peças, analisar o repertório visual adquirido pelos pintores para lavrar essas obras, bem como delimitar e o contexto em que estavam inseridas, pois a compreensão de todos esses fatores estejam preservação material dos bens e poderão auxiliar futuras intervenções de restauro. Até o momento, no entanto, não há estudos analíticos sobre a solução de pinturas ilusionistas em perspectiva desses retábulos. Em razão de se tratar de um monumento, tombado pelo governo federal e de importância cultural, considera-se essencial que seja feito estudo sobre as características técnicas e estilísticas para solução da pintura ilusionista, visando proporcionar novos dados, até mesmo para auxiliar a manutenção da obra.

Para elaboração deste texto foram essenciais pesquisas publicadas, elencando-se os estudos sobre perspectiva realizados por Albrecht Durer, Andrea Pozzo e, mais atualmente, pelo professor Dr. Magno Mello³, além de artigos e livros de pesquisadores como Adalgisa Arantes⁴,

¹ BANDEIRA, Manuel. – Guia de Ouro Preto. Editora Ediouro. Pág. 110.

² Instituições de Igrejas do Bispado de Mariana, página 214 – Cônego Raimundo Trindade.

³ Magno Moraes Mello, *Perspectiva Pictorum. As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*, (Tese de doutoramento em História de Arte apresentada a Universidade Nova de Lisboa, 2002).

⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

Aziz Pedrosa⁵, Alex Bohrer⁶, Leandro Rezende⁷ e Myriam Oliveira⁸. Juntamente com a revisão bibliográfica foram realizados registros fotográficos e análises organolépticas⁹ para auxiliar nas análises.

Os resultados aqui obtidos possibilitarão gerar uma análise e compreensão dos tipos de materiais e técnicas construtivas utilizadas nos retábulos desta igreja para aprofundarmos o conhecimento sobre esses saberes e podermos preservar e conservar os elementos respeitando sua autenticidade e materialidade.

2. APRESENTAÇÃO HISTÓRICA DOS RETÁBULOS

Na arquitetura religiosa brasileira são excepcionais as plantas de formato poligonal ou edificações delineadas por paredes curvilíneas, como as igrejas do Rosário e de São Pedro dos Clérigos, de Mariana. Em compensação, nota-se em alguns casos a ornamentação extravasando o espaço dos retábulos e recobrando as paredes do ambiente sacro, de modo que a arquitetura interna é reduzida à função de sustentante dessa ornamentação.

E, se olharmos para cima, veremos o próprio céu retratado em pinturas de forro.

A talha foi, seguramente, um dos maiores expoentes do Barroco português [...]. Desse modo, a talha serviu como veículo difusor dos modismos barrocos que converteram as áreas internas das construções religiosas portuguesas em espaços cenográficos e dinâmicos, contrastando com as rígidas estruturas arquitetônicas onde a austeridade externa não condizia com a exuberância dos ornatos de madeira dourada [...]. (PEDROSA, 2019, p.47)

No caso, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto-MG, comporta uma das mais significativas plantas para a arquitetura sacra setecentista em Minas Gerais. Sua forma curvilínea é muito semelhante à igreja São Pedro dos Clérigos de Mariana.

Nesse período de variedades na arquitetura, a Capitania assimilava uma conquista do barroco italiano a planta elíptica, difundida por Borromini. Essa movimentação arrojada, teve apenas dois exemplos na Capitania, cujos riscos foram do bacharel

⁵ PEDROSA, Aziz J. de O. Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo. Revista História Autónoma, 13 (2018), pp. 103-124

⁶ BOHRER, Alex Fernandes, A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística, tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

⁷ REZENDE, Leandro G. de. Mestiço, perspicaz e florido: natureza e paisagem na pintura de Manoel Ribeiro Rosa e Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). XIV EHA - Encontro de História da Arte — UNICAMP, 2019.

⁸ Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus, São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

⁹ aquelas que são facilmente percebidas pelos nossos sentidos: cor, brilho, textura, transparência, odor.

Antônio Pereira de Souza Calheiros: Rosário dos Pretos (iniciada em 1957), Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos (iniciada em 1753), Mariana. (CAMPOS, 1998, p.14)

É o que a torna uma exceção: possui planta movimentada, com paredes curvas, porém em seu interior encontramos uma ornamentação rococó sem talhas profundas, mas sim, pinturas de forma a representar a talha através da pintura e o forro da nave é policromado sem pintura, em perspectiva, considerado por alguns um “empobrecimento” da ornamentação, como cita o autor abaixo:

[...]...colunas de volume liberto teriam perturbado a fachada do Rosário, onde o movimento abundante e poderoso da planta baixa, no caso de ser multiplicado nos pormenores, descairia para um amaneiramento rococó qualquer. A aparente simplicidade exterior dessa igreja na verdade não existe; será antes impressão vaga da quase desilusão que nos causa seu interior. [...]. Não conclua, contudo, que a pobreza efeie os templos [...] (MACHADO, 1973. p.199).

Os retábulos da igreja do Rosário, com simplificação da massa escultórica que provocou desilusão no autor acima, são compostos por conjunto de peças em suporte de madeira recortada, montada e policromada. No elemento superior central, coroamento, aparecem composições escultóricas, escudos, tarjas, brasões, na maioria das vezes alusivas à Ordem, Confraria ou Irmandade à qual a igreja pertence.

O termo vem do latim *retro tabulam*, que significa atrás da mesa (mesa do altar). [...] A estrutura retabular é composta por três partes bem definidas: base, corpo e *coroamento*. A base fica por trás da mesa do altar e sustenta o corpo onde estão inseridas as pilastras e colunas que ladeiam o *camarim*, podendo também conter nichos laterais para colocação de outras imagens. O coroamento é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, por isso concentra a ênfase ornamental da estrutura. Os elementos arquitetônicos, como *pilares*, *colunas*, *entablamento*, *frontão*, têm a função de dignificar, abrigar e destacar simbolicamente o sacrário, o nicho central e o trono (FABRINO, 2012, p.13).

A produção artística dos retábulos em Minas Gerais e suas características estilísticas, pode contar com a ocorrência com manifestações do nacional português, joanino e rococó, provenientes da influência não só portuguesa, como também de outros modelos europeus, como franceses e italianos.

Cabe aqui destacar o conjunto de retábulos da Igreja Nossa Sra. do Rosário dos Pretos que remetem às referências formais do Rococó, possuindo características ornamentais como colunas torsas com simplificação geral da massa escultórica; redução do dourado, intercalando com superfícies brancas ou marmorizadas; desaparecimento progressivo da figura humana; uso

generalizado da *rocalha*¹⁰ e de ornamentação irregular, assimétrica. O coroamento dos altares se dá em arbaleta (dossel espreado), com frontão - tendo um brasão ao centro-, com grupo escultórico e com pequena tarja ao centro.

Dessa forma, atentando-se aos fatos conhecidos e citados acima, segue, no próximo tópico, uma tentativa de verificação das potencialidades formais e de técnicas construtivas das policromias, desses elementos. pouca ornamentação em talha, com pinturas sobre a madeira, sendo que, provavelmente, não são os originais da antiga capela.

A decoração interna do templo iniciou-se por volta de 1784, cabendo a Manuel José Velasco a execução de dois altares. O entalhador José Rodrigues da Silva realizou entre 1790 e 1792, cinco altares colaterais, os quais receberam pintura e douramento dos artistas Manuel Ribeiro Rosa e José Gervásio de Sousa.¹¹



Figura 1: Retábulo-mor, dedicado à N. Sra. do Rosário. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.

A capela abriga uma variedade de tons em suas pinturas torna muito rica a leitura. Por exemplo, há o retábulo-mor, que possui elementos do rococó como *rocalhas*, no entanto, na pintura predomina tons mais escuros e quentes, o diferenciando dos demais retábulos cuja paleta possui tons claros e frios predominantes. Segundo Myriam Ribeiro, o retábulo mais interessante é este, Retábulo-mor de Nossa Senhora do Rosário (foto ao lado), pois “inclui dois emblemas incomuns na pintura mineira. Esses emblemas, pintados na base do retábulo em moldura de rocalhas vermelhas, são a Arca da Aliança à esquerda e os castiçais fumegantes sobre os pães cerimoniais à direita” (OLIVEIRA, 2010, p. 55).

A Arca da Aliança, de acordo com a narrativa da Bíblia, guarda as placas que contêm os Dez Mandamentos e também simboliza a importância do acordo que foi feito entre Javé e o povo hebreu. Tornou-se uma das mais preciosas relíquias das religiões Judaico-Cristãs¹². Já os Castiçais Fumegantes sobre os pães cerimoniais, acredita-se ser a simbologia de Virgem Maria

¹⁰ O termo Rococó significa *rocaille* (rocalha), significa concha irregular, espreada, perfurada.

¹¹ http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1375, acesso 17-07-2021

¹² <https://www.historiadomundo.com.br/hebreus/arca-da-alianca.htm>, acesso dia 12-08-2021.

que carrega no seu seio o Filho de Deus (o pão representando o corpo de Cristo). “A vela fumegante pode ser interpretada como uma alegoria da fé” (CASIMIRO, 2019, p.155)

Mas além desse interessantíssimo fator citado pela autora, é importante ressaltar a presença da técnica pictórica em perspectiva, promovendo uma ornamentação, em falsa arquitetura, através do ilusionismo que é realizado utilizando, principalmente, jogos de cores.

Segundo Adalgisa Arantes Campos, José Gervásio de Souza Lobo¹³ (mulato, atuação 1791-1806) foi responsável pela pintura do altar-mor, e dos altares de Santo Antônio, de São Benedito e de Santa Efigênia e quatro painéis sobre os *novíssimos do homem* (a morte, o juízo, o inferno e o paraíso) e Manoel Ribeiro Rosa foi o autor do forro da sacristia e altar S. Elesbão (1790).

Sobre José Gervásio de Souza Lobo:

[...] Não há indícios de obras suas no interior da Capitania, prática recorrente nos artistas mais prestigiados. Elaborou painéis, policromia de altares e encarnação de imagens. [...]. Sua pintura manifesta qualidade através da translucidez, coerência entre a forma, os temas tratados e as fontes bíblicas, excentricidade e, ao mesmo tempo, sensibilidade no tocante aos motivos locais, por exemplo, ao representar recém-nascidos (inocentes ou anjinhos, contam com asas) com feições mulatas, dentro de pequeno esquite exatamente no registro inferior do retábulo-mor do Rosário de Vila Rica. Devido a esse conjunto de predicados, ela deve ser considerada no limiar do erudito, pois manifesta mais a aventura pessoal do que o seguimento da tradição. Resta ainda esclarecer com quem o nosso artista teria aprendido o ofício de pintar (CAMPOS, 2001, p. 37 e 38).

Já o pintor e furriel¹⁴ Manoel Ribeiro Rosa (*1758, morto em 1808) vivia do ofício de pintor, conforme o censo de 1804 e, segundo Adalgisa A. Campos, foi autor da “pintura e douramento do altar de São Elesbão (1802/3) e miudezas¹⁵.” Foi exaltado também por possuir:

sensibilidade visual, delicadeza do desenho, colorido vivaz, riqueza da paisagem e da fauna (ANDRADE, 1978: 37-38). Célio Alves deu ênfase aos contornos, à erudição do pintor, ao perfeito domínio do sombreado e ao aspecto romântico, pois a natureza é realçada com minúcia nos detalhes. Observou que embora tenha atuado em alguns templos que Manuel da Costa Ataíde atuara, Rosa teve estilo individual próprio, certamente não fora discípulo do grande mestre (CAMPOS, 2001, p. 39).

¹³ Segundo CAMPOS, Adalgisa Arantes, conforme o importante recenseamento de 1804, José Gervásio morava entre o bairro do Caquende e o Largo da Matriz do Pilar (Vila Rica), não tinha família nem escravos, agregados ou aprendiz em seu domicílio, contando nesse ano com 46 anos. Ele faleceu aos 48 anos e recebeu oito missas na intenção de sua alma, tendo sido sepultado no templo do Rosário dos Pretos.

¹⁴ Furriel é o posto militar superior ao de cabo e abaixo do de porta-estandarte (cf. BARBOSA, 1985: 99).

¹⁵ Cf. APNSP, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos - 1780-1818. "a conta da pintura dos altares" 22 oitavas e meia entre 1784/5- (fl. 20; 35 oitavas e meia em 1785/7 sem especificação da obra (fl. 26v e 35; 28 oitavas de 1790/1 pela pintura da sacristia (fl. 55); 6 oitavas e 1/4 por várias pinturas em 1791/2 (fl. 66); 31 oitavas pela pintura e douramento do altar de Santo Elesbão de 1802/3 (fl. 140); dez oitavas e meia pela pintura do trono e pratear varas em 1804/5 (fl. 158).

Em 1790/1, Rosa executou a pintura da sacristia dos Rosário dos Pretos. A obra consta de quatro painéis, com a iconografia dos Quatro Evangelistas. Adalgisa A. Campos sugere que José Gervásio colaborou na pintura, pois há uma valorização da natureza, naturalismo dos evangelistas e seus atributos, aos textos grafados com erudição e minúcia, entre outras características desse artista usadas como referência.

Ambos os pintores fizeram quantidade de peças equivalente e receberam semelhante (mais ou menos 130 oitavas), porção certamente estabelecida em razão do costume e não proporcionalmente à perfeição do trabalho. [...] O fator prestígio social também colaborava para valorizar o trabalho artístico. Estes predicados não se aplicam a José Gervásio Lobo e Manoel Ribeiro Rosa, homens verdadeiramente modestos. Há o agravante das tintas serem, a maior parte, importadas. Posto isso, eles não se beneficiaram do talento e concepção artística, razão para terem morrido sem testamento (*abintestado*) (CAMPOS, 2001, p. 39 e 40).

3. ANÁLISE DA POLICROMIA DOS RETÁBULOS

A produção de um retábulo, nos séculos XVIII e XIX, era realizada a partir de diferentes etapas. No primeiro momento da concepção de uma obra de talha, era realizada a feitura do risco que poderia ser feito pelo entalhador. Após pronto o risco, que não possui nesse caso muito entalhamento de relevo, ocorria a escolha da madeira e os serviços de recorte em tábuas, de montagem (a partir do uso de encaixes, cravos e pregos), de polimento e de impermeabilização. A madeira que seria utilizada que deveria estar bem seca e limpa, não podia apresentar rachaduras, nós ou podridão. A partir disso, ela era então recortada e fixada, nesse caso, por encaixe e cravos e, só depois, receberia polimento e impermeabilização, a partir da aplicação de uma camada de cola proteica (encolagem). (COELHO e QUITES, 2014, p.59). Após todo esse processo, eram concebidos os blocos, cuja montagem se dava posteriormente.

Os blocos eram fixados na parte posterior e interna ao elemento arquitetônico, para redução do peso e, como mencionado acima, é possível supor que tenha sido usado o cedro, já que este tipo de madeira, como informa Aziz Pedrosa, se encontra presente em grande parte da produção artística luso-brasileira produzida, em Minas Gerais, como explica em seu livro:

Constata-se que no Brasil e em Minas Gerais foi amplamente utilizado o cedro, facilmente encontrado, apresentando propriedades que asseguravam sua popularidade, pois é leve, uniforme, fácil de esculpir, colar, lixar, apresenta boa secagem ao ar livre e tem resistência moderada ao ataque de pragas e insetos (PEDROSA, 2019, p. 107).

Seu nome científico é *Cedrela Fissilis* Vell, Meliaceae). Para o gênero *Cedrela* sp, a madeira é considerada de leve a moderadamente pesada (densidade média de 0,55g/cm³), macia ao corte e durável em ambiente seco. O alburno é branco ou rosado distinto do cerne. O cheiro característico é agradável e o gosto ligeiramente amargo e tem considerável resistência a microrganismos xilófagos (IWASAKI-MAROCHI, C. 2007 apud MAINIERI & CHIMELO, 1989, LORENZI, 1992, 2007, p. 20). Apresenta características anatômicas macroscópicas: parênquima axial, em faixas marginais afastadas e contrastadas, raios visíveis no topo e na face tangencial, vasos de pequenos a grandes dispostos em anéis semiporosos, camadas de crescimento bem demarcados, por faixas de parênquima axial marginal e anéis semiporosos (IPT, 1989).

Cabe aqui ressaltar que tanto em relação à policromia, quanto ao suporte dos retábulos, não foram previstos os usos de métodos invasivos e de análise laboratorial, o que permitiria confirmar os tipos de pigmentos, aglutinantes e de madeira utilizados, na sua produção. Por isso, as apreensões aqui expostas, baseiam-se nas impressões registradas *in loco*, através de análises organolépticas e sem remoção de amostras, em estudos e trabalhos que embasaram esse artigo.

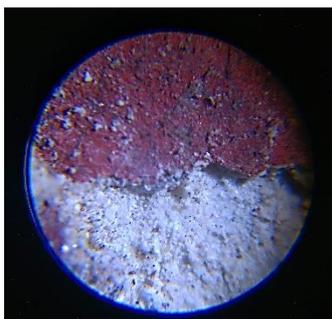


Figura 2: Imagem obtida através do uso de microscópio óptico sem remoção de amostra, *in loco*, no retábulo colateral epístola. É possível verificar nessa imagem o uso da base de preparação em tom branco e a camada pictórica (vermelha) logo acima apresentando porosidade, característica de pinturas a têmpera constituída por pigmentos naturais. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021

a base de preparação.

A observação direta deste elemento ornamental, como informado, permite descrever com segurança, o trabalho de entalhamento de madeira recortada, realizado no período, perceptível nas tábuas encaixadas e fixadas com auxílio de cravos, que dão formato aos retábulos e na elaboração dos nichos e camarim, finalizados esteticamente, com a pintura ilusionista.

Em relação à camada pictórica, com base em estudos de sistemas construtivos, todo o conjunto recebeu, possivelmente, uma camada protetiva, com uma camada de cola proteica (encolagem) para impermeabilização. Em momento posterior, era aplicada a base de preparação, que poderia ser de carbonato de cálcio, gesso ou caulim, utilizando algum tipo de cola como adesivo, provavelmente cola de origem animal. (COELHO e QUITES, 2014, p. 77). E, por fim, ocorria a pintura, que oferece cor e proteção à peça, aplicada sobre

Com base na análise organoléptica é possível supor que a pintura tenha sido realizada, empregando-se alternadamente técnica com camadas de têmpera (base de água e ovo) e médiums oleosos¹⁶, constituída por pigmentos naturais. Essa informação somente poderá ser confirmada, a partir de análise química de amostras da camada pictórica realizada em laboratório especializado. No entanto, Leandro Rezende, em seu estudo, afirma que

o colorido forte, sobretudo nas cores primárias, (...), é característica marcante neste artista. Sabemos, pela ação de alma no qual esteve envolvido, que o pintor de fato usava pigmentos fortes como o azul da Prússia, o vermelhão, o vermelho de óxido de ferro, o branco de chumbo, o preto de carvão vegetal, o ocre amarelo e este misturado ao azul verditerra para for-mar o verde, cinopla (vermelho) e o maquim (amarelo). (REZENDE, 2019, p.1044)

Os retábulos, cuja característica marcante é ausência quase total de elementos entalhados que apresentem relevo, ganham vida através da policromia que representam elaboração profusa, quase nenhuma presença de douramento ou de imitação de douramento, utilizando técnicas de pintura ilusionista parietal, com representações de pilastras e colunas, rocalhas, frisos, entre outros elementos comumente encontrados, nos retábulos de madeira entalhada do período.

Através dessa observação da policromia dos retábulos (e também dos forros da sacristia), pode-se deduzir que os pintores eram versados em reproduzir técnicas de representação arquitetônica e perspectiva e que, possivelmente, tenham se embasado em fontes iconográficas e estilísticas para a execução de suas obras. Naquele período, já havia uma intensa circularidade de impressos, que eram utilizados pelos artistas e artífices como fontes para executar suas obras. Assim como vários outros artistas, estes podem ter tido acesso a esses impressos, que os auxiliaram, no aprendizado desta nova técnica,

Entretanto pouco se sabe sobre os modos pelos quais circularam na Capitania de Minas os modelos de Arquitetura e ornamentação, mas a descoberta de pequena biblioteca, sob a posse do entalhador José Coelho de Noronha, abre novos caminhos para debater o assunto, e traz a conhecimento reflexões de que, em Minas Gerais, durante o século 18, circularam tratados de Arquitetura. (PEDROSA, 2014, p. 200)

Nos séculos XV e XVI, principalmente, existiram pensadores que realizaram estudos referentes à perspectiva e são nomes de enorme influência, na arte brasileira e mineira. Alguns pensadores, entre outros, que exerceram essa influência, seja de forma direta ou indireta, foram Girard Desargues (1591-1661) com o “Méthode universale de metre em perspective les objects donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions” de 1636 (BEELEY, 2015, p.189), que faz uso do

¹⁶ MAYER, Ralph. Manual do artista. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 24

método cartesiano, representando o objeto através de cálculos matemáticos e estabelece fortemente a relação matemática x pintura, e Andrea Pozzo (1642-1709) com o “*Perspectiva Pictorum et Architectorum*” de 1693 (PEDROSA,2014, p.204), o mais citado entre os pesquisadores brasileiros.

Os artistas, possivelmente, possuíam suas regras e métodos específicos, mas segundo o pesquisador Alex Bohrer, não houve em seus escritos nada que explicitasse tais métodos, que nasceram “de um operativo particular, tal como o conceito é proposto por Magno Mello”.

Dessa forma, até o final do século XVII não há sistematização do espaço compositivo das pinturas. Essa falta de perspectiva matemática no espaço pictórico coincide com o silêncio sobre métodos específicos nos tratados portugueses. Os pintores desse período constroem uma imagem ‘spaziosa’, intuitiva [...] (BOHRER, 2011, p.4).

Essa realidade mudou entre fins do século XVII e início do XVIII, em que uma grande alteração no cenário pictórico promoveu a inclusão definitiva de “construções perspécticas matematicamente delineadas” (BOHRER, 2011, p.6). Esta alteração ocorreu devido a dois motivos: a presença de Vincenzo Bacherelli (1672-1745) em terras lusitanas e a produção de documentação relacionada às técnicas de representação espacial que era, evidentemente, ligada aos jesuítas.

Outro fator que contribuiu muito para o desenvolvimento da técnica em perspectiva foi a técnica do *chiaroscuro* e o *sfumato*, contribuição de Leonardo da Vinci. No cinquecento, com aumento da importância do uso da cor, passa a ser largamente utilizada a técnica de contrastes complementares de valores e tons dentro do claro e escuro (RAMBAUSKE, 2015, p. 66). É possível visualizar essa técnica de *sfumato* para realização de sombras, em algumas colunas pintadas nos retábulos (indicadas pelas setas) e também do *chiaroscuro*, onde os efeitos da luz resulta em uma composição de cores e luminosidade, fazendo com que o ponto luminoso ocupe o ponto central óptico do expectador e, com isso, o artista consegue proporcionar a ilusão da existência de uma coluna torça, como podemos ver nas imagens abaixo:



Figura 3: Coluna com terço inferior torço, do retábulo colateral epístola. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 4: Coluna com terço inferior torço, do retábulo lateral epístola. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 5: Paleta de cores utilizada para realização da coluna do retábulo colateral epístola. Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/image#>



Figura 6: Paleta de cores utilizada para realização da coluna do retábulo lateral epístola. Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/image#>



Figura 7: Coluna fuste torço e apresentando marmorizado. Retábulo lateral evangelho. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 8: Coluna com terço inferior torço, do retábulo lateral evangelho (central). Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 9: Paleta de cores utilizada para realização da coluna do retábulo lateral evangelho. Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/image#>



Figura 10: Paleta de cores utilizada para realização da coluna do retábulo lateral evangelho (central). Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/image#>

Complementando a característica da técnica pictórica, deve-se ressaltar que o uso das cores como pode ser visto nas paletas acima, em geral, é caracterizado por cores que “são claras, havendo preferência pelo colorido vivaz (azuis, vermelhos, ocre) e pela escala tonal. Os temas são mais desinteressados: flores, guirlandas, vasos, rocalhas e coros angélicos. Há gosto pelo ornamento na sua qualidade decorativa, independente da mensagem religiosa”. (CAMPOS, 2001, p.42)

Assim como pode-se notar nos retábulos em análise, há predominância de tons dos tons azul (principalmente) em contraste com vermelho e ocre, substituindo as cores sombrias e excesso de dourado do barroco. Observa-se também que as pinceladas não são rápidas, são longas, leves e delicadas, de forma a não promover marcas e relevos na pintura. Dito isso, seguem abaixo as imagens gerais dos retábulos da nave:



Figura 11: Retábulo Colateral Evangelho, dedicado ao São Benedito. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021



Figura 12: Retábulo lateral evangelho, central, dedicado ao Santo Elesbão. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 13: Retábulo Lateral evangelho, dedicado à N. Sra. Mãe dos Homens. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 14: Retábulo colateral epístola, dedicado ao Santo Antônio do Noto. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 15: Retábulo lateral epístola, central, dedicado à Santa Efigênia. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.



Figura 16: Retábulo lateral epístola, dedicado à Santa Helena. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021.

Constata-se a presença do tom azul, como tom de fundo predominante, em contraste com detalhes em tons ocre, vermelho, verde e amarelo. Através dos dégrádés e jogo de luz e sombra, os artistas conseguiram realizar efeitos ilusionistas, também nos raionados dos retábulos, que se alternam entre madeira talhada, fixada e dourada, com pinturas imitando essas talhas. *In loco* é quase impossível saber qual é pintura e qual é talha. O mesmo acontece na base de algumas colunas, que apresentam fuste estriado, como vemos nos detalhes apresentados abaixo:



Figura 17: Detalhe do raionado presente no coroamento do retábulo lado evangelho (central) onde é possível ver, através da foto com facilidade, onde há talha e onde há pintura ilusionista imitando a talha. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021



Figura 18: Fuste do retábulo lateral epístola, estriado e com imitação de marmorizado. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021

Visando destacar as características presentes nos retábulos e os elementos representados, selecionou-se um para realização da descrição formal nesse presente artigo, de forma a conduzir o olhar do (a) leitor (a) atentando para todos os detalhes estéticos e elementos a serem observados. O retábulo de Nossa Senhora Mãe dos Homens é o terceiro do lado evangelho



Figura 19: Retábulo Lateral evangelho, dedicado à N. Sra. Mãe dos Homens. Autoria: Tainá de Keller e Costa. Data: 21/07/2021

(primeiro à esquerda de quem entra).

No *embasamento* encontra-se a *mesa de altar* com projeção superior e sinuosidade nas laterais, apresentando forma de *ânfora*. É ornada, nas extremidades, por rocalhas e elementos em “S” e “C”, com um brasão ao centro em formato oval marcado pela cor vermelha com uma representação ao centro que não foi possível identificar perante as perdas que a pintura apresenta no local.

A *base* do retábulo é reta, retangular, ornada por motivos fitomórficos e rocalhas. Seu tom de fundo é azul claro e, nos motivos ornamentais, predomina os tons ocre, vermelho e branco.

O *corpo* do retábulo possui duas pilastras de fuste torso¹⁷ nas extremidades, ornadas por guirlanda em motivos fotomórficos e seu terço inferior reto. Na parte interna há pilastras, retas e ornadas por rocalhas. Entre a coluna e a pilastra, encontram-se nichos com peanhas e dosséis talhados, policromados em azul e branco, apresentando ornamentação com presença de rocalha. Esses nichos são para colocação das imagens: São Gerônimo (no lado direito – da imagem) e de Nossa Senhora do Parto (lado esquerdo – da imagem). Na extremidade superior das colunas encontram-se *capitéis* ornados em motivos fitomórficos. No *camarim* o trono é escalonado e ornado em rocalhas. Sobre a segunda parte se encontra a imagem Nossa Senhora Mãe dos homens. Seu teto é reto e toda parte interna é ornada em motivos fitomorficos. Encontra-se um rendilhado contornando o camarim. O *sacrário* é localizado na base do trono e apresenta um

¹⁷ Este retábulo é o único nesta igreja que possui fuste torso.

elemento zoomórfico (um animal) deitado sobre uma almofada apoiando uma bandeira. Há nuvens sobre o animal e este irradia luz. Abaixo da almofada há uma cabeça de anjo com asas e duas rocalhas. Seu fundo é em tom de azul. As *colunas* sustentam o *entablamento* (que compreende a *arquitrave* e os *frisos*) que possui marmorizado em tons de azul e vermelho e esta por sua vez sustenta o arco. Separando o *frontão* do *arco* há uma *cimalha* em marmorizado e logo abaixo encontra-se o *arco pleno* que possui raios (que são de entalhe) e em lugar de dossel encontra-se uma *tarja* formada por rocalhas sendo que ao centro há a representação de uma torre alta. O conjunto é coroado por frontão simétrico e em suas laterais há dois frontões interrompidos, todos estes possuem forma de rocalha. Na parte central há uma moldura superior de arremate ornada por rocalhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A igreja do Rosário dos Pretos de Ouro Preto-MG, parte de um momento da história, onde aspectos diversos estão inter-relacionados (música, pintura, arquitetura, modos de vida, vestimenta entre outros), se distingue das demais da cidade, externamente, por possuir planta arquitetônica que foge do formato retangular mais encontrado no local e também pela presença de pintura com representação arquitetônica nos elementos artísticos integrados, retábulos, que talvez, por falta de recursos financeiros ou simplesmente por um gosto estilístico, se apresentam no estilo rococó com elementos em talha reduzidos.

Em se tratando dessa igreja, o foco principal costuma ser voltado para o elemento arquitetônico, como cita Myriam Ribeiro “apesar de inegável interesse desses retábulos pintados e suas imagens, o principal aspecto a ser observado nessa igreja são suas arrojadas linhas arquitetônicas baseadas em planta construída por duas elipses entrelaçadas” (OLIVEIRA, 2010, p.57).

No entanto, diante das análises aqui realizadas, considera-se imprescindível que mais estudos sobre a técnica construtiva da pintura ilusionista nos retábulos sejam aprofundados, não somente para esses, mas para outros executados de forma similar, como da Capela do Rosário de Santa Bárbara-MG, entre outros. Como afirmado por Magno Mello, “falar em perspectiva é conceber a representação ilusória da forma e da configuração de um espaço por meio de projeções, linhas e pontos. Resumidamente seria a síntese geométrica do mundo visível” (MELLO, 2005, p. 95).

Esses estudos da forma e composição técnica das pinturas, além de permitir maior conhecimento, sobre como se deu o domínio da técnica, pelos artistas (visto que pode-se concluir que eles nunca foram à Europa) são de suma importância, para que seja realizada uma investigação de como se deu a circulação dos desenhos arquitetônicos, gravuras e impressos, nas Minas nos séculos XVIII. Essas informações se tornam fontes essenciais na preservação desse patrimônio, na confirmação de autoria de outras pinturas, pelos mesmos artistas e também no resgate da técnica construtiva. Servem como documento para pesquisa, também, para caso futuramente seja necessária uma intervenção de restauro, não somente pelo registro estético, como para análise de compatibilidade de materiais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEELEY, P. (2015) Desargues, Girard (1591-1661). In L. Nolan (Ed.), *The Cambridge Descartes Lexicon* (pp. 189-190). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511894695.077

BOHRER, Alex F. Paper relativo ao artigo de MELLO, Magno, LEITÃO, Henrique. *A Pintura Barroca e Cultura Matemática dos Jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715)*. In.: Revista de História da Arte, no 1. Lisboa: UNL, 2005. UFMG, 2011

_____. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*, tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

CAMPOS, Adalgisa A. *Cultura Barroca e Manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID-1998. p.14

_____. Mecenato e estilo rococó na época barroca: a capela do Rosário dos Pretos de Vila Rica. Cronos (Pedro Leopoldo), Pedro Leopoldo/MG, v. 4, p. 37-45, 2001.

_____. A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. In.: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto 2008-2009, I série, Vol. VII-VIII, p. 151-174.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. 1ª edição.- Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

CORONA e LEMOS, Dicionário da Arquitetura Brasileira. Edart. SP. Livraria Editora LTDA.

FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. Rio de Janeiro, PEP/MP/IPHAN, 2012. 147p.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IWASAKI-MAROCHI, Candice. Anéis Anuais de Crescimento do Cedro (*Cedrela Fissilis* - Meliaceae) Aplicados à Avaliação da Taxa de Crescimento e Dendroclimatologia. Tese (doutorado em Engenharia Florestal) setor de Ciências Agrárias da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

LEITE, Douglas G. Método de perspectiva e brouillon project: dois estudos de desargues sobre perspectiva e geometria de projeções. Rio Claro. Dissertação para Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas. 2018. 94 p.

MACHADO, Lourival Gomes. Barroco Mineiro. Editora perspectiva S.A., S.P./2ª edição 1973-páginas 199 e 201.

MAYER, Ralph. Manual do artista. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MELLO, Magno, LEITÃO, Henrique. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J. (1715). In.: Revista de História da Arte, no 1. Lisboa: UNL, 2005.

_____. Perspectiva Pictorum. As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII, (Tese de doutoramento em História de Arte apresentada a Universidade Nova de Lisboa, 2002).

_____. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano. p. 202-214

MENEZES, Ivo Porto de. Pesquisa documental. In.: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). Manoel da Costa Ataíde - aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify. 2003, 221-231.

_____. Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana / Myriam Andrade de Oliveira, Adalgisa Arantes Campos. – Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2010.

PEDROSA, A. J. O. Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo. <https://doi.org/10.15366/rha2018.13.006>, v. 13, p. 103-124, 2018.
PEDROSA, A. J. O.. O tratado de Andrea Pozzo e seus reflexos na talha dourada em Minas Gerais. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 21, p. 200-214, 2014.

_____. A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

RAMBAUSKE, Ana Maria. Decoração e Design de Interiores: Teoria da Cor. 1ª parte. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/teoria-da-cor.pdf> . Acesso dia 01/08/2021.

REZENDE, Leandro G. de. Mestiço, perspicaz e florido: natureza e paisagem na pintura de Manoel Ribeiro Rosa e Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). XIV EHA - Encontro de História da Arte — UNICAMP, 2019.

RIEGL, Alois. El culto moderno a los monumentos. A. Machado Libros, S.A. Tercera edición: 2008.