

INSTITUTO FEDERAL DE MINAS GERAIS – CAMPUS OURO PRETO  
TECNOLOGIA EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Bethânia Carolina da Costa Fernandes

**A ORNAMENTAÇÃO CIVIL EM MINAS GERAIS: estudo comparativo  
de pinturas rococó na região de Ouro Branco e Tiradentes**

Ouro Preto

2020

BETHÂNIA CAROLINA DA COSTA FERNANDES

**A ORNAMENTAÇÃO CIVIL EM MINAS GERAIS: estudo comparativo  
de pinturas rococó na região de Ouro Branco e Tiradentes**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso Superior Tecnológico em Conservação e Restauro do Instituto Federal de Minas Gerais – *Campus* Ouro Preto para obtenção do grau de Tecnóloga em Conservação e Restauro.  
Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Ouro Preto

2020

---

F363o

Fernandes, Bethânia Carolina da Costa.

A ornamentação civil em Minas Gerais: estudo comparativo de pinturas rococó na região de Ouro Branco e Tiradentes. [Manuscrito] / Bethânia Carolina da Costa Fernandes. Ouro Preto, 2021.  
50.fl.: il.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal Minas Gerais, *Campus* Ouro Preto.

1. Rococó. 2. Mecenato privado. 3. Ornamentação civil. I. Bohrer, Alex Fernandes. II Título. III. Instituto Federal de Minas Gerais - *Campus* Ouro Preto.

CDU 7.035(815.1)

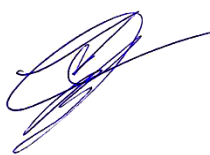
---

Bethânia Carolina da Costa Fernandes

**A ORNAMENTAÇÃO CIVIL EM MINAS GERAIS:** estudo comparativo de pinturas rococó na região de Ouro Branco e Tiradentes

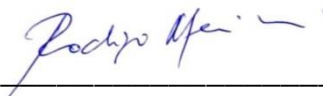
Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso Superior Tecnológico em Conservação e Restauro do Instituto Federal de Minas Gerais – *Campus* Ouro Preto para obtenção do grau de Tecnóloga em Conservação e Restauro.  
Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Aprovado em: 25/03/2021 pela banca examinadora:



---

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer (Orientador / IFMG - OP)



---

Prof. Ms. Rodrigo Otávio de Marco Meniconi (IFMG - OP)



---

Historiadora Ms. Jussara Duarte Soares Dias (IFAC/UFV)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por todas as bênçãos a mim concedidas e por me permitir alcançar mais esta conquista.

Aos meus pais, José Vicente e Izabel, minha fortaleza, pela confiança, incentivo e por não medirem esforços para ajudar a realizar meus sonhos.

Às minhas irmãs, Elisabeth e Beatriz, pelo exemplo, apoio e encorajamento.

À minha sobrinha, Valentina, e ao meu afilhado, Lorenzo, por serem luz e exemplo máximo de amor em minha vida. Sem eles, nada sou!

Ao João, meu parceiro de vida, por estar sempre presente; por acreditar e me fazer enxergar o meu potencial.

Ao IFMG Campus Ouro Preto, minha eterna GRATIDÃO! Foram 5 anos (incluindo o curso de Edificações) de grandes experiências e MUITO aprendizado. Aproveito o momento para agradecer aos professores do técnico, em especial Sandra, Mário e Flávio, pelo reconhecimento, confiança e oportunidades! Ao querido prof. Ney Nolasco, exemplo de profissional, que me apresentou o curso (Restauro) e, dentre tantas coisas, nos ensinou sobre a humildade e nos despertou tamanha admiração por ele. Se hoje estou aqui, é graças à sua dedicação e amor pela profissão. Hoje, no Restauro, meus sinceros agradecimentos às profs. Paola, Fernando e Elisângela (Física), também pela confiabilidade e oportunidade de participar de dois grandes projetos. À estimada prof. Ana Paula, pela paciência, carinho e diálogos! Ao Meniconi, pela simpatia e por tornar a nossa trajetória mais leve. Ao meu primo (risos) e orientador, Alex Bohrer, pelas dicas, incentivos e solicitude especialmente durante o desenvolvimento deste trabalho. À Cristina e ao Alexandre, pela valiosa troca de conhecimentos. Aos “Proletários do Restauro”, especialmente, e a todos os amigos que aqui encontrei e me acolheram tão bem. Vocês fizeram toda a diferença!

À Secretaria de Cultura e Patrimônio Histórico de Ouro Branco e a toda à equipe, pela receptividade, aprendizado e oportunidade de acompanhar o desenvolvimento de atividades importantes em meio a tantos desafios e, mais do que isso, em poder contribuir para com a preservação do patrimônio em nossa cidade.

Enfim... a todos os envolvidos, o meu muito obrigada!

## RESUMO

O Rococó, estilo popular entre 1730 e 1770, internacionalizou-se da França para toda a Europa, chegando até a colônia das Minas Gerais, onde tornou-se um destaque da produção artística devido à opulência decorrente da mineração (OLIVEIRA, 2003). Nesse contexto, a presente pesquisa aborda o mecenato privado e a ornamentação civil, temas relativamente renegados dentro dos estudos voltados ao Rococó. O recorte investigado engloba como objetos de estudo o Casarão de Pedras em Ouro Branco/MG e o Solar Padre Toledo, em Tiradentes/MG.

**Palavras-chave:** Rococó, Mecenato Privado, Ornamentação Civil.

## **ABSTRACT**

Rococo, a popular style between 1730 e 1770, internationalized from France to all of Europe, reaching the colony os Minas Gerais, where had became a highlight of artistic production due to the opulence from mining (OLIVEIRA, 2003). Within this framework, this research addresses private patronage and civil ornamentation, themes that are constantly neglected among the studies on Rococo. The study objects are the House of Rocks in Ouro Branco/MG and the Priest Toledo's Solar, in Tiradentes/MG.

**Keywords:** Rococo, Private Patronage, Civil Ornamentation.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. ROCOCÓ: ORIGEM E ASPECTOS GERAIS.....</b>	<b>11</b>
2.1 Especificidades e temáticas das pinturas decorativas Rococó .....	15
2.2 A internacionalização do estilo – Breve histórico.....	17
<b>3. A ORNAMENTAÇÃO CIVIL NO PERÍODO ROCOCÓ .....</b>	<b>19</b>
3.1 A arquitetura e a ornamentação civil Luso-Brasileira .....	19
3.1.1 <i>A ornamentação civil em Minas Gerais: Casas de tipologia semelhante tabulação ...</i>	22
<b>4. MECENATO PRIVADO .....</b>	<b>29</b>
<b>5. ESTUDOS DE CASO .....</b>	<b>32</b>
5.1 Casarão de Pedras em Ouro Branco .....	32
5.1.1 <i>Contexto .....</i>	32
5.1.2 <i>Análise Morfológica .....</i>	34
5.1.3 <i>Análise Iconográfica – Forro .....</i>	36
5.2 Solar Padre Toledo em Tiradentes .....	37
5.2.1 <i>Contexto .....</i>	37
5.2.2 <i>A figura de Padre Toledo .....</i>	38
5.2.3 <i>O Solar e suas especificidades técnicas .....</i>	41
5.2.4 <i>Análise Iconográfica – Forros .....</i>	44
<b>6. CONCLUSÃO .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>50</b>



## 1. INTRODUÇÃO

O Rococó é um estilo artístico que surgiu na França, no século XVIII, caindo no gosto popular entre as décadas de 1730 e 1770, espalhando-se por toda Europa e suas colônias. Seu nome tem como origem o termo *rocaille*, que, por sua vez, deriva de *roc*, um tipo de decoração de jardins que utilizava conchas, dando origem também ao termo “rocalha” - uma concha estilizada, que veio a se tornar um símbolo de época (OLIVEIRA, 2003).

Muito se discute acerca do Rococó enquanto manifestação artística essencialmente decorativa e ornamental (OLIVEIRA, 2003), bem como são vastos os estudos sobre a sua presença nos ambientes religiosos, seja em retábulos, mobiliário, etc. Todavia, percebe-se uma lacuna dos estudos do Rococó enquanto arte do gosto popular de uma elite que, capaz de financiar obras opulentas, ornamentaram suas residências com tal estilo.

Desse modo, esta pesquisa situa-se nesse contexto ao abordar o Rococó do mecenato privado, expresso em dois estudos de caso: o primeiro deles é o Casarão de Pedras em Ouro Branco/MG; o segundo, o Solar Padre Toledo, em Tiradentes/MG.

No primeiro capítulo do presente estudo, foi feito um panorama sobre o Estilo Rococó, desde os seus precedentes europeus até apontamentos sobre a sua internacionalização, contextualizando, assim, o Rococó Mineiro.

O capítulo seguinte discorre sobre a ornamentação civil do Rococó, com ênfase na metrópole - onde as Minas Gerais se inserem. Como exemplos de tipologia similar aos objetos de estudo desta pesquisa, foram citados: Museu do Ouro em Sabará; Solar do Padre Correia (Antiga Prefeitura de Sabará); Sobrado do Padre Taborda em Itaverava, Casa dos Contos em Ouro Preto e por fim, mas não menos importante, a Casa do Intendente Câmara em Diamantina. Não só apresentam similaridade estética, como também o comitente é comum, o mecenato privado, que foi capaz de financiar a obra de um opulente solar como os supracitados.

Os dois estudos de caso obedecem à estrutura de contexto, análise morfológica e análise iconográfica do forro, fundamentais para a interpretação dessas obras. Desse modo, são contemplados seus aspectos estéticos e morfológicos, peculiaridades da ornamentação civil, entre outros, bem como feitos alguns apontamentos a respeito de suas histórias.

Conclui-se, portanto, que ainda são escassos os estudos sobre o Rococó enquanto estilo de ornamentação para residências particulares, encomendados por mecenas privados e, em grande parte, de autoria desconhecida. Espera-se que a presente pesquisa lance uma luz nesse importante aspecto da História da Arte, ainda a ser mais contemplado no futuro.

## 2. ROCOCÓ: ORIGEM E ASPECTOS GERAIS

O Rococó foi um estilo artístico que esteve essencialmente ligado às chamadas “artes decorativas e ornamentais”. Surgiu na França, no século XVIII, e vigorou por aproximadamente quatro décadas ou, mais especificamente, entre 1730 e 1770. Seus principais mentores foram os arquitetos decoradores e ornamentistas, os quais, em oposição ao “excessivo peso ornamental das opulentas decorações barrocas” e procurando atender “às novas exigências de conforto e funcionalidade da nobreza e da alta burguesia” (OLIVEIRA, 2003, p. 25), propuseram as mudanças estilísticas - sem perder, contudo, o luxo e o requinte típicos da aristocracia. A princípio, as manifestações ocorreram internamente, firmando-se neste setor (decoreção de interiores), para só então se estenderem à arquitetura externa dos edifícios. Da França, espalhou-se por toda a Europa, atingindo, especialmente, Alemanha, Inglaterra, Itália e Portugal - cada qual com um caráter próprio. Por intermédio dos colonizadores, chegou ao Brasil, onde as principais manifestações se deram no mobiliário, conhecido por estilo “Dom João V”, e na arte/arquitetura religiosa.

De acordo com Myriam Ribeiro (2003), o termo *rococo* provém do francês *rocaille* que, por sua vez, deriva de *roc*, um tipo usual de decoreção de jardins do século XVIII baseado na associação de conchas que resultam em grutas e fontes (FIGURA 1). Nesse sentido, o vocábulo “rocalha” acabou se estendendo aos motivos inspirados em conchas assimétricas ou mesmo aqueles decorrentes da livre estilização delas. No caso de seu sucedâneo (*rococo*), a “aceitação” não foi a mesma, passando este a designar, por volta de 1796, tudo aquilo que era considerado ultrapassado, como, por exemplo, o estilo Luís XIV. Na França, o repúdio à sua utilização durou até meados do século XX, pois havia uma forte preferência pela expressão nacional de “estilo Luís XV”. Os historiadores alemães, portanto, foram os primeiros a utilizarem o termo da maneira “devida”, ou seja, para se referirem formalmente ao estilo.

Segundo a autora, a iniciativa para o processo de mudança estilística (transição barroco – rococó) partiu do próprio soberano, Luís XIV, que, em 1699, já se mostrava inclinado a uma nova tendência. Nessa conjuntura, vale destacar também o decisivo papel de ornamentistas precursores como Jean Bérain (1640 - 1711) e Pierre Lepautre (1659 - 1744),

que trabalharam na construção ou na reforma dos *hôtels*<sup>1</sup> parisienses que, a partir do século XVIII, passaram “a ser regidas por novos conceitos de dimensionamento dos espaços internos.” (OLIVEIRA, 2003, p. 25).

FIGURA 1: Cascata dos Poetas em Oeiras, Portugal.



Fonte: <http://expressodalinha.blogspot.com/2012/07/palacio-marques-de-pombal-cascata-dos.html>

No período que sucedeu a chamada fase regência (1690 – 1730)<sup>2</sup>, ganhou espaço uma nova geração de artistas ornamentistas, tais como: Juste-Aurèle Meissonnier (1695 - 1750), Nicolas Pineau (1684 - 1754) e Jacques de Lajoue (1686 - 1761). As rocalhas, não mais incipientes, ganharam destaque nas produções ornamentais: tornaram-se um ícone, um elemento básico de representação e promoveram uma nova era de composições - sobretudo assimétricas e de extrema liberdade. Myriam Ribeiro (2003) traz em seu livro “O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus” uma breve e excelente descrição:

---

<sup>1</sup> Termo utilizado à época, na França, para se referir aos castelos e residências nobres urbanas.

<sup>2</sup> Etapa precedente ao Rococó marcada pelo início do processo de mudança estilística, em que a rigidez do estilo Luís XIV, então vigente, foi, aos poucos, sendo quebrada pela utilização de linhas curvas flexíveis, mais leves e soltas. Esse período englobou os oito anos de regência do Duque de Orléans e os primeiros anos do reinado de Luís XV.

Definida por Germain Bazin como “uma espécie de concha abaulada ou recurvada, com silhueta de contorno irregular e recortado” a rocalha presta-se a infinitas combinações de formas, alternando perfis curvos e sinuosos, concavidades e convexidades, vazados e cheios. [E acrescenta:] Associados às rocalhas, os traçados curvilíneos em C ou em S atuam frequentemente como elementos de contenção à expansão desordenada de suas formas. (OLIVEIRA, 2003, p. 33). (FIGURA 2)

Dentre os “objetos” de predileção do também chamado “gênero pitoresco”, destacaram-se os motivos naturalistas: árvores, vegetais, arabescos e arranjos de flores, pássaros e até mesmo a água – “jorrando em cascatas ou brotando de conchas-rocalhas em pequenos jatos verticais”, representados, muitas vezes, em gravuras ornamentais. Em relação à temática, a autora destaca ainda “o gosto [...] pela justaposição de seres de diferentes reinos da natureza, [...] em composições que podem ser relacionadas com as diversas teorias dos ‘híbridos’ que povoaram o imaginário do homem do século XVIII.” (OLIVEIRA, 2003, p. 33).

FIGURA 2: Rocalhas.



Fonte: <https://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jan-mar/special-issue-art-design-history/puetz-drawing-from-fancy>

Na estruturação arquitetônica, propriamente dita, alguns aspectos foram cuidadosamente pensados para que pudessem casar ou se ajustar às peculiaridades das ambientações decorativas internas, de forma a conceber um conjunto unitário, coeso e, ao mesmo tempo, impecável. São eles: predominância de linhas flexíveis e sinuosas; os efeitos de

“atectonicidade” associados à redução da escala e à continuidade linear da decoração; e, finalmente, a questão do “tropismo da luz” aliado à utilização de porta-janelas (ou janelas francesas), espelhos e fundos brancos (ou tonalidades suaves), que permitiam a entrada de maior quantidade de luz, contrastavam com o dourado da decoração e acusavam os pontos fortes, deixando-os em evidência (FIGURA 3). Com relação aos materiais empregados, o estuque e a madeira é que se encarregaram da configuração dos painéis e relevos, originando verdadeiras esculturas que se distribuíam ao longo de toda a parede e o teto, sendo que os elementos de maior volume escultórico encontravam-se, normalmente, acima das cornijas (OLIVEIRA, 2003).

Figura 3: Salão da Princesa - Hotel de Soubise, França.



Fonte: <https://taamonitoria.wordpress.com/2016/10/15/rococo-pt-4-arquitetura-obras-na-austria-e-na-franca/>

A relativa simplicidade externa (fachadas), contrapondo-se à intensa valorização do interior das construções, revela um novo contexto social, no qual a nobreza, que havia sido privada de influências e poder durante o reinado de Luís XIV, se abstém da ostentação e se volta para a interioridade das habitações, priorizando um estilo de vida regido por normas de bem-estar e comodidade requintada (hedonismo) - em conformidade com o espírito do século (OLIVEIRA, 2003). Junto a isso, houve o desenvolvimento de setores das chamadas “artes menores”, como o mobiliário, a ourivesaria, a tapeçaria e a porcelana, intrinsecamente ligadas aos ambientes para os quais foram idealizados. Segundo Myriam (2003), a mesma relação com

a função ou destinação pôde ser observada nas pinturas integradas à decoração, que, assim como os demais elementos, revelavam (ou ainda revelam!) o seu provável vínculo e/ou significado por meio da iconografia - cada detalhe cuidadosamente pensado para um determinado fim ou demanda: música, jogos, refeições, caça - “passatempo aristocrático por excelência” (BAZIN, 1993), *toilet*, entre outros. Nos salões, havia um espaço reservado especialmente às pinturas, normalmente acima das portas, o chamado “*trumeaux*”.

De modo geral,

A evidência que se impõe é a perfeita adequação do rococó às modas da vida cotidiana e à maneira própria de sentir e estar no mundo de uma sociedade específica, a aristocracia e a alta burguesia francesas das sete décadas iniciais do século XVIII. Sociedade de gostos extremamente refinados, como o atesta o novo tipo de decoração criado para suas residências particulares, cenário requintado de uma nova maneira de se viver, que privilegia a vida privada sobre a vida pública. (OLIVEIRA, 2003, p. 37).

A partir de meados do século XVIII, tendências classicizantes começaram a mudar a realidade dos adornos: resgatou-se a simetria e o uso de linhas retas; as rocalhas perderam a plasticidade, se tornaram mais frágeis e adquiriram contornos regulares. Com o passar do tempo, novas temáticas foram se desenvolvendo e ganhando espaço, mas, nada que se comparasse à magnitude das produções ornamentais do então “gênero pitoresco” (OLIVEIRA, 2003).

## **2.1. Especificidades e temáticas das pinturas decorativas Rococó**

Como visto anteriormente, transições, sobretudo políticas, ocorridas na França durante o *settecento* acarretaram mudanças em diversas áreas, inclusive nas que dizem respeito aos costumes, valores e fundamentos da vida moral. Nesse contexto, ganhou força a ideologia hedonística, que sugere a dedicação ao prazer como bem supremo e que acabou deixando marcas também nas manifestações artísticas. Assim, pode-se dizer que uma das principais características das pinturas decorativas Rococó foi, prontamente, a representação do espírito do século, embasada especialmente no novo estilo de vida da sociedade aristocrata da época.

A “mitologia do prazer” foi uma das ideias chave da época, respaldando o ideal de felicidade (sensação de gozo e bem-estar) incessantemente buscado. Vale destacar que, nesse período, o caráter hedonista manifestou-se até mesmo nos sentidos julgados inferiores como o paladar e o olfato, com destaque para o refinamento da culinária francesa e a perfumaria. A visão, por outro lado, encontrava-se no ápice:

o mais intelectual de todos os sentidos, considerado “o mais perfeito e agradável”, submete ao “prazer de ver” regido pelas leis do olhar, tanto a esplendorosa decoração dos ambientes, concebida para o deleite e fascínio dos olhos, quanto a escolha dos temas e tratamento formal das artes figurativas, destinadas a encantar e seduzir, proporcionando todo tipo de sensações agradáveis. É natural, portanto, que na pintura a sensualidade das cores predomine sobre a racionalidade do desenho e que entre os temas de predileção do estilo estejam o idílio galante, as festas e todo tipo de divertimentos sociais. (OLIVEIRA, 2003, p. 38).

Myriam refere-se ainda à pintura

cuja iconografia persegue incessantemente a figura da mulher em todas as situações possíveis e imaginadas e **particularmente** nas que dizem respeito à relação amorosa. [E completa:] É inegável que a sugestão de sensualidade foi uma das referências da busca do prazer sob todas as suas formas, mensagem por excelência da arte rococó. (OLIVEIRA, 2003, p. 37, grifo nosso).

Em geral, o que se observa, ao contrário do gênero antecessor (Barroco), é a utilização de formas mais alegres, soltas e (sutilmente) sedutoras - em total sintonia com o pensamento contemporâneo. Com relação à temática, tudo que estivesse relacionado a esse espírito festivo (cortesão) e às “normas” de sociabilidade, como as danças, o teatro e também a “festa-espetáculo”; em outras palavras: o caráter lúdico e mundano; pintura de natureza palaciana. Em se tratando de uma “sociedade que se deleitava consigo mesma” (BAZIN, 1993), não se pode deixar de citar os retratos – nas mais diversas ocasiões; e, por fim, ainda que de maneira convencional, o paisagismo.



## 2.2. A internacionalização do estilo – Breve histórico

Apesar de fenômeno tipicamente francês, resultante de uma perfeita integração entre formas artísticas e um meio social específico, o rococó conheceu imensa fortuna internacional, em uma área de expansão cujos pontos extremos na Europa vão de Lisboa a Moscou, alcançando em seguida colônias europeias no ultramar e pontos asiáticos orientais. (OLIVEIRA, 2003, p. 41).

Como explicar a difusão e o desenrolar deste “fenômeno global de cultura”?

De Paris eram importados, nesta época, praticamente todos os hábitos. Isso se deve, sobretudo, à hegemonia cultural da França, que levou alguns autores a afirmar que “a Europa setecentista foi culturalmente francesa, [assim] como a seiscentista havia sido italiana” (OLIVEIRA, 2003, p. 41) - prova disso é o fato de que o francês chegou a suplantá-lo enquanto língua universal. Nesse contexto, é natural, portanto, que se importassem também as formas do rococó.

Além disso, pode-se destacar a “liberdade” do movimento, que adquiriu um caráter flexível e, ao mesmo tempo, espontâneo, “pelo fato de não ter sido imposto por forças políticas ou ideológicas”, possibilitando, dessa forma, uma fantástica adaptação a diferentes culturas: seja se desenrolando de maneira natural “sem ortodoxias precisas ou impositivas” ou, por outro lado, sendo assimilada como um código social digno de fascínio. Neste último caso, acredita-se que a apropriação tenha sido facilitada também pela falta de uma “doutrina teórica sistematizada ligada ao estilo” (OLIVEIRA, 2003, p. 42).

Como mencionado anteriormente, o estilo atingiu regiões de grande afastamento geográfico e em cada lugar adquiriu uma feição própria. Segundo Myriam (2003):

Os territórios de predileção do rococó [...] foram algumas regiões da Europa Central, notadamente a Baviera, a Francônia e a Boêmia, e na direção oposta, o reino de Portugal, de onde passou à colônia americana do outro lado do Atlântico. Com uma certa defasagem cronológica, própria às artes periféricas, a implantação do estilo deitou fortes raízes nos aludidos territórios, onde fundindo-se às tradições artísticas autóctones, engendrou sucessivamente escolas regionais autônomas. [E acrescenta:] As expressões mais significativas das diferentes escolas regionais do estilo dar-se-iam no campo da arte religiosa, conjugando influências adicionais do barroco tardio italiano, que continuava a fornecer protótipos a esse setor, pouco atingido pelo rococó francês de cunho eminentemente civil. (OLIVEIRA, 2003, p. 42).

Tornou-se comum, nesta fase de expansão, sobretudo na Itália, a associação entre o barroco tardio e o rococó - especialmente na arquitetura religiosa, a ponto de alguns autores não conseguirem distingui-los ou desassociá-los. Feitos como esse acabaram exercendo influência também sobre as demais instâncias artísticas (como a pintura), impactando, inclusive, a evolução e o cenário internacionais do estilo. Tendências nacionais integradas ao gênero rococó também reforçaram a versatilidade do estilo que, apesar de ser original e majoritariamente civil, conheceu extensa (e magnífica!) produção religiosa mundo afora (OLIVEIRA, 2003).

Voltando à questão de Paris, enquanto pólo exportador... Exerceram papel preponderante na divulgação do *rocaille* francês em âmbito internacional: o comércio de objetos e obras de arte - tais como quadros, peças de mobiliário, porcelanas, esculturas, prataria e tapetes, “típicos de uma época obcecada por ideais de luxo e conforto” (OLIVEIRA, 2003, p. 45); as viagens dos artistas - tanto para estudo quanto para aperfeiçoamento e, acima de tudo, “por não ser oficialmente ensinado nas Academias” (OLIVEIRA, 2003, p. 46), configurando-se, portanto, como significativas formas de intercâmbio cultural; e por fim, mas não menos importante, a ação das fontes impressas - talvez o agente mais decisivo e propulsor, considerando-se a frequência e o longo alcance das publicações.

Essas fontes impressas incluem tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto coleções de gravuras ornamentais avulsas [...], especialmente procuradas pelos artistas e pelos artesãos do mobiliário e de outras artes decorativas. (OLIVEIRA, 2003, p. 46).

Paris, entretanto, não foi o único centro de destaque nessa área; a cidade alemã de Augsburg também ganhou destaque pela sua própria (e famosa!) edição de gravuras ornamentais que, diferentemente das fontes impressas, eram “livres das restrições teóricas”. A popularidade das gravuras francesas se deve, em grande parte, ao “fato de terem sido reconhecidas na época como gênero artístico independente, ou seja, sem relação necessária com sua aplicação à decoração arquitetônica e às artes utilitárias.” (OLIVEIRA, 2003, p. 48).

### **3. A ORNAMENTAÇÃO CIVIL NO PERÍODO ROCOCÓ**

#### **3.1. A arquitetura e a ornamentação civil Luso-Brasileira**

De acordo com Cruz (2015), a arquitetura civil nas Minas Gerais iniciou-se de maneira espontânea; em outras palavras, simples e despreziosa, empregando os recursos e a mão de obra até então disponíveis. Como havia falta de materiais construtivos e o transporte era um dos grandes obstáculos, pois elevava os custos consideravelmente, era necessário que os envolvidos com a execução da obra encontrassem na região a solução para seus trabalhos. Da mesma forma, a falta de mão de obra especializada fez com que o leque se abrisse, surgindo oportunidades de trabalho para todos. Foi somente com a chegada dos pedreiros e seus ajudantes, que construíam suas experiências a partir do contato diário nas obras, é que houve o desenvolvimento das práticas construtivas e, conseqüentemente, a consolidação da arquitetura, uma vez que as precárias edificações de madeira e barro erguidas nos primórdios da ocupação também serviram de base para o aprimoramento das técnicas.

Com o tempo, e o progresso inerente do período, começaram a surgir as edificações em alvenaria e pedra, cada vez mais sólidas e representativas, em geral, destinadas aos órgãos administrativos. Enquanto no interior destacavam-se as casas de fazenda e os engenhos, nas vilas e cidades multiplicavam-se os sobrados.

Segundo Smith (2012, p. 328),

Nem os portugueses, nem os brasileiros do passado foram dados a escrever sobre sua arquitetura. Não há um único tratado de construção publicado antes de 1800, salvo no ramo da engenharia militar, e viajantes e autores de diários sempre se interessaram de preferência por outros assuntos.

Nesse sentido, as poucas descrições que se tem acerca dos interiores portugueses ou brasileiros dos séculos XVII e XVIII provêm de relatos de visitantes estrangeiros. Segundo Smith (2012, p. 328 e 329):

Bromley viu apenas “paredes nuas e caiadas” em 1694, em Lisboa, e igual foi a experiência do viajante de Laporte em 1754. Costigan, em 1779, queixou-se dos “apartamentos sombrios” de Lisboa e Breton de La Martinère referiu-se, em 1815, a uma “*simplicité excessive*”. Arago, Saint-Hilaire, Luccock, Ebel e Maria Graham disseram o mesmo dos interiores brasileiros dos começos do século XIX. Todos sentiram profundamente a falta dos agradáveis interiores forrados de madeira, pintados e bem mobiliados da Inglaterra, França e Alemanha, e o desapontamento talvez os tenha feito exagerar de algum modo os defeitos que encontraram.

Como apresentado anteriormente, no Brasil, as principais manifestações do estilo Rococó se deram no mobiliário, fortemente apreciado por D. João V, e no âmbito religioso, com esplêndida floração especialmente em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em diversos estados da região Nordeste. No que se refere à arquitetura civil, especificamente, arrisca-se a dizer que, comparando-se às demais nações europeias, Portugal, e conseqüentemente o Brasil, adotaram uma tendência “minimalista”, pois, mesmo entre as melhores casas setecentistas, a ornamentação foi reduzida ao mínimo. Como se sabe, a relação entre esses países era regida pelo pacto colonial e, nestas condições, era natural que fossem transmitidas também as modas da metrópole. Contudo, Germain Bazin traz em seu livro a seguinte explanação:

Os territórios ultramarinos sob dominação espanhola e portuguesa não se limitaram a repetir fórmulas importadas das respectivas metrópoles e interpretá-las com maior ou menor engenho. Centros artísticos independentes formaram-se nas colônias, inventando novas formas originais que às vezes superavam a mãe pátria (BAZIN, 1993, p. 237 e 238).

E acrescenta:

No Brasil, onde não havia civilização artística antes da chegada dos colonizadores, a arte está mais próxima daquela da metrópole, embora as várias províncias da colônia se distingam entre si e das escolas portuguesas mediante certas fórmulas próprias. Na província de Minas Gerais, com efeito, o Brasil levou o refinamento rococó mais longe que Portugal, graças ao gênio Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), conhecido como Aleijadinho. (BAZIN, 1993, p. 239).

Então, como se pode perceber, a versatilidade do estilo foi tão grande que as diferenças apareceram não só de um país para outro, mas inclusive de uma província para outra.

Voltando às particularidades da esfera civil... Como é possível verificar ainda hoje, era bastante comum, nesta época, a utilização de uma técnica que reproduz o mármore, a

chamada “pintura de fingimento” ou, como destaca Robert Smith (2012), o “faiscado”, perfazendo molduras à volta das portas, janelas e tetos. Nesse sentido, pode-se dizer que outra particularidade reside nas cores vivas empregadas nas guarnições, das quais o brilho contrastava com as paredes normalmente caiadas:

Sabemos que a casa do governador de Goiás, em 1743, tinha portas verdes escarlates. Luccock viu portas amarelas, azuis e vermelhas no Rio de Janeiro e salas de visitas com barras vermelhas e pardas e cornijas com “filetes pardos, amarelos, azuis claros, vermelhos, côr de rosas e de outras côres, em combinações variadas”, descrição esta que sugere a imitação de mármore ou “faiscado” ainda hoje visível em algumas sacristias. (SMITH, 2012, p. 329).

Ainda de acordo com Robert Smith,

a única coisa a distinguir os aposentos do andar de cima eram os **tetos**, às vezes pintados, feitos de tábuas dispostas horizontalmente de modo a formar uma superfície perfeitamente plana, ou então inclinados transversalmente para formar o “teto de armação”, dividido em compartimentos inclinados à volta da sala e um horizontal ao centro. No Solar Saldanha, em Salvador, provavelmente terminado por volta de 1720, os painéis do teto são enriquecidos por pesadas molduras, à semelhança de igrejas contemporâneas, como a de São Francisco de Assis na Bahia, ou a de N. Senhora do Pilar em Ouro Preto. Nas grandes casas rurais baianas, como a do Engenho Freguesia, o painel central do teto era às vezes ornamentado com as armas da família pintadas com todas as cores heráldicas, à moda das casas fidalgas de Portugal. [...] Em São Sebastião, no Estado de São Paulo, há uma casa com vista do Rio de Janeiro pintada em um dos tetos. Em Diamantina e outras partes de Minas, encontram-se cenas pastorais e cartuchos assimétricos no estilo rococó do fim do século XVIII, em estreito parentesco com as barras ornamentais de alguns tetos de sacristias mineiras. (SMITH, 2012, p. 329 e 330, grifo nosso).

Com relação à temática, além da representação de elementos fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos, constatou-se que a alusão aos quatro continentes foi algo comum em praticamente todas as áreas de colonização europeia.

A presença de artistas e artífices europeus, bem como a circulação de imagens e gravuras, contidas em manuscritos e tratados, contribuíram para a disseminação do tema. As diversas interpretações desses modelos pelos artistas e aprendizes locais determinaram variações e alterações nos motivos artísticos representados que, no entanto, não alteraram a emblemática, a finalidade e o objetivo das obras. (IBRAM, 2017, p. 39)

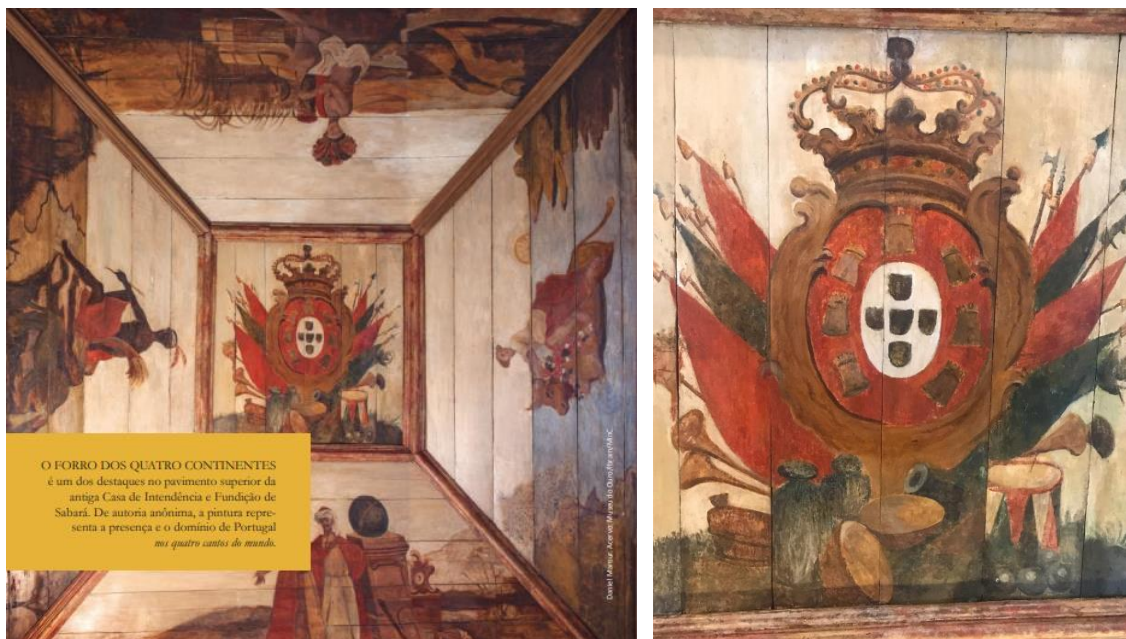
A seguir, serão apresentadas algumas destas pinturas remanescentes em Minas Gerais.

### 3.1.1. A ornamentação civil em Minas Gerais: Casas de tipologia semelhante

#### Museu do Ouro em Sabará

Segundo o ex-diretor do museu, Ricardo Alfredo de Carvalho, em entrevista concedida à Rede Globo em 2017, os elementos decorativos internos são de autoria anônima e foram elaborados, possivelmente, na época da reforma pela qual passou a antiga Casa de Intendência e Fundação de Sabará em 1751 - o sobrado, também conhecido por “Casa de Borba Gato”, abrigava no primeiro pavimento o órgão da Coroa Portuguesa e, no segundo, a residência do Intendente. Ricardo destacou ainda a considerável “carga simbólica” das representações, comparando-as a um “cartão de visita”: ao chegar ao local e se deparar com a pintura do forro, o visitante tem, prontamente, a ideia da mensagem que está sendo passada. O forro da sala de recepção (tipo gamela - FIGURA 4), apresenta, ao centro, uma alegoria do Poder Real de Portugal (FIGURA 5) e, nos planos inclinados, representações relacionadas aos temas mundanos da mitologia greco-romana que remetem aos continentes Africano, Asiático, Americano e Europeu.

Figuras 4 e 5: Forro dos Quatro Continentes - Museu do Ouro, Sabará.



Fonte: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Livreto-Museu-do-Ouro1.pdf>

A historiadora Isabela Carvalho de Menezes explicou, na mesma entrevista, que os demais forros do casarão são de tipologia diferente e podem ter sido pintados em épocas distintas. Um deles, do tipo saia e camisa, apresenta pássaros, fênix e motivos florais (FIGURA 6), enquanto que o outro, situado em local de passagem, tem representações femininas que fazem referência às quatro estações do ano (FIGURA 7).

Figuras 6 e 7: Forros com motivos florais e alegorias das quatro estações - Museu do Ouro, Sabará.



Fonte: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>

### **Solar do Padre Correia (Antiga Prefeitura de Sabará)**

Segundo José Bouzas, historiador que também participou da reportagem promovida pelo programa “Terra de Minas”, o prédio da antiga Prefeitura, construído em 1773, foi residência do padre José Correia da Silva, figura importante da época, que testemunhou a Inconfidência Mineira.

Em um dos cômodos do casarão há uma tarja arrocada envolta por elementos fitomórficos (FIGURA 8). Ao centro, o que se assemelha a uma flor. No roda teto e nos alizares também foi utilizada a “pintura de fingimento” imitando o mármore.

Figura 8: Tarja arrocada com elementos fitomórficos – Solar Padre Correia, Sabará.



Fonte: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>

Na sala da antiga biblioteca (FIGURA 9), outra tarja que parece estar sendo segurada por dois anjos, um de cada lado, sendo que um deles carrega, na mão esquerda, uma guirlanda de flores. Ao centro, uma pena, um livro aberto e um barrete indicam que se trata de uma casa de um membro do clero, culto. Perfazendo toda a moldura do teto, uma exuberante ornamentação de rocalhas e elementos florais.

Figura 9: Forro da antiga biblioteca da residência do padre José Correia da Silva.



Fonte: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>



Em frente ao antigo prédio da Prefeitura, há outro casarão, que foi propriedade de outro padre - irmão de José Correia da Silva, e que também apresenta alguns elementos decorativos no forro. Em um deles, um florão com a representação de uma águia bicéfala (FIGURAS 10 e 11), que, segundo a literatura, é símbolo dos *Habsburgos*, que deram origem a parte da família Imperial em Portugal.

Figuras 10 e 11: Forro da águia bicéfala - Sabará.



Fonte: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>

Na sala de jantar, uma camponesa equilibra uma cesta de frutas na cabeça (FIGURAS 12 e 13). Destaca-se, neste mesmo cômodo, um armário de louças embutido, também ornamentado ao gosto da época, com algumas frutas (romã, uva, melancia e abacaxi) e rocalhas.

Figuras 12 e 13: Forro da camponesa e armário embutido no mesmo cômodo – Sabará.



Fonte: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>

### **Sobrado do Padre Taborda em Itaverava**

O sobrado, que foi residência do primeiro vigário colado na Freguesia de Santo Antônio de Itaverava, padre Manuel Ribeiro Taborda, apresenta uma belíssima pintura que se assemelha bastante ao traço e às tonalidades características do mestre Ataíde (FIGURA 14). No entanto, não há nenhum documento que comprove essa atribuição.

Figura 14: Forro com ornamentação fitomórfica - Sobrado Padre Taborda, Itaverava.



Fonte: João Vitor Batisteli.

### **Casa dos Contos em Ouro Preto**

Também foram encontrados alguns indícios de ornamentação atribuídos ao Mestre Ataíde na Casa dos Contos em Ouro Preto (FIGURA 15). Infelizmente, boa parte das pinturas se perderam e não há nenhum registro confirmando a autoria.

Figura 15: Tarja arrocada com ornamentação fitomórfica – Casa dos Contos, Ouro Preto.



Fonte: Acervo pessoal.

### Casa do Intendente Câmara em Diamantina

O sobrado foi construído por iniciativa do governo colonial, entre 1733 e 1735, para abrigar a Intendência dos Diamantes. No segundo andar da casa do Intendente Câmara há dois salões com forros em gamela, sendo que um deles é ornamentado com motivos profanos que remetem aos cinco sentidos (FIGURAS 16 e 17) - mais um caso de autoria desconhecida.

Figuras 16 e 17: Forro dos cinco sentidos – Casa do Intendente Câmara, Diamantina.



Fonte: <https://pt-br.facebook.com/1147739098586489/posts/1368923089801421/>.

A partir destas análises, constatou-se que a grande maioria das pinturas decorativas são anônimas.

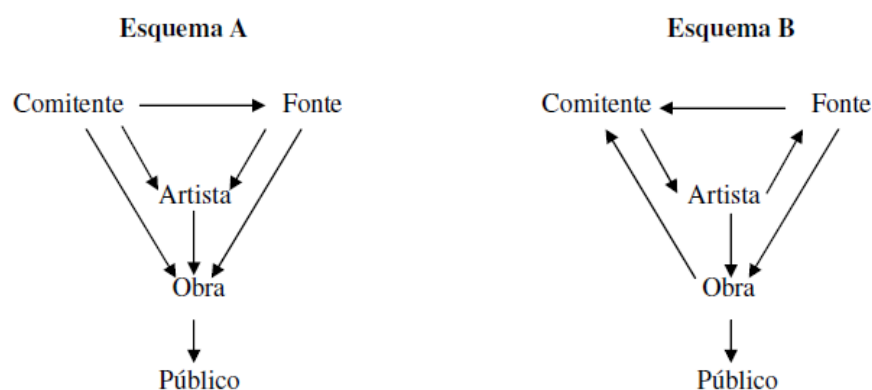
As raízes do problema vêm de Portugal, onde, de modo geral, a situação é idêntica. Em 1822, Adrien Balbi sugeriu-lhe uma das causas, ao criticar os portugueses por deixarem de reconhecer a profissão do arquiteto civil. No seu dizer, preferiam eles permitir que os arquitetos militares monopolizassem o ramo civil da arquitetura, restringindo-lhe o ensino às escolas de engenharia militar, o que não somente explica a similitude e falta de imaginação características da maioria dos edifícios da autoria de arquitetos militares, mas também o anonimato no qual caíram muitas de suas obras. As personalidades dos autores desapareceram no emaranhado da burocracia militar. Em alguns casos ficaram lembrados pelas fortificações que projetaram; quase nunca pelos palácios ou igrejas que criaram. (SMITH, 2012, p. 331).

#### 4. O MECENATO PRIVADO

Para compreender a expressão do Rococó mineiro, é fundamental abordar a sociedade que a produziu, permeada por relações que em parte moldaram o estilo artístico em questão. Nas Minas Gerais, devido à ausência de documentações escritas acerca das obras que relatam por quem, quando e por quanto as obras eram encomendas, por vezes a obra é o único documento ao qual temos acesso; desse modo, os contextos de sua produção também constroem a narrativa da obra.

Nesse contexto, qual seria a influência na composição final da obra do mecenas que a encomendava de um artífice? Bohrer (2007) propõe o seguinte esquema (FIGURA 18) para explicar tal relação:

Figura 18: Esquema sobre a relação entre comitente, artista, fonte, obra e público



Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2007.

Segundo o autor (2007), a inspiração visual para a criação da obra poderia ser indicada pelo mecena (Esquema A), que, por gosto pessoal ou motivos particulares, desejava ter determinada imagem executada pelo artista. Desse modo, ambos atuam em conjunto para gerar a obra que, por sua vez, tem como objetivo o público. O mecena tem suas referências, bagagem e porque não algum nível de erudição - sabendo que teria ele o capital necessário para financiar a criação de obras de arte de dimensões e opulência variados.

No esquema B, Bohrer (2007) apresenta um cenário no qual o artista indica a fonte a ser utilizada dentro do seu repertório ou de sua pasta de referências visuais; dessa forma, assim como o público, o mecenas recebe a obra como produto, ao invés de participar ativamente de sua concepção.

Em comum, ambos os esquemas propostos apresentam o público como alvo final desse processo criativo, que, de acordo com suas referências pessoais, pode fruir da obra e interpretá-la de formas múltiplas e diversas, que não cabem na presente discussão. Outro aspecto é a importância das fontes, referências visuais que geram uma arte mestiça que mescla a cópia com espaços para criação.

Há, ainda, uma relação indissociável entre os moldes/referências/fontes e a obra final, produto passível de apreciação:

A “proposição” - gerada e impulsionada por uma clientela - vai de encontro a uma “recepção” - ligada ou não à clientela. A mediação, a ponte, entre o proponente (comitente) e o receptor (público) pode ser tanto os próprios impressos, quanto às obras de arte que se utilizaram destes impressos. (BOHRER, 2007, p.65)

Segundo Bohrer (2007), a escolha das referências visuais utilizadas como fonte iconográfica para a criação de novas obras pode ser fruto tanto do artista e do mecenas quanto do esforço da Igreja enquanto instituição que buscava uma uniformidade no contexto pós-tridentino:

As gravuras impressas circulantes poderiam se lhe afigurar basicamente de três formas: 1. Dignas de compor seu próprio ‘repertório visual’, sendo levadas de um lugar a outro e de um possível comitente a outro; 2. Indicadas a ele pelo comitente de determinada obra, desejoso de ver aquela gravura específica retratada em grandes dimensões; 3. Como forma de driblar o olhar da Igreja Tridentina e de homogeneizar a iconografia cristã nas terras d’aquém mar. (BOHRER, 2007, p.63)

Os mecenas eram a própria Igreja Católica (após a criação do Bispado de Mariana, em 1745) e nos leigos, representados pelas irmandades, as ordens terceiras (representadas fortemente pelas franciscanas e carmelitas) e pelos particulares (BOHRER, 2007), que por seu turno, são o alvo da presente pesquisa.

Partindo do pressuposto de que os mecenas privados foram também personagens importantes no Rococó - mesmo que recebam menor visibilidade ou estudo - o artífice ganha um caráter não apenas de “detentor da técnica (da pintura, da talha, da escultura, etc), mas como um negociante de serviços” (BOHRER, 2007, p.63), uma vez que mecenas e artistas adequam as fontes às suas necessidades, limitações, gostos, etc, e a obra final, permeada por todas essas relações, é produto desse diálogo, adequando e reinventando-se.

## 5. ESTUDOS DE CASO

### 5.1. Casarão de Pedras em Ouro Branco

#### 5.1.1. Contexto

Localizada no perímetro de tombamento da Igreja Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, a Casa de Pedra (FIGURA 19), mais conhecida por Antiga Casa Paroquial, nome que ficou registrado na memória coletiva local, faz parte de um pequeno conjunto de exemplares remanescentes do período colonial.

Figura 19: Casarão de Pedras - Ouro Branco, MG



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Conforme o Dossiê de Tombamento (2002, p. 13)<sup>3</sup>, pouco se sabe a respeito da história do Casarão. Isso se deve, em partes, ao incêndio que acometeu, em 1980, o Cartório de Registros de Imóveis da Comarca de Ouro Preto, ao qual o município esteve ligado, e foi responsável pela perda de grande parte da documentação do povoado. Como pouquíssimos documentos foram encontrados, “a reconstituição da história da ‘Antiga Casa Paroquial’ é, portanto, um ato de recolhimento e de organização de fragmentos documentais e [especialmente] relatos orais.” Para alguns autores, “o documento mais antigo sobre a casa é a própria casa.”

---

<sup>3</sup> O bem é tombado pelo Decreto Municipal de nº 3.815-A/2002.



Apesar de muitas pessoas a conhecerem por “Antiga Casa Paroquial”, não se pode dizer se havia alguma relação direta entre o bem em questão e a Igreja, pois, de acordo com o Dossiê de Tombamento (2002), não foram encontrados, nos arquivos da Arquidiocese de Mariana, livros ou documentos relevantes que pudessem comprovar este vínculo. No referido arquivo,

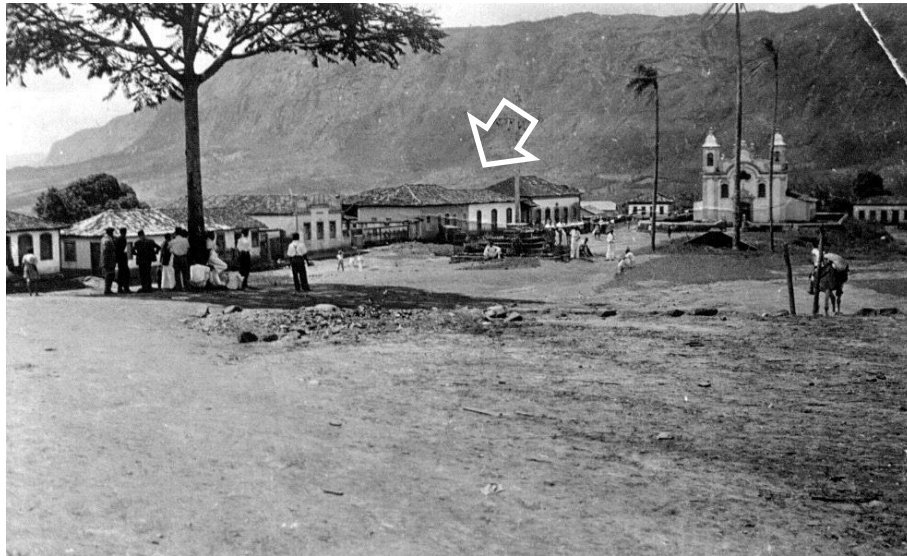
há apenas um Livro de Tombo da Matriz de Santo Antônio do período de 1800 a 1825. [...] Nele há, por exemplo, a transcrição do provimento da Visita Pastoral feita por D. Frei José da Santíssima Trindade em 1824, que não faz referência alguma às demais propriedades da Paróquia, se é que as havia. Na parte do *Relatório do Estado da Instrução Pública e Particular da Província de Minas Gerais no ano de 1854*, que trata de Santo Antônio do Ouro Branco, está relatado sobre a Capela de Santo Antônio: “*Esta Capella*” precisa de concertos, e possui uma casa, que nada rende. A Matriz tem recebido dos cofres públicos 1:500\$ rs.; necessita de alfaias e ornamentos, e nenhum patrimônio tem, a exceção de um campo, que nada rende”. Ao contrário de Trindade, o relatório público realça a existência de uma casa pertencente à Igreja; não sabemos, porém, se seria esta a Casa de Pedra. (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, 2002, p. 15 e 16).

Assim, as hipóteses quanto aos possíveis usos e respectivos proprietários do imóvel são um pouco conflitantes, especialmente em tempos remotos. Para a maioria dos moradores locais, nela funcionaram a Casa Paroquial e a própria Igreja (antes da sua conclusão em 1779). Segundo relatos de algumas senhoras, havia, no porão, ainda no tempo de seus pais, uma peça que se assemelhava à uma pia batismal [ou, mais provavelmente, um chafariz], fato que contribuiu para corroborar a “teoria” de que realmente tenham sido realizadas algumas celebrações no local; sem contar a proximidade e o fato de que as construções compartilham incríveis semelhanças arquitetônicas.

Há uma outra versão, também apresentada no Dossiê de Tombamento (2002), que, embora não seja muito comentada, também faz sentido. Analisando-se todo o contexto e tomando-se por base uma fotografia do largo da Matriz (FIGURA 20), datada de 1901, há quem diga que a casa à sua esquerda (indicada por uma seta) tenha sido a verdadeira “Antiga Casa Paroquial”, onde, hoje, por coincidência ou não, está edificado o Teatro Dom Orione (atual Casa Paroquial). Mas, são apenas suposições. O que se sabe, até então, é que, antes de ser adquirido pela Prefeitura em 2001, o Casarão era propriedade de Leôncio de Paula Almeida. Consta na escritura pertencente aos herdeiros, lavrada em 1928, que a edificação pertencera a Maria da Costa Carvalho Netto e foi vendida, na época, por quatro contos e quinhentos mil réis (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, 2002). Os documentos e escritura anteriores não foram

encontrados pelo motivo explicitado inicialmente, prevalecendo, então, os relatos passados de pais para filhos.

Figura 20: Largo da Matriz de Santo Antônio em 1901.



Fonte: Autoria desconhecida.

Por fim, analisando-se todas as possibilidades e tudo que se sabe, de fato, sobre a casa e o seu entorno, eis que surge o seguinte questionamento: não se sabe o uso original e nem de que forma a propriedade chegou à família Netto; mas, se o registro mais antigo da Matriz é um assento de casamento de 1717, o que justificaria a realização das atividades da Igreja no Casarão? Alguns podem sugerir que tal fato tenha relação com uma possível reforma ou a própria obra, por exemplo, mas, ainda assim, não se poderia afirmar que ali tenha funcionado, mesmo que provisoriamente, a sede da verdadeira Casa Paroquial. Acontece muito, também, de as pessoas tomarem, indevidamente, como algo rotineiro o que pode ter ocorrido apenas uma vez.

### **5.1.2. Análise Morfológica**

O bem está implantado no alinhamento da rua Santo Antônio, no centro da cidade de Ouro Branco, elevado em aproximadamente 70cm, em terreno com declive para os fundos. Trata-se de um exemplar típico do período colonial, mas que, comparado às demais

construções, destaca-se pelo requinte, reproduzido na cimalha, nos cunhais, na soleira e no próprio enquadramento dos vãos em cantaria. O partido original da casa é retangular, sobre porões na parte posterior; e a fachada frontal, de composição horizontalizada, é marcada pelo ritmo das portas<sup>4</sup> (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, 2002). A cobertura é formada por quatro águas e fechada com telhas do tipo capa e canal. As técnicas construtivas consistem, nas paredes externas, em alvenaria de pedra argamassada com canjicado e, nas divisões internas, pau a pique; ambas estruturas revestidas e caiadas. Tais aspectos puderam ser identificados a partir das janelas de prospecção elaboradas na última intervenção pela qual passou o imóvel.

O sistema construtivo, com estrutura autoportante de pedra, revela que esta edificação foi pensada e erigida como uma obra definitiva. A maioria das casas construídas nos primórdios da ocupação de Ouro Branco não mais existem exatamente porque foram edificadas em taipa ou pau-a-pique, considerados sistemas construtivos “pouco nobres”, usados com frequência em edificações civis (morada, comércio, etc.) ou provisórias, quando de uso oficial. Acontece que, no Brasil, o provisório acaba se tornando definitivo; por isso é tão comum encontrarmos edifícios públicos do período colonial e imperial erigidos com estrutura de madeira e vedações em pau-a-pique. (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, 2002, p. 13 e 14).

Depois de ser adquirido pela Prefeitura, o casarão passou por um concomitante processo de Restauração e Revitalização, no qual foram descobertos os elementos artísticos no forro - outro fator que a diferencia das demais casas “convencionais” da localidade (e da época). Infelizmente, das duas pinturas, apenas uma foi recuperada. Acredita-se que havia grandes chances de a pintura que se perdeu revelar detalhes importantes sobre as origens do bem, assim como acontece nas casas de tipologias semelhantes.

Esta pintura, que apresenta bastantes semelhanças com as obras do Solar Padre Toledo em Tiradentes, é que motivou a realização desta pesquisa, a fim de que se possa conhecer um pouco mais sobre a ornamentação civil, já que se trata de uma raridade atualmente e de haver poucos estudos sobre o assunto.

---

<sup>4</sup> Sabe-se, com base em fotos antigas, que, em algum momento da história do Casarão, duas das portas da fachada frontal foram fechadas para servirem como janelas, possivelmente para se adequarem aos usos pelos quais passou a edificação.

### 5.1.3. Análise Iconográfica - Forro

A considerar a cartela de pedra do frontispício, onde está inscrita a data 1759 (provável data de sua finalização), e os elementos que compõem a pintura, pode-se afirmar que é uma arte do século XVIII, de características Rococó. Trata-se de uma pintura policromada com motivos florais, na qual predominam as cores marfim, ocre, verde e vermelho. Conforme informações obtidas no processo de restauração do forro, a madeira é um tipo de cedro e foram encaixadas de modo a formar reentrâncias e saliências - em outras palavras, estilo saia e camisa.

Ao centro (FIGURA 21), destaca-se um grande ornato constituído de conchas-rocalhas e elementos fitomórficos, enquanto que, em cada uma das quinas, há um ornato similar ao principal, mas, em menores proporções (FIGURA 22). No roda teto, a chamada “pintura de fingimento” faz o acabamento e complementa o conjunto.

Figuras 21 e 22: Elementos decorativos do forro do Casarão de Pedra em Ouro Branco, MG.



Fonte: Secretaria de Cultura e Patrimônio Histórico de Ouro Branco, 2019.

## 5.2. Solar Padre Toledo em Tiradentes

### 5.2.1. Contexto

Ao contrário do Casarão de Ouro Branco, o atual Museu Casa Padre Toledo encontra-se rodeado por um riquíssimo acervo setecentista (arquitetura colonial); e abrigou usos diferenciados ao longo dos séculos, sendo, inclusive, palco de acontecimentos que se tornaram históricos, por ocasião da Inconfidência Mineira<sup>5</sup>.

De acordo com Cruz (2015), é provável que a edificação tenha sido construída no último quartel do século XVIII, a considerar os elementos apontados como limiares e como fronteiras, que, neste caso, vão além dos elementos construtivos aparentes, os quais acabaram servindo de modelo/referência para a concepção de outros imóveis locais ou mesmo regionais. Segundo o autor, é preciso considerar o “invisível” ou, como ele próprio diz, “a invisibilidade dos elementos”:

[...] devemos considerar a emoção que se sente ao adentrar neste espaço, com sua vastidão e monumentalidade, [...] [que se difere] das edificações destinadas ao cotidiano e especialmente a residência no século XVIII. Por isso, não há muito o que se descrever, torna-se necessário a experiência de cada um. É através da própria experiência de sair do espaço público e atravessar a soleira da Casa Padre Toledo que se observa que está em um ambiente limiar, não só pelos elementos arquitetônicos, ou dos materiais construtivos, mas de uma espacialidade que nos sensibiliza. Há superposições de tempos e de espaços, de habilidades e de conhecimentos. É por ser um espaço inovador, implantado numa fronteira de transformações além dos elementos perceptíveis, mas sobretudo de um *modus operandi* de vida, do qual para que se tenha maior compreensão, recomenda-se ser estudado vinculado à figura de seu principal morador, Carlos Correia de Toledo e Melo. (CRUZ, 2015, p.69)

Em síntese, trata-se de uma moradia que, dentre tantos fatores, atingiu uma significância ímpar por: conjugar espaço, tempo e eventos de grande relevância social, política e cultural; gozar de localização privilegiada, por estar inserida em uma das localidades mais influentes do período colonial e, mais do que isso, por apresentar uma significativa quantidade de forros ornamentados e em ótimo estado de conservação.

---

<sup>5</sup> Inconfidência ou Conjuração Mineira foi o nome dado à conspiração de natureza separatista que ocorreu na então capitania de Minas Gerais, entre outros motivos, contra a execução da derrama e o domínio português, sendo reprimida pela Coroa portuguesa em 1789.

Seu mais imponente morador, Carlos Toledo, padre que assumiu, em 1777, o cargo de vigário colado da Freguesia de Santo Antônio, da vasta e rica Vila de São José del-Rei (atual cidade de Tiradentes), foi também uma das figuras mais importantes que esteve à frente do movimento (Conjuração Mineira) e, hoje, é parte fundamental deste quebra cabeça. Infelizmente, há uma lacuna de informações, tanto sobre a casa quanto sobre esta personalidade. Nesse contexto, é interessante (e ao mesmo tempo se faz necessário) analisar as “variáveis antecedentes”, pois, como pontuado por Cruz (2015), os distintos usos geraram consequências que, seja através de intervenções ou apropriações, definiram os rumos e/ou condições em que se desenvolveram os atuais e referidos preceitos de conservação e, especialmente, memória, uma vez que estes aspectos são, em grande parte, produtos socialmente construídos.

Portanto, tendo em conta que o solar em questão é muito mais do que matéria arquitetônica, apresentar-se-á uma breve contextualização do referido objeto e seu principal morador.

### ***5.2.2. A figura de Padre Toledo***

Carlos Correia de Toledo e Melo nasceu na Vila de São Francisco das Chagas de Taubaté, Capitania de São Paulo, em 1731. Era o filho primogênito de Timóteo Corrêa de Toledo e Úrsula Isabel de Melo, uma família de cristãos-velhos fortemente envolvida com a religião. Dentre seus irmãos, Bento Cortês de Toledo também era padre e, posteriormente, foi seu ajudante na Vila de São José; Antônio de Melo Freitas, tornou-se franciscano e, tempos depois, bispo, em Angola, na África; enquanto que duas de suas irmãs se tornaram freiras. Seu pai, depois de ficar viúvo em 1759, acabou se tornando padre também. Infelizmente, não se sabe onde Toledo estudou e se ordenou. Foi somente em 1776, quando se encontrava na movimentada Lisboa – onde teve acesso aos ideais Iluministas, que Toledo foi então nomeado, pela primeira vez, como vigário colado. Vale destacar que, nessa época, a cidade portuguesa estava sendo reconstruída quase que por completo, em consequência do terremoto de grandes proporções que a acometeu em 1755.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> CRUZ, Luiz Antonio da. Op. Cit. p. 72 e 73

O ministro Sebastião José de Carvalho e Mello, o Marquês do Pombal (1699- 1782) modernizava a cidade com novas propostas urbanísticas e inovações arquitetônicas. [...] Foi nesse ambiente de renovação e adaptação à modernidade em que se encontrava Toledo ao ser nomeado e empossado vigário colado da vasta Paróquia de Santo Antônio de São José. [...] Toledo, ao assumir a paróquia em Minas Gerais, em 1777, era um homem de situação econômica considerável e foi morar na casa da Rua do Sol, onde encontramos evidências que fez adequações, tornando a edificação na mais imponente da localidade. (CRUZ, 2015, p.71)

Ao assumir, definitivamente, em 1777, as funções de vigário, o futuro inconfidente já possuía boa situação econômica. Destaca-se que, além de padre, foi fazendeiro e minerador - um verdadeiro homem de negócios. No arraial da Lage, Toledo tinha uma fazenda que contava, inclusive, com escravos. Para tanto, contava com a confiança e o apoio de seus irmãos na administração de seus afazeres, bem como de suas posses.

O termo de São José era extenso e com muitos arraiais. Padre Toledo circulou por suas capelas e suas viagens chegavam a durar dez dias. Envolvido com muitas atividades, como vigário, fazendeiro e minerador, trouxe para São José seu irmão, o padre Bento Cortês de Toledo, que veio a ser auxiliar da Paróquia de Santo Antônio. Assim, suas viagens ocorriam com mais tranquilidade e a sede da paróquia ficava em mãos de sua inteira confiança. Além de ter mais tempo para cuidar de seus negócios agrícolas e minerários. (CRUZ, 2015, p .74)

Sabe-se que, ainda nesta época, algumas áreas de mineração eram bastante rendosas, especialmente na região de Minas Gerais, e todos aqueles que encontrassem ouro deveriam pagar o quinto, isto é, um tributo altíssimo arrecadado pela coroa Portuguesa, que correspondia a 20% de todo o metal extraído. Caso não fosse realizado o devido pagamento, os envolvidos estariam sujeitos a severas punições, correndo risco até de serem exilados.

Com os altos níveis de exploração, a quantidade de ouro nas minas começou a entrar em declínio. E nem sob tais circunstâncias as autoridades flexibilizavam a cobrança. Pouco tempo depois, foi criada a Derrama, e ficou estabelecido que cada uma das regiões de extração de ouro deveria repassar, obrigatoriamente, 100 arrobas (1500 quilos) do mesmo para a metrópole anualmente. Em outras palavras, uma forma de garantir o recebimento dos impostos em atraso ou mesmo extraordinários. Quando os mineradores não conseguiam cumprir as exigências, tinham suas casas invadidas por soldados da coroa para que tomassem os pertences, tanto quanto fosse necessário para quitar a dívida. Tudo isso foi gerando no povo um grau de insatisfação cada vez maior, principalmente nos fazendeiros rurais e donos de minas, que, assim

como padre Toledo, queriam pagar menos impostos e ter mais participação nas decisões políticas. Foi aí que alguns membros da elite, influenciados pelos ideais de liberdade iluministas, começaram a se reunir para buscar uma solução definitiva: a conquista da independência.<sup>7</sup>

Para alguns autores, o marco inicial da conspiração foi o banquete oferecido por Toledo por ocasião do batizado dos filhos de Alvarenga Peixoto e Barbara Eliodora.

Na ocasião, com a presença de muitos convidados, inclusive Tomás Antônio Gonzaga, como um dos padrinhos, celebraram, beberam e deram muitos vivas à República. Provavelmente, durante o banquete foi criada a senha para o levante contra a coroa portuguesa: *Tal dia será o batizado*. Entusiasmados, conversaram e planejaram. Alvarenga fez um brinde a sua mulher, Bárbara, dizendo: — Lá vai à saúde da Senhora Dona Bárbara, que há de ser Rainhal. Toledo seria o bispo. O sargentomor Luís Vaz de Toledo Piza disse que — com o fagote que trazia à cintura, havia de cortar a cabeça do General. O banquete na casa de Toledo ficou gravado na memória tanto dos que participaram, quanto dos que tiveram notícias da celebração e dos fatos ocorridos durante o evento. Os acontecimentos do dia 8 de outubro de 1788 tiveram grande repercussão, tanto que foram registrados em diversos depoimentos nos *Autos da Devassa*, marcando expressivamente o início do movimento inconfidente e a casa de Toledo como o *locus* dos fatos. Foi depois do batizado que padre Toledo começou a mobilização dos fazendeiros, mineradores e pecuaristas da Comarca do Rio das Mortes, em função da proposta de criação de uma República a partir de Minas. O movimento teria o envolvimento do Rio de Janeiro, através dos contatos do Alferes Joaquim José da Silva Xavier e de São Paulo, com os contatos da família Toledo. (CRUZ, 2015, p. 79)

Os demais encontros também ocorreram em residências particulares, tomando o máximo de cuidado possível para não perder o sigilo. Ao que tudo indica, padre Toledo era bastante cauteloso, pois tinha ciência das prováveis consequências de uma delação. Em uma das ocasiões, ele chegou a usar as celebrações da Semana Santa como pretexto para reunir os inconfidentes e realizar pequenas reuniões, já que havia significativa mobilização e não chamaria atenção. Intelectualmente, destacaram-se os inconfidentes de Vila Rica, mas o grande cooptor e líder inconfidente da Comarca do Rio das Mortes conseguindo o maior número de envolvidos na Inconfidência Mineira foi, sem dúvidas, o vigário.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> <https://www.villaalferes.com.br/padre-toledo-e-a-inconfidencia-mineira>.

<sup>8</sup> CRUZ, Luiz Antonio da. Op. Cit. p. 82 e 83.



Infelizmente, ocorreram muitas denúncias, inclusive por parte de alguns integrantes do movimento<sup>9</sup>, o que, segundo Cruz (2015, p. 93), resultou em “malogro, prisão, isolamento e degredo”.

De 1789 a 1792 os inconfidentes ficaram presos na Fortaleza da Ilhas das Cobras, sendo que alguns foram transferidos para a Prisão do Hospital da Ordem Terceira de Santo Antônio e para a Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição. Ficaram isolados, incomunicáveis. Padre Toledo participou de sete inquirições entre 14 de novembro de 1789 e 7 de setembro de 1791. Também participou de algumas acareações.

[...] As fortalezas eram espaços insalubres, mal iluminados, mal cheirosos, sem ventilação, onde corpos definhavam. Distante dos olhos dos vigilantes e principalmente da sociedade. [...] Cada um teve que usar suas estratégias de sobrevivência e especialmente seu *habitus cultural*. Para confundir os inquiridores, montaram verdadeira malha de informações truncadas, um autêntico quebra-cabeça.

Antes mesmo de saber sua sentença, padre Toledo partiu exilado para Lisboa e permaneceu preso na Fortaleza da Barra. Depois, [foi] transferido para a clausura do Convento de São Francisco. Faleceu em 1803, aos 72 anos, quando se preparava para retornar ao Brasil. (CRUZ, 2015, p. 90 e 91)

### 5.2.3. *O Solar e suas especificidades técnicas*

Localizada na antiga Rua do Sol (atual Rua Padre Toledo), alguns autores consideram-na como a mais ampla e significativa edificação destinada a residência do referido núcleo remanescente. Infelizmente, por falta de documentação primária, torna-se impossível datá-la precisamente.

Instalado em um terreno de aproximadamente 2.565m<sup>2</sup>, o imóvel foi edificado em dois blocos, o original e o torreão, cada qual com cerca de 507 e 71m<sup>2</sup> respectivamente. A implantação acompanha a linearidade da rua, e é a única da localidade que conta com um espaço lateral, similar a um pátio externo, o qual é utilizado como entrada principal. Conforme indicado por Cruz (2015), este espaço é importante por proporcionar uma espécie de “ritual” para o adentrar na casa. O que faz a demarcação entre a área pública e privada, hoje, é um muro baixo

---

<sup>9</sup> Se entre os participantes do movimento inconfidente havia homens muito ricos e ilustrados, havia também homens endividados. Os dois mais comprometidos financeiramente eram João Rodrigues de Macedo e Joaquim Silvério dos Reis. Considerando a possibilidade de ter sua dívida perdoada como prêmio, Silvério dos Reis fez a denúncia do movimento por escrito. Em seguida Inácio Correia Pamplona e Francisco Antônio de Oliveira Lopes também denunciaram da mesma forma. Outro que fez registro da denúncia foi o português Basílio de Brito Malheiros do Lago, através de carta encaminhada ao Visconde de Barbacena, datada de 15 de abril de 1789.

ou, mais especificamente, a base do muro de taipa original, que foi removido na obra de restauro de 1944.<sup>10</sup>

A fachada lateral (direita) é assimétrica; constituída por uma porta de duas folhas e almofadas salientes, ao centro, e três janelas de arco abatido, sendo uma à sua esquerda e duas à direita (FIGURA 23). Esses elementos, de composição verticalizada, têm seus marcos constituídos de blocos de xisto, com graciosos detalhes de volutas (espelhadas), esculpidos na porção superior das laterais. Um dos aspectos limiars apontados por Cruz (2015, p. 62), são as formas retangulares, “promovendo ares de modernidade”, uma vez que a tendência predominante nas janelas dos setecentos era a configuração quadrada (mais comprimida).

A fachada principal, voltada para o largo do Sol, é claramente dividida em dois blocos. O maior, delimitado pelos cunhais e pela cimalha, é fechado por um telhado de quatro águas, e apresenta, na parte frontal, seis janelas de mesmo perfil da fachada lateral (em guilhotina). A fachada posterior, desse mesmo bloco, é sóbria; possui cinco janelas com vergas retas, também em blocos de xisto, no entanto, desprovidas de quaisquer elementos decorativos. No lugar da cimalha, tem como arremate apenas o beiral em argamassa (beira-seveira), mas a função é a mesma, de projetar a água pluvial para mais distante da parede e evitar a propagação da umidade. Do lado direito, em dois ambientes menores, e envolvida por um pequeno pátio, fica a cozinha da casa. O segundo bloco, diferentemente do anterior, apresenta dois pisos e é o chamado torreão. Também é delimitado por cunhais e possui apenas três janelas, de madeira e vergas alteadas, sendo uma no primeiro pavimento (que mantém a verticalidade das janelas do bloco original) e duas no segundo (mais atarracadas). O telhado também é de quatro águas, mas com beiral em cachorrada - pelas características, nota-se que a construção é posterior (acrécimo). Ambos são cobertos por telhas curvas, do tipo colonial. As fachadas lateral e posterior do torreão seguem as mesmas características da frontal, diferindo-se apenas na quantidade de janelas.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> O imóvel foi restaurado na década de 1940, uma das primeiras obras de restauração do SPHAN e sob orientação direta de seu presidente, Rodrigo Mello Franco de Andrade. A obra tinha como objetivo devolver os aspectos setecentistas da edificação e foi realizada antes mesmo de seu tombamento individual. CRUZ, Luiz Antonio da. Op. Cit. p. 60.

<sup>11</sup> CRUZ, Luiz Antonio da. Op. Cit. p. 66.

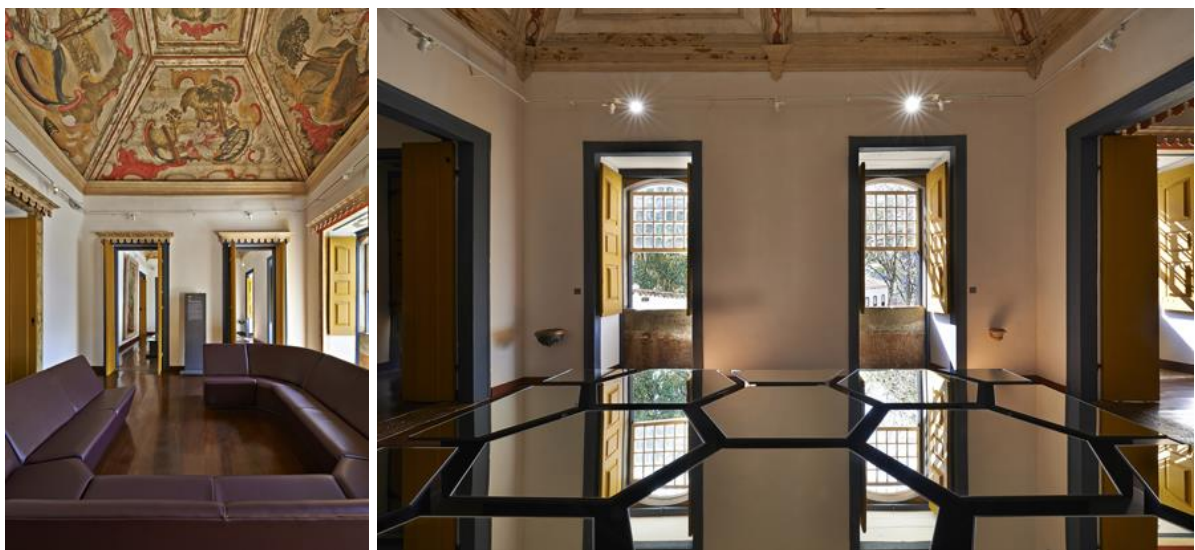
Figura 23: Fachadas frontal e lateral direita do Solar Padre Toledo, Tiradentes.



Fonte: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1803/6.shtml>

Internamente, são vários os elementos arquitetônicos indicados como limiares, a começar pela altura do pé direito, que promove a sensação de amplitude dos ambientes. Os marcos, altos e largos, em tons de azul, e as folhas das portas e janelas em ocre, reforçam ainda mais essa sensação. Sobre algumas portas foram instaladas sanefas recortadas e decoradas com pinturas em motivos florais, revelando o requinte técnico da edificação (FIGURAS 24 e 25).

Figuras 24 e 25: Interior do Solar Padre Toledo em Tiradentes, MG.



Fonte: <http://veccilansky.com.br/Museu-Casa-Padre-Toledo>

Partindo da primeira sala, um longo corredor permite que a luz seja conduzida até a alcova, tornando a boa luminosidade e ventilação um outro aspecto limiar. O acesso aos demais cômodos também se faz, em grande parte, por este corredor – mas não é restrito a ele, pois alguns ambientes são conectados por duas ou até três portas.

Segundo Brandão (apud Cruz, 2015, p. 94), “o objeto refina o uso” - na medida em que pode revelar um gosto, um hábito cultural ou, mais do que isso, aspectos da identidade cultural de seus usuários. Nesse sentido, a lista de bens sequestrados serviu para comprovar o estilo de vida de Padre Toledo, com fortes manifestações de capital cultural corporificado e capital econômico – formas distintas, mas que, nesse caso, se complementam, revelando a imponência de Carlos Toledo, que, além de tudo, também era vigário e tinha a função de “alimentar” espiritualmente uma ampla freguesia.

Considerando-se as instâncias histórica e estética, o referido acervo arquitetônico é duplamente tombado pelo IPHAN, sendo registrado nos livros de Tombo *Histórico* (Inscrição 295) e de *Belas Artes* (Inscrição 405), ambos em 04 de agosto de 1952.

#### **5.2.4. Análise Iconográfica – Forros**

Das quinze dependências, nove possuem forros ornamentados. Após o restauro, as pinturas, majoritariamente em estilo rococó, ganharam vida e expressividade com a recuperação de seus tons originais. Análises comparativas empreendidas por técnicos do IEPHA/MG levantaram a hipótese da atuação de três artistas na decoração da casa, em épocas distintas da segunda metade do século XVIII e primórdios do século XIX; pois todos os forros do bloco principal, a exceção de um, apresentam as mesmas características na resolução das rocalhas e dos ornamentos fitomórficos. Já no torreão, a pintura se apresenta nitidamente diferente das demais, tanto nos traços quanto nas tonalidades, apresentando tendências neoclássicas. Em geral, assim como nos demais casarões de tipologias semelhantes, são do tipo gamela e saia e camisa. O único cômodo em que a tipologia destoa dos demais, é a alcova, provavelmente por ser um dos espaços menos nobres da casa.

Na atual “sala dos espelhos” (FIGURA 26), os planos articulam diferentes cartelas arrocadas, em grande parte assimétricas.

Figura 26: Elementos decorativos da sala dos espelhos - Solar Padre Toledo em Tiradentes, MG.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Como pode ser visto a seguir (FIGURAS 27, 28 e 29), muitas são as representações de tarjas arrocadas com elementos florais, em diferentes propostas, traços e cores. Além destes, destaca-se a reprodução do mármore perfazendo as molduras de praticamente todos os forros.

Figuras 27, 28 e 29: Tarjas arrocadas nos forros do Solar Padre Toledo em Tiradentes, MG.





Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Na “sala dos cinco sentidos” (FIGURAS 30 a 35), temática que se revelou modismo da época, cada plano traz, envolta por uma espécie de tarja arrocada, uma cena mitológica que reproduz cada um dos sentidos: visão, olfato, paladar, audição e tato.

Figuras 30 a 35: Forro dos cinco sentidos - Solar Padre Toledo, Tiradentes.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.



Fonte: Luiz Antonio da Cruz.

Na sala de jantar (FIGURA 36), seguindo o mesmo padrão dos demais forros em gamela, pinturas de diferentes frutas.

Figura 36: Forro da cozinha ornamentado com frutas e tarjas arrocadas.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Por último, mas não menos importante, uma imponente e, ao mesmo tempo, curiosa cena mitológica “emoldurada” por uma enorme tarja arrocachada, cobrindo boa parte do forro. Na representação, uma mulher, um mulato e um cordeiro coroadado de flores.



Fonte: <http://veccilansky.com.br/Museu-Casa-Padre-Toledo> e Luiz Antonio da Cruz.



## 6. CONCLUSÃO

De modo geral, sabe-se que boa parte dos bens analisados pertenceram a detentores de boa situação social e econômica. Sendo coincidência, ou não, muitas residências de membros do clero. Com relação à temática, verificou-se uma grande variedade. Como mencionado anteriormente, isso se deve: 1- às tendências/modismos da época (a partir da simples circulação de gravuras); 2- às intenções ou, mais especificamente, às mensagens que os mecenas desejavam passar; ou 3- o próprio gosto, bem como as bagagens e referências dos artistas proponentes (sem a efetiva participação dos mecenas que, assim como o público, receberiam a obra como produto). Independente do contexto, todas as hipóteses apresentam o público como alvo final desse processo criativo, que, de acordo com suas referências pessoais, pode interpretá-la de formas múltiplas e diversas. A isso, soma-se o fato da ausência de documentações, o que, a grosso modo, contribui para o enigma das análises iconográficas.

As semelhanças entre algumas pinturas, como no caso de Ouro Branco e Tiradentes, reforçam a teoria do hábito itinerante dos artistas. As similaridades revelam, dentre outras coisas, os diferentes resultados de uma mesma fonte, isto é, referências visuais que geram uma arte mestiça que mescla a cópia com os recursos e os traços característicos dos artistas e seus respectivos aprendizes em cada espaço de criação.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, muitas pinturas foram sendo “descobertas”, como nas cidades de Santa Bárbara, Santa Luzia, Ouro Preto e Cachoeira do Campo, não sendo possível analisá-los a tempo. Inicialmente, não havia a pretensão de se abordar tantos exemplos, mas, diante de um riquíssimo acervo de tamanha beleza em nossa região, espera-se que os mesmos possam ser analisados em um novo estudo.

Por fim, constatou-se que, infelizmente, o anonimato não é uma simples coincidência. Tal fato advém do não reconhecimento da profissão do arquiteto civil. Com isso, espera-se que este trabalho possa contribuir, de alguma forma, para o preenchimento de algumas lacunas ou, mais do que isso, que sirva de referência e inspiração para trabalhos futuros.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, Germain. **Barroco e rococó** / Germain Bazin; [tradução Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOHRER, Alex Fernandes. **Os Diálogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro**. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- CRUZ, Luiz Antonio da. **A Casa Padre Toledo no cotidiano e na monumentalização**. Dissertação (Mestrado) - Orientadora: Celina Borges Lemos. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. 2015. 310 f. : il.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu do Ouro** / Ricardo Alfredo de Carvalho Rosa, Isabella Carvalho de Menezes, Andréia Neves Figueredo. Brasília, DF: Ibram, 2017. (Coleção Museus dos Ibram, v.5).  
  
Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Livreto-Museu-do-Ouro1.pdf>. Acesso em novembro de 2019.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 343 p.
- SMITH, Robert Chester. **Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia** / Robert Chester Smith; organização Nestor Goulart Reis Filho. Brasília, DF: Iphan, 2012. 364 p.
- VEJA RECEITA DE PASTEL DE NATA. **Terra de Minas**. Belo Horizonte: Globo Minas, 27 de maio de 2017. Programa de TV.  
  
Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/receitas/doces/noticia/veja-receita-de-pastel-de-nata.ghtml>. Acesso em novembro de 2019.