



‘Decorar para indicar’ – A ornamentação Rococó nos oratórios domésticos devocionais como elemento de indicação iconográfica: Portugal e Minas Gerais – séculos XVIII-XIX | *Lucas Rodrigues¹*

Resumo: O presente artigo apresenta reflexões acerca do papel da ornamentação de vocabulário Rococó nos oratórios domésticos de fatura portuguesa e brasileira, a fim de compreendê-la como elemento simbólico na sacra iconografia dos oratórios, e não somente como decoração. Consideramos que a ornamentação, através da sua disposição espacial no ‘corpo’ do oratório, possui a função de indicar a centralidade da devoção representada por meio da imaginária sagrada, sob o preceito da ‘orientação para o centro’, o que faz com que o historiador da arte sacra luso-brasileira dirija um novo olhar para a decoração de interiores como complemento da iconografia e não somente decoração como sintoma estético de uma época.

Palavras-chave: Oratórios domésticos, ornamentação, rococó religioso, arte luso-brasileira

Resúmen: El presente artículo apresenta reflexiones sobre la función de la ornamentación del vocabulario Rococo en los oratorios domesticos portugueses e brasileños, para comprenderlos como elemento simbolico en la iconografia sagrada de los oratorios, y no somente como decoración. Concluimos que la ornamentación, atraves de su disposición espacial en su ‘cuerpo’, tenga la función de indicar la centralidad de la devoción representada en la sacra escultura, sob los preceptos de la ‘orientación para el centro’, haciendo con que el historiador del arte luso-brasileña tenga un nuevo mirar para la decoración de los oratorios como elemento de la iconografia y no solamente decoración como sintoma estetico de una época.

Palabras-llaves: Oratorios domesticos, ornamentación, rococo religioso, arte luso-brasileña

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História – Programa de Pós-Graduação em História (Linha Cultura e Identidade) da Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação da Profa. Dra. Leticia Martins de Andrade. Coordenador e pesquisador associado do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ.
lucasr.academico@gmail.com



As reflexões aqui apresentadas são fruto de parte da minha pesquisa sobre a arte dos oratórios domésticos de cunho devocional em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, pesquisa que desenvolvi ao longo do meu mestrado em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei. Em minha pesquisa, desenvolvi uma trajetória histórica e artística da origem, do simbolismo, das dinâmicas sociais e da expressão artística desses objetos tão presentes e tão significativos na religiosidade doméstica da antiga capitania das Minas do Ouro.

Durante a pesquisa, ao analisar a ornamentação pictórica dos oratórios domésticos em Minas Gerais, pude observar certos padrões compositivos que, durante a Análise Formal, foram se tornando cada vez mais claros e mais objetivos. Ao buscar antecedentes europeus desses padrões pictóricos na ornamentação dos oratórios domésticos, principalmente na produção portuguesa – a matriz da arte dos oratórios em Minas Gerais, assim como em todo o território que compunha na época a América Portuguesa – notei que o padrão também se fazia representar nos oratórios lusitanos, o que fez com que o meu horizonte se expandisse para buscar referências na tentativa de compreender satisfatoriamente esse tipo de ornamentação. É nesse sentido que no presente texto busco lançar algumas reflexões acerca do papel da ornamentação pictórica e o seu significado possível através da análise formal.

Antes disso, gostaria apenas de introduzir brevemente o nosso objeto estudado e a peculiaridade do mesmo no meio social em que foi produzido e utilizado. Do latim *oratorium* (lugar de oração), o Padre Raphael Bluteau em seu *Vocabulário Portuguez e Latino* assim definiu no século XVIII:

ORATORIO. Especie de Capella pequena, em que com licença do Pontifice, & do Prelado se pode dizer Missa. *Sacellum domesticum*. [...].



ORATORIO. Especie de Ermida, ou Capella publica, que (como advertiu Domingos Macro no seu Hierolexicom, *verbo Oratorium*) não se pode erigir sem licença do Diocesano.

ORATORIO. Tambem ha oratorios, que se cavão na parede, ou se fazem a modo de armários, com duas portas; tem dentro hum Christo crucificado, & outras imagens, que convidão a orar. Por falta de palavra própria lhe poderás chamar, *Amarium*, ou *armariolum sacrum*.

ORATORIOSINHO. He a modo de hum pequeno armário portátil, com hum Menino Jesus de cera dentro, ou com a figura de outro Santo, que o Ermitão, ou outra pessoa que o traz dá a beijar, com a esperança da esmolinha. Certo estrangeyro depois de beijar a dita imagem, ou figura, foy tomar da cabeceyra da cama hum Christo, & depois de o dar a beijar ao Ermitão, sem lhe dar cousa alguma, lhe disse muy fezado, *Estamos pagos*.²

354

As definições acima transcritas do *Vocabulário Portuguez e Latino* se referem ao oratório doméstico, um lugar ou objeto para a vivência da devoção privada de indivíduos e da família que figura, desde a Idade Média, como parte da dinâmica da religiosidade privada na Europa, com ampla adesão no reino de Portugal desde o século XV e tendo o seu apogeu nos séculos XVIII e XIX.³ Na América Portuguesa, principalmente em Minas Gerais, os séculos XVIII e XIX foram as centúrias em que mais se produziu oratórios domésticos, podendo ser considerados elementos indissociáveis da religiosidade doméstica colonial.⁴

² BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...** COIMBRA: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. p. 99-100 | Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim – USP.

³ MARQUES, João Francisco. Oração e devoções. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (cord.) **História religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2000, pp. 603-665.

⁴ MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 155-220.



O oratório doméstico, segundo Silveli Russo, pode ser compreendido como fenômeno da vida privada e vinculado a dois universos religiosos distintos: a liturgia e a devoção.⁵ Partindo da definição do padre jesuíta Juan Bautista Ferreres em sua obra *Los oratorios y el altar domestico portatil. Segun la vigente disciplina concordada con el novissimo Sumario de oratorios concedido en la Cruzada. Comentario histórico-canónico-liturgico*, citado por Silveli Russo, o oratório doméstico:

[...] em sentido lato, significa um lugar, relativamente pequeno, dedicado à oração e ao culto de Deus. Neste sentido [...] qualquer pessoa pode ter em casa um oratório, destinado para ele um local apropriado; resguardando em seu interior: quadros, estátuas, altar sem ara etc., em que se possa meditar, rezar o rosário, fazer alguma novena etc., individualmente ou com toda a família. Para isto não é necessário obter nenhuma permissão especial das autoridades eclesiásticas.⁶

De outra maneira, caso o oratório tivesse a função de celebrar os sacramentos, sobretudo a Eucaristia, este deveria ser aprovado pela autoridade eclesiástica através de um complexo e dispendioso processo burocrático e conter as alfaias e demais objetos de culto, além de conter a pedra d'ara no altar do oratório.⁷ O objeto que nos interessa nessa análise, portanto, é o oratório doméstico móvel, constituído como artefato de cunho estritamente devocional: se trata do oratório como pequeno *armarium* de duas portas, o oratório portátil, o oratório nicho e até o oratório vitrine que, em Portugal, é também conhecido como maquina. Este último receberá um maior destaque nesse estudo.

⁵ RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Editora Alameda, 2014

⁶ FERRERES, Juan Bautista apud RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Editora Alameda, 2014, p. 32.

⁷ RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Conceituações em torno de um artefato religioso. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho de 2011, p. 4.



356

Ao selecionarmos previamente um acervo de oratórios domésticos produzidos em Portugal e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX (nas coleções privadas e musealizadas sobretudo), verificamos que em seu interior havia uma curiosa composição ornamental. O oratório doméstico móvel possui, em primeiro lugar, uma estrutura externa e interna que sempre fará alusão a três universos artísticos: a do mobiliário, da retabulística e da miniatura. No mobiliário, o oratório figura como um armário de duas portas de pequeno, médio ou grande porte. Em seu interior, com certa frequência, haverá uma estrutura retabular à moda dos retábulos de gosto Barroco e Rococó servindo de suporte para a imaginária. Nesse aspecto, as linguagens do mobiliário e da retabulística se encontram e se tornam uma constante na produção dos oratórios tanto em Portugal como em Minas Gerais.

Além desses dois universos, a arte da miniatura também é empregada, com o artista/artífice reproduzindo em escala pormenorizada retábulos e até espaços ideais, tornando-os objetos com notável verossimilhança com os templos cristãos que, em primeiro momento, poderiam ser consideradas verdadeiras maquetes. Tal aspecto pode ser observado num belo oratório-bala atribuído à Francisco Vieira Servas (pertencente ao acervo do Museu do Oratório em Ouro Preto, MG) assim como no expressivo oratório de pousar executado pelo pintor Luiz Caetano de Miranda no antigo Arraial do Tijuco, hoje a cidade de Diamantina (presente no acervo do Museu do Diamante).



Em especial nos oratórios executados sob o estilo do Rococó religioso, com talha profusa em rocalhas, elementos fitomórficos e demais ornamentos do gosto, percebemos que o seu interior é decorado com pintura ornamental, geralmente composta por motivos florais como rosas, dalias e folhagens diversas, além de tecido adamscado em vermelhos e dourados, constituindo-se como verdadeiros ‘papéis de parede’. Os oratórios executados na linguagem do Barroco apresentarão, no campo da representação pictórica, a pintura figurativa que tem como função auxiliar iconograficamente a devoção que é, majoritariamente, representada através de uma peça escultórica. O padrão mais observado é o do Calvário, onde a pintura figurativa ocorre como complemento de uma cena ou ainda como fundo cenográfico, como demonstramos no quadro abaixo:

[Fig. 1] Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Grupo escultórico com tema da Paixão. Coleção particular. Banco de dados Cabral Moncada.



Modos de representação escultural e pictórica nos oratórios domésticos com o tema do Calvário
1. Grupo escultórico sendo o crucificado, Maria e João Evangelista com fundo pintado com a representação do monte, de Jerusalém, de outros personagens – pintura cenográfica
2. Grupo escultórico sendo apenas o crucificado e com fundo pintado com a representação de Maria, João Evangelista numa perspectiva, unidos formam uma cenografia

Porém, nos oratórios concebidos sob o estilo Rococó, que tanto em Portugal como em Minas Gerais é reconhecido como estilo joséfino ou Dom José I, o tema do Calvário ocorre somente com a representação escultórica, tendo um fundo meramente decorado com elementos florais. Em Portugal, podemos perceber no oratório ilustrado na **figura 1**, a cena do calvário sendo representada em peças de imaginária e, ao fundo, a decoração floral. A composição ‘imaginária-fundo floral’ também ocorre com outras iconografias além do tema da Paixão, como podemos observar na **figura 2**.



Percebemos, porém, um certo ‘comportamento’ da ornamentação pictórica no fundo do oratório. Podemos observar que os elementos florais e vegetais da ornamentação pictórica possuem um movimento de convergência para o centro, onde se localiza um ponto central. O efeito de movimento de convergência para um ponto fixo ocorre a partir da duplicação da pintura, onde um lado espelha fidedignamente o que está representado no outro, formando uma espécie de ‘papel de parede’ padronizado. Além disso, o vértice imaginário que une a duplicação se encontra no centro da peça, onde normalmente será localizada a escultura devocional ao qual o oratório é dedicado.

358

Vemos no detalhe abaixo [fig.3] o conjunto escultórico do crucificado ao centro, ladeado pela Virgem Maria e São João Evangelista. A decoração pictórica no fundo, a partir de sua movimentação, dá um efeito de ‘enquadramento’ ao conjunto, contornando-o e imprimindo a ele centralidade, efeito muito bem observado para quem olha frontalmente a peça.

[Fig. 2] Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Museu de Aveiro, Portugal. Foto: José Pessoa (2010).

[Fig. 3] Detalhe. Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Grupo escultórico com tema da Paixão. Coleção particular. Banco de dados Cabral Moncada.





[Fig. 4] Oratório (maquineta) com Cristo Crucificado. Séc. XVIII. Portugal. Banco de dados Cabral Moncada.

Num outro exemplo, podemos observar a mesma composição imagética [fig. 4]. No fundo, os elementos florais são espelhados a partir de um vértice imaginário que, nesse caso, é ocupado pelo crucificado no centro. Reparamos que as flores, sobretudo nas pétalas douradas, realçam e denotam a cruz no centro, como se a imaginária sustentasse as pequenas guirlandas e demais flores num arranjo. Ao mesmo tempo, as próprias flores na parte superior do crucificado parecem seguir o mesmo ângulo posicional dos braços da cruz, efeito esse realçado pelas flores acima dos braços e acima da cabeça da cruz, emoldurando a peça.

O exemplo da **figura 4** nos lança inquietações. Em primeiro lugar, a formatação da pintura ornamental de fundo, unida à cruz, nos indica uma intencionalidade do artista/artífice em provocar o efeito de perfeita junção entre a pintura e a escultura, fazendo com que as formas alcancem harmonia, o *bon goût* tão desejado do Rococó, onde os elementos decorativos possuíam a função de tornar a obra adequada. Em segundo lugar, a intencionalidade do artista em alcançar a simetria e o espelhamento também nos indica a carga simbólica que a ornamentação adquire nos oratórios domésticos, fazendo com que meros elementos florais alcancem um *status* iconográfico.

O mesmo efeito de perfeita simetria, adquirido pela técnica do espelhamento das formas, também ocorre com os fundos adamascados em tecido, que eram utilizados como forro dos fundos e laterais das peças de mobiliário, como podemos observar na **figura 5** onde a simetria através do espelhamento das formas é ainda mais visível.

Num outro oratório, representado na **figura 6**, podemos observar no fundo pintado com elementos vegetalistas e flores um aspecto muito curioso da composição da ornamentação pictórica. O espelhamento dos elementos vegetalistas e florais ocorre não a partir



de um vértice imaginário, como na maioria dos oratórios-maquineta portugueses, mas o próprio vértice central aparece com a interrupção do espelhamento, formando uma coluna vertical sem pintura. Nesse vértice, pensamos que um crucifixo das mesmas proporções e volumetria completaria o ‘espaço em branco’, potencializando o espelhamento e contornando (realizando quase um efeito de moldura) a cruz.

A técnica de espelhamento ornamental advém de uma tradição já consolidada na arte europeia. Nos riscos de retábulos, portas e interiores – via de regra – ocorria de o artista desenhar apenas um lado do modelo e, quando o executava, o espelhava fidedignamente. No caso específico da pintura ornamental, Vitor Serrão nos indica que a sua composição sempre se atém a um elemento central. A ornamentação de *grotesques* (em Portugal é conhecido como *brutesco*) desde o século XVII é utilizada em espaços construídos a fim de os “qualificar com maior evidência como obra de arte total, numa espécie de dimensão portuguesa do conceito belloriano de *bel composto*”.⁸

[Fig. 5] Oratório doméstico (*maquineta*). Séc. XVIII. Estilo D. José I. Portugal. Pau-santo. Madeira entalhada e envernizada. 184x150x65cm. Coleção particular. Banco de dados *Cabral Moncada*.

[Fig. 6] Oratório doméstico (*maquineta*). Séc. XVIII-XIX. Estilo de transição (D. José para D. Maria). Pau-santo. Coleção particular. Banco de dados *Cabral Moncada*.

⁸ SERRÃO, Vitor. O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco” (1640-1725). In: **Um gosto português – o uso do azulejo no século XVII**. Lisboa: MNAz/Athena, 2012, pp. 183-200. *Bel composto* – Conceito empregado por Gian Pietro Bellori (1613-1696) acerca da globalidade artística: a obra de arte total. Indica Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) como o maior artista que soube expressar a conjunção harmônica entre arquitetura, pintura e escultura.





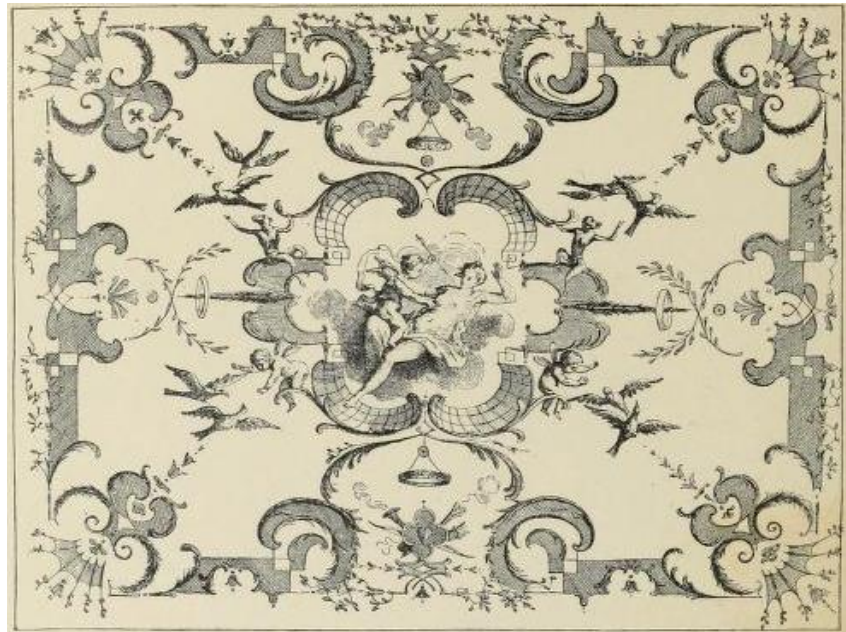
Para João Miguel dos Santos Simões, citado por Vitor Serrão:

[...] as composições de brutesco são sempre centradas num motivo principal [...] e desenvolvem-se simetricamente segundo um eixo vertical; ligando-se ao motivo central por meio de ornatos lineares ou formais, todo o conjunto forma uma unidade, sem soluções de continuidade.⁹

O gosto pela total integração entre ornamentação e arquitetura em Portugal perdurou até datas avançadas do século XVIII, o que, segundo Serrão, “explica a perenidade do gosto ornamental” com tais características.¹⁰ Se compararmos a ornamentação vegetalista e floral de vocabulário *rocaille*, reconhecido como estilo Dom José I (o Rococó português) com o ‘modo de representabilidade’ do *brutesco*, podemos perceber a mesma tendência do desenvolvimento decorativo a partir de um eixo central, indicando e denotando o elemento ‘essencial’, ou seja, uma representação iconográfica. Na ornamentística francesa, o espelhamento dos elementos para enquadrar uma representação figurativa já ocorria, como podemos verificar na **figura 7**, com a total replicação dos elementos para o emolduramento da cena iconográfica.

361

[Fig. 7] *Planche 6. Séc. XVIII. Fonte: ROGER-MILÉS. Antologie des arts decoratifs – Architecture, decoration et ameublement... Paris: Édouard Rouveyre, Éditeur, 1904.*



⁹ SERRÃO, Vitor. op. cit. p. 183.

¹⁰ SERRÃO, Vitor. op. cit. p. 184.



Na pintura de quadratura, a técnica de espelhamento se torna ainda mais intencional, como podemos observar no representativo risco para um teto, com o tema da Virgem e o Menino Jesus na Glória [fig. 8]. Vemos que o artista enquadró o tema principal no centro do forro, sendo emoldurado por quatro modelos ornamentais: um composto por medalhões com efígies, outro com elementos vegetalistas e anjos, adiante mais um composto por folhas de acanto e demais elementos arquitetônicos e ornamentais de gosto Clássico e, por fim, uma decoração de visualidade mais simples, com vasos de flores. Todos os modelos tinham como estruturação básica a continuidade da arquitetura real, imprimindo à visualidade o *trompe l'oeil* e a cena central como uma 'abertura para o céu', típico modelo da pintura de quadratura que atingira o seu ápice no século XVIII.

[Fig. 8] Anônimo. *Design para um teto com a Virgem e o Menino na Glória*. Séc. XVIII. Itália. Caneta e tinta com lavagem amarela, cinza e marrom. Metropolitan Museum of Art.

Agradeço especialmente a Luciana Giovaninni pela indicação da referida obra.



[Fig. 9] Joaquim José da Natividade. *Detalhe de retábulo lateral*. Séc. XIX. Capela do Divino Espírito Santo. São João del-Rei – MG. Foto do autor (2018).

Tendo em vista o exposto acima, percebemos que na manufatura dos oratórios domésticos, o mesmo modelo composicional da ornamentação pictórica fora aplicado em sua execução. A ornamentação pictórica interna possuía, portanto, uma intencionalidade: a de denotar o elemento principal, em suma, a iconografia religiosa ali representada na imaginária.

O modelo de pintura ornamental dos oratórios domésticos portugueses, concebido sob o Rococó, também aparece na manufatura colonial. Os oratórios mineiros, com influência direta do estilo Dom José, também possuíam em seu interior a pintura floral. Ocorre, normalmente, sob um fundo azul-claro, com flores isoladas ou em buquês triplos compostos por rosas, dalias e margaridas. Tais flores, junto a folhagens, são representadas sob uma treliça branca ou fundo de ‘lantejoulas’ (pequenos pontos em cor branca feitos em pincel). Em Minas Gerais, o motivo da ornamentação de flores triplas sob fundo azul com ‘lantejoulas’ alcançou elevada representabilidade em oratórios domésticos, camarins de retábulos e em panejamento de imaginária sob as mãos do pintor mineiro Joaquim José da Natividade (morto em 1841), como podemos observar no detalhe ilustrado na **figura 9**.

Nos exemplares mineiros, percebemos que a orientação ornamental não se limita à técnica do espelhamento, mas realiza um curioso posicionamento dos elementos ornamentais de acordo com a posição do elemento central a ser acrescentado posteriormente. O primeiro exemplo ocorre na ornamentação pictórica dos emblemáticos ‘oratórios-lapinha’, tipologia reconhecida como do estilo Rococó que, nas palavras de Maria Alice Castello-Branco, se trata de uma peça distintiva do Rococó religioso desenvolvido na antiga Capitania.¹¹

¹¹ CASTELLO-BRANCO, Maria Alice Honório Sanna. Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas. In: **Revista Imagem**, n. 5, Belo Horizonte – MG, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2009, pp. 303-312.



Notamos no primeiro exemplo o fundo pintado com duas características: decorativa e figurativa. A pintura decorativa se faz representar através das flores vermelhas (comumente denominadas ‘rosinhas de malabar’) que são localizadas no centro da peça, ladeando o madeiro da cruz, em seguida as mesmas ‘rosinhas’ são distribuídas nas bases das peanhas e ao longo das nuvens algodoadas. Em seguida, a pintura figurativa representa um resplendor que circunda – via de regra – o corpo do cristo na cruz, figura que alude iconograficamente a uma ‘abertura no céu’, a fim de denotar a figura de Jesus crucificado. Esse modelo pictórico se repete na esmagadora maioria dos oratórios dessa tipologia, com poucas variações.

364

Em outras tipologias, como a do ‘oratório-armário de pousar’, os elementos vegetalistas e florais são representados sob fundo azul-claro, com espaçamento entre um e outro, porém, ainda se atendo em ‘denotar e indicar o essencial’.

[Fig. 10] Oratório doméstico. Tipologia ‘lapinha’. Séc. XVIII. Minas Gerais. Museu da Inconfidência, Ouro Preto – MG. Fonte: Banco de dados *Projeto Tainacam*.

[Fig. 11] Detalhe. Oratório doméstico. Tipologia ‘lapinha’. Séc. XVIII. Minas Gerais. Coleção particular. Exposição ‘Barroco Ardente e Sincrético’. Museu Afro-Brasil, São Paulo – SP. Foto do autor (2018).





[Fig. 12] Oratório doméstico. Séc. XIX. Minas Gerais. Museu Regional do Serro “Casa dos Ottoni”, Serro – MG. Fonte: Banco de dados Projeto Tainacam.

[Fig. 13] Oratório doméstico. Séc. XIX. Minas Gerais. Museu Regional do Serro “Casa dos Ottoni”, Serro – MG. Fonte: Banco de dados Projeto Tainacam.

Os modelos podem variar entre posicionamentos aleatórios de elementos florais, ou centralizados, ou ainda em padrões de ‘papel de parede’, com fundo em ‘lantejoulas’ como podemos observar na **figura 13**. Diante do exposto, podemos retornar à nossa problemática inicial: teria a ornamentação uma significação iconográfica? No campo da iconografia cristã, as flores possuem significação própria, aludindo a determinado assunto e relacionado diretamente a algum tema ou personagem específico, como o tradicional tema da Anunciação da Virgem Maria onde a ‘açucena’, por exemplo, possuía como atributo o ideal de candura, pureza, fertilidade e florescimento espiritual.¹² Nos oratórios domésticos portugueses e mineiros, o elemento floral muito recorrente na pintura decorativa é a rosa. Em seguida, principalmente na fatura mineira, a dália, o cravo, o crisântemo e demais folhagens.

O estudo do significado intrínseco das flores, a fim de se compreender a sua aplicação na composição da iconografia cristã, possui uma fonte primária primordial: o *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra* (edição de 1698). Nesse momento, nos servimos das ‘breves considerações’ do Fr. Isidoro para compreendermos o sentido das flores que enunciamos.

No campo do simbólico, a rosa possui o significado da graça e possui ligação direta com a Virgem Maria. Para Frei Isidoro, a rosa “Por ser a graça a melhor, & mais preciosa prenda, que a alma possui, he

¹² SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 14.



significada na mais excelente flor, que a terra cria”.¹³ Segundo Alcina Silva, a rosa se refere à Maria em consequência da invocação “Rosa Mística”, da *Litania Lauretana*, e também – curiosamente – também está associada à Cristo, por significar o cálice que recolhe o sangue do Salvador ou ainda a “transfiguração das gotas desse sangue”.¹⁴ Tal vinculação da rosa não somente à iconografia mariana, mas também à cristológica, faz com que os fundos pintados com decoração floral dos oratórios domésticos possuam maior simbolismo em relação à iconografia retratada pela imaginária, extrapolando a sua função meramente decorativa, como tem sido interpretada até então.

366

A popular margarida, o *Chrysanthemum coronarium*, também possui significação vinculada à Virgem Maria, porém, recebe atributos simbólicos relacionados ao lúgubre, à morte, aos temas fúnebres.¹⁵ A dália, sendo normalmente confundida com o cravo vermelho (que ocorre normalmente na composição floral de arranjo triangular do pintor mineiro Joaquim José da Natividade, como ilustrado na **figura 9**) não possui uma definição no simbolismo floral cristão, embora o cravo possua um atributo divino relacionado diretamente à sua etimologia grega: “flor de Deus”.¹⁶ Além disso, é importante frisar que quando a espécie da flor em específico não possuía nenhuma significação simbólica,

¹³ BARREYRA, Isidoro de (Fr.) **Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra**. Lisboa: na oficina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1698. Acervo da Biblioteca Nacional Portuguesa. p. 332.

¹⁴ SILVA, Alcina Silva Santos. op. cit. p. 55.

¹⁵ SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 48.

¹⁶ SILVA, Alcina Silva Santos. op. cit. p. 49-50.



[Fig. 14] Detalhe. Oratório doméstico. Séc. XIX. São João del-Rei. Museu Regional de São João del-Rei, São João del-Rei – MG. Foto do autor (2018).

a utilização das cores assumia o atributo iconográfico. A paleta não determinava, somente, a iconografia dos santos, mas também era utilizada nas composições florais, o que não limitava a representação ornamental à mera *mimesis* da natureza, mas também atribuía significado ao conjunto como um todo.

E quanto ao enquadramento dos elementos florais nos fundos pintados dos oratórios domésticos? Consideramos esse ponto de máxima importância, pois, é justamente o ‘enquadramento posicional’ que nos revela a dimensão simbólica da ornamentação. Como pudemos observar nos oratórios acima ilustrados, vimos o uso da técnica de espelhamento da pintura tendo como ponto unificador um vértice central que seria ocupado, posteriormente, com uma peça de imaginária (normalmente uma cruz). Tal aspecto é o que consideramos ser a tendência do ‘movimento de convergência para o centro’.



Quem nos revela esse ‘movimento de convergência para o centro’ é o historiador Thomas Golsenne, quando indica que a ornamentação:

[...] não é somente decoração. Este último é, de fato, um regime ético-estético que determina a função da ornamentação, cujo objetivo é tornar o suporte agradável, atrair o olhar para ele e tornar a forma adequada ao conteúdo, ou seja, para atingir uma beleza adequada. Uma beleza apropriada confere à composição um movimento de convergência em direção ao centro, ou seja, o sujeito, o essencial. [...] a beleza da forma é adequada quando cumpre plenamente sua função decorativa, não enganando ou fingindo ser essencial, sabendo não ultrapassar os limites do quadro, quando sabe ser discreta. Falo da moldura de uma pintura porque é o próprio exemplo de ornamento decorativo: deve ser belo o suficiente para atrair a vista, mas não muito para cativá-la. Uma ornamentação excêntrica e excessiva, não relacionada ao sujeito ou ao suporte, não é decorativa e nem adequada.¹⁷

368

O exemplo da ‘moldura’ num quadro fica latente com a maquete de fatura mineira, produzida na transição do século XIX para o XX em Diamantina, pelas alunas do Educandário Feminino de Nossa Senhora das Dores [fig. 15], onde a decoração possui papel de indicar o elemento central: a estampa de São João Batista.¹⁸

¹⁷ GOLSENNE, Thomas; DÜRFELD, Michael; ROQUE, Geoges; SCOTT, Katie; WARNCKE, Carsten-Peter. L’ornemental : esthétique de la différence in **Perspective**. 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 14 août 2019, p. 3-4. [tradução e interpretação minhas]

¹⁸ Tais maquetinas (oratórios domésticos feitos de papel colorido e dourado, estampas – *registos de santo* – e enquadros em molduras douradas e lacradas em vidro plano) são peças artísticas de fatura predominantemente feminina. A referência da localização da manufatura de tais maquetinas no Brasil Colônia e Império que temos é que eram produzidas no Recôncavo Baiano, especificamente no Recolhimento de Nossa



[Fig. 15] Alunas do Educandário Feminino de Nossa Senhora das Dores. Maquineta com estampa de São João Batista. Séc. XIX-XX. Museu do Diamante, Diamantina – MG. Fonte: Baco de dados Projeto Tainacam.

Vemos nessa curiosa maquineta retangular, confeccionada em papel dourado, madeira e vidro plano, um efeito de emolduramento dos ornamentos em torno do *registro* com a representação de São João Batista ao centro. Podemos observar a curiosa representabilidade de pequenas volutas e motivos florais executados em papel dourado e enrolado, circundando o elemento central no quadro. A maquineta do Educandário de Nossa Senhora das Dores é, para esse estudo, um objeto de síntese, representando idealmente o ‘movimento de convergência para o centro’.

A ornamentação pictórica de fundo dos oratórios domésticos, longe de ser mera decoração, possui a função de indicar o elemento primordial, denotando a cena central como aquilo que é ‘essencial’ no campo da devoção. Os oratórios domésticos, artefatos primordiais da devoção católica portuguesa e mineira e objetos representativos da adequação e privatização da fé católica no âmbito do lar (configurados como *ecclesiae domesticae*) não possuem, em sua composição, nenhum elemento colocado à esmo. Nesse sentido, nos distanciamos da historiografia que atribui à ornamentação pictórica nos fundos de retábulos, oratórios e obras afins um sentido pobre, desprovido de significado. Pelo contrário, quando as flores e elementos vegetalistas não possuem uma significação iconográfica explícita, o enquadramento posicional é o elemento determinante para atribuir significado, o que torna o conjunto pintura-escultura-arquitetura (essa última representada pela estrutura retabular do oratório) uma obra de arte total, com todos os elementos constituindo uma unidade de significado.

Senhora dos Humildes, em Santo Antônio da Purificação. Devido à ausência das Ordens Religiosas em Minas Gerais, por lei real, pensamos ter inexistido tal manufatura feminina na Capitania, porém, o objeto que representamos acima, pertencente ao acervo do Museu do Diamante, prova o contrário. Para mais informações acerca da tipologia, iconografia e histórico das maquinetas baianas, ver: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As maquinetas do recolhimento dos humildes: definição, notícias, iconografia e tipologia. In GERALDO, Sheila Cabo & COSTA, Luiz Cláudio da (orgs.). **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro, ANPAP, 2011



Por fim, consideramos essencial pensar o oratório doméstico como uma unidade de significado, onde, a partir da ideia de ‘obra de arte total’, identificamos que a pintura ornamental e figurativa e a imaginária religiosa, assim como a talha retabular e de vocabulário arquitetônico, possuem significação iconográfica. No tocante em específico à ornamentação pictórica de fundo, a sua função é a de indicar, denotar e direcionar o olhar do devoto para o centro, para o primordial, para o essencial. Sendo assim, diante do exposto, se faz mister utilizar o ‘primado do olhar’, tarefa essencial do historiador da arte, para que comecemos um processo de reavaliar, valorar e reabilitar o ornamento decorativo como elemento de distinção iconográfica. A decoração Barroca e Rococó (sobretudo essa última) não se faz presente para meramente decorar, mas decora para indicar.

370

Acervos, Fontes e Bibliografia:

Fontes bidimensionais e tridimensionais

Banco de dados Cabral Moncada Leilões – Lisboa, Portugal

Museu de Aveiro, Portugal

Metropolitan Museum of Art, Nova York – EUA

Museu Regional de São João del-Rei, São João del-Rei – Minas Gerais

Museu do Diamante, Diamantina – Minas Gerais

Capela do Divino Espírito Santo, São João del-Rei – Minas Gerais

Museu da Inconfidência, Ouro Preto – Minas Gerais



Fontes impressas

BARREYRA, Isidoro de (Fr.) **Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escrittura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra.** Lisboa: na officina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1698. Acervo da Biblioteca Nacional Portuguesa.

BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...** COIMBRA: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. p. 99-100 | Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim – USP

Bibliografia

CASTELLO-BRANCO, Maria Alice Honório Sanna. Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas. In: **Revista Imagem**, n. 5, Belo Horizonte – MG, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2009, pp. 303-312.

GOLSENNE, Thomas; DÜRFELD, Michael; ROQUE, Geoges; SCOTT, Katie; WARNCKE, Carsten-Peter. L'ornemental : esthétique de la différence in **Perspective**. 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 14 août 2019.

MARQUES, João Francisco. Oração e devoções. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (cord.) **História religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2000, pp. 603-665.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na**



América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 155-220.

ROGER-MILÉS. **Anthologie des arts decoratifs – Architecture, decoration et ameublement...** Paris: Édouard Rouveyre, Éditeur, 1904.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Conceituações em torno de um artefato religioso. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH.** São Paulo, julho de 2011.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX.** São Paulo: Editora Alameda, 2014.

372

SERRÃO, Vitor. O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725). In: **Um gosto português – o uso do azulejo no século XVII.** Lisboa: MNAz/Athena, 2012, pp. 183-200.

SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa.** Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011.

Bibliografia de apoio

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



GOMBRICH, E. H. Um sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Bookman, 2012.

373

Artigo enviado: 01/12/19
Artigo aceito para publicação: 21/07/20