



INTERCÂMBIOS: A PINTURA ILUSIONISTA NO MEIO NORTE DE MINAS GERAIS E EM SÃO PAULO

Danielle Manoel dos Santos Pereira. IA/UNESP

RESUMO: Esta pesquisa analisa e compara as pinturas coloniais da região de Diamantina e do Serro, no meio-norte de Minas Gerais, com as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, em São Paulo. Os estudos desenvolvidos procuram avaliar as possibilidades de influência, ainda que apenas visual, dessas pinturas mineiras sobre as obras paulistas. As pinturas carmelitas de Mogi das Cruzes possuem visualmente uma relação muito intensa com as obras mineiras, o que indica as trocas artísticas ocorridas entre os pintores.

Palavras-chave: Diamantina. Serro. Igrejas Coloniais. Mogi das Cruzes. Pinturas Ilusionistas.

ABSTRACT: *This study analyzes and compares the colonial paintings from the region of Diamantina and Serro in mid-north of Minas Gerais with paintings on the ceiling of the Church of the Third Order of Mogi das Cruzes' Carmo in Sao Paulo. The studies carried out look to evaluate the possibilities of influence, even if only visual, of these paintings from Minas Gerais with the paintings in São Paulo. The paintings from the Carmelites of Mogi das Cruzes have, visually, an intense relationship with the paintings of Minas Gerais, which indicates the artistic exchanges that took place among the painters.*

Key words: *Diamantina. Serro. Colonial Churches. Mogi das Cruzes. Illusionist Paintings.*

Introdução

Esta pesquisa¹ estabelece a relação entre as pinturas realizadas nos forros das igrejas da cidade de Diamantina (MG) e as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Mogi das Cruzes (SP).

As semelhanças entre as obras impressionam, fazendo então com que surjam inquietações quanto à autoria dos pintores que as executaram e questionamentos quanto à provável influência de uma sobre a outra. É conhecido o intercâmbio ocorrido entre as artes mineira, paulista e fluminense, como nos casos de mestre Valentim, nascido no Serro e atuante na antiga capital federal, o Rio de Janeiro; do

português José Soares de Araújo em Diamantina; e de José Patrício da Silva Manso, pintor mineiro que atuou em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Contudo, as pinturas são atribuídas a diferentes artistas, como Manoel do Sacramento, em Mogi das Cruzes, e José Soares de Araújo, que seria responsável pela maior parte das pinturas ilusionistas em Diamantina.

Mas, por outro lado, a pintura barroca paulista foi classificada como *popular* ou *ingênua*, sendo assim, como é possível compará-la às produções mineiras? A semelhança nos trabalhos e na paleta de cores, enfim, na obra como um todo, ou ainda na execução pelos pintores do norte de Minas Gerais nas pinturas de Mogi das Cruzes, levam a crer uma possível influência visual, espiritual e material no período.

Logo, desenvolveu-se a possibilidade, frente ao contexto sugerido, de deslocamentos artísticos e trocas culturais entre as distintas regiões, de estabelecer a relação entre as pinturas realizadas nos forros das igrejas da cidade de Diamantina (MG) e as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Mogi das Cruzes (SP), assim sendo, duas histórias, diversos objetos e a busca de um único sentido por meio da arte.

A influência da pintura do meio-norte de Minas Gerais

O trânsito ocorrido dos artistas nas mais diversas localidades, para Caio César Boschi (1988) se deu em razão das encomendas de trabalho dos artistas, ou seja, esse deslocamento era promovido pela ausência de trabalho em sua região ou ainda por sua contratação em outras vilas e cidades.

Embora não haja uma farta documentação sobre a pintura colonial, inúmeros estudos apontam e confirmam que tenha ocorrido entre as diversas capitânicas e distritos um trânsito de artistas. Tal como o pintor José Joaquim da Rocha², oriundo de Minas Gerais, desenvolveu grandiosos trabalhos na Bahia, sendo considerado por pesquisadores o formador da “escola baiana de pintura”.

José Joaquim da Rocha é apontado como mestre de grandes pintores, tais como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco; outro artista de relevo que circulou

entre as capitânicas foi José Patrício da Silva Manso³, também mineiro, mas atuou em São Paulo e foi considerado mestre do padre-pintor Jesuíno do Monte Carmelo⁴; ou seja, é possível afirmar que os pintores de Minas Gerais tenham influenciado paulistas e baianos, resta saber se a influência teria alcance também na região de Mogi das Cruzes.

No entanto, não se conhece com profundidade a maneira pela qual os já citados artistas José Joaquim e José Patrício tenham aprendido a arte de pintar, desconhecem-se maiores informações que possam indicar como esse aprendizado os antecedeu e os precedeu.

Estava o País em processo de colonização no período em que práticas e ofícios artísticos estavam sendo introduzidos, garantindo-se, assim, terreno fértil para a apreensão de qualquer técnica, por não haver nenhum padrão a obedecer ou mesmo a aplicar.

Como se pôde apurar, foram esses deslocamentos que propiciaram o intercâmbio artístico e as trocas culturais ocorridas nos séculos XVII, XVIII e XIX e, possibilitaram que diferentes técnicas e estilos chegassem às regiões mais afastadas.

Porém, o livre trânsito entre as regiões, à exceção de Diamantina⁵, restringe as pesquisas a atribuições por comparações estilísticas, sem que se possa afirmar e identificar a autoria de muitas obras pictóricas, para Boschi “Embora sejam vulgarmente conhecidos poucos nomes, sabe-se que, especialmente após a terceira década do século, mais de uma centena de oficiais da pintura trabalharam em Minas Gerais[...]” (BOSCHI, 1988, p. 20).

Para compreender a possível relação que possa ter ocorrido entre os pintores do meio norte-mineiro e Mogi das Cruzes em São Paulo, é preciso primeiramente entender a divisão proposta por pesquisadores para a pintura que foi desenvolvida no período colonial.

Affonso Ávila (1980) quando classificou a pintura colonial em fases e partidos, estabeleceu divisões nas quais incluiria a “rota do Serro”, sendo esta organizada em duas fases e três partidos distintos:

1° fase – até meados de 1755, quando a pintura dos forros das igrejas era condicionada por caixotões ou em painéis.

2° fase – A partir do ano de 1755, quando a pintura de perspectiva passa a ser difundida em Minas, a pintura de arquitetura fingida, ilusionista. Dentro desta fase há ainda uma terceira fase evolutiva – transição entre barroco-rococó – na qual a pesada arquitetura cede espaço a leveza dos muros-parapeito contínuos. Para essa fase Ávila (1980, p. 166) estabelece a seguinte divisão:

Partido A: desenvolvido em Diamantina, como exemplo, as pinturas do mestre José Soares de Araújo. Caracterizadas pelo tratamento cercado da trama.

Partido B: comum na região de Vila Rica, como exemplo, as pinturas do mestre Ataíde. Caracterizadas por clareza e graciosidade das pinturas de gosto do Rococó.

Partido C: paralelo ao partido B, realizado na região de Sabará, Santa Luzia e rota do Serro. Segundo o pesquisador:

Este partido elimina a trama arquitetônica sustentante, em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da CIMALHA que remata as PAREDES. Atrás do muro-parapeito, veem-se, frequentemente, figuras de santos e doutores da igreja em PÚLPITOS e balcões, separados por composições ornamentais diversas (enrolamentos rocaille, querubins e arranjos florais). O quadro central, no meio da composição, pode receber ou não, TARJA de ornatos rocaille, sendo no caso negativo simplesmente emoldurado pelas nuvens que circundam a 'visão' [...] (ÁVILA, 1980, p. 166-167).

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1997) estabelece uma classificação muito próxima a esta, para a pintura mineira colonial, no entanto a divide em ciclos distintos, sendo, ciclo barroco e ciclo rococó. Embora sua classificação seja diferente, as obras apontadas pela autora são as mesmas que identificou Ávila (1980) em sua classificação.

Baseado nesse intercâmbio entre os pintores e, especialmente na classificação de Ávila (1980), Myriam Salomão e Percival Tirapeli (2005) levantaram hipóteses profundas a respeito de uma pintura executada no forro da nave da igreja dos Terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, região essa muito afastada à “rota do Serro”, os estudiosos indicam que:

Essa bela pintura ilusionista, com características rococós correspondentes ao partido C da segunda fase da pintura mineira da rota do Serro e Diamantina, 'quando se elimina a trama arquitetônica sustentante em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da cimalha que remata as paredes'. A pintura ocupa todo o espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalthas transversais (SALOMÃO E TIRAPELI, 2005, 110).

Ainda sobre a atribuição dessa pintura afiançam que:

Se Manoel do Sacramento não se encontra no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja. (SALOMÃO E TIRAPELI, 2005, 114-116).

Manoel do Sacramento é comprovadamente o autor da pintura do forro da nave dos carmelitas em Mogi das Cruzes, porém do artista pouco ou nada se sabe, mesmo após exaustivos levantamentos em cartórios, cúrias diocesanas, bibliotecas e toda sorte de materiais, tanto em São Paulo como em Minas Gerais, nada de satisfatório foi apurado que possa ratificar a afirmação de Salomão e Tirapeli (2005) quanto a origem mineira do pintor.

Se Manoel do Sacramento, **pintor comprovado** da pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, foi influenciado por pintores do meio-norte mineiro ainda não se pode afirmar, resta apenas efetuar a comparação estilística das obras para que seja possível perceber ou não, os traços vislumbrados por Salomão e Tirapeli (2005) quando foram surpreendidos pela beleza e excepcionalidade das pinturas do Carmo de Mogi das Cruzes.

Além da pintura do forro da nave, há nesta igreja outra pintura que desperta especial atenção, a pintura do forro da capela-mor, ambas as pinturas estão muito ligadas a essa filiação de uma pintura de gosto rococó praticada em Diamantina e Serro nos últimos anos do século XVIII e início do XIX.

A respeito dessa pintura foi possível apurar e também confirmar a autoria do trabalho ao pintor Antônio dos Santos, mas também sobre esse pintor a história não nos relega nenhum dado, como fora visto, esse nome não circulou em Diamantina e

no Serro no período observado, ou ao menos, o artista não realizou nenhum trabalho na localidade, o que não inviabiliza que tenha apreendido a técnica e a levado consigo para estabelecer-se em outra região.

Regressando aos artistas de São Paulo, a indicação mais próxima que se apura com nome semelhante ao de Antônio dos Santos é o de: Antônio dos Santos **Viana**, como pintor na Ordem do Carmo de São Paulo, porém esta verossimilhança não acrescentou nenhum dado relevante para o encaminhamento do estudo.

Assim como no caso de Manoel do Sacramento, para Antônio dos Santos, não fora encontrado até o momento nenhum documento que possa relacionar sua obra com as pinturas mineiras, ou ainda nenhuma outra informação que possa esclarecer a origem destes pintores.

No estudo desenvolvido por Maria Lucília Viveiros Araújo (1997) a pesquisadora faz um levantamento dos pintores atuantes na cidade de São Paulo, aí também não há nenhuma indicação dos nomes de Antônio dos Santos e Manoel do Sacramento. Porém analisando as pinturas por eles realizadas, não se pode crer quem tenham sido as primeiras obras de ambos, sobretudo pela qualidade que demonstraram os artistas na execução dessas obras.

Sendo assim, é crível que haja em outras cidades, as quais ainda são desconhecidas para esta pesquisa, obras desses pintores, embora seja comprovadamente complexo averiguar suas trajetórias e, com isso conhecer outras obras que tenham executado estes exímios artistas.

Diante da falta de informações sobre a origem dos pintores, dos quais não resta dúvidas terem sido os responsáveis pelas pinturas carmelitas em Mogi, faz-se necessário intentar uma análise comparativa dessas obras com as pinturas da rota do Serro, sobretudo as pinturas de Diamantina e Serro.

Análises e comparações

As pinturas que serão analisadas e comparadas a seguir possuem a mesma linguagem, embora em alguns casos a autoria dos trabalhos seja conhecida e em outros não, deve-se esclarecer que não se pretende estabelecer a atribuição das

pinturas anônimas por meio desta análise. O intento é apenas averiguar a partir do confronto direto as semelhanças que pode haver entre as obras pictóricas.

Dentre as inúmeras obras que a Rota do Serro possui, as pinturas que se prestam a este confronto são aquelas que pertencem ao “Partido C” de Ávila (1980) ou integram o conjunto das obras do “Ciclo Rococó” de Oliveira (1997).

Em Diamantina:



Figura 1 - José Soares de Araújo. *Tarja Central*. c. séc. XVIII. Têmpera sobre madeira.
Forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG.

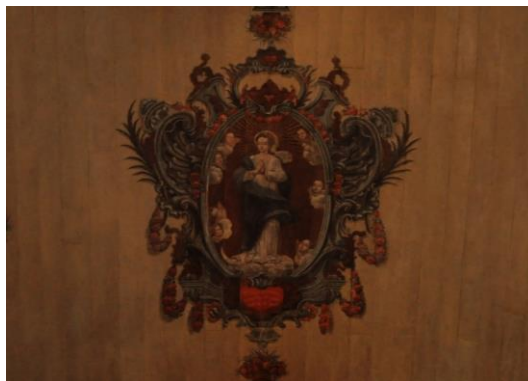


Figura 2 - José Soares de Araújo. *Virgem da Conceição*. c. 1782. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor de São Francisco de Assis. Diamantina, MG.



Figura 3 - Manuel Alvarez Passos. *Nossa Senhora das Mercês*. c. 1794. Têmpera sobre madeira.

Forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês. Diamantina, MG.

No Serro⁶:



Figura 4 - Autoria desconhecida. *Virgem Entregando o escapulário à São Simão Stock*, c. 1816. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Serro, MG.



Figura 5 - Caetano Luís de Miranda (atribuída por Selma Melo Miranda). *Deposição ao túmulo*, c. 1797. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos. Serro, MG.

Em Mogi das Cruzes⁷:



Figura 6 - Manoel do Sacramento. *Santa Teresa em êxtase*. c. 1802. Têmpera sobre madeira.

Forro da nave de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



Figura 7 - Antônio dos Santos. *Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita*. c.1814. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

Hannah Levy (1942, p. 66) faz uma grave observação: “A tarefa de atribuir obras a determinados artistas pela análise do estilo e do material empregado se encontra aqui grandemente dificultada pela atividade, muitas vezes nefasta, dos antigos restauradores”. Esse juízo deve ser retomado para a análise a seguir, assegurando desse modo que atribuições errôneas não sejam intentadas nesta pesquisa.

Há ainda um esclarecimento que deve ser feito antes das análises, por que as pinturas mogianas não estão sendo comparadas às demais pinturas coloniais paulistas? Em primeiro lugar, pelas hipóteses aventadas em Salomão e Tirapeli (2005), em segundo lugar por serem elas pinturas muito distintas na fatura e na coloração quando comparadas com o conjunto da pintura colonial paulista.

A pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo atribuída ao pintor Caetano Luiz de Miranda, possui fatura muito distinta das demais pinturas realizadas na igreja. Antônio Fernando Batista dos Santos (2002) aponta que essa pintura pertence ao espírito rococó que começava a ser desenvolvido em Diamantina por artistas locais.

As pinturas do Carmo quando comparadas a esta se diferenciam muito, nas nuances de cores, embora estejamos falando de pinturas com mais de 190 anos, deve-se comparar o emprego que foi feito, nas pinturas carmelitas mogianas, o

emprego dos tons azuis e vermelhos róseos é mais marcante, enquanto na outra pintura temos o uso dos tons ocres. Embora a formação triangular das tarjas – sacristia do Carmo mineiro e capela-mor do Carmo paulista – seja semelhante, no mais as pinturas destoam, embora haja elementos comuns a ambas.

Cachos de flores que se desenvolvem a partir do centro das volutas estão presentes em ambas as tarjas, assim como os festões que surgem do centro do enrolamento interno das volutas. Os tons escuros/pretos são empregados nas obras para criar a sensação de volume no emolduramento mais externo. A tarja carmelita mineira é arrematada nas laterais por vãos de flores, a tarja carmelita paulista é arrematada por elementos conchóides com tons róseos e verde-claro. O colorido terroso da moldura principal de ambos é também muito similar.

A pintura mineira, contudo, apresenta muita mais dissonâncias em relação a pintura do forro da nave e mais relações com os elementos apontados no forro da capela-mor.

A pintura do consistório de São Francisco de Assis em Diamantina, também atribuída em recente revisão por Santos e Miranda (1990/92) à Caetano Luiz de Miranda, faz parte da pintura de gosto rococó, com tarja central, e esta é equiparada com a pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro. Quanto a esta pintura em comparação com as obras carmelitas, pode-se dizer que: nessa obra as cores se distanciam ainda mais das composições paulistas.

A visão central é limitada por um quadro bastante definido em formato retangular, enquanto a outra obra possui apenas mísulas como suporte arquitetônico emoldurando as laterais da visão. As tiras/listras brancas aplicadas no fundo dos ornamentos não aparecem nas obras mogianas. Embora nos concheados da pintura da capela-mor o pintor tenha empregado tracejados brancos para criar efeitos de volumes nas formas conchóides.

O emprego do branco nas formas conchóides aparece nas três pinturas, na da capela-mor mogiana ela é empregada para contornar as formas conchóides e criar ilusão de profundidade, após as linhas mais marcadas com tonalidades escuras, o mesmo ocorre na pintura franciscana, enquanto na pintura da nave mogiana esses rajados de branco aparecem para empregar a movimentação das

formas conchóides, não estão contornados por uma cor mais marcada, é somente o tracejado branco.

Nas flores da composição mineira o branco enquanto cor é adicionado para modelar as pequenas rosas, enquanto em Mogi as flores são mais desenhadas, com uma tonalidade escura e, menos modeladas. As tiras brancas no fundo dos ornamentos aparece também na pintura da capela-mor mogiana, porém ela é interrompida, enquanto na pintura mineira o traço é contínuo e preenche o ornamento.

Os anjos também apresentam-se com diferenças nas três obras, enquanto na pintura franciscana os anjos são meditativos, nas outras duas obras tem-se dois tipos de anjos, na nave, anjos que esboçam um leve sorriso e mostram os dentes da frente, e na capela-mor o único anjo que aparece na visão possui uma feição mais grave do que os demais, embora seja mais semelhante ao da pintura da nave.

A pintura da capela-mor de São Francisco em Diamantina de autoria de José Soares de Araújo é pertencente às obras finais do artista, no qual o estilo barroco cede espaço à leveza e aos tons mais claros do rococó. No qual a arquitetura pesada é abandonada para a inserção de varandas com balaústres. Essa pintura aproxima-se da pintura da capela-mor mogiana por seu partido, onde segundo Salomão e Tirapeli (2005, p. 113), têm-se a “de que o vazio lateral observado na pintura paulista era preenchido por muretas ou parapeitos”.

Esse aspecto é evidente ao olhar para os cantos da pintura da capela-mor mogiana, onde somente restos apagados de uma pintura tornam-se cada vez mais visíveis mesmo ao apreciador desavisado. Os quatro evangelistas, como é possível observar por meio dos atributos que podem ser vistos, fizeram parte da composição, conforme já fora dito em data anterior a esta pintura, provavelmente na pintura que tenha sido raspada do forro.

Retomando a análise das obras, a única que possui a balaustrada é a obra do guarda-mor, as demais⁸ pinturas não, na nave de Mogi há a formação de parapeito, no qual se desenvolve as colunas tripartites que se ligam a cercadura do quadro. A presença desses elementos assinala a linguagem das pinturas, de gosto rococó.

Enquanto a pintura franciscana data de 1782 as demais: nave e capela-mor respectivamente são de 1801/02 e 1814/15.

As delicadas flores da composição franciscana estão relacionadas às rosinhas da outra composição franciscana, divergindo das obras carmelitas.

Quanto aos tracejados brancos que integram as formas conchóides, nessa obra o branco não é acompanhado pela marcação mais escura, é ele quem dá o movimento das reentrâncias das curvaturas, tal qual a pintura da nave mogiana. Embora, a paleta de cores ainda seja muito distante entre as obras, é possível perceber traços comuns nas formas dos enrolamentos que emolduram a visão central tanto na pintura franciscana, quanto na nave mogiana.

As poucas nuvens que aparecem na composição do guarda-mor dão a sensação de “nuvens de algodão” onde o efeito realista está presente, em contrapartida as nuvens que aparecem nas composições mogianas são mais desenhadas e marcadas, tornando-se nuvens pesadas quando comparadas à outra.

Na capela-mor das Mercês o pintor encarregado da obra foi Manuel Alvares Passos, a obra foi executada em meados do ano de 1794, também esta obra pertence a linguagem do rococó, no qual a arquitetura fingida é substituída por espaços mais leves com muro-parapeito contínuo.

Em análise com as obras mogianas, essa pintura possui uma das maiores semelhanças, a expressão facial dos anjos e autoridades representadas, o traço que assinala as três obras é sobretudo o prolongamento das sobrancelhas com o nariz, no qual o traço é único, não havendo nenhuma interrupção entre as linhas, como havia nas demais pinturas até aqui analisadas.

Outro aspecto das faces das imagens representadas é o corte vincado acima do lábio superior, elemento comum em todas as obras. No entanto, o formato dos olhos difere entre as obras, com leves variações, na Mercês os olhos são mais abertos, na capela-mor, embora a pupila esteja centralizada a pálpebra superior é mais fechada, sobretudo porque todos os representados olham para baixo, na nave, a pupila dos anjos e da santa aparecem somente uma parte, pois o restante se prende a pálpebra superior.

A paleta de cores empregada por Manuel Alvares Passos se relaciona com as obras mogianas, sobretudo pelo emprego dos tons quentes, como os vermelhões e rosas.

A análise da pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro com as pinturas mogianas leva às mesmas considerações feitas à pintura do consistório de São Francisco em Diamantina, as tiras brancas utilizadas no fundo dos ornamentos foram mantidas pelo pintor em Matozinhos e inexistem em Mogi.

Mas aqui os anjos identificam-se, nos quais é perceptível a anatomia bem desenhada e marcada dos anjos mineiros e mogianos da nave carmelita. O posicionamento do pé dos anjos que estão sentados na parte superior da tarja se aproxima com o pé do anjo mogiano que faz parte da visão central. Entretanto, o panejamento que envolve estes anjos são muito distintos em sua forma e fatura.

Santos (2002) atribui a pintura do forro da capela-mor do Carmo no Serro ao pintor Manoel Antônio da Fonseca, considerando o artista também pertencente ao gosto rococó, sobretudo por essa pintura. Carlos Del Negro (1978) aponta essa obra como uma variação da pintura do forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara executada por mestre Ataíde.

Nessa pintura o panejamento das figuras é marcado e mais duro do que nas outras duas obras, sobretudo no manto que envolve as Nossas Senhoras ao centro da visão.

Nas cercaduras concheadas são poucos os traços brancos que o artista emprega criando os efeitos volumétricos, ao contrário das pinturas mogianas, que são recorrentes, embora empregados de maneiras diferentes.

A paleta de cores empregada nas pinturas mogianas é mais alegre do que a pintura do Carmo no Serro, com cores fortes e carregadas de vermelhão, tons terrosos, ocres e azuis mais escuros.

Considerações finais

Ao analisar as imagens das igrejas de Diamantina, Serro e Mogi das Cruzes, é possível perceber que há entre todas elas algumas semelhanças, muito mais marcadas entre Diamantina e Serro.

Muitos caminhos precisam ser percorridos ainda pelos pesquisadores para que seja possível fazer um resgate íntegro da história da pintura colonial paulista, tal qual vem sendo desenvolvido na região norte mineira, onde os trabalhos começaram a mais de 30 décadas.

Das análises das pinturas carmelitas o que se pode afirmar com segurança é a autoria das obras do forro da nave e também da capela-mor, estas agora, comprovadas por meio de documentação arquivística. Não havendo margem a nenhuma dúvida.

O que ainda precisa ser feito é a continuidade nas buscas quanto à origem desses pintores, pois se nada a respeito deles fora encontrado em Minas Gerais, sobretudo na região do Serro e Diamantina, em nenhum dos levantamentos sobre a pintura das localidades consta o nome desses dois artistas.

Em São Paulo, o mesmo ocorre, não se localiza em nenhuma pesquisa referente à pintura colonial paulista, que tenham efetuado levantamentos sobre os diversos pintores, nenhuma referência ao nome dos artistas.

A descoberta de outros trabalhos de ambos os pintores poderia ser indicativa da origem dos artistas, ou minimamente, estreitar mais o conhecimento das técnicas dos artistas. Pois realizar a análise dessas obras, sendo elas únicas torna-se ainda mais difícil, pois não há com o que comparar.

A comparação empreendida demonstra que pode ter havido influência dos mineiros sobre os pintores que executaram as obras em Mogi das Cruzes, porém não é possível asseverar em que medida essa troca tenha ocorrido, pois como fora exposto, não há o conhecimento de nenhum outro trabalho de ambos os pintores.

NOTAS

¹ Esta pesquisa é parte integrante da dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, com apoio financeiro da FAPESP (2010-2012). Sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli.

- ² Sobre a vida e obra do pintor José Joaquim da Rocha, ver OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 71-108, 1961.
- ³ Sobre a vida e obra do pintor José Patrício da Silva Manso, ver ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista do Setecentos**. Dissertação – Dep. Artes Plásticas ECA/USP – mestre em Artes, São Paulo, 1997.
- ⁴ Sobre a vida e obra do pintor Jesuíno do Monte Carmelo, ver ANDRADE, Mário. **Jesuino do Monte Carmelo**. Ver também, MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- ⁵ A demarcação Diamantina era controlada com maior rigor em virtude da facilidade do contrabando das pedras preciosas, sendo assim, a entrada ou saída de pessoas da demarcação só poderia ser realizada com autorização. Sobre o assunto ver FURTADO, Junia Ferreira. **O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração**. São Paulo: Annablume, 1996.
- ⁶ Esta pintura não será comparada, nem tampouco analisada junto às outras, por ter sofrido muitas alterações e mutilações com o passar dos anos, não se presta mais à confrontos estilísticos, sobretudo por boa parte da pintura já ter sido apagada restando da obra primitiva somente a tarja central. O mesmo ocorre em relação à pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina, uma pintura que embora se tenha descoberto a autoria, não se conhece a obra primitiva e, evidências de cal apontam que a obra também tenha sido mutilada, o que impossibilita até o estudo dos traços característicos do seu autor, o pintor Silvestre de Almeida Lopes.
- ⁷ A pintura do vestíbulo da sacristia não será analisada por não fazer parte da mesma linguagem pictórica das demais obras e, ainda por ser uma pintura aposta, ou seja, que provavelmente não foi executada para o local onde está situada, como se pode constatar em Salomão e Tirapeli “Essa pintura foi trazida de outro local e comprovadamente foi adaptada, pois as pranchas precisaram ser cortadas nas pontas e acrescidas nas laterais, vendo-se que vieram de um ambiente mais comprido e estreito.” (SALOMÃO E TIRAPELI, 2005, p. 114).
- ⁸ Utilizaremos apenas considerações para a pintura visível do forro da capela-mor de Mogi das Cruzes, por não ser possível propor uma comparação com uma imagem apagada, que não se sabe com clareza o que possuía no conjunto da obra.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

BOSCHI, Caio César. **A presença religiosa**. In: **História da expansão portuguesa**. Espanha: Gráfica Estella, v.3, 1998.

LEVY, Hannah. **A pintura colonial no Rio de Janeiro**. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: MEC, 1942. n.06.

NEGRO, Carlos Del. **Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira**: Norte de Minas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. **A pintura de perspectiva em Minas colonial**. In: **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. **Pintura colonial paulista**. In: **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: UNESP, 2005.

SANTOS, Antônio Fernando Batista; MASSARA, Mônica. **O jogo Barroco em José Soares de Araújo: pintor bracarense em Minas**. In: **Barroco**. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92. n.15.

_____. **A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas Ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização**. 2002, 214f. Dissertação (Mestrado). Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Danielle Manoel dos Santos Pereira

Doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP), sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli. Mestre em Artes IA/UNESP (2012), com Bolsa FAPESP (2010-2012). Especialista em História da Arte pela UNICSUL (2010). Graduada em História pelo UNIFAI (2007). Membro do grupo de pesquisa Barroco Memória Viva: da arte colonial à arte contemporânea, IA-Unesp/CNPq.