

“Uma Elegante e Moderna Perspectiva” *: A pintura do teto da capela mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana

Adriano Toledo Paiva**

Maria do Carmo Pires***

Resumo:

Este artigo tem como objetivo analisar a pintura do teto da capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Mariana. Obra pintada por Manoel da Costa Ataíde. Empregaremos a referida representação iconográfica como fonte histórica, inserindo-a em seu contexto de elaboração; problematizando seu repertório construtivo e sua inserção na sociedade mineira.

Palavras-chave: História da Arte; História e iconografia; Manoel da Costa Ataíde;

Abstract:

This article aims to analyze the painting of the ceiling of the main chapel of the Igreja Nossa Senhora do Rosário from Mariana painted by Manoel da Costa Ataíde. We will use the quoted iconographic representation as historical source, setting it in its context of elaboration; examining its constructive repertoire and its insertion in the society of Minas.

Key words: History of the Art; History and iconography; Manoel da Costa Ataíde;

“Ut pictura poësis”*: A configuração das representações artísticas

Este trabalho tem como principal objetivo analisar a configuração da pintura do teto da capela-mor da Igreja do Rosário de Mariana¹, executada por Manoel da

* Expressão empregada no contrato de arrematação do teto da capela-mor do Rosário de Mariana. In: *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/ Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano II, 1953, p.152.

** Mestrando em História UFMG – Bolsista CNPq. Endereço eletrônico: adrinohis@yahoo.com.br.

*** Doutora em História na UFMG, professora adjunta da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Endereço eletrônico: maricipires@hotmail.com.

¹ Sobre o corpo social da Irmandade do Rosário de Mariana, construção e ornamentação de sua capela ver: PINHEIRO, Fernanda Aparecida Domingos. *Confrades do Rosário: Sociabilidade e identidade étnica em Mariana – Minas Gerais (1750-1820)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Niterói:2006. FREITAS, Nainôra Maria Barbosa de. *O Rosário de Mariana e suas Irmandades (segunda metade do século XVIII)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Direito e Serviço Social. Unesp-Franca, 1991.

Costa Ataíde, incluído na empreitada de ornamentação do templo². Avaliaremos a percepção que os confrades contratantes, artistas e devotos possuíam da “pintura em perspectiva” que fora peticionada para o templo, conforme nos indica os contratos de arrematação de fatura da obra. Circunscreveremos a mencionada pintura no seu contexto sócio-político e técnico, avaliando as influências deste na elaboração da obra, na construção do espaço da capela e na incitação à piedade e devoção nos espectadores³.

Segundo João Adolfo Hansen, na sociedade portuguesa do século XVIII, as “esferas pública e privada” estavam sobrepostas e os indivíduos obrigados ao pacto de sujeição com o monarca. Na vivência em sociedade, ao cunhar representações no cotidiano e nos relatos destas experiências, estruturavam-se engenhosas utilizações de modelos retóricos teológicos e políticos autorizados pelo costume nas representações acionadas. As festividades e sociabilidades configuravam uma relação social mediada por imagens. Os espectadores possuíam uma posição de subordinados, mas ao refletir e introjetar as representações assistidas delineavam sua personalidade, percepções temporais e sentidos⁴.

A pintura era considerada “*arte liberal*” imitadora das proporções da natureza, que altera suas representações, expressões e escrituras com as cores. Possuía-se a percepção de que o pincel faria “*falar muitas coisas naturalmente*

² As obras de ornamentação da Capela do Rosário iniciaram-se no ano de 1823 e foram concluídas em primórdios de 1826. Os confrades do Rosário argumentavam o não cumprimento das disposições da fatura da obra de ornamentação de sua capela. Neste sentido, não procederam com o pagamento da última parcela a Ataíde. O pintor moveu uma ação na justiça para receber seu pagamento. Neste sentido, procedeu-se com a análise das pinturas realizadas por Ataíde pelos pintores louvados a fim de certificar o cumprimento dos ditames da realização dos planos. Este aspecto fora muito estudado pela historiografia e o processo pode ser consultado em: *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/ Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano II, 1953, p.149-158.

³ Importante estudo sobre as vivências sociais e familiares de Ataíde foi encetado pela professora Adalgisa Arantes Campos, tendo por base a documentação eclesiástica, como os assentamentos paroquiais de batismos, óbitos, casamentos e crisma e os arrolamentos de confessados. Traça importante estudo comparativo inserindo a trajetória histórica do pintor em um universo amplo, avaliando aspectos sócio-econômicos e culturais que perpassavam a sociedade mineira do fim do setecentos e início do oitocentos. CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Aspectos da vida social, pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde.” In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

⁴ HANSEN, João Adolfo. “A categoria representação nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII”. In: KANTOR, Íris & JANCSÓN, István (orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, V. II, p. 736-737.

mudas”, sendo, portanto, a maneira mais antiga de escrever: o pintar objetos e materiais

5.

Pintar como querer é frase proverbial que alude aos pintores que como também os poetas representam o que querem e como querem. De uns e outros disse Horácio *Pictoribus atque Poetis* ⁶.

Nas artes e literatura seiscentista e de parte do setecentos, a produção e a recepção eram retóricas, ou seja, desprovidos de uma individualidade ou subjetividade psicológica. A pintura empregava temas épicos e históricos da poesia e da prosa, portanto, suas imagens devem ser interpretadas como discurso. A poesia desenvolvia tópicos da pintura, reproduzindo e descrevendo cenas e percepções visuais, e sua leitura deve ser realizada com o artifício de uma imagem plástica ⁷.

Segundo Argan, no período concernido entre o século XVII e XVIII, verificamos o predomínio das alegorias, estas não somente reduzidas aos conceitos e às formas das imagens, pois deixaram de ser simplesmente demonstrativas e tornaram-se uma solicitação prática da representação pictórica. A finalidade da poética barroca teria como fundamento o deslumbramento que implicaria na suspensão de faculdades intelectivas. A propaganda pretende agir por intermédio da imagem, despertando determinados afetos e sentimentos ⁸. O princípio “*ut pictura poësis*” permaneceria válido para todas as poéticas barrocas. As representações imagéticas calcavam-se na verossimilhança, um dos pontos nodais da construção de imagens. A retórica tem como finalidade a estruturação e representação por meio de leis gerais com o objetivo de persuadir e de determinar modos de comportamentos ⁹. A comunicação humana deveria ser procedida de maneira “aberta e total”, solicitava-se o espectador pelo “vivo interesse de persuadir”; determinados aspectos eram

⁵ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. Lisboa; Oficina de Pascoal da Sylva, 1713. Obra digitalizada e disposta em Cd-room, p.518-519.

⁶ *Ibidem*, p. 517.

⁷ HANSEN, João Adolfo. *Op.cit.*, p.744.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão – Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras; 2004, p. 60.

⁹ *Ibidem*, p. 67-69.

salientados e outros deveriam ser excluídos; exaltavam-se os valores morais e religiosos, formando homens com opiniões e crenças comuns ¹⁰.

Neste sentido, procuraremos evidenciar a inserção do forro da capela-mor na construção do espaço sagrado e as mensagens discursivas sugeridas aos fiéis, com o objetivo de instruí-los nos dogmas da fé, suscitando piedade e devoção: Evidenciaremos os mecanismos persuasivos acionados na elaboração da pintura e como estes elementos dialogavam com os fiéis. Analisaremos a pintura do teto da capela do Rosário tendo como principais pontos norteadores o seu contexto de produção e as vivências de seu autor.

Nesta empreitada, conforme argumenta Erwin Panofsky, o historiador da arte deve comparar o que julga ser o significado intrínseco da obra, ou grupo de obras estudadas, com o que este considera o significado intrínseco de um corolário de experiências relacionadas a outras produções. Nestas obras empregadas para compor um corpus imagético observamos que poderão dispor de uma tendência política, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, época e espaço geográfico estudado. Para este teórico, ao analisar uma obra, o historiador deve distinguir três níveis de conteúdo e significado: análise da forma e fabrico do objeto estudado, observar a iconografia em questão e evidenciar a ligação estreita entre a consciência histórica e a tradição imiscuída aos discursos da imagem. Tais aspectos, independentemente dos seus significados, são integrados em um só fenômeno na obra de arte como um todo, não podendo ser tomados de maneira isolada ¹¹.

“O ver” e o “olhar perspectivo” na construção das representações imagéticas:

O olho tem tanta prática que, da observação simples, sem ângulos, linhas ou distâncias, é capaz de conduzir a mão para a representação das formas... mas não de outra forma que em perspectiva.

Michelângelo

No contrato de execução das pinturas de Nossa Senhora do Rosário para o teto da capela-mor determina-se o seu “*aparelhamento de branco*” e traçado de um desenho e pintura com “*elegante e moderna perspectiva*” e “*finas tintas de melhor*”

¹⁰*Ibidem*, p. 37, 71.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Temas humanísticos e do Renascimento. Editorial Estampa, Lisboa;1986, p.19-25.

gosto e valentia”. No quadro central da pintura representar-se-ia a Assunção de Nossa Senhora ou “*temática que se assentasse melhor*”. Tal representação deveria estar ornada e acompanhada de serafins e anjinhos ¹². Nos planos de ornamentação da capela da confraria do Carmo de Ouro Preto – que não foram concretizados por Ataíde devido sua avançada idade e gastos exorbitantes que operaria a irmandade – argumentava-se que, segundo o exemplo de todos os templos e outros edifícios públicos, dever-se-ia adotar o gosto dos “*antigos e modernos*”. Argumentava-se que um teto branco em nada “*deleita a vista*” e contemplação dos fiéis dos “*mistérios de Nossa Santa Religião*”; ditava-se um novo branqueamento do teto e que se pintasse neste “*hua bonita e valente e espaçosa pintura de Prespectiva, organizada de corpos de arquitetura, ornatos, varandas, festões, e figurando, o que for mais acertado*”. Propunha-se que não se confundisse os espaços brancos, que deveriam aparecer para o “*benefício e distinção da mesma pintura*” ¹³.

Conforme podemos evidenciar nos documentos supra citados, a terminologia perspectiva estava intimamente relacionada a uma maneira de “construção moderna” dos espaços e das imagens. O vocábulo moderno no mundo da língua portuguesa, nos primórdios do setecentos, designava “*cousa desta era, destes últimos annos, de pouco tempo a esta parte, respectivamente ao tempo antigo; Qualquer cousa novamente inventada, introduzida ou posta em uso, & c.*”¹⁴. Neste sentido, as representações pretendidas pelos artífices, encomendantes e espectadores possuíam caráter hodierno, no qual as imagens e suas concepções deveriam ser concebidas sob o viés de um corolário perspéctico.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ao analisar documentação acerca das pinturas nos templos religiosos, evidenciou o uso corrente da expressão “*pintura em perspectiva*”, que designava pinturas decorativas em forros portadoras de elementos arquitetônicos com função geralmente decorativa, pinturas monumentais em perspectiva vertical e de caráter ilusionista ¹⁵. O termo perspectiva no *Vocabulário*

¹² *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/ Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano II, 1953, p.152.

¹³ MENESES, Ivo Porto de. “Anexo I: Pesquisa documental”. Documento 47. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 192-193.

¹⁴ BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p.529.(Filme III)

¹⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial. In: *Revista Barroco*. Nº.10, anos 1978-1979, p.27-28.

Português e Latino, escrito pelo jesuíta D. Rafael de Bluteau, refere-se à parte da ótica

que ensina a representar os objetos mais ou menos distantes do que são com linhas térreas, horizontais paralelas diametrais e perpendiculares e com o ponto primeiro ou principal e outros dois a que chamam ponto de distância¹⁶.

O mencionado estudioso da linguagem elucida que a arquitetura e a pintura empregam a perspectiva “*com agradável engano dos olhos*”. Considera que a perspectiva pode ser representada de duas maneiras: a primeira, a que Vitruvius chama de *scenographia*, criação de frontispícios, lados de um edifício ou jardim; a segunda, observada nas pinturas em painéis ou paredes, nas quais encontramos representações de bosques, jardins, campos ou casas delineadas com “regras de ótica”, ou seja, com seus fundos e cores menos vivas. Segundo Bluteau:

Toda esta obra se faz por meio das linhas visuais, umas pelas quais procedem raios diretos, e por meio deles se faz a visão direita e outras pelas quais procedem os raios oblíquos e com estes se faz a visão oblíqua. A perspectiva a que chamam Specularia é a que em espelhos esféricos, ou figuras cilíndricas e outras se mostra em sua justa proporção objetos, que no papel ou pano pareciam monstruosamente irregulares¹⁷.

Em suma, conforme podemos observar através da consulta do repertório terminológico setecentista, a palavra *perspectiva* fora também empregada com um sentido moral, no qual se evocava qualquer elemento com uma “aparência enganosa” ou representação imaginária. Destarte, a expressão que designava a ilusão criada para representar elementos em uma distância, ao horizonte da visão do espectador, fora incorporada ao cotidiano.

Segundo Magno Moraes Mello, a terminologia perspectiva advém de *perspicere*, “ver através”, e significa a técnica de se representar objetos em diferentes distâncias. Dividindo-se em “perspectiva linear” (*artificialis, pingendi* ou *simili*) e “perspectiva aérea”. A perspectiva aérea, desde o século XVI com Leonardo da Vinci, trata das mudanças tonais que as cores sofrem por ação das camadas mais ou menos densas de uma atmosfera¹⁸. Consoante as observações do historiador e de

¹⁶ BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p.93. (Filme III)

¹⁷ *Ibidem*, p.449. (Filme III)

¹⁸ MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos em Perspectiva: no Portugal de D. João V*. Editorial Estampa: Lisboa, 1998, p.71.

Myriam Ribeiro de Oliveira, a pintura de tetos encontraria sua voga na Itália, tornando-se um elemento indispensável na decoração interna dos monumentos religiosos e civis, assim como as figuras perspectivadas tornar-se-iam um dos principais temas da pintura barroca italiana.¹⁹

No alvorecer do setecentos designavam-se os práticos na arte da perspectiva ou o professor desta como “*Perspectivo*”. Estes peritos/pintores teriam duas maneiras de ver: “*o ver simplesmente, como qualquer homem*” e “*o ver com ciência que é próprio do homem perspectivo*”²⁰.

O ver simplesmente não é outra coisa, que naturalmente na virtude do ver a forma e semelhança da coisa vista, mas o ver do perspectivo é um ver considerado e advertido por uma busca e considera o modo com que se vê, e assim vê que da coisa vista vem os raios ao olho de todas as suas partes, que são vistas, porque não se podendo por ela toda ver, mal podem de toda ela vir todos os raios ao olho de sorte que este ver é por linhas diretas, e nenhuma coisa visível se vê toda juntamente. Optices peritus ou optices professor²¹.

O “olhar do prático” ou “homem perspectivo” é conduzido pela configuração e percepção de uma representação sob o viés da matemática. Consideravam estes peritos na arte que os raios observados no fabrico do desenho de suas obras saíam diretamente do Sol²². Os estudos para a construção dos espaços eram norteados por uma determinação matemática, calcada especificamente nos estudos de óptica. Bluteau considera a óptica como parte da ciência matemática que estuda o “*objeto, o meio, órgão e ação de vista*”, dividindo-se em “*Dioptica*” – que concerne no estudo das refrações da luz sobre vidro e cristal – e “*Catoptrica*” – exame da reflexão da luz em superfícies, como o espelho. O “filólogo” jesuíta considera “filhas da óptica”, a perspectiva, pintura, “*Gnomonica*” ou fábrica dos quadrantes: relógios do sol²³.

A perspectiva empregada como mecanismo de ilusão, segundo Magno Moraes Mello não fora condicionada à pintura decorativa, mas agiu em painéis retabulares desde o período convencionalmente denominado renascimento, passando pelo maneirismo e culminando no barroco. Em fins dos seiscentos os estudiosos da

¹⁹ *Ibidem, loc. cit.* OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial”. In: *Revista Barroco*. Nº.10, anos 1978-1979, p. 27-28.

²⁰ BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p 449. (Filme III)

²¹ *Ibidem, loc.cit.*

²² *Ibidem*, p.450.

²³ *Ibidem, loc.cit.*

pintura especializaram-se na realização de falsa arquitetura, também designada como “*de quadratura*”. Nesta senda, difundem-se os conhecimentos burilados nos tratados matemáticos de perspectiva, configurando especialistas/peritos na construção de quadraturas e figuristas ²⁴. Em Portugal, a perspectiva aplicada à pintura consolidar-se-á no século XVII. A decoração perspéctica iniciar-se-ia no setecentos, especialmente com a interferência do jesuíta Inácio Vieira, interessado em questões de cenografia, pintura e perspectiva ²⁵.

Segundo Claudina Dutra Moresi, os pintores de Minas Gerais certamente tiveram acesso a manuais, tratados e pequenos dicionários nos quais estava incluídas a arte de pintura e que circulavam em Portugal. A autora considera que os artífices liam o manual “*Segredos necessários para os officios, artes e manufacturas, e para outros objetos sobre economia domestica*”, do qual extraíam importantes referências para o preparo de tintas, vernizes, têmperas e douramentos. Moresi considera a possibilidade de este livro estar contido no arrolamento de bens de Ataíde. Observa que os estudos de simetria, perspectiva e pintura do poeta e pintor lusitano Filipe Nunes circulavam em Minas Gerais ²⁶. Todavia, a circulação dos estudos e elementos da tratadística foram difundidos na sociedade mineira pela circulação destes conhecimentos via páginas de manuais, pela prática dos ateliês e pela oralidade.

Francisco Xavier Carneiro possuía em sua biblioteca sete “livros da profecia de Isaías”, “Eva e Ave”, “Ciências das sombras relativas ao desenho”, “Segredos necessários para a arte da pintura”, um manual “Ortografia Portuguesa”, um “livro de reponsos da Semana Santa”, “Horas Mariana”, uma obra sobre Santa Bárbara, uma instrução de doutrina, um livro “Arte da pintura”, um livro de “Escrúpulo Teológico”, um de novena do Menino Deus e dois de “História Sagrada” ²⁷. No inventário dos bens legados por Ataíde aos seus herdeiros observamos a presença de um livro da Bíblia estampado e um dicionário da língua francesa ²⁸. Conforme podemos evidenciar no rol dos bens materiais dos pintores Marianenses, os artistas

²⁴ MELLO, Magno Moraes. A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740). In: *Revista Barroco*. Nº.19, anos 2001-2004, p.229-230.

²⁵ *Ibidem*, p. 231-232.

²⁶ MORESI, Cláudia Dutra. “Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Op.cit.*, 2005, p.111-112

²⁷ *Ibidem*, p. 69, nota 9.

²⁸ MENESES, Ivo Porto de. Anexo I: Pesquisa documental. *Ibidem*. Documento 62. *Ibidem*, p. 216.

possuíam um repertório imagético e técnico para a construção de suas imagens. Estes artífices inspiravam-se em temas Bíblicos, hagiográficos e na tradição oral ensinada pela Igreja para consolidação de suas representações.

A representação da Assunção da Virgem na Capela da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

Não aproveitam tanto os meninos nos corpos com o leite das próprias mãys, quanto aproveitam nas almas o leite da devoção da Virgem, porque assim o leite materno é o mais proveitoso para a saúde corporal dos meninos, assim o leite da devoção da Virgem é o de melhor proveito para a saúde de suas almas, mais do que qualquer outra indústria ou política humana ²⁹.

Alexandre de Gusmão

Com o advento das reformas religiosas seiscentistas inaugurou-se um movimento por parte da Igreja Católica para a reformulação de suas iconografias e representações imagéticas, como meio eficaz de difundir seus dogmas e elemento necessário ao ritual. O Concílio de Trento traçou os principais pontos para a construção das imagens religiosas e seu tratamento. Este código legal estabeleceu a disposição adequada e decorosa das imagens Marianas, do Cristo e dos Santos, a fim de angariar e despertar a honra e piedade dos devotos. As imagens deveriam ser tratadas com asseio, recato e com devoção, não prestando estas à adoração, conforme faziam os “*gentios*”. Tornar-se-ia necessário retratar as imagens religiosas com decoro e decência, especialmente na sua construção corpórea e na coloração, para que estas inspirassem fé, devoção e caridade, ou seja, suscitassem o amor a Deus e a piedade cristã ³⁰.

Para Giulio Argan, emergia neste período empreendimentos de emprego da imagem para os fins de promoção dos valores Tridentinos; ou seja, a tratadística e a construção das imagens enfocaram e configuravam uma finalidade política. O resgate de aspectos clássicos e do renascimento evocavam o belo como maneira de persuasão; encorajando os meios espetaculares da arte, do culto e das ritualísticas. As

²⁹ GUSMÃO, Alexandre de. Capítulo XIV: “Da importância de criar mininos na devoção da Virgem Maria, Nossa Senhora”. In: GUSMÃO, Alexandre de. *A Arte de Criar Bem os Filhos na Idade da Puerícia*. Dedicada ao minino de Belém, Iezu Nazareno. Composta por Alexandre Gusmão. da Companhia de Iesu da Provincia do Brazil. Lisboa: 1685, p.283-290.

³⁰ *Canonis e decreti del Concilio di Trento. Sessione XXV, tit. 2*

imagens deveriam nortear-se por princípios morais e desígnios divinos, inspirando a função prática, educativa e didática. A Igreja expressaria na sua arte aspectos de sua autoridade, influenciando decisivamente sobre o comportamento humano, condicionando e influenciando a ação dos homens ³¹.

Segundo Fernando Checa Cremades e José Miguel Morán Turina, a Igreja estava disposta a adequar suas imagens artísticas a uma proposta de representação que satisfizesse seus interesses de fortalecimento das doutrinas e dogmas católicos perante as investidas das invasões reformistas, ou seja, protestantes. No tratamento de suas concepções, a imagem religiosa fora destituída de um valor puramente religioso e angariou funções pedagógicas. Tornar-se-ia necessário inserir os fiéis na senda da virtude e negação aos pecados e heresias, encaminhando-os ao arrependimento e conversão. Na configuração das imagens transcorreu uma influência das correntes moralistas em detrimento das místicas; fundamentou-se um espaço voltado para a adoração e contemplação, ou seja, essencialmente teatral. Neste sentido, o pintor católico assemelhava-se ao orador; calcava suas representações em uma poética que preconizava a clareza expositiva e a verossimilhança, a fim de confeccionar imagens persuasivas, que convencessem, envolvessem e ensinassem os fiéis ³².

Adalgisa Arantes Campos evidencia que as temáticas pintadas por Ataíde remetem a invocações estabelecidas pela Igreja em sua História e reiterada pela “Igreja Reformada”, apresentando: cenas de martírio, êxtases místicos, coros angélicos, representações marianas e o culto santoral. Ao analisar as pinturas confeccionadas por Ataíde, Ivo Porto de Meneses evidencia que este dedica à Virgem Maria uma porção especial de suas encomendas e de sua produção iconográfica: Cenas da Assunção Mariana aos céus em São Francisco de Assis de Ouro Preto e Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana; Coroação de Maria pela Trindade Santa em Santo Antônio da Itaverava e Aparição da Virgem a Santo Antônio em Ouro Branco ³³.

³¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Op.cit.*, p.55-57.

³² CREMADES, Fernando Checa & TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo, 1989.

³³ MENESES, Ivo Porto. “Uma releitura da trajetória do pintor Marianense”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Op.cit.*, 2005, p.20.

Seguindo os ditames de representação tridentinos, Manoel da Costa Ataíde construiu sua imagem da Virgem assumpta aos céus na Capela do Rosário em Mariana. A temática representada é recorrente no Bispado de Mariana, que tem como padroeira Nossa Senhora da Assunção. Desde tenra infância o pintor marianense deve ter convivido com as investidas dos pregadores episcopais, herdeiros de Dom Frei Manoel da Cruz, que investira de maneira apurada na difusão da devoção à Virgem Maria e no dogma de sua Assunção aos céus, propagado na Igreja no século IV e V; retomado de maneira incisiva pelos ideais moralizantes do clero e dos fiéis após Trento. O forro do teto da capela-mor possui dimensão de 10,15 metros de comprimento e 7 metros de largura. Esta superfície é composta de taboado liso em abóbada de berço. Adalgisa Arantes Campos observa que o pintor se inspirou em suas vivências na sede do bispado, especialmente na pintura da Capela do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte ³⁴. Este trabalho o influenciaria na composição de suas pinturas, em especial a que nos debruçamos neste artigo. O trabalho de Antonio Martins da Silveira no forro da capela-mor do Seminário Menor, datada de 1782, inaugurou um esquema acionado e retomado inúmeras vezes pelos artistas posteriores. Como salienta Myriam Ribeiro de Oliveira, este esquema de representação é composto por quatro possantes pilastras, configurando uma abóboda em forma de baldaquino, com elegantes balcões pára-peitos que fecham a composição. O medalhão central em Silveira é formado por uma moldura de rocalhas de desenho extremamente pesados ³⁵. Outra influência apontada por Myriam Ribeiro de Oliveira na construção do teto que analisamos neste trabalho, é a representação da Assunção da Virgem no forro da nave de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão. Esta pintura foi realizada por João Batista de Figueiredo, considerado um dos mestres de Ataíde ³⁶.

O motivo pintado por Ataíde fora inspirado na iconografia da referida pintura da Capela do Seminário Marianense. A imagem construída por Ataíde promove no

³⁴ Atual Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto - Mariana – M.G.

³⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Anexo II: “A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Op.cit.*, 2005, p.227. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.276-277

³⁶ *Idem*. “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó”. In: *Revista Barroco*. Nº.12, anos 1982-1983, p.172.

fiel um intenso fervor religioso, a luz divina representada pela abertura celeste simula a ascensão de Maria aos céus. A coloração ocre do firmamento sofre clareamento quando se aproxima da Virgem, na porção central da pintura; criando profundidade que almeja sensação de infinito. A pintura é estruturada para que o olhar do espectador desloque-se inicialmente para seu centro e depois para os outros pontos da composição; o esplendor pintado em torno da cabeça de Nossa Senhora torna-se um elemento indispensável para o deslocamento do olhar nesta direção. Do mesmo modo, as figuras angélicas, representadas como cabecinhas aladas, promovem sensação de mobilidade à cena e indicam a direção a ser seguida pela Virgem, levando a composição para um espaço sem especificação de limites (**Figura 1**).

Maria, na representação da capela-mor do Rosário, é adorada por seis anjos e um arcanjo. Um dos anjos à sua direita brinca com seu manto azul ³⁷, deixando à mostra suas vestes brancas e mangas do hábito encarnado. Dois anjos à esquerda voam para tomar a faixa amarelo-ocre que está esvoaçante pelo céu. A composição que envolve os tecidos flutuantes ao vento e o revoar dos anjos imprimem leveza e movimento à Maria, que é conduzida ao Paraíso Celeste. As figuras angélicas e a Virgem possuem feições mestiças. Segundo Adalgisa Arantes Campos, estes aspectos formais das obras de Ataíde revelam a inspiração do artista em seu meio – salientando uma coloração tropical vibrante e figuras humanas mestiças – expressando através da forma Rococó uma espiritualidade barroca. Desde sua atuação em São Francisco de Assis, em Ouro Preto, na qual representou Nossa Senhora e a revoada de anjos com feições mulatas, este aspecto fora uma constante em suas representações imagéticas. Para Adalgisa A. Campos, este fator está intrinsecamente ligado ao fator positivo de sua vida emocional, ou seja, da sua relação de concubinato com a forra, Maria do Carmo Raimunda da Silva ³⁸.

³⁷ As cores empregadas por Ataíde eram o branco de chumbo, vermelhão e pigmentos da terra, o amarelo ouro pigmento, o preto de carvão vegetal, o amarelo ouro pigmento, o azul da Prússia, o verde-gris, o resinato de cobre e as lacas vermelhas. A principal técnica empregada é a têmpera em fundo branco. Na pintura que analisamos neste trabalho o pintor não empregou uma camada de cola para impermeabilizar a madeira. Sobre os materiais empregados na pintura de Ataíde, seu repertório técnico e cromático ver: MORESI, Claudina Dutra. “Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Op.cit.*, 2005.

³⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Aspectos da vida social, pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde”. *Ibidem*, p.81,76-77.

Nossa Senhora foi representada sobre nuvens de coloração gris. Esta estruturação promove um contraste entre uma seção mais tenebrosa e tempestuosa do céu com uma porção iluminada do eixo central e superior, a fim de demarcar o espaço que conduz a um universo supostamente paradisíaco. A mãe de Deus ascende aos céus como em transe, com olhar e braços voltados para o infinito. Observamos que todas as figuras estão em uma perspectiva central, que indica uma frontalidade, ou seja, nenhuma das figuras representadas foram escorçadas. O recurso empregado por Ataíde para promover uma sensação de profundidade na imagem foi tonal: a coloração das nuvens, as mesclas, os desbotados do ocre e as sombras na cor azul da prússia do manto sobre as pernas de Maria. Este efeito de claro-escuro do manto marca os joelhos e pernas da Virgem, assim como desloca a parte da veste branca para uma distância diferente da capa em azul intenso, portanto, criando a sensação de movimento na imagem, assentada nas nuvens que ascendem (**Figura 1**).

Observamos o emprego das técnicas dos tratados de perspectiva e pintura, que circulavam nas “quatro partes do mundo”, no fabrico da pintura realizada por Ataíde, especialmente na configuração de um ilusionismo na sensação de abertura celeste, assim como na configuração da trama arquitetônica fingida que sustenta a cartela concheada com a representação da Virgem. Devemos evidenciar nesta representação pictórica da cena central os elementos professados na tradição do quadro recolocado muito difundida na arte lusitana, enquanto as preceptivas dos tratados de perspectiva foram empregadas na falsa arquitetura circundante (**Figura 1**).

Segundo Magno Moraes Mello, o emprego do quadro recolocado em Portugal fora uma opção empregada pelos “perspectivos”, pela tradição de não escorçar formas figurativas. O historiador evidencia que os tratados de pintura ou perspectiva não ensinariam estes truques, que estavam reservados aos mais exímios figuristas. Evidencia que quando os tratadistas descreviam a pintura perspéctica mencionavam o escorço figurativo; não abordando a “*situação de visão do tipo sotto in sú*”, mas configurando imagens escorçadas num plano vertical, dispostas como se estivessem em painel retabular ou quadros recolocados. Neste sentido, pela grande difusão dos tratados e pela dedicação destes aos planos de estruturação de painéis verticais, o

sistema de quadro recolocado fora muito difundido em Portugal do século XVII ao XVIII ³⁹.

Myriam Ribeiro de Oliveira salienta que as pinturas em perspectiva portuguesas, em sua cena central, apresentam efeito de painéis de altar postos no teto. A historiadora observa que as pinturas no além-mar assumiram esta mesma característica da arte lusitana, empregando o “quadro de altar”. Este recurso técnico teria possibilitado, conforme argumenta a pesquisadora, uma comunicação mais direta com os santos, “*retirados assim das alturas celestiais pela terrena sensibilidade da alma portuguesa*”, “*pouco afeita aos arroubos místicos*” ⁴⁰.

Ao estudar os trabalhos artísticos de Lourenço Cunha, em Portugal, Magno Moraes Mello observou a difusão das teorias tratadísticas no setecentos, especialmente a tradição italiana, tendo como um dos seus expoentes o irmão jesuíta Andrea Pozzo. Nas obras realizadas pelo artista lusitano, conforme observa Magno Mello, a composição construída com tendência a elevar-se e ultrapassar a materialidade do templo é interrompida pela visão de quadro recolocado. Deste modo, para configurar e observar a pintura não é necessário uma visão zenital, mas emprega-se uma visualidade de perspectiva oblíqua, geralmente da entrada do templo. De maneira astuciosa, o pintor empregou a construção matemática do espaço representado e do sistema de quadros recolocados em virtude de sua dificuldade em escorçar figuras. Observa Magno Mello que a ausência do arrombo celeste, não advém da incapacidade técnica do pintor ⁴¹. Observamos que Ataíde, na representação da cartela central do Rosário não escorçou as imagens representadas, e verificamos que a visão do observador, conforme observou Magno Mello, dar-se-ia pela entrada da capela-mor: o arco-cruzeiro (**Figura 1**). A representação empregada, na imagem analisada, assemelha-se com as pinturas confeccionadas sob a perspectiva do quadro recolocado. Podemos elucidar a influência do tratado de A. Pozzo na obra de Ataíde no que tange aos aspectos construtivos das estruturas arquitetônicas (**Figuras 2 e 3**).

³⁹ MELLO, Magno Moraes. “A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740)”. In: *Revista Barroco*. Nº.19, anos 2001-2004, p.224.

⁴⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial”. In: *Revista Barroco*. Nº.10, anos 1978-1979, p.29.

⁴¹ MELLO, Magno Moraes. *Op.cit.*, 2001-2004, p.226-229.

Na elaboração da arquitetura fingida que sustenta a visão central com Maria ascendendo aos céus e o “coro angélico”, observamos dois pares de colunas de fuste liso sobrepostas por pilastras, apoiados em plintos interligados por um balcão com uma rocalha azul da prússia. As pilastras e colunas sustentam entablamentos de formato retangular. Nas laterais, um arco abatido de cada lado une as colunas e pilastras. Sobre estes quatro entablamentos verificamos que rocalhas azuis emolduradas por uma estrutura vermelha em forma de “C”, integram estes elementos arquitetônicos pictoricamente construídos à cartela central (**Figura 2**). A cena central está emoldurada com mesmos elementos da composição arquitetônica no qual encontramos sobreposição de rocalhas em vermelhão e azul intensos. Estes concheados vermelhos no meio do coroamento de cada arco são encimadas por rocalhas azuis (**Figuras 1 e 2**). Os elementos arquitetônicos fingidos estão orientados por dois pontos de fuga: uma acima e outro abaixo da Virgem. Ataíde inseriu elementos vegetais na arquitetura fingida para promover profundidade em relação ao fundo branco (**Figura 2**). Este fator pode ser observado pelo emprego de tonalidade azul da prússia na pintura dos tufos. A análise da composição Ataidiana e de imagens do tratado de A. Pozzo⁴² demonstra claramente o conhecimento por Ataíde do repertório técnico sistematizado pelo referido jesuíta, especialmente no que concerne à elaboração de uma arquitetura fingida (**Figuras 2 e 3**). Estes elementos estruturam um ambiente que promove a sedução e interação do espectador.

Conforme evidencia Argan, nas figurações barrocas não observamos a expressão da religiosidade do artista, mas o reflexo e interação da religiosidade dos devotos. Neste sentido, torna-se essencialmente necessária a escolha de um terreno propício para o assentamento de uma obra em conformidade às disposições sentimentais do público, ou seja, exercitar/incitar a persuasão, operando a comoção dos afetos. Na elaboração do trabalho do artista, elementos como a qualidade técnica ou recursos acionados para a produção imagética não são tão importantes, mas a

⁴² Pozzo, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei... Pars prima[-pars secunda]*, Romae : Typis Joannis Jacobi Komarek ..., 1693-1700. As imagens e fragmentos textuais do Tratado de pintura e arquitetura estão no site da Universidade de Navarra. Disponível em:<<http://www.unav.es/ha/003-ORDE/aprender-de-pozzo.htm>>, acessado no dia 08/12/2007.

essência das análises das obras integra-se ao prisma de rigorosos processos de construção e mecanismos persuasivos ⁴³.

Os dogmas da Igreja Católica desfilam aos olhos dos fiéis quando dirigem sua visão em direção ao altar-mor do Rosário entalhado por Francisco Vieira Servas. A pintura do forro da capela-mor passa a estimular os cristãos e os integra ao conjunto pictórico e repertório ritual que transcorre no templo. No altar encontramos o santo sacrário, no qual se deposita a eucaristia, trigo transubstanciado no corpo de Cristo; sacrifício maior efetuado pelo sacerdote em todas as celebrações. Neste ambiente realizam-se as outras celebrações sacramentais, tais como: o batismo, casamento e crisma. Neste espaço a irmandade procede com as reuniões da mesa diretora, encontros dos confrades, festas de sociabilidades, os rituais funerários e as inumações. A proximidade com o altar-mor para os homens setecentistas e oitocentistas representava o angariar de maior graça por parte de Deus, portanto, para se recobrir de bênçãos era necessário estar mais próximo do local que emanava estas graças. No altar-mor, no qual se circunscribe a pintura em perspectiva de Ataíde, assentavam-se os principais membros da Irmandade, os confrades que possuíam função diretora na mesma, autoridades civis e eclesiásticas, portanto, a hierarquia social refletia-se no espaço do culto.

Neste sentido, esta imagem influíra decisivamente na vivência dos ocupantes deste lugar privilegiado, inspirando suas atitudes, despertando piedades, inflamando suas orações, e promovendo a ânsia do sepultamento sob o olhar atento da Virgem do Rosário do altar, da Sagrada Eucaristia e da Senhora que assumpta aos céus; do mesmo modo, a representação Mariana inspirava o sacerdote na celebração dos rituais. Os ocupantes de outros locais na capela e os entrantes deste espaço sagrado sofriam influência da imagem que despertava emoções e dialogava com os fiéis, na medida em que estes produziam interpretações de sua mensagem discursiva. “*A imagem não age nem sobre a ação nem sobre a decisão, mas atua sobre as intenções: não fornece esquemas ou modelos, mas solicitações*”. As imagens serão mais eficazes quando melhor corresponderem aos atos, interesses e costume dos vários estratos sociais. Segundo G. Argan, para os fins de uma existência prática ou da utilidade, a comunicação no nível das imagens parece mais eficaz do que aquela

⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. *Op.cit.*, p.37.

que transcorre no nível intelectual da forma ou do conceito. Tornar-se-ia necessário cunhar entre os fiéis estímulos à devoção e à vivência religiosa em obras de piedade e caridade, demonstração de virtudes supremas e expansão da doutrina cristã via catequese ⁴⁴. Em suma, com a inserção desta pintura no forro da capela-mor construía-se um novo e persuasivo contexto devocional, no qual o espectador torna-se ator.

Piedade e devoção: a Virgem elevada aos céus

Maria olha para os céus enquanto é elevada ao Paraíso. A Virgem sem mácula do pecado tivera a boa morte, não tendo sua carne putrefada, pois seria imune de qualquer mácula. Ascendendo aos céus de corpo e alma, vivendo uma vida consagrada a Deus, a figura da Virgem inspira os fiéis a seguirem nas sendas da virtude, que elevariam suas almas aos céus. Na representação da assunção mariana, observamos a presença de um anjo adolescente portando botas com os dedos à mostra e lírios empunhados nas mãos. Este arcanjo é Gabriel, geralmente representado com estes signos na anunciação da concepção de Jesus a Virgem. A presença do arcanjo com o lírio remete ao momento da aceitação de gerar o filho de Deus, que desperta no fiel o sentimento de viver uma vida santificada e pura, próxima a Deus e à semelhança de Maria. A imagem leva o espectador a recordar a vida santificada de Nossa Senhora, principal dogma da Igreja após Trento. Pois segundo a tradição: as *“flores e estes lírios colhe a Santíssima Virgem daquele jardim que ela mesma com sua mão plantou no paraíso da Igreja”* ⁴⁵. Através do sim de Maria, o mundo foi salvo pelo Cristo. Do mesmo modo, o fiel deveria tornar-se lírio – mirar-se neste exemplo de pureza e constância na fé – e ser colhido no jardim pela Virgem, alcançando as primícias celestes.

A figura representada sob a forma mestiça, para uma confraria de africanos e crioulos, cunhou uma identificação dos fiéis com a imagem. Neste sentido, podemos conjecturar que transcorreu uma melhor apropriação dos argumentos poéticos, retóricos e dogmáticos empregados em sua construção. Conforme analisamos em nossa apresentação, a construção essencialmente retórica das imagens suscitava sensibilidades dos fiéis e os persuadiam. Empregava-se a imagem no espaço de culto

⁴⁴ ARGAN, Giulio. *Op. Cit.*, p.58-59.

⁴⁵ GUSMÃO, Alexandre de. *Op. Cit.*, p.286.

para a satisfação de determinados interesses: suscitar devoção, piedade, caridade e evangelização/catequese de seus observadores. Neste sentido, empregou-se um determinado repertório técnico para instigar e persuadir os fiéis. Na representação imagética estudada, criou-se a sensação de ilusionismo no “céu aberto” e na arquitetura fingida que sustenta a cartela com a representação da *Assunção da Virgem*. Estes aspectos expressavam o “gosto moderno” de se representar qualquer imagem e possuíam como função essencial a persuasão dos homens; condução de seu olhar. No sentido de promover a contemplação e instrução dos espectadores nos mistérios da fé católica construiu-se, na capela-mor da confraria do Rosário, “*uma elegante e moderna perspectiva*”.

Figuras:



Figura 1: Pintura com o motivo da Assunção da Virgem Maria no forro da capela-mor do Rosário de Mariana. Foto: Adriano Toledo Paiva



Figura 2: Manoel da Costa Ataíde – Detalhe do plinto, coluna, pilastras e arcos da trama arquitetônica fingida do forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Rosário Mariana. Foto: Adriano Toledo Paiva.

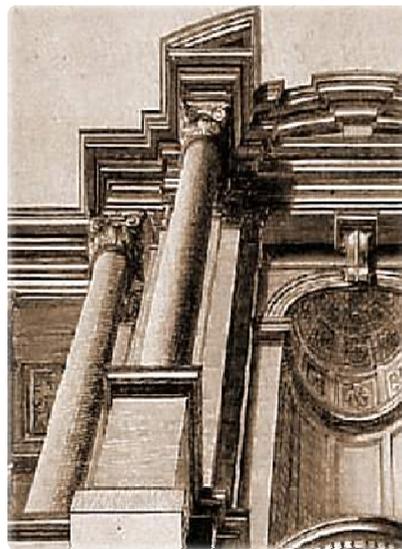


Figura 3: Detalhe POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum...* 1693-1700. Imagens e fragmentos textuais do Tratado de pintura e arquitetura (site da Universidade de Navarra).

Fontes impressas:

Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/ Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano II, 1953, p.149-158.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. Lisboa; Oficina de Pascoal da Sylva, 1713. Obra digitalizada e disposta em Cd-room.

Canoni e decreti del Concilio di Trento. Sessione XXV, tit. 2.

GUSMÃO, Alexandre de. “Capítulo XIV: Da importância de criar mininos na devoção da Virgem Maria, Nossa Senhora”. In: GUSMÃO, Alexandre de. *A Arte de Criar Bem os Filhos na Idade da Puerícia*. Dedicada ao minino de Belém, Iezu Nazareno. Composta por Alexandre Gusmão, da Companhia de Iesu da Provincia do Brazil. Lisboa: 1685, p.283-290.

Fontes em meio digital:

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei... Pars prima[-pars secunda]*, Romae : Typis Joannis Jacobi Komarek ..., 1693-1700. Imagens e fragmentos textuais do Tratado de pintura e arquitetura, no site da

Universidade de Navarra. Disponível em:< <http://www.unav.es/ha/003-ORDE/aprender-de-pozzo.htm>>, acessado no dia 08/12/2007.

Bibliografia:

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão – Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Aspectos da vida social, pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde.” In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 192-193.

CREMADES, Fernando checa & TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo, 1989.

HANSEN, João Adolfo. “A categoria representação nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII”. In: KANTOR, Íris & JANCSÓN, István (orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, V. II.

KANTOR, Íris & JANCSÓN, István (orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, V. I e II.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos em Perspectiva: no Portugal de D. João V*. Editorial Estampa: Lisboa, 1998.

_____. “A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740)”. In: *Revista Barroco*. Nº.19, anos 2001-2004.

MENESES, Ivo Porto de. “Anexo I: Pesquisa documental”. Documento 47. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

_____. “Uma releitura da trajetória do pintor Marianense”. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MORESI, Cláudia 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: C/Arte, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Pintura em Perspectiva em Minas Colonial”. In: *Revista Barroco*. Nº.10, anos 1978-1979.

_____. “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó”. In: *Revista Barroco*. Nº.12, anos 1982-1983.

_____. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

PANOFKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Temas humanísticos e do Renascimento. Editorial Estampa, Lisboa:1986, p.19-25.

PINHEIRO, Fernanda Aparecida Domingos. *Confrades do Rosário: sociabilidade e Identidade étnica em Mariana – Minas Gerais (1750-1820)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Niterói; 2006.