

Entre Rio de Janeiro e Minas Gerais: o diálogo sobre a pintura ilusionista

Between Rio de Janeiro and Minas Gerais: the dialogue about
illusionistic painting

Janaína de Moura Ramalho Araújo Ayres¹

RESUMO

Na primeira metade do século XVIII a pintura ilusionista de forros no Brasil colonial teve sua primeira manifestação no Rio de Janeiro, cidade que já atraía crescente interesse pela proximidade com as minas auríferas e pela condição de cidade portuária, o que facilitaria a comunicação com a metrópole e a difusão dos gostos. Outros exemplares pictóricos foram surgindo ao longo desta colônia, nomeadamente na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, geralmente seguindo o formulário italianizado no tratamento da pintura de falsa arquitetura. Contudo, a ligação entre o Rio de Janeiro e a zona mineira se deu de modo particularmente especial pois a pintura pioneira de Caetano da Costa Coelho (atualmente o único exemplar remanescente no RJ), localizada nos forros da capela-mor e nave do templo dos terceiros franciscanos, só encontra pares similares quanto a composição quadraturística em Minas Gerais. Deste modo, a relação entre as duas regiões, os paralelos entre estas pinturas e os respectivos fazeres, a trajetória dos

¹ Possui Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998); Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2009); Pós-graduação (latu-sensu) em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (2011); e Doutorado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2014), como bolsista da CAPES e com bolsa sanduíche concedida pelo CNPq, em Portugal. Atualmente, cursa o pós-doutorado em História pela FAFICH, UFMG. Integra o grupo de pesquisa *Perspectiva Pictorum*, FAFICH – UFMG. Ex-membro do Conselho Estadual de Tombamento - INEPAC - SECEC, RJ. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte, História da Arte Colonial, História da Arte Sacra, Pintura de Perspectiva e Geometria Descritiva.

artistas e as possibilidades de assimilação de um “modo operacional peculiar” que ficou praticamente restrito a essas duas regiões merecem destaque.

Palavras-chave: Pintura ilusionista; Minas Gerais; Rio de Janeiro

ABSTRACT

In the first half of the 18th century, illusionist ceiling painting in colonial Brazil had its first example in Rio de Janeiro, a city that already attracted growing interest due to its proximity to gold mines and its status as a port city, which facilitated communication with the metropolis and the diffusion of manners. Other pictorial examples appeared throughout this colony, mainly in Bahia, Pernambuco and Minas Gerais, generally following the Italian form in the treatment of false architecture painting. However, the link between Rio de Janeiro and the mining area was particularly special, as the pioneering painting by Caetano da Costa Coelho (currently the only remaining example in RJ), located on the ceilings of the chancel and nave of the temple of Franciscan Thirds, only finds similar pairs in terms of quadraturistic composition in Minas Gerais. In this way, the relationship between the two regions, the parallels between these paintings and the respective works, the trajectory of the artists and the possibilities of assimilating a “peculiar operational mode” that was practically restricted to these two regions deserve to be highlighted.

Keywords: Illusionist painting; Minas Gerais; Rio de Janeiro

A união entre espaço arquitetônico, seus elementos e o espaço pictórico se dá por meio da indissolúvel relação com a perspectiva. É por meio dela que o diálogo técnico e a construção mental se materializam, e o engano da dilatação dos espaços se traduz em imagens persuasivas, retóricas e instigantes. Segundo Giulio Carlo Argan, o processo não é sobre a qualidade do objeto, mas “sobre o processo ou o método da persuasão, e parece bem claro (...) que à técnica de persuasão própria

do artista corresponde no público uma técnica igualmente complicada e trabalhada de deixar-se persuadir.”²

A pintura de perspectiva ilusionista lusitana e de suas colônias é um caso singular, pois a diversidade da estruturação das composições picturais não se deu somente no ato de conceber a quadratura capaz de ludibriar as aparências, mas sim no tratamento visual diferenciado da região central em relação às bordas do suporte. O fato de ser uma adaptação ao gosto vigente, à visualidade local e à religiosidade dos contratantes, dos executores ou da sociedade local significou um artifício original, uma questão estilística e interpretativa distinta adaptada aos hábitos devocionais muito particulares daquela sociedade. A mesma guisa foi seguida nos forros das igrejas coloniais luso-brasileiras setecentistas.

Ao executar o risco da quadratura em relação a cena central os artistas desenvolveram uma dupla possibilidade dispositiva - a eleição dependeria dos termos constantes na encomenda ou ainda do seu projeto individual (cujo embasamento derivaria de uma série de outros fatores). Poderiam organizar o espaço em arcadas sucessivas e interceptadas, de modo ortogonal, por robustos entablamentos; ou ainda acentuando o movimento ascensional da falsa arquitetura no entorno da região central.

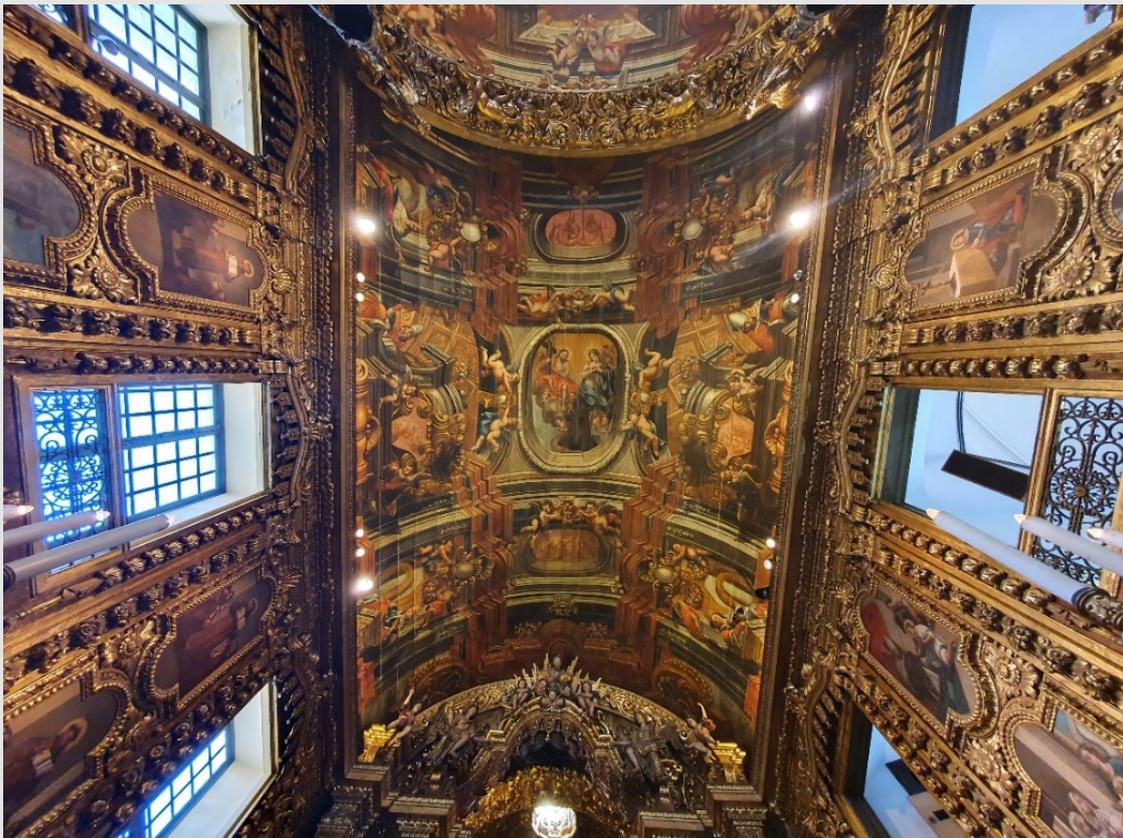
A pintura de forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro é considerada, cronologicamente, a primeira³ do

² In: ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução: Maurício Santana Dias. Revisão técnica e seleção iconográfica: Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 38.

³ O Prof. de História da Arquitetura da FAU/UFBA Eugénio de Ávila Lins, em artigo intitulado “A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso brasileira” (Cfr. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0EQ4KM2akGQJ:ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf+a+antiga+s%C3%A9+da+bahia+eugenio&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&source=www.google.com.br>), disserta sobre o templo religioso e seu forro, analisando dados que revelam os motivos pelos quais não foi executada a pintura de perspectiva ilusionista no local. Constata que se a pintura em perspectiva ilusionista (em grandes forros) não aconteceu na Bahia antes de meados do século XVIII não há de ter sido em virtude de falta de conhecimento mas, provavelmente, por razões de ordem financeira mais do que técnica.

gênero no âmbito colonial Luso-Brasileiro, datada de 1732, executada pelo portuense Caetano da Costa Coelho. A tipologia de quadratura voltada a sensação de ampliação do ambiente e condução imaginativa do espectador para além das tábuas corridas do forro abobadado segue primeira solução, uma ordenação que mantém acentuada compartimentação obtida pelo jogo de volumes simulados.

O par formado por esta obra e aquela do forro da nave (de mesma autoria e tipologia), representa o único exemplar do gênero remanescente na antiga capital; entretanto, realmente intrigante é o fato desta solução ter “migrado” somente para Minas Gerais, e lá ter sido pouco reproduzida. Se comparada com a segunda solução aqui descrita, largamente aceita e “praticada” principalmente nas escolas regionais de pintura baiana e a pernambucana, a primeira teve pouco sucesso.



Il. 1: Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fonte: acervo da autora.



Il. 2: Pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fonte: acervo da autora.

O caminho do ouro⁴ por certo foi um elemento facilitador à circulação de artistas e seus esboços, disseminando a nova tipologia. Os motivos pelos quais ficaram restritas a região das Gerais (ainda assim cerca de duas décadas após a sua execução) e o fato de seguirem uma semelhança cromática e de traçado, embora geometricamente menos erudita que aquela fluminense, suscitam interrogações. Presumivelmente há uma “linha de estilo”, uma prática ou ainda um modo de fazer diferenciado, certo padrão compositivo inaugurado por Caetano da Costa Coelho como uma caligrafia tipológica⁵, pictórica.

⁴ Cfr. BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2015, 2 v, p. 175. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>

⁵ “A palavra ‘tipo’ não representa tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar perfeitamente, mas sim a ideia de um elemento que, por si mesmo, deve servir de regra ou modelo. [...] O ‘modelo’, entendido de acordo com a evolução prática da arte, é um objecto que deve repetir-se

Os exemplos mineiros ficaram praticamente restritos a região de Ouro Preto e seus distritos: a pintura primitiva da capela-mor da matriz de Cachoeira do Campo; a pintura primitiva da capela-mor da Capela de São Bartolomeu; as pinturas da capela-mor e nave da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral; e a pintura da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, também conhecida como Capela do Padre Faria. Além destas, mantém similaridades as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Catas Altas) e da capela-mor da igreja de Santana (Barão de Cocais).

Há ainda a pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo na cidade de Diamantina, de autoria de José Soares de Araújo. Contudo, este é o exemplar que mais se distancia pela escala cromática mais fria e traçado diferenciado na simulação menos sinuosa dos arcos.

Sobre a pintura de Cachoeira do Campo, a tese do historiador Alex Fernandes Bohrer revela que o autor, Antônio Rodrigues Bello, foi citado em vários levantamentos sobre a arte colonial mineira por ter executado a primeira pintura de teto em perspectiva que se tem registro nas Minas no ano de 1755.⁶

Pode-se pensar que Antônio Rodrigues Bello era recém chegado nas Minas, trazendo a novidade perspéctica direto de Portugal. Na verdade, como constatamos consultando a documentação remanescente da Paróquia de Nazaré e do Arquivo Eclesiástico de Mariana, Bello já estava pela região de Cachoeira pelo menos 32 anos antes da execução de seu teto. Resolvemos cita-lo nessa tese, não pelo forro da capela-mor em si, mas porque, como descobrimos, ele atuou em período mais recuado, executando provavelmente os painéis laterais da capela-mor e, quiçá, policromando atlantes, cariátides, putti, fênix ou mesmo efetuando o douramento. (...) Portanto, o tão citado pintor era realmente português, mas não foi em sua pátria que viu ou aprendeu a quadratura.

tal como é; o tipo é, pelo contrário, um objecto em função do qual se pode conceber obras que não se assemelhem nada entre si. No modelo tudo é dado e preciso; no tipo tudo é mais ou menos vago. Assim, a imitação dos tipos não tem nada que o sentimento ou o espírito não podem reconhecer [...].” PIRES, Amílcar de Gil e. *Os conceitos de Tipo e de Modelo em Architectura*, APUD ARGAN, Giulio Carlo, Sobre el concepto de Tipología Arquitectónica. In PATETTA, Luciano, *Historia de la Architectura: Antología Critica*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1984, p.49 - citação de Quatremère De Quincy, *Diccionario Histórico*.

Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1499/1/Amilcar%20Pires.pdf>

⁶ Cfr. BOHRER, Alex Fernandes. Op. Cit., p. 102.

Seu aprendizado deve ter acontecido no Novo Mundo, já que na data que ele aparece em Minas pela primeira vez (1723), Portugal ainda possuía poucos exemplares da tipologia ao gosto de Pozzo.⁷

O mesmo autor ainda cita a presença de Bello no distrito de São Bartolomeu, vizinho ao de Cachoeira do Campo, no ano de 1738. De autoria ainda não comprovada, a pintura desta localidade encontra-se recoberta por tinta branca, podendo ser percebida através de uma fina parcela que margeia o coroamento do retábulo-mor, desvelando uma quadratura em tons escuros, acastanhados. Quiçá tenha sido confeccionada por influência do próprio António Rodrigues Bello. A menção sobre este pioneirismo pictórico mineiro e, sobretudo, a sua permanência décadas antes da confecção da pintura pioneira reitera a possibilidade de assimilação do modo operacional da composição fluminense, e provável influência nos demais projetos.

Quanto as pinturas da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral (autoria desconhecida), a paleta escura e quente em tons ocres, avermelhados e terrosos se repete, bem como o ritmo dos elementos de falsa arquitetura segundo entablamentos e arcos entrecortados a 90°, gerando uma trama coesa e dividida em porções quadrangulares.

A solução da pintura da capela-mor da Capela do Padre Faria (autoria desconhecida) é a que mais se aproxima daquela de Caetano da Costa Coelho. O esquema pictórico em arcos que suportam pilastras e colunas e os encorpados entablamentos que emolduram cenas individualizadas é a que mais se aproxima do esquema de Caetano da Costa Coelho. Este templo mineiro passou por reconstrução entre 1740 e 1755, inclusive no tocante aos três retábulos joaninos. Deste modo, é provável que a pintura do forro também tenha sido confeccionada

⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 103 e 104.

neste período até mesmo devido a fina harmonia estilística entre estes ornamentos.⁸



Il. 3: Pintura da capela-mor da Capela do Padre Faria. Fonte: Acervo da autora.

Sobre as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Catas Altas e a da capela-mor da igreja de Santana em Barão de Cocais, ambas atribuídas a Gonçalo Francisco Xavier⁹, presente em Minas Gerais entre 1742 e 1775, a

⁸ Cfr. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, Nº 10, 1978/79, p. 32.

⁹ Sobre elas, conferir NETO, Jáder Barroso; FARIA, Breno Marques Ribeiro de; GERVÁSIO, Flávia Klausling; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *Pinturas de Gonçalo Francisco Xavier: análise estilística e iconografia*. III Encontro de História da arte – IFCH / UNICAMP, 2007. Disponível em:

https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/NETO,%20J.%20B_FARIA,%20B.%20M.%20R_GERVASIO,%20F.%20K_SANTANA,%20S.%20M.pdf

Cfr. Também NETO, Jáder Barroso. *A Pintura Setecentista de Gonçalo Francisco Xavier* (at. 1742-1775) em *Igrejas e Capelas Mineiras*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Belo Horizonte, 2009. Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello. Disponível em <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-85164/a-pintura-setecentista--de-goncalo-francisco-xavier-at-1742-1775-em-igrejas-e-capelas-mineiras>

quadratura mantém a coloração terrosa e robustez/rigidez dos outros referenciados. A primeira mantém sua integridade formal, enquanto a segunda encontra-se com partes faltantes, substituídas por tabuado sem tratamento pictórico como uma alternativa de recomposição tão somente da estrutura do suporte (uma possibilidade oferecida pelas teorias da restauração). Ainda que as lacunas sejam visíveis, percebe-se resquícios do esquema perspectico. Em Nossa Senhora do Rosário, a singularidade fica por conta dos arcos, que não partem das bordas da pintura e sim dos entablamentos, criando um corredor central de formato côncavo.

Considerando que os ornamentos do templo dos terceiros franciscanos fluminense são coetâneos - Caetano da Costa Coelho na pintura dos forros e posterior douramento da talha ao tempo em que a dupla de entalhadores lisboeta Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito projetaram e deram vida a talha retabular e parietal, pode-se depreender minimamente um contato entre eles. Oportunamente, o convívio entre o ato criativo e o processo de execução podem ter facilitado a transposição de simulacros da madeira trabalhada como diálogo entre a ornamentação táctil, esculpida, e aquela simulada pictoricamente. Os riscos e entalhes do arco cruzeiro (1735) e retábulos da nave (1736) ficaram a cargo de Francisco Xavier de Brito; cabendo a Manuel de Brito o risco e a lavra do retábulo-mor (1726); talha parietal da capela-mor (1726) e aquela entre os retábulos da nave (1739), além da cimalha. Conforme documentação da ordem, pelo menos um dos púlpitos é de sua fatura (1732).

Conforme os estudos de Aziz José de Oliveira Pedrosa, entre 1733 e 1738/1739, Manuel de Brito seguiu do Rio de Janeiro para a Capitania de Minas, onde trabalhou na confecção retábulos da Matriz do Pilar, “regressando à igreja da Penitência e emendando serviços cuja concretização pode ter perdurado até 1743, quando ainda há notificações de que ele recebia remuneração pelos serviços

efetuados.”¹⁰ Assim, o trânsito de Manuel de Brito entre as duas regiões pode ter sido um fator determinante para a disseminação da tipologia de Caetano da Costa Coelho como um “polinizador” da nova composição tendo em conta a intimidade entre a pintura de falsa arquitetura e a talha retabular e parietal. Muitas vezes, e é justamente o caso da igreja da Penitência, os encaves na madeira e os relevos resultantes têm continuidade simulada nos forros corroborando para o encadeamento do olhar e a fluidez das formas, além da coesão estética e lógica narrativa proposta pela doutrina barroca. É quase imperceptível determinar o limite entre real e o virtual, onde acaba a madeira dourada e entalhada e onde começa o espetáculo dos fingimentos feitos a pincel nos forros. Neste contexto, são obras conectadas pelas similaridades cromáticas, mas, sobretudo, pela destreza técnica de seus riscadores e executores quanto aos volumes reais e aqueles imaginários. Vale ressaltar que no espaço da capela-mor a talha retabular precedeu a pintura ilusionista, enquanto na nave ocorreu exatamente o oposto, denotando a íntima relação dos aspectos formais destes ornamentos e, porventura, o diálogo entre seus riscadores.

Esta conexão reforça a proximidade entre os riscos projetuais, deixando a cargo da volumetria real da talha e da fingida pela pintura o diferencial entre estas artes. No entanto, aos olhos do observador, a experiência tátil nem sempre equivale a visual; na primeira o avanço volumétrico é notório, enquanto a segunda depende do grau de perícia do *trompe l'oeil*. Aos olhos, a ausência de volumes reais pode ser mais tridimensional que às mãos.

Portanto, a transmissão do fazer e de como organizar o desenho visando o sucesso das aparências, o modo pelo qual a tipologia foi percebida, entendida (ou “simplesmente copiada”) e concebida, e os recursos por meio dos quais seria transposta pelos artistas nas superfícies curvas devem ser levados em

¹⁰ PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017. p. 161

consideração. Há que se considerar, inclusive, os contratos e as exigências sobre o tipo de abordagem compositiva que o artista deveria cumprir. A descrição específica da encomenda por parte do clero mostrava o enfoque requerido pelos contratantes. No caso da pintura da capela-mor do Rio de Janeiro, a imposição era evidente:

me foi dito em presença das testemunhas ao diante nomeadas e asinadas que elles estavam ajustados com o dito Caetano da Costa a que lhes dore toda a obra de talha que se acha na capella da ordem do arco para dentro como também o pé do Calvario do Senhor que está na tribuna da mesma capela que se acha digo que se ade fazer e assim **mais a pintura de todo o teto que ha de ser da melhor prespetiva que se assentar** e os oito paineis da mesma capella serão pintados com os santos que se lhe mandar, feito tudo tanto a pintura como dourado em tal forma que fique a contento deles outorgantes e **que qualquer defeito que tenha a d.^a pintura e dourado em que se não agrade tornará a fazer athe que fique perfeita e a satisfação e agrado delles outorg.tes,** e o ouro com que dorar será pr.^o mostrado a elles outorgantes para ser aprovado por elles tanto na cor como na qualidade cuja obra será obrigado a pegar nella nos primeiros dias do mez de Janeiro do anno próximo que vem de Setecentos e trinta e treis no dia que lhe for apontado e dala acabada em dous annos em outro tal dia trazendo continuam.e quatro officiais competentes para a dita obra.¹¹(grifos meus)

Da mesma forma que circulavam gravuras de missais e esquemas registrados nos tratados eruditos, as novidades dos feitos na metrópole também se propagavam na colônia. Neste sentido, é provável que a notícia da tipologia mais “italianizada” da segunda solução, aplicada pela primeira vez na Bahia em 1735 no forro da antiga Biblioteca dos Jesuítas, chegou na região mineira bem como as regiões baiana e pernambucana devem ter tido conhecimento acerca do tipo de composição de Caetano da Costa Coelho. Isto posto, a tendência para determinada solução em detrimento da outra teria sido uma demanda por parte dos contratantes, uma questão projetual do executor subordinada a cultura visual e bases acadêmicas, ou uma adaptação e maior identificação dos fiéis com determinada narrativa.

¹¹ In: BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1941, v. 5, p. 95.

Acerca da disparidade erudita entre o trabalho de Caetano da Costa Coelho e os demais artistas, as pinturas mineiras limitaram-se à aparente compartimentação espacial sem avançar significativamente em direção ao espaço simulado para além da quadratura não se detendo aos pormenores que realmente importaram na constituição da ilusão dimensional proposta por Caetano. Em sua pintura, tanto os entablamentos paralelos entre si e às laterais da igreja como os arcos que fazem a ligação transversal se posicionam de modo oblíquo ao observador. Além do traçado, o jogo de luzes e sombras corroboram para a calculada elevação destacando a perspicácia do executor e demonstrando maturidade na encenação da profundidade.

Em todas as pinturas o entablamento exhibe obliquidade em relação ao observador; todavia, somente em São Francisco da Penitência os arcos parecem convergir para o centro do forro, resultado obtido por meio da pretensa divisão do suporte em duas porções. Os arcos mais próximos a entrada estariam paralelos entre si, mas oblíquos em relação a parede interna do frontispício. Analogamente, os da segunda parte estariam oblíquos ao arco-cruzeiro. Este artifício não é utilizado nas demais pinturas, exceto no Carmo de Diamantina, na qual a angulação no traçado dos elementos arquitetônicos que fazem a ligação entre as cornijas da igreja (equivalentes aos arcos) induzem a uma quebra no formato abobadado. Segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, esta pintura demonstra “não só uma autonomia completa em relação aos outros pintores mineiros, mas sobretudo uma segurança de técnica e uma erudição diferentes das dos melhores mestres da Capitania.”¹² A chave da ilusão reside em como tratar os elementos sustentantes, não retirando-lhes o caráter de estabilidade e solidez, ao mesmo tempo conferindo ares de leveza considerando fatores essenciais ao simulacro: a deambulação do observador, a incidência de luz natural e a direção das sombras, o pé direito do templo e a deformação do suporte. Este último item gera a conseqüente deformidade do

¹² Cfr. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978. v. 18, p. 26.

próprio objeto (anamorfose), que deverá ser solucionada pelo artista no ato de projetar o desenho para que as interferências no processo de formação das aparências não signifiquem perdas cognitivas na apreensão das formas vistas de baixo para cima, segundo raios visuais oblíquos.

Enviado em: 01/06/23 - Aceito em: 26/06/23

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978. v. 18

_____(org.), *Artistas Coloniais*, Editora Nova Fronteira, 2004, 3ª edição.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução: Maurício Santana Dias. Revisão técnica e seleção iconográfica: Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colaboração: Cristina Ávila Santos. São Paulo: Nobel, 1984.

BAEZ, Elizabeth Carbone. A Pintura Religiosa e o Universo Colonial. In: *Revista Gávea*. Rio de Janeiro: PUC, 1989, v. 7, p. 42-63.

BARATA, Mario. *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*. Arte no Brasil-3, Agir Editora, 1975.

BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial. In: **Revista SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura., 1939, v. 3, p. 103–120.

_____. Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1941, v. 5, p. 129-153.

BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2015, 2 v. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1958, nº 20.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NETO, Jáder Barroso. *A Pintura Setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (at. 1742-1775) em Igrejas e Capelas Mineiras*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello. Belo Horizonte, 2009. Disponível em:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=167456

_____; FARIA, Breno Marques Ribeiro de; GERVÁSIO, Flávia Klausling; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *Pinturas de Gonçalo Francisco Xavier: análise estilística e iconográfica*. III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIIeha.html>

JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1939. v. 3, p. 63-102.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1944. v. 8, p. 07-66.

_____. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1942. v. 6, p. 07-78.

LINS, Eugénio de Ávila Lins. *A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf>

MELLO, Magno Moraes. A Construção do Espaço Ilusório. Um Estudo Sobre a Pintura Barroca em Portugal e no Brasil Colonial. Uma Visão Panorâmica. In: *Cultura Visual*. Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000. v. 1, n. 3, p. 21-45.

_____. *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Coleção: Teoria da Arte).

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, Nº 10, 1978/79 p. 27-37.

_____. Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, In: *História da Arte no Brasil /textos de síntese*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, s/d.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

PATETTA, Luciano, *Historia de la Arquitectura: Antología Crítica*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1984, p.49 - citação de Quatremère De Quincy, *Diccionario Histórico*. Disponível em:
<https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1499/1/Amilcar%20Pires.pdf>

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017.

PIRES, Amílcar de Gil e. *Os Conceitos de Tipo e de Modelo em Arquitetura*. In:
<http://ciaud.fa.utl.pt/res/paper/CONC-TIPO-MODELO.pdf>