

O discurso iconográfico como signo das Luzes: o frontispício da *Encyclopédie* e a obra de Mestre Ataíde

Lilian Cristina Monteiro França

UFS

RESUMO

O pensamento Iluminista francês desenvolveu uma iconografia própria. Mestre Ataíde, um proeminente artista brasileiro do período colonial, possuía em sua biblioteca manuais de gravuras, incluindo pranchas da *Encyclopédie*. Uma análise comparativa da estrutura composicional e das linhas de força do *Frontispício* da *Encyclopédie* (Cochin, 1675) e das obras *Ascensão de Cristo* (1806) e *Assunção da Virgem* (1804), ambas de Mestre Ataíde, indica a possível presença de signos das Luzes em sua iconografia. Com base em tal premissa, espera-se contribuir com os estudos que relacionam as Luzes francesas ao Brasil no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE

Mestre Ataíde; Iconografia; Iluminismo; *Encyclopédie*.

ABSTRACT

French Enlightenment thought developed its own iconography. Mestre Ataíde, a prominent Brazilian artist from the colonial period, had engraving manuals in his library, including plates from the *Encyclopédie*. A comparative analysis of the compositional structure and lines of force of the *Frontispiece* of the *Encyclopédie* (Cochin, 1675) and the works *Ascension of Christ* (1806) and *Assumption of the Virgin* (1804), both by Mestre Ataíde, suggests the potential presence of Enlightenment symbols in their iconography. Based on this premise, it is expected to contribute to studies that connect French Enlightenment ideals to Brazil in the 19th century.

KEY WORDS

Mestre Ataíde; Iconography; Enlightenment; *Encyclopédie*.

As bases do Iluminismo francês e os fundamentos do pensamento de Mestre Ataíde

Pautado no trinômio Natureza, Razão e Verdade, o Iluminismo francês (*Les Lumières*) (1680-1780) apresenta-se como ponto de inflexão no debate acerca de conceitos centrais para o pensamento ocidental.

Não obstante a sua importância incontestável, o Iluminismo francês merece, por parte de alguns estudiosos, análises críticas que apontam as suas contradições, como é o caso de François Furet (1989), autor, ao mesmo tempo reverenciado e polêmico, empenhado em responder a clássica pergunta: “Como pensar um evento como a Revolução Francesa?” (*Ibid.*, p. 11).

Longe de entrar no cerne desta discussão, alguns aspectos derivados do esforço analítico de Furet (*Ibid.*), levantam pontos instigantes que servem como um dos fundamentos para a análise da obra de Mestre Ataíde, objetivo deste estudo, a partir de uma interpretação de sua iconografia como signo das Luzes, em particular, a partir de um olhar para o próprio *Frontispício* da *Encyclopédie*, estabelecendo-se, ao nosso ver, um diálogo inicial capaz de conduzir a um adensamento teórico posterior.

Florenzano (1995), em seu artigo sobre Furet, extrai quatro teses centrais para compreender os fundamentos argumentativos do autor, a saber: 1. A teoria da elite; 2. A derrapagem da revolução; 3. O arcaísmo e o inconsciente dos *sans-culottes*; 4. A não existência de unidade do processo revolucionário, mas, sim, *télescopage* de três revoluções.

No que tange à teoria da elite, Furet e Richet (1973) traçam um complexo quadro para mostrar que, *grosso modo*, havia, àquela altura, uma única elite de notáveis em conflito e não, propriamente, uma luta de classes. O amálgama dessa elite era o pensamento iluminista, por ela produzido, por ela consumido, por ela compartilhado (Florenzano, 1995, p. 97).

Uma das premissas da presente discussão é justamente o acesso de Mestre Ataíde (1762-1830) ao pensamento iluminista francês, posto que o artista não estava inserido na elite brasileira, mas, provavelmente, teria tido acesso ao seu ideário por meio de diversas formas de contrabando de saberes praticados no Brasil Colônia (1530-1822), através das quais publicações, obras de arte, signos e valores inseriam-se no meio artístico brasileiro, escapando, por vezes, da exclusividade dessas elites.

Natural de Mariana, Minas Gerais, Manuel da Costa Ataíde – Mestre Ataíde, as vezes grafado como Athaíde - nasceu de pais portugueses, praticava o catolicismo e produziu uma obra ímpar, constituindo-se num dos primeiros autores de uma arte genuinamente brasileira.

O artista transitava entre diferentes segmentos da sociedade: como artista, professor, alferes, também por meio do convívio derivado do concubinato com a alforriada Maria do Carmo Raimunda da Silva, com quem teve seis filhos, ou, ainda, como integrante da Ordem Terceira do Carmo em Ouro Preto, espaço atravessado pela ideologia católica que se imbricava à sua postura estética.

Mesmo sem ser um típico integrante da elite, tal como era caracterizada no Brasil setecentista, mesmo sem inserir-se na clássica oposição elite x estado, tal como manifestava-se nos moldes da Revolução Francesa, Mestre Ataíde, como se pretende aqui discutir, mostrava-se, ainda que tangencialmente, integrado aos ideais Iluministas e à sua iconografia.

Por sua vez, a pintura colonial brasileira era marcada por um pensamento atravessado, como pontua Pifano (2009), matizado pela querela “vasariana” x “rube-nista”, duelo entre o desenho e a cor, que irrompeu na Europa dos séculos XVII e XVIII, com predomínio do polo do *disegno* em solo brasileiro: “A visualidade brasileira, arrisco-me à sugestão vaga, se formou sob o domínio do desenho pois o mais apto a garantir a afinidade entre a pintura e o texto escrito – no período colonial, era o texto bíblico” (*Ibid.*, p. 2603).

A contracorrente, Mestre Ataíde era um colorista, encarnava as esculturas de Aleijadinho, para além de sua obra pessoal, sendo reconhecido como “Um sinfonista da cor, não só pela expressão e suntuosidade da mesma, mas também pela extraordinária habilidade instrumental, realmente sinfônica, de harmonizar as mais variadas tonalidades e dissonâncias cromáticas” (Pignataro, 1983), muito embora não deixasse de se apoiar no repertório de livros de estampas que eram encontrados em terras mineiras e, tanto como professor quanto como artista autodidata, provavelmente, deles se valia para seu aprendizado e para o ato de ensinar.

A utilização de manuais europeus na pintura colonial brasileira já foi alvo de inúmeros estudos, com destaque para o pioneirismo de Levy (1944). Nenhum deles, entretanto, buscou estabelecer uma correlação entre o conteúdo imagético de tais manuais, a obra de Mestre Ataíde e a iconografia do movimento iluminista, razão pela qual se objetiva aqui apresentar algumas hipóteses dessa interrelação.

Entre os achados encontrados em seu espólio, como mostram Levy (1944) e Santiago (2012), entre outros, duas edições chamam atenção: a *Bíblia de Demarne e Segredos necessários para os officios, artes e manufacturas, e para outros objetos sobre a economia doméstica, extraída da Da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*, volume que compreendia uma compilação de imagens retiradas de diversos livros, levando à dedução de que o artista teria tido acesso a tais obras e, portanto, a um ideário ideológico e iconográfico de cariz iluminista.

A *Bíblia de demarne*, nome com o qual ficou conhecida a obra *A Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes*, de Michael Demarne, apresenta um conjunto de gravuras publicado por Michael Demarne, em Paris, entre 1728 e 1730, reunindo imagens de iconografia religiosa, que terminou funcionando como manual para artistas.

Um desses exemplares teria chegado às mãos de Mestre Ataíde, como indica Santiago (2012, p. 67):

A Bíblia estampada de propriedade de Manoel da Costa Ataíde era, certamente, a *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis le Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits dans l'Apocalypse*, pois o pintor a tomou como manancial de modelos para suas criações em diversas oportunidades. Suas gravuras, algumas abertas a partir de obras do renascentista Rafael Sanzio, não apenas a ilustram, mas são seu elemento principal. O livro se organiza em estampas que tomam toda a extensão das páginas. Cada imagem representa uma importante passagem do Antigo ou do Novo Testamento. Sob cada uma das cenas, há um título e breve trecho retirado das Sagradas Escrituras, referente ao episódio em questão, em versões latina e francesa.

Figura 1

A visita dos anjos a Abraão. Gravura de Michael Demarne (1728-1730) e a interpretação de Mestre Ataíde, 1799 (Igreja de São Francisco, Ouro Preto - MG)

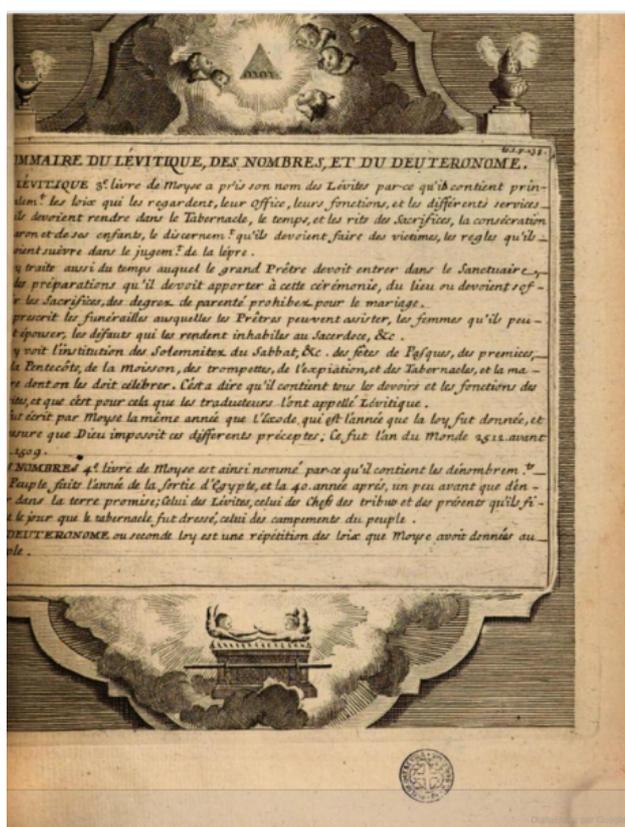


Fonte: Wikipédia.

Outra influência da *Bíblia de Demarne* na obra de Mestre Ataíde pode ser observada nas figuras 2 e 3:

Figura 2

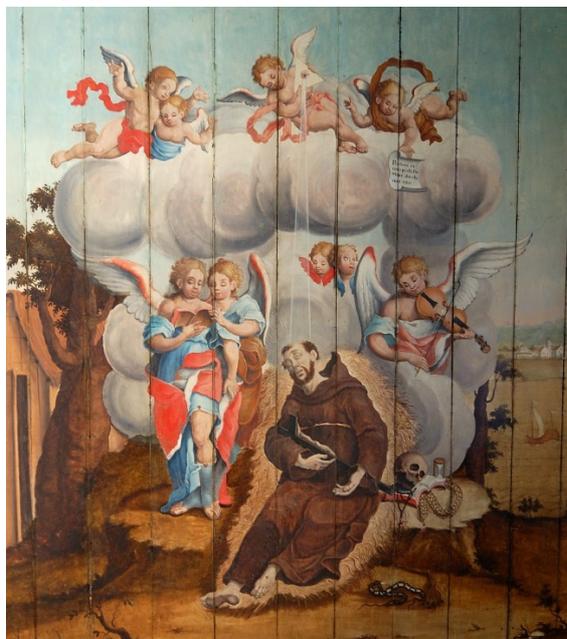
Du levitique e, des nombres, et du deuteronomie.
Gravura de Michael Demarne (1728-1730)



Fonte: Demarne (1728-1730)

Figura 3

*São Francisco em Agonia, 1800, Mestre Ataíde,
Igreja de São Francisco (Mariana - MG)*



Fonte: Wikipedia.

Nas duas figuras é possível distinguir a presença do “olho que tudo vê”, ou, “olho da providência”, símbolo que remonta aos egípcios e que foi recuperado na iconografia cristã na obra “Ceia em Emaús” (Figura 4), de Jacopo Carucci (1494–1556), conhecido com o nome de sua cidade natal, Pontormo [Jacopo de Pontormo], em 1525.

Na verdade, o quadro teria recebido o acréscimo do símbolo em momento posterior, pelas mãos do pintor Jacopo Chimenti (1551–1640)¹, também conhecido pelo nome de sua cidade natal, Empoli [Jacopo de Empoli], no século XVII, provavelmente, em substituição ao *three-faced symbol of the Trinity*, banido pela Contrarreforma Católica.

¹ Segundo Brooks (2017), Jacopo Chimenti [Jacopo de Empoli] teria sido, juntamente com Leonardo da Vinci, um dos precursores da criação da representação tridimensional, tendo produzido uma versão inicial de uma imagem estereoscópica. O trabalho de Jacopo de Empoli sugere que o artista possuía uma compreensão dos princípios da profunda percepção da geometria binocular, fato que o vinculava a uma vertente diretamente ligada à ciência e não, somente, à religião.

Figura 4*Ceia em Emaús, Jacopo Pantormo, 1525*

Fonte: Wikipedia.

A imagem do “olho da providência” voltou a se popularizar no século XVII, tornando-se símbolo da franco maçonaria e associando-se à iconografia do Iluminismo, não na forma da imagem de um Deus onipresente, mas de um olho/razão que pode eliminar a ignorância. Na estampa produzida em 1789, para a *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen* (Figura 5), realizada por Letourmi (Orléans), o símbolo encontra-se presente.

Figura 5

Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen, realizada por Letourmi (Orléans), 1789



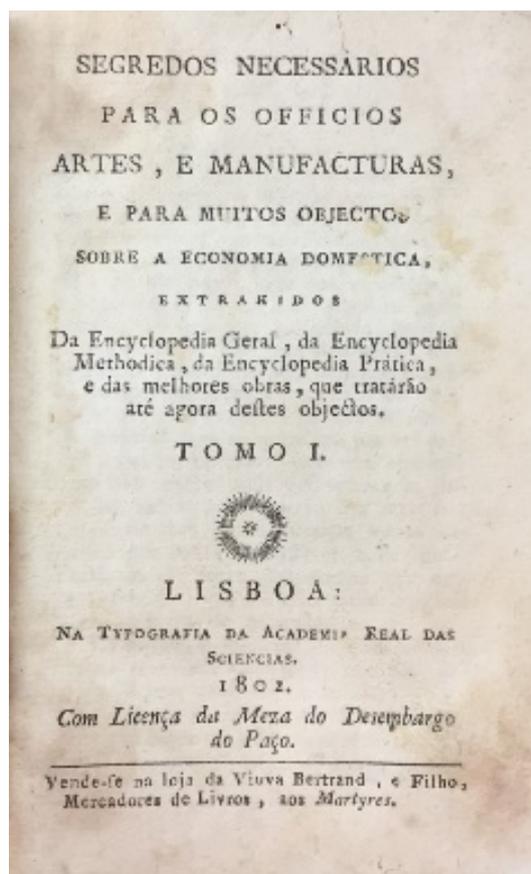
Fonte: Musée de la Révolution française. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License.

Não é possível, entretanto, verificar se Mestre Ataíde, ao adotar o símbolo, o faz em função de seu valor no imaginário católico ou iluminista, provavelmente, de acordo com a premissa aqui adotada, resulta de um amálgama de ambas as posições.

O segundo livro encontrado em seu espólio foi *Segredos necessários para os officios, artes e manufacturas, e para outros objetos sobre a economia doméstica, extraídos da Da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos* (Figura 6).

Figura 6

Página de abertura do livro Segredos necessários para os officios, artes e manufacturas, e para outros objetos sobre a economia doméstica, extraída da Da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos, 1802



Fonte: Livraria Alfarrabista Fernando Santos. *Fair use*.

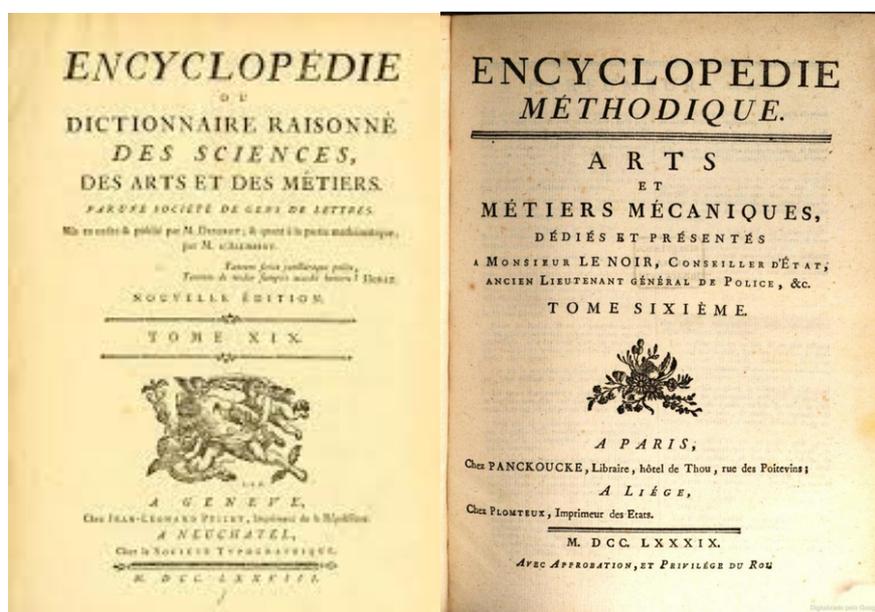
Importante notar que os “Segredos”, como aparece em destaque na sua página de abertura (Figura 6) são extraídos de obras tais como: *Encyclopedia Geral*, *Encyclopedia Methodica*, *Encyclopedia Pratica*, constituindo-se numa recolha de informações e imagens presentes em obras mais extensas.

A *Encyclopedia Methodica*, a que faz referência, seria a *L'Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matières par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits*, (Figura 7) recolha de textos e pranchas baseada na *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, obra editada por Denis Diderot e Jean le

Rond D'Alembert, em 1789, o que indicaria o acesso de Mestre Ataíde ao pensamento Iluminista e à sua iconografia, expressa através das pranchas que compunham os onze volumes de imagem que integravam a obra, juntamente com os dezessete volumes de texto.

Figuras 7 e 8

Páginas título da a L'Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matières par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits e da Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers



Fonte: Wikipedia.

Um dos principais responsáveis pelas *planches* da *Encyclopédie*, Louis-Jacques Goussier, considerando um terceiro enciclopedista (junto com Diderot e D'Alembert), foi o primeiro ilustrador contratado e produziu mais de novecentas litografias. Como detalha Dupuy (1973), algumas das pranchas são retiradas da Enciclopédia em língua inglesa de Chambers, dos volumes de *L'Histoire et mémoires de l'Académie des Sciences* e da coleção da *Académie des sciences pour sa propre Description des Arts et Métiers*.

Muito embora Louis-Jacques Goussier tenha sido o principal responsável pela construção iconográfica da *Encyclopédie*, a imagem presente no seu *Frontispício* (Figura 9), foi desenhada por Charles-Nicolas Cochin (1764) e gravada por Benoît Louis Prévost.

Figura 9

Frontispício da Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Charles-Nicolas Cochin, 1764



Fonte: Wikipedia.

Charles-Nicolas Cochin, chamado *Le Jeune*, para diferenciá-lo de seu pai, descendente de uma família de gravadores e pintores, desempenhou um importante papel não só como artista, mas como intelectual atuante e influente, em especial junto a *Royal Academy of Painting and Sculpture*, trabalhando na esfera da teoria e da crítica de arte.

A relevância de Cochin é sublinhada na análise de Fort (1994) que o apresenta como figura que cruza a formação inicial junto do Antigo Regime, com ele convive e o supera, friccionando os terrenos do absolutismo e do *underground*, elaborando tanto icônica quanto textualmente novos paradigmas.

Leitor de John Locke (no original), não há indícios de que fosse um revolucionário ou um “Iluminista” militante, mas, captou o “espírito” daquele contexto de

tal modo que, sua proeminência fez com que Diderot o escolhesse para criar o *Frontispice de l'Encyclopédie*, acerca do qual explana:

Trata-se de uma peça engenhosamente composta. Na parte superior, vemos a Verdade entre a Razão e a Imaginação: a Razão tentando arrancar seu véu, a Imaginação se preparando para adorná-la. Abaixo desse grupo, há uma multidão de filósofos especulativos; mais abaixo, um grupo de artistas. Os filósofos têm os olhos fixos na Verdade; a Metafísica orgulhosa busca mais adivinhá-la do que vê-la; a Teologia vira as costas para ela e aguarda sua luz de cima. Certamente, nesta composição, há uma grande variedade de personagens e expressões, mas os planos não avançam nem recuam o suficiente; o mais alto deveria se perder na profundidade; o seguinte deveria se destacar um pouco, o terceiro deveria estar completamente na frente. Se a gravura conseguir corrigir essa falha, a peça será perfeita. (Diderot, 1996, p. 362-363, tradução nossa).

Cochin, parte da representação da Verdade - figura central em sua gravura e, para a retórica iluminista - da Razão e da Imaginação, articulando-as à Filosofia, Metafísica e Teologia. Era um crítico do Rococó e esteve entre os principais formuladores do estilo neoclássico.

O discurso iconográfico de Mestre Ataíde como signo das luzes

Mestre Ataíde, por sua vez, muitas vezes é associado ao estilo Barroco ou ao Rococó. Oliveira (2021), entretanto, destaca que o artista, vivendo em uma sociedade peculiar, marcada pela opulência financeira do ciclo do ouro em Minas Gerais, pela predominância do Catolicismo no Brasil Colônia, conseguiu criar um estilo independente, diverso do Barroco praticado na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, ou, mesmo, no litoral do país (que data do final do século XVII e início do século XVIII).

A influência dos manuais europeus de gravuras foi determinante no processo construtivo do estilo de Mestre Ataíde. Marcado pela segregação social (Oliveira, 2021), jamais teve coragem de se casar e optou pelo concubinado, desenvolvendo uma forma de, ao mesmo tempo, manter-se aceito nos meios em que transitava, em especial na irmandade da Ordem Terceira de São Francisco.

Tal dualidade manifesta-se em sua iconografia, mantendo estruturas composicionais clássicas e, ao mesmo tempo, desenvolvendo uma forma própria de representação, a exemplo dos traços utilizados para retratar anjos, a Virgem Maria e o próprio Jesus Cristo.

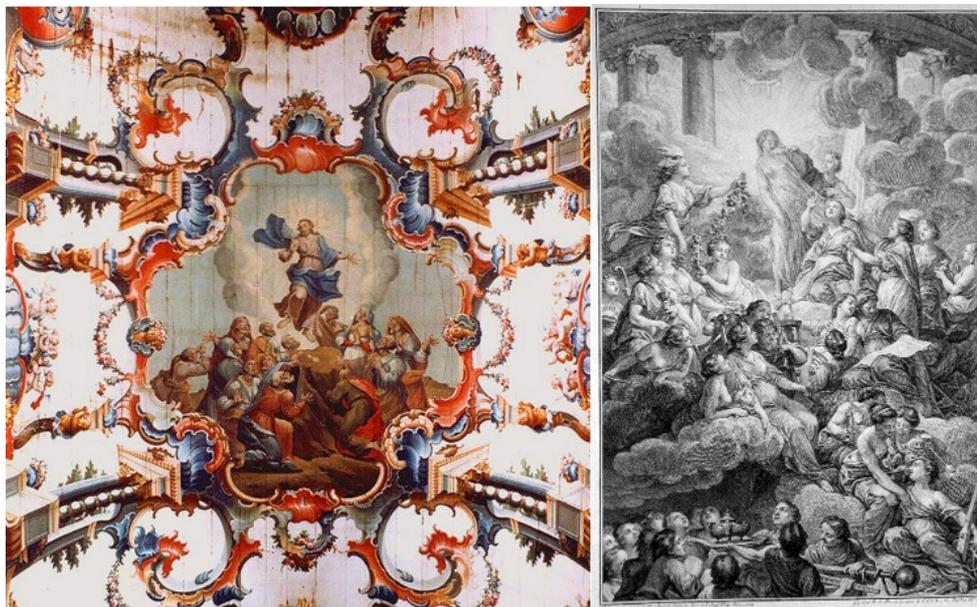
Assim como Cochin produziu o *Frontispício* da *Encyclopédie* com uma série de signos que faziam parte da iconografia das luzes, Mestre Ataíde produziu um conjunto próprio de signos para criar uma iconografia daquele contexto ímpar em que Minas Gerais se encontrava.

Seu discurso buscava mediar a relação entre o homem e Deus, fazendo da representação visual nas Igrejas o equivalente ao texto bíblico, oferecendo uma possibilidade visual de compreensão para um público ainda distante das letras.

A imagem da ascensão de Cristo no teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio na cidade de Santa Bárbara (1806), por exemplo, guarda uma semelhança composicional com as imagens clássicas da ascensão de Jesus realizadas a partir do século XVI², e, particularmente, com a imagem do *Frontispício* da *Encyclopédie*, como mostra a Figura 10, podendo ser vista uma “luz divina” ao alto, nuvens criando uma aura em torno da figura central (Cristo, “A Verdade”), os rostos voltados em direção dessa figura central.

Figura 10

Ascensão de Cristo no teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio na cidade de Santa Bárbara, Mestre Ataíde, 1806 e Frontispício da Encyclopédie, 1764



Fonte: Wikipédia.

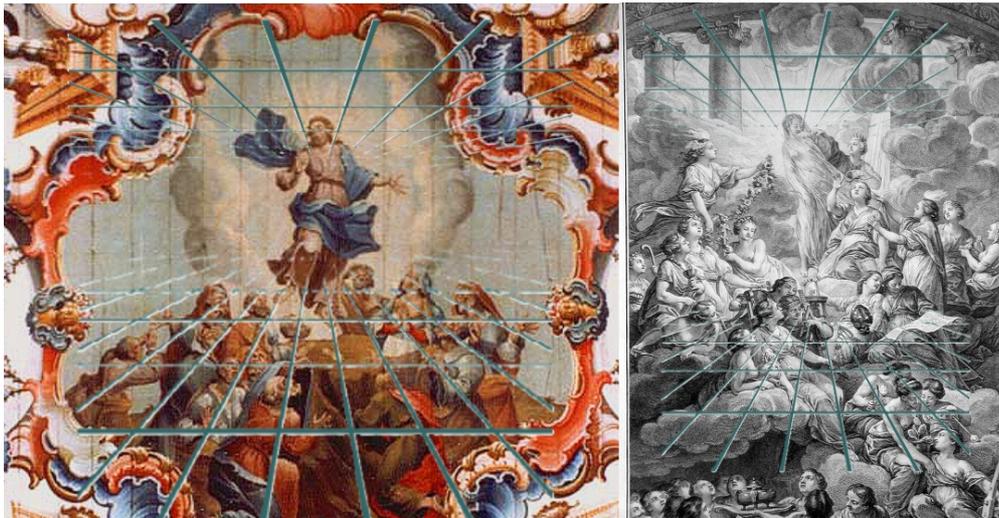
² Destacam-se as obras: *A Ressurreição de Cristo*, Rafael, 1502; *Ascensão de Jesus*, Benvenuto Tisi ou Il Garofalo, 1510-1520; *A Ressurreição de Cristo*, Paolo Veronese, 1580; *Ressurreição*, Annibale Carracci, 1593.

A Figura 11 mostra a similaridade a partir das linhas de força das perspectivas empregadas. O uso da perspectiva remonta ao Renascimento, com os trabalhos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Leon Battista Alberti (1404-1472). Seu emprego na pintura, no desenho e na gravura busca aumentar o realismo. Nas duas obras, a de Mestre Ataíde e a de Cochin, uma imagem central catalisa os olhares e se encontra no centro das linhas de fuga (Cristo, Verdade).

Entre a figura central e as demais figuras existe um espaço, que reforça a relação entre a horizontalidade, separando nitidamente o “divino” e acentuando, através da verticalidade, o seu poder.

Figura 11

Análise das linhas de força da perspectiva composicional empregada nas obras: Ascensão de Cristo, no teto da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio na cidade de Santa Bárbara, Mestre Ataíde, 1806 e Frontispício da Encyclopédie, 1764



Fonte: Elaboração própria a partir das imagens da Figura 10.

Tanto Mestre Ataíde quanto Cochin utilizaram a mesma estrutura composicional para estruturar seus personagens na cena. No caso da imagem do *Frontispício*, a figura da Verdade, assemelha-se às representações que constam da *Iconologie par figures, ou traité complet des Allégories, Emblèmes etc* de autoria de Hubert-François Gravelot e do próprio Cochin, publicado em 1791.

O livro de Gravelot e Cochin (1791) surgiu da necessidade de fornecer uma iconologia que desse sustentação ao pensamento Iluminista, uma vez que havia sido rompido o laço com o imaginário do Antigo Remino, expresso, principalmente na Iconologia de Cesare Ripa, tratado que circulava entre os artistas desde o século XVI.

Outro momento em que é possível verificar a semelhança entre os dois artistas é quando se compara a Assunção da Virgem (forro da nave) da Capela São Francisco da Penitência Ouro Preto, 1804 e o *Frontispício da Encyclopédie*, 1764 (Figura 12).

Figura 12

Assunção da Virgem (forro da nave) da Capela São Francisco da Penitência, Ouro Preto, 1804 e Frontispício da Encyclopédie, 1764



Fonte: Wikipédia.

Considerada uma das obras mais importantes de Mestre Ataíde, a Assunção da Virgem retrata Nossa Senhora da Porciúncula em atitude de oração, rodeada por nuvens, anjos, e raios de luz, assim descrita por Coelho (2007):

A pintura do forro da nave, de grandes dimensões (aproximadamente 300 m²), de formato retangular e abobadado com os cantos chanfrados e convexos, é composta por duas áreas distintas. No centro há um medalhão mostrando uma visão paradisíaca, com Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula ao centro, tendo aos seus pés o Rei David e em seu entorno, muitos anjos instrumentistas ou cantores. Esse medalhão está cercado por rochas em vermelho e azul. Na área circundante, há elementos arquitetônicos ilusionistas contornados por um céu azul claro, tendo nas laterais, dois balcões com anjos grandes e em cada um dos quatro cantos, atrás de púlpitos curvos, os doutores da Igreja. Próximo à entrada da Igreja, junto ao coro, São Jerônimo à direita, e Santo Agostinho à esquerda. Na parte mais próxima à capela-mor, São Gregório à esquerda e Santo Ambrósio à direita. (Coelho, 2007, p. 84-85).

A centralidade de Nossa Senhora (Figura 13) é acentuada pela perspectiva, que cria um centro aglutinador das tensões, fazendo o olho convergir para as suas mãos em prece.

Assim como a imagem da Verdade, Nossa Senhora olha para o lado direito, fortalecendo a sensação de que está inserida em uma redoma.

Figura 13

Análise das linhas de força da perspectiva composicional empregada nas obras: Assunção da Virgem (forro da nave) da Capela São Francisco da Penitência, Ouro Preto, 1804 e Frontispício da Encyclopédie, 1764



Fonte: Elaboração própria a partir das imagens da Figura 12.

As figuras criadas por Mestre Ataíde trazem como marca central os traços de parte da população do Brasil Colônia, resultado de casamentos entre brancos e negros (Figura 14). O artista conseguiu, dessa forma, desenvolver seu próprio estilo, mantendo uma composição clássica, utilizando a perspectiva de modo preciso e, ao mesmo tempo, acrescentando realismo ao retratar um segmento significativo da sociedade daquele momento.

Figura 14

Detalhe da Assunção da Virgem (forro da nave) da Capela São Francisco da Penitência, Ouro Preto, 1804



Fonte: Wikipédia.

Talvez sua esposa e seus filhos tenham sido os modelos, momento em que rompe com os cânones dos livros de gravura para extrapolar o barroco e o rococó, o neoclássico e o romântico e materializar o complexo ambiente do contexto mineiro setecentista, atravessado tanto pela especulação financeira quanto pela inconfidência e por seus matizes iluministas.

À guisa de conclusão

O pensamento Iluminista francês (*Les Lumières*) (1680-1780) impacta as artes de maneira inquestionável. Temas, partidos, estruturações geométricas e perspectivas composicionais são formulados em torno de um ideário que se materializa, também em iconografias.

Aqui, no Brasil Colônia, do outro lado do oceano, chegam manuais de gravuras que servem para estabelecer parâmetros de representação, fato estudado desde a década de 1940 (Levy, 1944).

Mestre Ataíde, como demonstram estudos sobre seu espólio (Pignataro, 1983; Santiago, 2012), possuía em sua biblioteca pelo menos dois desses exemplares, um

dos quais reunia inclusive pranchas da *Encyclopédie*, o que poderia ter inspirado o artista em suas composições, tal como a *Bíblia de Demarne* o fez (Levy, 1944).

Entre as imagens que materializam o Iluminismo, o *Frontispício* da *Encyclopédie*, cujo desenho original é de Charles-Nicolas Cochin (*Le Jeune*), datado de 1765, artista escolhido por Diderot para se incumbir de sua criação, reconhecido por sua habilidade artística e teórica, como crítico de arte e pensador capaz de ler John Locke no original, revela uma estrutura composicional que muito se aproxima das obras de Mestre Ataíde: *Ascensão de Cristo* (1806) e *Assunção da Virgem* (1804).

A análise comparativa das linhas de força da perspectiva matemática empregada revela forte similitude, bem como a presença de signos, emblemas e símbolos, evidenciando que ambos os artistas compartilhavam um conjunto de valores estéticos.

Mesmo sem integrar a elite mineira, vivendo sob a égide de uma segregação social, Mestre Ataíde cria condições de seguir senso aceito, mesmo vivendo em concubinato com uma escrava alforriada, integra a Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco.

A estrutura da imagem do *Frontispício*, escolhida por Diderot (1992), permite instaurar uma análise comparativa do discurso iconográfico construído por Mestre Ataíde, criador de uma rede de significados que se aproxima do ideário Iluminista: desde a reação ao absolutismo até a superação de práticas tradicionais de pintura por meio do desenvolvimento de novos tipos de perspectivas para a representação imagética de clássicos da liturgia cristã (Oliveira, 2021; Careta, 2014).

Não é possível ter a certeza de que Mestre Ataíde teria visualizado e/ou se inspirado na imagem do *Frontispício*, entretanto, a sua semelhança com algumas das obras por ele produzidas evidencia a sua comunhão com a iconografia praticada por Charles-Nicolas Cochin, artista integrado à iconografia do Iluminismo.

Como ressaltam Furet (1989) e Florenzano (1995), a Revolução francesa merece sempre um amplo espaço de debate, abrindo muitos vieses interpretativos. A discussão aqui apresentada segue, portanto, o mesmo princípio de buscar elementos que ampliem a sua compreensão.

Os exemplos selecionados evidenciam a proximidade dos padrões iconográficos utilizados por Cochin e por Mestre Ataíde o que nos leva a pensar que o artista mineiro teria empregado signos que nos levam a pensá-los como integrantes de uma iconografia das luzes.

Bibliografia

Argan, Giulio C. (1992). *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

- Brooks, Kevin R. (2017). “Depth Perception and the History of Three-Dimensional Art: Who Produced the First Stereoscopic Images?”. *i-Perception*, 8(1). DOI: 10.1177/2041669516680114, *online*.
- Almeida, Milton José de. (2018). “Rede de textos e imagens e metamorfoses visuais”. *Educação & Sociedade*, 39 (142), pp. 203-226.
- Careta, Marco Aurélio Figueroa. (2014). *O paraíso aos mineiros: proposições acerca de um discurso poético de Manoel da Costa Ataíde*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP.
- Coelho, Beatriz. (2007) “Restaurações de Pinturas do Mestre Ataíde”. In: Adalgisa Arantes Campos. *Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Histórico, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, pp. 83-110.
- Demarne, Michel. (1730). *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis le Commencement du Monde jusq’aux Temps prédits dans l’Apocalypse*. Paris/Aix les bains: Le Beau Livre.
- Diderot, Denis (1992). *Political Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (1996). “Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763”. *Oeuvres complètes*, tomo X. Paris, J. Asserat, p. 448.
- Dupuy, Pascal. (2013). “Planches de l’Encyclopédie”. *Histoire par l’image* [en ligne]. <https://histoire-image.org/etudes/planches-encyclopedie>
- Florenzano, Modesto (1995). “François Furet – Historiador da Revolução Francesa”. *Revista de História*, 132, pp. 95-109.
- Fort, Bernadett. (1994). “An Academician in the Underground: Charles-Nicolas Cochin and Art Criticism in Eighteenth-Century France”. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, e 23, pp. 3-27.
- Furet, François. (1989). *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____; Richet, Denis (1973). *La Révolution française*. Paris: Hachette.
- Gravelot, Hubert-François e Cochin, Charles-Nicolas. (1791). *Iconologie par figures, ou traité complet des Allégories, Emblèmes etc*, Paris, Le Pan.
- Levy, Hannah. (1944). “Modelos europeus na pintura colonial”. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, 8, pp. 149-155.
- Monteiro, Cenise Maria de Oliveira. (2020). “O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG”. *Revista Linguagens nas Artes*, (1) 1, pp.52-78.
- Oliveira, Adriana. (2021). “Segregation and Integration in Brazil’s late 18th Century creole society: the case and context of artist Mestre Athaíde in Minas Gerais”. *International Journal of Humanities, Art and Social Studies (IJHAS)* 2 (5). DOI:10.3121/IJHAS.2021.125.

- Pifano, Raquel Quinet. (2009). "Pintura colonial brasileira: o atravessamento do texto". *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, pp. 2604-2612.
- Pignataro, Marly Spitali de Mendonça. (1983). *Athayde: as multifaces de um artista barroco mineiro (branco e preto, azul e vermelho)*. Dissertação apresentada junto ao Departamento de Filosofia da FAFICH/UFMG, 1983.
- Ripa, Cesare (1645). *Iconologia*. Veneza: Presso Cristoforo Tomasini.
- Santiago, Camila. (2012). "Do impresso à pintura". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p. 64-75, 2012.