

A PINTURA DE PERSPECTIVA NO ROCOCÓ MINEIRO: ATAÍDE, REPERTÓRIO TÉCNICO E ADAPTAÇÕES AO ESPAÇO FÍSICO¹

Breno Vinícius Marques dos Reis*

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar e comparar, de forma preliminar, o repertório artístico e técnico do pintor Manoel da Costa Ataíde. O estudo tem como foco principal o enquadramento arquitetônico e o arranjo ornamental de suas pinturas. Em outras palavras, pretendemos compreender como o artista em questão desenvolveu a trama da perspectiva nas abóbodas, empregando os preceitos difundidos pelo jesuíta Andrea Pozzo, os quais foram contextualizados e adaptados ao chamado gosto moderno. Para realizar a análise, procuramos comparar as pinturas do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, em Minas Gerais. Os principais objetivos dessa investigação consistem em: conhecer os modelos arquitetônicos e ornamentais representados nessas pinturas; entender se eles se repetem ou evoluem de alguma forma, compreender quais os seus papéis, e como se adaptaram ao espaço físico da pintura para causarem o melhor efeito de perspectiva.

Palavras-chave: Rococó; Pintura; Perspectiva; Quadratura; Ataíde.

Abstract: This study aims to conduct a preliminary analysis and comparison of the artistic and technical repertoire of the painter Manoel da Costa Ataíde. The primary focus of the research is the architectural framing and ornamental arrangement present in his paintings. More specifically, the objective is to understand how the artist developed the perspectival composition on vaulted ceilings, drawing upon the principles disseminated by the Jesuit Andrea Pozzo, which were subsequently contextualized and adapted to the so-called modern taste. To carry out this analysis, a comparative approach is employed between the ceiling paintings of the nave of the Church of São Francisco de Assis in Ouro Preto and those of the chapel of the Matriz de Santo Antônio in Santa Bárbara, both located in the state of Minas Gerais, Brazil. The central objectives of this investigation are: to identify the architectural and ornamental models represented in these artworks; to examine whether these models are repeated or undergo any form of evolution; to understand their respective functions; and to analyze how they were adapted to the physical space of the pictorial surface in order to achieve the most effective perspectival illusion.

Keywords: Rococo; Painting; Perspective; Quadrature; Ataíde.

A temática da pintura de falsa arquitetura no mundo luso-brasileiro possui poucos estudos aprofundados e individualizados como atestado por Magno Mello (Mello, 2017, p. 62). A proposta a ser desenvolvida neste artigo procura enfatizar os estudos da pintura de falsa arquitetura no espaço luso-brasileiro entre os séculos XVIII e XIX. É conveniente destacar que este trabalho apresenta uma abordagem inaugural, partindo de observações

¹ O artigo está ligado à temática da História da arte sacra (barroco e rococó) e contou com a revisão da professora Luciana Giovannini.

* Historiador pela Universidade Federal de Ouro Preto (2019) e pós-graduado em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes de Mariana-MG (2024). E-mail: breno.reis@ufop.edu.br

e reflexões introdutórias sobre o tema. Ressaltamos ainda, que a pesquisa necessita de colaborações e estudos aprofundados que serão desenvolvidos posteriormente.

Durante o século XVIII e parte do século XIX em Minas Gerais, a profusão da arte e da arquitetura religiosa na região se destacou pela intensa produção artística, que procurava atender uma alta demanda proveniente da concentração de pessoas nos centros urbanos auríferos. Esse afluxo de pessoas moldou a sociedade mineradora, e definiu com rigor a administração portuguesa, como o fortalecimento do Estado, anteriormente dividido e frágil (Iglesias, 1974, p. 258). De certo, a intensa urbanização na capitania das Minas nesse momento confluía para os interesses práticos dos diversos grupos que passaram a habitar a região. Para os colonos, representava a possibilidade de enriquecimento e ascensão, para a Igreja, a oportunidade de manutenção de seu status contrarreformista, e no tocante ao Estado, era a chance de se estabelecer de maneira relevante na América Portuguesa.

Dentro de um panorama relativamente novo que Minas Gerais representou a partir do início do século XVIII, de uma colonização que se desenvolvia nos núcleos urbanos cada vez mais efervescentes, a Igreja Católica se fará presente de maneira intensa, principalmente a partir da atuação de fiéis leigos, pessoas do universo secular, e não do clero regular. A importância e o papel ativo dessas irmandades e ordens religiosas compostas por leigos, não se destaca apenas como corporações que vão promover e operacionalizar o culto católico, mas como instituições que vão atuar como grupos dotados de interesses e com uma força associativa que se estende aos vários aspectos da vida no século XVIII, entre os quais evidenciamos, a promoção e financiamento da construção e ornamentação das capelas religiosas.²

Para a compreensão da relação entre a arte pictórica e a Igreja Católica neste contexto, é preciso, segundo Magno Mello (Mello, 2010, p. 191-192), retomar o sentido do movimento da Contrarreforma, que utilizará o barroco como instrumento de persuasão, num mundo onde a Igreja buscava unidade e obediência. Desse modo, o barroco abarcará

² A atuação das ordens e irmandades de leigos em Minas Gerais no século XVIII é sempre ponto central dentro dos estudos da arte mineira, tem como obra de referência: BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. A discussão de como esses grupos defendiam seus interesses e atuavam de forma intensa no contexto colonial da época, servindo muitas vezes como proteção, dentro de uma sociedade imprevisível que estava se moldando, é fulcral para a compreensão do universo da arte sacra daquele momento.

uma nova visualidade como ferramenta retórica, e, dentro dessa visualidade, a perspectiva é ponto fundamental.

Numa tentativa de síntese, os jesuítas compreenderam que podiam representar a infinitude divina no espaço pictórico através da racionalização da perspectiva e da cenografia; consideraram a perspectiva como uma construção racional da visão divina no estabelecimento a ordem simbólica (Mello, 2010, p. 192).

Contudo, é importante notar que o objeto central deste trabalho- o repertório técnico e artístico de Manoel da Costa Ataíde no forro de duas igrejas mineiras- é posterior ao auge da doutrina contrarreformista da Igreja Católica, bem como, ao fenômeno do Barroco como estética artística dominante. No período de atuação do mestre Ataíde, já estava em vigor o gosto pela estética rococó. Entretanto, faz-se necessário retomar o contexto do uso da perspectiva como ferramenta retórica da Igreja desde o Barroco³, para compreendermos as permanências dos elementos que seguirão presentes nas pinturas de estética rococó produzidas no final do século XVIII e início do XIX. A separação concisa entre os estilos barroco e rococó é de importância central para compreendermos as artes pictóricas que serão aqui discutidas. Como destaca Alves (Alves, 2022, p. 55) a ideia, por muito tempo difundida, de que o rococó é um descendente direto do barroco, entendido apenas como uma evolução estética, causa confusão e equívoco. Para ele, o rococó se definiu e se emancipou do barroco, não só na estética artística, mas também no estilo de vida.⁴ Parte das inovações do rococó, além das ornamentações assimétricas, foi na própria arquitetura, na qual Alves (Alves, 2022, p. 58) destaca as novas plantas arquitetônicas, com ressignificações espaciais⁵. Com o rococó se difundindo em Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII, o ofício da pintura também passou por importantes ressignificações, e incluindo um novo repertório de elementos ornamentais nas obras. Uma dessas ressignificações centrais está no próprio uso da quadratura nas representações pictóricas. Alves explica que o rococó imana um sentido de atectonidade, ou seja, os elementos estruturais do edifício e principalmente das pinturas, não transmitem um

³ O uso da perspectiva no contexto pictórico se intensifica a partir do século XVII com a publicação do famoso tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* do jesuíta Andrea Pozzo. Trabalhos como aqueles publicados por Serrão e Mello (Serrão, Mello, 1995) traduzem de forma exitosa o caminho da difusão da pintura de falsa arquitetura no universo português.

⁴ Obra de referência que valoriza a especificidade do barroco surge em 1943 com o crítico americano Fiske Kimball (*The Creation of Rococo*, 1943). Nesse estudo o autor sustenta o surgimento do rococó ao final do reinado de Luís XIV, onde se surgiu um repertório de ornamentos assimétricos que invadem a arquitetura. O modo de vida rococó contempla valores distintos do barroco também, como a maior liberdade e um certo otimismo afável às mudanças (Alves, 2022, p. 112).

⁵ É notório, nas plantas arquitetônicas do rococó, por exemplo, o maior uso de janelas, bem como o aproveitamento da luz externa voltada direto à nave e capela mor. Isso demonstra uma compreensão do espaço e da relação com o divino ressignificada, onde a luz natural tem um papel mais importante.

sentimento de edificação (Alves, 2022, p. 59). Em várias partes do mundo percebeu-se esse sentido atectônico do rococó, onde as estruturas arquitetônicas passam a dar lugar a elementos ornamentais, dando um sentido mais fantasioso, leve e exótico às obras (Alves, 2022, p. 59). O rococó também introduz os espaços leves e vazios, como integrantes do conjunto ornamental, juntamente com os espaços preenchidos.

A reunião de todas essas características impinge ao espaço rococó, segundo Minguet, uma ‘homogeneidade indiscernível’, conduzindo-a a uma unidade impossível de ser decomposta. Cooperam para isso o excesso de luz, a claridade abundante e a profunda intromissão da decoração no elemento estrutural, que transmitem um aspecto fluido e ligeiro à decoração, cuja principal consequência é a de incitar o olhar a deslizar de uma a outra parte, a vir e retornar [...] o centro está em toda parte, ou em parte alguma (Alves, 2022, p. 60).

Dessa forma, o rococó, embora seja herdeiro do barroco, também criou os seus próprios repertórios, visando à adaptação à consciência e às necessidades do seu tempo. É importante recordar que por mais que a história artística do rococó seja relativamente curta, em comparação com outros estilos, as pessoas daquele período tinham total consciência de sua existência. Quer dizer, as pessoas, inclusive aquelas que não pertenciam aos ofícios artísticos, conseguiam, muitas vezes, estabelecer os limites entre o barroco e o novo gosto (que será chamado mais tarde de rococó). Isso mostra que o processo de transição entre o barroco e rococó, apesar de não ser fruto de uma brusca ruptura, foi perceptível e racionalizado pelos seus contemporâneos (Alves, 2022, p. 119). O próprio Ataíde, como explicitou Magno Mello (Mello, 2012, p. 240-241) fez um projeto para a decoração do forro da nave da capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (obra que foi idealizada, mas não realizada) que revelou um conhecimento profundo do universo pictórico ao mencionar os gostos “dos antigos e dos modernos” o que confirma sua consciência histórica da transformação da pintura de forros em perspectiva ilusionista. O gosto antigo se referia ao barroco, com quadraturas consistentes, cores mais escuras, espaços severamente preenchidos, e o gosto moderno se referia ao rococó, com uma paleta pictórica mais leve, a presença de cenas celestiais, e com menor ênfase dada à quadratura.

OS FORROS PINTADOS DE ATAÍDE

A produção artística de Ataíde, em fins do século XVIII e início do século XIX, é de fato bem extensa, desde douramentos, pinturas de esculturas e carnação, até pinturas de

painéis e forros suntuosos. Além das obras documentadas, há uma série de atribuições de seus trabalhos, confirmadas principalmente por Carlos Del Negro (Del Negro, 1958) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Oliveira, 1983). Os forros estudados nesta investigação, fazem parte desse grupo de pinturas.

É importante destacar o processo de produção dos oficiais mecânicos no contexto mineiro do século XVIII e início do século XIX, onde os trabalhos se realizavam nas oficinas que possuíam uma jurisdição própria de funcionamento (Araújo, 2007, p. 51). Outro fator importante é a composição da mão de obra de uma oficina, partindo desde trabalho escravo, passando por aprendizes do oficial mecânico, funcionários contratados, e ao fim da linha o próprio oficial mecânico, o qual nos chega como nomes mais famosos, mas é importante sempre lembrar que a produção de seus trabalhos era sistematicamente compartilhada.⁶

Também é importante conceber o repertório artístico e iconográfico dos artistas no período colonial mineiro. Ao estudar sobre o impacto dos impressos europeus nas produções artísticas de Minas Gerais, Santiago propõe um panorama de formação artística onde os impressos eram muito mais do que leitura e decodificação intelectual, mas uma intensa associação de referências, imagens e técnicas, abarcando o dono do livro, e todos os que com ele conviviam ou tinha qualquer tipo de relação profissional (Santiago, 2008). Portanto, no caso de Ataíde, mesmo que em seu inventário tenham sido declarados três livros: um livro da bíblia estampado, *O Segredo das Artes* e um dicionário de francês (Menezes, 2007, p. 19), seu conhecimento teórico e prático, e suas referências, vão muito além dessas três obras. A circulação de informações e ideias existentes tanto no interior das oficinas, quanto no meio social, eram os modos mais comuns de se obter conhecimento e referências artísticas. Os conhecimentos de Ataíde sobre a quadratura e a perspectiva, certamente estão inseridos nesse contexto. Conhecimentos esses que o artista demonstrou ter, mas que, pelos métodos tradicionais de investigação, não puderam ser identificados.⁷

⁶ Araújo (2007, p.51) mostra, por exemplo, que a atribuição dos escravizados dentro das oficinas mecânicas em Minas Gerais mudou muito durante o tempo. De início, eram designados trabalhos mais pesados e grosseiros para os escravizados, mas em fins do século XVIII e início do XIX, muitos desses negros e mulatos estavam envolvidos diretamente nas expressões artísticas. Isso mostra o sentido da divisão do trabalho dentro da oficina, mas também a possibilidade de realocação conforme a aptidão de cada um.

⁷ Por mais que o inventário do Ataíde não demonstre muitas referências teóricas, é notória a sua refinada técnica. Por mais que não conste, nas fontes, um contato direto do artista com obras de referências de

A pintura do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, é, sem dúvida, sua obra mais contemplada, considerada o auge técnico de sua criação. Datada da primeira década do século XIX, a pintura representa o episódio da coroação de Nossa Senhora no céu, envolvida pelo coro angélico, por uma trama arquitetônica, e além de outros figurados.



Figura 1: Ataíde. Pintura do Teto da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, 1801. Pintura sobre madeira. Ouro Preto. Minas Gerais
Fonte: Wikimedia Commons (2020).

Ao observarmos a composição da pintura, percebemos alguns elementos arquitetônicos importantes que vão proporcionar e impulsionar maior efeito de tridimensionalidade e de

pinturas de quadratura, é perceptível que ele obteve esses conhecimentos, seja por outros meios como materiais emprestados, ensino oral, ou na vivência prática. Magno Mello (2012, p. 235-236) discute a excelência técnica de Ataíde, já que o artista propôs ao rei Dom João VI a criação de uma escola de arte, pintura e arquitetura em Mariana, onde ele ministraria aulas, o que atesta o seu academicismo. É importante ressaltar, ainda segundo Mello (2012, p.236), que Ataíde propõe um modelo formal de ensino de pintura, logicamente, o ensino informal já existia nos seios das oficinas mecânicas.

perspectiva da obra. O primeiro, que imediatamente se destaca, são as quatro colunas que sustentam o medalhão central. Essas colunas clássicas, possuem um embasamento, do qual elas se originam, e capitéis constituídos por volutas e folhas de acanto, o que se configura como a ordem clássica de arquitetura denominada compósita (Ávila, 1979, p. 137). Os capitéis são ligados a um entablamento robusto que se conecta como base do medalhão central. É interessante observarmos que as quatro colunas se apoiam em quatro pilastras, proporcionando um ar mais vigoroso para o conjunto. Como mencionamos anteriormente, no rococó, apesar de a quadratura ter um papel mais estético do que de representar a configuração naturalista da estrutura da edificação, é notável a preocupação do artista em promover a verossimilhança, ou seja, criar um efeito mínimo de veracidade, ao papel da arquitetura fingida. Na pintura de forro que estamos estudando, observamos que as quatro colunas centrais não apenas lançam uma conotação de profundidade e tridimensionalidade do objeto arquitetônico, como também não deixam de serem representadas suficientemente com o seu real papel, o de sustentação de uma estrutura arquitetônica. Portanto, por mais que a quadratura perca seu sentido estrutural no rococó, e seja mais decorativa, Ataíde ainda mantém superficialmente esse papel estrutural da arquitetura fingida em sua obra.

Outro elemento arquitetônico de relevância na pintura são os dois arcos, localizados na parte inferior e superior da imagem. As colunas duplas de ordem compósita se mantêm como repertório arquitetônico, e os entablamentos das colunas se conectam aos dois frontões interrompidos. Esses elementos, além de realçarem com êxito o efeito de perspectiva, não só do ponto de vista de suas formas, como pelo jogo de sombras que o artista utilizou, servem também como apoio para dois anjos que se sustentam sobre eles. Essa composição dos anjos apoiados nos frontões é o que Magno Mello (Mello, 2012, p. 229) demonstra ser o “termo de posicionamento”. Trata-se de figuras que estão apoiadas a determinadas estruturas arquitetônicas, realçando os efeitos da perspectiva e produzindo um melhor encaixe da figura. Em contraposição, a expressão “sem termo de posicionamento” refere-se às figuras que voam e se deslocam pelo espaço pictórico, livres de qualquer apoio arquitetônico. O termo de posicionamento também é usado nas quatro extremidades do forro, como balcões, para sustentarem os quatro doutores da igreja. Assim, Ataíde configura um cenário onde a perspectiva não é apenas um efeito de tridimensionalidade, mas um método de representação que procura sugerir distância real do espectador em relação aos personagens da obra, situando-o abaixo dos santos, e mais

ainda de Nossa Senhora. Representação essa que evoca o caráter hierárquico da pintura, um valor proveniente do barroco.

Portanto, as soluções encontradas pelo artista para enfatizar o efeito de perspectiva da obra, e para provocar a noção de um espaço expandido no espectador ainda passam pela disposição da quadratura. No caso a seguir, referente à pintura do forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, procuramos analisar os parâmetros mencionados acima, considerando o fato de que o espaço físico disponível para a pintura do artista mudou, passando de um forro de nave, para um forro de capela-mor, cujas dimensões são significativamente menores.



Figura 2: Manoel da Costa Ataíde (atribuição). Pintura do Forro da Capela-Mor da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.
Fonte: iPatrimônio (2017).

A pintura de forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara não possui data conhecida de execução, mas acredita-se que ela tenha sido realizada ainda na primeira ou no início da segunda década do século XIX. Isso nos permite concluir que se

trata de uma obra próxima, em termos cronológicos, do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. É importante ressaltar que essa obra foi executada no forro da capela-mor da matriz, numa abóboda de dimensões menores à da nave de Ouro Preto.

Novamente, os elementos arquitetônicos que se destacam são as quatro colunas que sustentam o medalhão central, envolvendo a ascensão de Jesus Cristo ao céu. Ataíde novamente vai recorrer aos capitéis de ordem arquitetônica compósita, o entablamento mais robusto que o de São Francisco é o ponto de conexão das colunas ao medalhão central. Entretanto, neste exemplar, Ataíde optou por um tipo diferente de representação para a coluna principal, a coluna torsa, (ou em espiral), comumente utilizada nos retábulos de estilo nacional português em fins do século XVII e início do XVIII⁸. A escolha pela coluna torsa (também chamada de coluna salomônica), para ser a coluna de destaque, ao invés da coluna clássica de fuste canelado, como foi usado no forro da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, possui uma razão prática. Por se tratar de uma abóboda menor, o artista recorreu a um modelo de coluna um pouco mais fina, provavelmente para realçar seu eixo zenital, já que o espaço para o seu prolongamento é menor. A própria conformação da coluna torsa, formando gomos pelo seu corpo, realça melhor a sua extensão. Para este espaço pictórico, mais curto, o artista empregou um modelo de coluna que realça a sua extensão, o seu comprimento. É mais fácil o espectador perceber a extensão de uma coluna com vários gomos em movimento ascendente do que de uma estrutura com caneluras paralelas, isso favorece a perspectiva e prolonga a profundidade da pintura.

Além do tipo de coluna, outro fator que contribuiu para uma melhor adequação na abóboda da capela-mor, de menores dimensões, foram as posições desses elementos arquitetônicos. No forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, as colunas possuem uma verticalidade mais acentuada quando comparadas às colunas da matriz de Santa Bárbara. Essa solução pode se dar ao fato de que provavelmente a verticalização das colunas tenderia a formar um ponto de fuga mais centralizado, com possibilidade de criar anamorfismos para alguns espectadores, dependendo da posição que ocupassem na capela-mor. Assim, é possível que Ataíde tenha criado diversos pontos de fuga,

⁸ Alex Bohrer (2010, p. 579) discute os principais elementos que caracterizam o estilo nacional português em retábulos. Entre esses principais elementos está descrita a coluna de fuste em espiral.

renunciando a uma profundidade maior, mas que promovesse a visualização mais consistente do espectador. Essas adaptações muitas vezes são necessárias, como já estudadas por Magno Mello:

Para a análise mais pormenorizada é necessário verificar a presença ou não de relações espaciais entre o ambiente real e a ilusão pretendida. A liberdade interpretativa na construção deste novo espaço deve ser tomada em consideração é a constatação de ausências de vínculos estruturais. Portanto, a pintura de falsa arquitetura pertence a um ambiente real, e as características deste espaço podem influenciar uma concepção de ilusionismo, na realização de uma tipologia (morfológica) unitária e, ao mesmo tempo, realista. Aqui, a praxe é operativa e não aplicativa, pois se deve ver a perspectiva como ferramenta de integração cultural por intermédio da cultura religiosa, da matemática (a ciência) e da produção pictórica de ateliê – uma fusão entre praxe e especulação (Mello, 2012, p. 231).

Sendo assim, constatamos que o artista possui um repertório técnico específico no que diz respeito à pintura de quadratura e, que muitos aspectos se repetem, contudo eles precisam ser adaptados conforme o espaço físico da abóboda. Logo, a mudança de alguns elementos na pintura de Ataíde, não está relacionada à preocupação estética, mas ao objetivo de cumprir a racionalização do espaço associado à busca pela perspectiva.

As pinturas de forros podem ser estudadas com enfoque em muitos aspectos, como já feito por muitos autores e autoras, onde destaco por exemplo a pesquisa de Moresi (Moresi, 2007, p. 119-130) que demonstrou detalhadamente os aspectos técnicos da pintura de Ataíde voltados aos usos dos pigmentos, desde à composição das tintas aos materiais utilizados e os manuseios, à aplicação dos pigmentos conforme os suportes, até a paleta de cores predominante nas obras, como o vermelho, o azul e o branco. Isso demonstra a riqueza das pinturas e suas possibilidades de investigações. No caso aqui exposto, o uso dos elementos arquitetônicos pelo artista no período rococó, transcende ao interesse estético, e compõe uma configuração racional de disposição da perspectiva. Por mais que o rococó atenuasse o uso da quadratura em suas obras, e proponha para ela um novo sentido, mais estético e ornamental, a perspectiva naturalista não deixa de existir totalmente. Em síntese, os preceitos sobre a representação de falsa arquitetura difundidos a partir do século XVII revelam um uso muito alargado da quadratura no decorrer dos séculos, que alcança até o século XIX, ainda que de forma adaptada ao contexto estético e simbólico da época.

Outros tetos pintados por Ataíde merecem análises pormenorizadas, tanto de seus elementos arquitetônicos, quanto de suas funções (para além de estéticas) dentro do

conjunto artístico do período colonial de Minas Gerais. Os forros da nave da Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Itaverava, bem como o forro da capela-mor da capela do Rosário de Mariana, são exemplares que contemplam toda uma riqueza técnica do artista, e que podem demonstrar a aplicação do repertório de quadratura de Ataíde, além de evidenciar as adaptações que mestre pintor empregou para solucionar os limites do espaço físico das abóbodas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Célio Macedo. **Das Pompas Barrocas à Interioridade do Rococó: arte e sociedade na 2ª metade do setecentos mineiro**. 2002. Tese (Doutorado em História)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ÁVILA, Affonso. **Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Belo Horizonte: Mineiriana, 1996.

BOHRER, Alex Fernandes. O Estilo Nacional Português em Minas Gerais: abrangência e modelos. In: **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Petrópolis: 2010.

BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

BROMBERG, Carla. Falsa Arquitetura e Música: sobre os conceitos matemáticos e a percepção. In: MELLO, Magno (org). **Construindo Geometrias: espaço escrito e espaço pintado no tempo do barroco**. Belo Horizonte: Clio, 2016. p. 81-94.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira**. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 1958.

IGLÉSIAS, Francisco. Minas e a imposição do estado no Brasil. **Revista de História**, São Paulo, v. 50, n. 100 (1), p. 257-273, 18 dez. 1974.

MELLO, Magno. Bosquejo pictórico – o simulacro arquitetônico na matriz Divina Pastora em Sergipe durante o período colonial. **Linguagens na Arte**, Belo Horizonte, vol. 1, n.º 2, p. 89-97, ago/dez. 2020.

MELLO, Magno. Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde. In: ALVES, Natália Marinho Ferreira (org). **Os Franciscanos no Mundo Português II: as veneráveis ordens terceiras de São Francisco**. Porto: CEPSE, 2012. p. 229-252.

MELLO, Magno. O Espaço Sagrado e o Espaço Físico: o uso das imagens entre retórica e visão religiosa. In: ASSIS, Ângelo; PEREIRA, Mabel (orgs). **Religiões e Religiosidades**: entre a tradição e a modernidade. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 191- 206.

MELLO, Magno. Perspectiva Pictorum: um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo do Barroco. **Circumscribere**, São Paulo, v.20, p. 61-111, 2017.

MELLO, Magno; SERRÃO, Vitor. A Pintura de Tetos de Perspectiva Arquitetônica no Portugal Joanino (1706-1750). **Cadernos de História**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 34-44, out. 1995.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial**- Ciclo Rococó. Revista Barroco, n. 12, 1982/1983.

RAGII, Giuseppina. A Complexidade da Quadratura: os desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga. **Ilusionismos**: os tetos pintados do Palácio do Alvor. Lisboa: MNAA, 2013.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Usos e Impactos de Impressos Europeus na Configuração do Universo Pictórico Mineiro na Segunda Metade do Século XVIII e no Início do XIX. **II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro, 2009.