

## A PINTURA DE PERSPECTIVA NO FORRO DAS IGREJAS DA COMARCA DE VILA DO PRÍNCIPE

Delson Aguinaldo de Araujo Junior

Graduado em História e Pós-Graduando em Cultura e Arte Barroca, IFAC – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Curso de História da Arte, UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

### Resumo

Este trabalho pretende discutir a pintura de perspectiva com falsa arquitetura na comarca de Vila do Príncipe, atual cidade do Serro. Tomaremos como referência o artista português Caetano Luiz de Miranda, que realizou excelentes trabalhos no círculo do diamante, sendo de sua autoria o forro da capela do Bom Jesus do Matozinho, no Serro. Devido ao declínio e estagnação econômica, a Comarca do Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe, manteve sua constituição arquitetônica intacta, chegando aos nossos dias em grande originalidade do período colonial e tendo um acervo entre os mais importantes no círculo do diamante. Na pintura religiosa, alcançou qualidades invejáveis, com tramas de rebuscada perspectiva de grande perfeição. No Serro, encontramos obras do pintor Caetano Luiz de Miranda, que trabalhou na capela do Bom Jesus do Matozinho, onde consta, no medalhão central do teto da capela, o tema da narração do recolhimento do Cristo Crucificado na praia de Portugal. Esta é uma grandiosa composição ornamental, com quatro belíssimos anjos, de estilo lusitano. Em volta do medalhão central, temos uma pintura balaustrada sinuosa, composta em perspectiva, tendo em seu parapeito belos anjos entre graciosos arranjos florais com amplos detalhes decorativos. Outra grande influência na região de Vila do Príncipe vem do pintor português José Soares de Araújo. Datada sua presença na capitania a partir de 1765, desempenhou amplo trabalho em Diamantina na linha da perspectiva arquitetônica de estilo barroco.

**Palavras-chave:** Pintura, Perspectiva, Barroco.

### 1. A PINTURA DA CAPELA DE BOM JESUS DO MATOZINHO NA COMARCA DE VILA DO PRÍNCIPE

Serão analisadas, nesta pesquisa, as pinturas parietais e de teto com tramas de perspectiva na Capela do Bom Jesus do Matozinho na cidade do Serro, antiga comarca de Vila do Príncipe. Lembrando que esta pintura, da mais rebuscada perspectiva, tem suas origens na Europa e foi implantada nas terras

coloniais portuguesas.

As pinturas de tetos em perspectiva, em Minas Gerais, começaram a surgir a partir do meio do século XVIII, ganhando grande impulso em muitas capelas e matrizes no círculo do ouro e do diamante. Por volta de 1778, usava-se o termo de “Arquitetura com prespectiva” para falar da técnica de representação de um objeto sobre um plano de forma que, ao observá-lo, teria-se a idéia de espessura e profundidade; as capelas e matrizes contratavam profissionais, habilidosos nesta arte de perspectiva, para pintar seus forros e outras partes do templo desejadas. Os historiadores de arte dos tempos atuais dão continuidade à nomenclatura deste tipo de pintura, chamando-a pelo mesmo nome de origem, usado na época, pintura de perspectiva.

## **2. A PINTURA EM PERSPECTIVA NA COMARCA DE VILA DO PRÍNCIPE**

Devido ao declínio e estagnação econômica, a cidade do Serro Frio, sede de Vila do Príncipe, manteve sua constituição arquitetônica intacta, chegando aos dias atuais em grande originalidade do período colonial. Seu acervo está entre os mais importantes no círculo do diamante e sua pintura religiosa alcançou qualidades invejáveis, com pinturas de tramas de rebuscada perspectiva de grande qualidade e perfeição.

O círculo do ouro e do diamante seguiram caminhos diversos uns dos outros, causando uma grande variação de estilos com relação à pintura de forro, sendo que uma das grandes influências na região de Vila do Príncipe vem do pintor português José Soares de Araújo; sua presença é datada na capitania a partir 1765, e ele desempenhou amplo trabalho em Diamantina e adjacências.

Na igreja da Ordem Terceira do Carmo, este pintor foi responsável pela pintura do teto da capela-mor e também desempenhou grande feito na nave desta igreja no período de 1766 a 1784. A ele credita-se o forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário, que data do período de 1779 a 1780 e também foi responsável pelo forro da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis. Estilisticamente, ele trabalhou na linha da perspectiva arquitetônica do barroco: os tetos de José Soares de Araújo, ou pintados a partir de sua influência, são de pesadas tramas de pintura com fortes coloridos típicos do barroco<sup>1</sup> e os espaços destes tetos são todos bem preenchidos sem nenhuma lacuna.

Na posição de Myrian Ribeiro, com relação a esse preenchimento, ela chama-o de “o principio do horror vacui”. O barroco é bem distinto do

---

<sup>1</sup> SANTOS, 1990/92, p. 435-439.

rococó, que é representado com grande leveza, com tons claros e neutros, sendo que o vazio, do qual o barroco tem grande horror, no rococó tem função de prestígio e era de grande valor para a produção final da pintura.

José Soares de Araújo teve grandes influências em Vila do Príncipe, pois, além de ser pintor, desenvolveu outras funções e desempenhou grandes cargos nesta comarca: foi nomeado, em 1769, guarda-mor da Comarca de Vila do Príncipe, antes disto já era guarda-mor das terras do Tejuco, e foi um pintor de renome no seu tempo com grandes *status* social e econômico.

A pintura rococó, na região do Serro, é de grande qualidade, como podemos observar na bela obra da Capela de Bom Jesus do Matozinho, datada de 1797. No segundo momento da pintura em Vila do Príncipe, vai-se abandonando o estilo barroco de José Soares de Araújo, para seguir-se o novo estilo rococó, que predomina nesta região até o século XX, com estilos populares.

### 3. CAPELA DO BOM JESUS DO MATOZINHO

Nesta pesquisa, aprofundar-se-ão os trabalhos de pintura da capela do Bom Jesus do Matozinho. Eles são de autoria incerta, sendo creditados ora a Caetano Luiz de Miranda, artista português que, segundo tradição local, desenvolveu importantes trabalhos na região do diamante, ora a Silvestre de Almeida Lopes, artista mineiro colonial.

Sendo ainda incerto a autoria da pintura da Capela do Bom Jesus, neste trabalho fica suspensa, no primeiro momento, a autoria desta pintura. Será um dos objetivos desta pesquisa comprovar, através de fontes documentais, o verdadeiro pintor desta obra-prima. No momento atual, o mais indicado para receber o crédito de autoria desta obra seria Caetano, uma vez que se encontra em Diamantina um oratório atribuído a este pintor que se sabe ser seu trabalho, pelo fato de ter assinado a obra no verso; além disso, quando comparados os anjos do oratório com os anjos da Capela Matozinho, observa-se grande semelhança entre ambos, o que faz crer ser o mesmo o autor dos dois trabalhos – sendo inconfundível os riscos e traços deste pintor.

Judith Martins foi uma das primeiras pesquisadoras a arremeter a pintura do Matozinho a Silvestre de Almeida Lopes, expondo suas conclusões numa exaustiva pesquisa de artistas e artífices de Minas Gerais, que atuaram no Século XVIII e XIX. O resultado final desta pesquisa foi contemplado pelo IPHAN, na forma de dois dicionários publicados em 1974. Este dicionário foi grande referência para pesquisadores da História Colonial de Minas Gerais.

Silvestre de Almeida Lopes ficou durante muitos anos, inquestionavelmente, como autor da pintura do Matozinho, porém

recentemente Antônio Fernando, restaurador do IPHAN, contestou esta autoria. O método utilizado por Judith Martins, para creditar Matozinho ao Silvestre, foi através de uma documentação que, por si, arremete o forro da Capela São Francisco de Assis, em Diamantina, ao mesmo autor; e, como o teto de São Francisco de Assis é idêntico ao do Matozinho, no Serro, por consequência atribuiu ao mesmo pintor ambas as obras. Os dois forros são, portanto, parecidos, o que levou Judith Martins a confirmar a hipótese de Luiz Jardim, que por seu turno atribuíra os dois forros ao mesmo autor.

Quando se observa ambos os forros, confirma-se os traços estilísticos, causando grande impacto por tamanha semelhança; desde a época deste trabalho de Judith, fica definido que Silvestre trabalhou nos dois forros. Fato é que, o mesmo pintor do forro de São Francisco de Assis, em Diamantina, trabalhou no forro do Serro; não se questiona, nesta presente pesquisa, se ambos os forros são de mesma autoria, mas se o pintor é Silvestre de Almeida Lopes.

Os dois tetos são ricos em detalhes e qualidade; o que os diferencia é o tema do medalhão central: na Capela de Bom Jesus do Matozinho, no Serro, o forro tem como tema o recolhimento na praia de Portugal da imagem do Bom Jesus do Matozinho que, segundo a lenda, esta imagem foi feita por José de Arimatéia. No forro da capela de São Francisco de Assis, em Diamantina, o tema do medalhão central é ligado à história de São Francisco de Assis.

Quando se observa a estrutura dos dois forros, os traços e linhas são muito semelhantes, e o que mais chama atenção são os anjos de estilo rococó com guirlandas de flores que se repetem em ambas as capelas das cidades distintas.

Luiz Jardim havia escrito um artigo, trinta e três anos antes da pesquisadora Judith Martins, na *Revista do Patrimônio*, sobre a influência das estampas européias na América portuguesa. Neste artigo, ele trata da pintura parietal do lado esquerdo da capela-mor do Matozinho, creditando a autoria a Silvestre. Provavelmente o artigo de Jardim seja a publicação mais antiga que delega a Silvestre a autoria desta pintura.

Cinco anos após essa publicação, Hannah Levy faz um belo trabalho, igualmente publicado na *Revista do Patrimônio*, número 8, sendo que sua pesquisa propõe aproximar os modelos de estampas da Europa à pintura lusocolonial. Neste trabalho, ela continua creditando a autoria ao Silvestre.

Quatro anos depois da publicação de Hannah Levy, temos três importantes pesquisadores que tratam dessas pinturas. São eles: Rodrigo de Mello, Franco de Andrade, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Carlos Deu Negro. Dentre eles, Myriam retorna a este tema na *Revista Barroco*, número 12,

em 1982/3, e o retoma posteriormente em 1995, concluindo-o, finalmente, em 2003. Segundo esta autora (2003:290), as “atribuições ainda não foram estabelecidas com segurança, como é o caso da pequena jóia que constitui o forro da capela-mor da cidade do Serro, que traz inscrita a data de 1797”.<sup>2</sup>

Com relação à pintura da capela do Bom Jesus de Matozinhos, na comarca de Vila do Príncipe, atual cidade do Serro, esta é única na região por tamanha qualidade, perfeição e realismo, havendo grandes técnicas, na rebuscada pintura rococó.

Este pintor de identidade oculta tem grande renome, devido ao singular trabalho realizado no forro da capela de Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, o que inclui uma perfeição que nada deixa a desejar quando comparado ao teto da capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto, de autoria de Athaide.

No teto da capela do Bom Jesus de Matozinhos consta, no tema do medalhão central, a narração do recolhimento na praia em Portugal, da imagem do Cristo Crucificado. A pintura da moldura do recolhimento foi pintada com minuciosos detalhes: uma grandiosa composição ornamental com quatro belíssimos anjos, de estilos lusitanos, com guirlandas de flores sobre a cabeça; em volta do medalhão central, há uma pintura balaustrada sinuosa, composta em perspectiva e, em seu parapeito, encontram-se belos anjos entre graciosos arranjos florais com amplos detalhes decorativos.

Com relação à cena deste teto, Myriam Ribeiro a chama de pequena jóia e ainda continua (1982:178): “Em Minas, uma das que mais se aproxima dos padrões eruditos em voga na época, o que pode ser verificado pela comparação com a azulejaria portuguesa do período rococó de anjinhos coroados de flores, cartelas e guirlandas”.

Vila do Príncipe, de fato, seguiu o estilo de pintura portuguesa. A pintura de perspectiva de origem rococó, ou mesmo barroca, em Minas Gerais, é de grande qualidade e de grande beleza; esta pintura era o acabamento final das igrejas, essencial para acompanhar a talha.

### 3.1 Adoração dos Pastores

Na Capela-mor do Bom Jesus do Matozinhos, há uma pintura de

---

<sup>2</sup> A mesma autora, à mesma página, em nota, afirma: “A tradicional atribuição deste forro ao pinto Silvestre de Almeida Lopes, vem sendo questionada ultimamente em favor de Caetano Luiz de Miranda, por confronto estilístico com obras documentadas de sua autoria, notadamente um Oratório pintado e conservado no Museu do Diamante em Diamantina”.

grande erudição que representa a cena da Adoração dos Pastores para a qual o artista se inspirou em pinturas do mais rebuscado rococó da arte européia. Através destes modelos, o artista chegou a um alto estilo de eclético caráter de erudição. A partir do Missal belga de 1744,<sup>3</sup> representando a “A Adoração dos Pastores”, que serviu de modelo para a pintura do lado esquerdo da referida Capela, fica comprovado a influência européia no trabalho dos artistas coloniais. O artista da Capela do Bom Jesus permitiu-se influenciar pelo Missal e, a partir dele, ganhou a liberdade do pincel e alçou vôos em direção a uma unidade de caráter autêntico.<sup>4</sup>

Quando confrontada esta pintura com o modelo provindo do Missal europeu, observa-se que o artista seguiu rigidamente o seu modelo em relação à trama geral da cena, à distribuição das luzes e sombras, aos personagens e suas devidas posições e vestes. O toque do artista colonial foi visto na perfeição da cópia com pequenas eliminações de traços e linhas e pequenas intervenções, mantendo-se ligado ao tema central do Missal.

Este Missal serviu para diversos artistas em Minas como inspiração e modelo: foi tema de uma pintura na Matriz de São José de Itaponhoacanga, de autoria de Manoel Antonio da Fonseca, que foi paga pelo capitão José Pereira Bom Jardim; também serviu como inspiração da Natividade na Capela da Boa Esperança, em Belo Vale, território mineiro. O tema desta cena é típico dos Evangelhos e faz parte da narração da infância do menino Jesus, presente em muitas igrejas coloniais.

No Bom Jesus do Matozinho, a pintura nos impressiona com sua beleza e realidade, com ar de movimento, onde todos os componentes são atraídos a observar o menino Jesus nos braços amáveis de sua mãe Maria. Estão todos a olhar ao mesmo tempo e com muita atenção, procurando o melhor ângulo para apreciar o menino-Deus. O painel tem, nas suas duas bordas, a representação dos apóstolos São João e São Lucas, sendo que o primeiro está à esquerda e o segundo, à direita da trama da pintura. O apóstolo São Lucas é visto com uma aquarela na mão esquerda e, na direita, ele segura o pincel,

---

<sup>3</sup> Hannah Levy e Luiz Jardim publicaram importante pesquisa com relação aos Missais, Exemplo da influencia destes na arte colonial pode ser observado na Matriz de Cachoeira do Campo em Ouro Preto e o Santuário de Congonha do Campo em Congonhas, ambos os templos contem pintura que foram feitas a partir do mesmo Missal com o tema da “Expulsão do Paraíso” fato que passou despercebido por Levy, Jardim e outros pesquisadores do tema.

<sup>4</sup> Sabe-se da existência deste Missal a partir da publicação de Luiz Jardim: *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, ano 1939, Rio de Janeiro, p. 63-102.

olhando atentamente para a cena da adoração dos pastores; com pinceladas leves e precisas, ele registra a Virgem e seu filho. São Lucas desenvolve uma pintura de cavalete em que a Virgem Maria encontra-se com o menino Jesus em seu colo; há dois anjos atentos que seguram a tela para o evangelista, sendo que o anjo que se encontra na parte superior observa com admiração a tela do evangelista e, acima desta cena, encontra-se um óculo que traz iluminação para o espaço.

A representação do apóstolo São Lucas, nesta cena, com aquarela na mão e pintando sobre um quadro de cavalete, é muito curiosa, instigando muito mistério envolto em intrigas, numa áurea de dúvidas e incertezas, levando o contemplador a uma profunda reflexão. Sabe-se que a iconografia de São Lucas é de um pintor, pois diz a tradição ser São Lucas o primeiro a representar a Virgem Maria. Mas a pintura de São Lucas vai além de uma simples iconografia: a pintura faz pensar o que levaria o pintor a representar São Lucas em tamanha opulência como pintor. Isto é, qual seria a ligação entre o pintor e a pintura? O criador e a criatura se misturariam no meio de um intenso rococó? É certo dizer que um grande mistério percorre esta pintura. Poderia o nosso pintor fazer um auto-retrato em um local tão sagrado como o altar-mor de uma Capela? Seria ele Português e haveria visto algo parecido na Europa? Ou seria ele um artista mineiro colonial autodidata, que se inspirou em relatos e no seu próprio ego? Esta trama nos leva a pensar o mais puro barroco de Velásquez, pintando o célebre quadro das meninas. São perguntas que talvez nunca cheguemos a uma resposta concreta, pois quem poderia respondê-las dorme no céu da terra, em meio a um profundo esquecimento, em que pequenas respostas como seu verdadeiro nome não podem, provavelmente, comprovarem-se.

Na cena do painel parietal, carregado de emoções e sentimentos, observa-se grande agitação e movimento; é uma cena tipicamente Rococó, sendo composta por dois evangelistas já citados, São João e São Lucas. Conclui-se ser o apóstolo São João devido a sua iconografia representá-lo acompanhado de uma águia. Nesta pintura, a águia está em uma posição majestosa, de grande estatura, com as asas semi-abertas e sua cor é um cinza claro. O pássaro é ladeado pelo apóstolo é de grande beleza, carregando no bico o tinteiro onde São João molha sua pena para escrever no livro que tem sobre a mão esquerda. O rosto do apóstolo é bem jovial, sendo o oposto de São Lucas, que carrega traços de maturidade e com barbas compridas. São João não tem barba, veste uma túnica verde com um detalhe sobreposto vermelho. No auto da cena encontram-se dois anjos nus, que seguram um filactério com

os seguintes dizeres em Latim “Gloria in Ex Celsis Deo”.<sup>5</sup>

Abaixo dos anjos, há dois delicados querubins de asas vermelhas e azuis: um dos anjos, da parte superior, segura uma corrente que tem preza em sua ponta um turbulo que incensa todo o local, inundando-o de densas nuvens; acima de todo este enredo, há uma bela guirlanda de flores de um vermelho intenso; no centro da cena, os olhos do observador são dirigidos ao menino Jesus e sua Mãe, que lhe apresenta aos observadores; São José encontra-se do lado esquerdo, e tem sobre a mão direita um cajado de lírios. De ambos os lados encontram-se animais que são representados numa estrebaria, o que arremete à narração do Novo Testamento sobre o nascimento de Cristo.

### 3.2. Pintura do teto do Matozinho

Complemento essencial da talha, nas decorações do rococó religioso mineiro, as pinturas de perspectiva dos forros das igrejas constituem ainda campo relativamente pouco explorado pelos pesquisadores com exceção de Manoel da costa Athaide, cuja notoriedade liga-se ao fato de ter sido colaborador do Aleijadinho na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e nos Passos de Congonhas do Campo, continuam em relativo ostracismo nomes de pintores importantes” Myriam Ribeiro (2003:).

Com relação ao teto do Bom Jesus do Matozinho, este é de grande qualidade e beleza. Esta pintura foi realizada em 1797, com um medalhão central onde é representada a trama do recolhimento da praia de Portugal da imagem do Cristo Crucificado. Este medalhão central é acompanhado por quatro belíssimos anjos do mais puro Rococó lusitano e o seu teto é todo ladeado por um muro parapeito de falsa arquitetura.

Nesta pintura de perspectiva Rococó, o quadro central não se acha numa perspectiva pura, pois com o que se parece é um “painel de altar posto no teto”(RIBEIRO: 2003, p. 275). A pintura de falsa arquitetura reduz-se ao muro-parapeito, com belas curvas e contracurvas, enfatizando seis belos anjos de mesmo estilo do medalhão central, assentados sobre púlpitos, em posições variadas.

---

<sup>5</sup> Traduzido seria: “Gloria a Deus nas alturas”, versículo do Evangelho de São Lucas, no Novo Testamento (Lucas 2-14).



**Referências bibliográficas**

- ANDRADE, Rodrigo Mello de Franco de. *A pintura colonial em Minas Gerais*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n.18, p.11-74, 1978.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A mentalidade religiosa do setecentos: o curral del Rei e as visitas diocesanas. *Varia História*, Belo Horizonte, v.18, 1997.
- CHARTIER, Roger. Introdução à cultura do objeto impresso. In, CHARTIER, Roger (Coord.). *As Utilizações do objecto Impresso*. Alges [ Portugal ]: Difel, 1998, p.9-21.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: DPHAN, 1978. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 29.
- HANSEN, João Adolfo. Notas Sobre o “Barroco”. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.4, dez.1997.
- JARDIM, Luiz. *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº3 ano 1939, Rio de Janeiro. P. 63-102.
- LEVY, Hannah. Modelos Europeus na pintura colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº8 ano 1944. Rio de Janeiro. P. 7-66
- \_\_\_\_\_. A Propósito de três Teorias sobre o Barroco. *Ver. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.5, 1941.
- \_\_\_\_\_. Valor Artístico e Valor Histórico : Importante Problema da História da Arte. *Ver. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.4, 1940.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. I e II volume. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Minas Gerais. Monumentos Históricos e Artísticos. Circuito do Diamante*. *Revista Barroco*, n. 16, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.352 v. 1.
- \_\_\_\_\_. *A pintura em perspectiva em Minas Gerais Colonial*. In: *Barroco*, Belo Horizonte, Nº 12, 1982-83, p. 171-180.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.



1787, Pintura de Manoel Antonio da Fonseca. “Adoração dos Pastores” Matriz de Itaponhoacanga em Minas Gerais  
Foto: Delson Junior



Detalhe “Adoração dos Pastores” do *Missal Belga de Antuérpia* de 1744, localizado atualmente na Capela do Padre Farias, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

Foto: Delson Junior, 20 de janeiro de 2009.



1797, Pintura de autoria incerta, sendo creditados ora a Caetano Luiz de Miranda, artista português, ora a Silvestre de Almeida Lopez, artista mineiro colonial. “Adoração dos Pastores” Capela do Bom Jesus do Matozinhos no Serro Minas Gerais. Foto: Delson Junior, Outubro de 2008