

As apropriações de gravuras de livros religiosos como modelos para a produção artística. Minas Gerais – século XVIII e início do XIX

Camila Fernanda Guimarães Santiago

Em Minas Gerais, durante o século XVIII e a primeira metade do século XIX, o fazer artístico organizava-se a partir das encomendas das obras, geralmente realizadas por irmandades e ordens terceiras, e das possibilidades criativas e práticas acessíveis aos artistas/artífices. Os trabalhos destinavam-se, sobretudo, à ornamentação de igrejas matrizes e capelas das confrarias. As pinturas dispostas em forros, painéis e paredes dos templos baseavam-se, muitas vezes, em gravuras de livros religiosos: missais, bíblias, breviários e outros. Verticalizando a análise sobre este aspecto específico da produção, o presente trabalho objetiva acompanhar a trajetória de imagens desde sua abertura, em placas de cobre, e impressão, na Europa, até seus desdobramentos pictóricos na capitania e posterior província das Gerais, investigando sobre os sentidos que lhes eram atribuídos por seus criadores e fruidores d'aquém e d'além mar. Privilegiarei algumas estampas de missais e breviários trazidos ao lume em Lisboa pela Impressão Régia e as pinturas mineiras nelas inspiradas, especificamente o forro da nave da igreja de Santana, no atual município de Santana dos Montes, a pintura sob o coro da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, distrito de Mariana e a pintura do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário, Mariana. As três obras foram realizadas por artistas nascidos e formados na colônia: Francisco Xavier Carneiro¹, João Batista de Figueiredo e Manoel da Costa Ataíde, respectivamente. As circunstâncias históricas pertinentes ao manuseio de gravuras como modelos artísticos e à elaboração das pinturas serão mencionadas sempre que servirem para melhor compreensão das composições.

1 A atribuição dessa pintura a Francisco Xavier Carneiro foi feita por Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 284.

A Imprensa Régia ou Régia Oficina Tipográfica foi criada em 24 de dezembro de 1768, durante o reinado de D. José I. Lisboa contava, então, com onze casas impressoras² frente às quais a Régia tipografia tencionava distinguir-se “... *pela perfeição dos caracteres; e pela abundância e asseio de suas impressões*”, tornando-se verdadeiro paradigma na arte.³ Com tal objetivo, foi criada a escola de gravura anexa à oficina tipográfica, que tinha como missão principal fornecer as estampas necessárias para o enobrecimento das edições bem como formar gravadores.⁴ Joaquim Carneiro da Silva (1765-1840), reconhecido burilista português que aprendeu desenho com João Gomes Batista, abridor de cunhos da Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, e aperfeiçoou seus conhecimentos na Itália, foi nomeado mestre-escola da instituição.⁵ Ele ensinou o ofício a importantes artistas como Eletério Manuel de Barros, Gaspar Fróis Machado, Manuel da Silva Godinho, Nicolau José Baptista Cordeiro e outros.⁶

Os serviços dos gravadores passaram a ser mais requeridos durante o reinado de D. Maria I, quando o perfil editorial da casa começou a favorecer livros mais luxuosos e de temática religiosa.⁷ Segundo Ernesto Soares, os missais e os breviários foram as mais notáveis produções artísticas saídas dos prelos da Imprensa Régia.⁸

Nos missais, as estampas maiores ocupavam uma página inteira e situavam-se imediatamente antes do texto da cerimônia litúrgica que ilustravam. A separação, em folhas distintas, de ilustração e escrito explica-

2 Pedro Canavarro, Fernanda Maria Silva Guedes, Margarida Maria Ortigão Ramos, Maria Marques Calado. *Imprensa Nacional- actividade de uma casa impressora*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1975. p.53

3 Alvará de Criação da Imprensa Régia, 24.12.1786, Imprensa Nacional - Casa da Moeda de Lisboa, parágrafo 14.

4 Alvará de Criação da Imprensa Régia, 24.12.1768, INCM, parágrafo 11.

5 Cyrillo Volkmar Machado. *Collecção de Memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: na Imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823. p. 226-227.

6 Sobre as aulas de gravura regidas por Joaquim Carneiro da Silva destaque os trabalhos do Dr. Miguel Figueira de Faria. Miguel Figueira Faria. *Da Facilitação e da Ornamentação: A imagem nas Edições do Arco do Cego*. In: Fernanda Maria Guedes Campos, Margarida Ortigão Ramos Paes Leme, Miguel F. Faria, Margarida Cunha, Manuela D. Domingos. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801). Sem livros não há instrução*: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. Miguel Figueira de Faria. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravuras no final do Antigo Regime*. Porto: Universidade do Porto, 2005. (Tese de doutoramento).

7 Pedro Canavarro, Fernanda Maria Silva Guedes, Margarida Maria Ortigão Ramos, Maria Marques Calado. *Imprensa Nacional – actividade de uma casa impressora*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1975. p. 34 e 38.

8 Ernesto Soares. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. p. 64.

se, em parte, por questões técnicas: o tórculo que imprime calcogravuras é diferente da prensa tipográfica. Antecedendo o texto, a gravura servia-lhe como um anunciador, arauto de seus significados. Como são livros de uso constante nas cerimônias católicas, o celebrante poderia amparar-se na imagem para antever o trecho que estava prestes a ler. É preciso considerar que os textos principais das várias edições do Missal Romano eram, basicamente, os mesmos, ou seja, o clérigo experiente já os teria lido em oportunidades anteriores.

O eclesiástico deparava-se, quase simultaneamente, com registros visuais e textuais que se complementavam na apreensão da mensagem visada pelos fabricantes dos volumes: Igreja e casa impressora. É possível pensar em complexas interações texto-imagem relacionadas com o arranjo editorial dos livros religiosos e dinamizadas durante sua apropriação. Certa estampa, ao ser confeccionada pela escola de Joaquim Carneiro da Silva, tinha seu destino previamente definido, em meio ao escrito, e sua função marcada pela intenção de valorizar, luxuosamente, as edições da Imprensa Régia. Na mão do celebrante, texto e imagem resignificavam-se, dialogicamente, tendo em vista o uso do livro nas cerimônias.

Nas Minas, os principais donos de missais eram os clérigos e as irmandades e ordens terceiras, “leitores” intimamente vinculados às celebrações católicas. O predomínio de livros litúrgicos nas bibliotecas de alguns eclesiásticos mineiros foi demonstrado por Luiz Carlos Villalta após consultar seus inventários e os seqüestros de bens de padres envolvidos na Inconfidência Mineira.⁹ O exame dos inventários das confrarias mineiras revelou que elas possuíam, no mínimo, um missal, o que é facilmente explicado pela promoção que faziam dos ritos numa capitania onde foram proibidas as instalações de conventos e mosteiros. Respondiam, assim, às exigências da Igreja que definia “... não poderão meter no discurso da Missa algumas outras, nem fazer outras inclinações, reverências, genuflexões, ósculos, bênçãos, senão as que estão apontadas nas regras do Missal Romano reformado.”¹⁰

9 Luiz Carlos Villalta. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII. *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 8, nº1-2, jan/dez 1995.

10 D. Sebastião Monteiro da Vide. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo, Typografia de Antônio Louzada Antunes, 1853. Livro 2º, título III, p. 136. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia foram promulgadas pelo sínodo de 1707, realizado em Salvador, Bahia.

Para garantir que suas determinações fossem cumpridas, as autoridades eclesiásticas enviavam visitadores às paróquias e freguesias, os quais se certificavam da presença de missais entre os bens das agremiações.¹¹

As cerimônias eram regidas por religiosos contratados pelas irmandades que utilizavam seus próprios missais ou os das agremiações para as quais prestavam serviços. Os missais passavam das irmandades para os clérigos e vice-versa por empréstimo, como podemos perceber, por exemplo, no inventário dos bens da irmandade de Nossa Senhora do Pilar da paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, Vila Rica, de 1811, no qual foi elencado “*Hum missal com feixos de prata em poder do Rs. Mo Vigr.o Vidal José do Vale*”.¹² Ocorria dos padres venderem seus bens para as confrarias, inclusive missais. No inventário da ordem terceira de São Francisco da Penitência da paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, também de Vila Rica, foram listados os bens comprados do Padre Thomas Machado de Miranda, dentre eles um missal.¹³

Referências às formas de leitura, à maneira como os membros das irmandades conferiam significados aos livros e às ilustrações neles contidas são extremamente raras. Avento algumas conclusões a partir da maneira como os volumes eram mencionados nos inventários. Informações que hoje são fundamentais para nos referirmos a qualquer obra, como o local de publicação, editora e ano, raramente aparecem nos documentos, ou seja, não eram relevantes para identificar os volumes. Exceção foi encontrada nos inventários da ordem terceira de São Francisco da Penitência, Vila Rica, dos anos de 1765 para 1766 e de 1766 para 1767, quando foram arrolados um missal de 1754 e outro de 1756.¹⁴ O missal distinguia-se pelo uso prático no transcorrer do calendário litúrgico, “*hum missal do comú serviço e atual*

11 Livro de documentos e inventários da capela de Santo Amaro, Brumal, Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, prateleira A, n 30, fls4f e 4v; 5f e 5v e fl 6f.

12 Livro de inventários da irmandade de Nossa Senhora do Pilar da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto – Ouro Preto. Casa dos Contos, rolo 2, vol 64, fls2.

13 Livro de inventários da ordem terceira de São Francisco da Penitência da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias – Ouro Preto. Casa dos Contos, rolo 65. Volume 209, fls 41v.

14 Livro de inventários da ordem terceira de São Francisco da Penitência da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias-Ouro Preto. Casa dos Contos, rolo 65, vol 209, fls 26v e 29v.

serventia” e pela sua aparência “*Hum missal com sua capa de Marroquim gornições de prata.*”¹⁵, “*novo*”, “*velho*”, “*com fechos de prata*” etc.¹⁶

Os cuidados com os missais podem ser percebidos nos aparatos que os cercavam como estantes e panos ricos, bordados. A irmandade do Rosário de Vila Rica possuía, em 1811, “*huma estante de por o missal no Althar*” e “*Dous panos ricos, das estantes dos missaes*”.¹⁷ Os livros eram reformados, sendo suas encadernações e capas retificadas. Dentre os recibos passados pela irmandade de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em 1749, constam gastos com encadernação de um missal e compra de veludo para sua capa.¹⁸

Livros extremamente úteis, distintos pela aparência, os missais transformavam-se em providenciais fornecedores de referências para irmandades e artistas no momento em que acertavam as condições de alguma pintura decorativa de edifício religioso. Célio Macedo Alves demonstrou que em alguns contratos para decoração de capelas a forma desejada para a pintura era especificada pela descrição de estampas de missais. Foi assim com as condições acordadas entre a ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo da vila de Sabará e o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha que, provavelmente baseando-se nas vinhetas dos frontispícios dos missais da Impressão Régia (figura 1), prescreviam: “*Que levaria na frente por cima da Simalha hum Paynel da figura da Sancta Madre Igreja, que consta de hum Pontífice com a Custodia do Santíssimo Sacramento, e Nossa Senhora com a Cruz, e por baixo da mesma custódia as Taboas da Ley, e debaixo desta o novo, e o velho testamento.*”¹⁹

15 Idem, fls 13v.

16 A importância destinada à aparência dos livros, durante o período colonial, é perceptível em vários tipos de fontes. As encomendas de livros feitas pelo comerciante e contratador dos dízimos da capitania de Minas Gerais, Manuel Ribeiro dos Santos, revelam suas exigências dos volumes serem novos, em bom estado, com títulos dourados etc. Cf. Sílvio Gabriel Diniz. Biblioteca setecentista em Minas Gerais. *Revista do IHGMMG*. Belo Horizonte, 1959, n.º 47-48.

17 Livro de inventários da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto-Ouro Preto. Casa dos Contos, Rolo 05, vol. 103, fls. 6f e v.

18 Livro de receitas e despesas da irmandade de Nossa Senhora do Pilar da paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Casa dos Contos. Rolo 02, vol. 65, fls 39v.

19 Zoroastro Vianna Passos. *Em torno da história de Sabará. A ordem terceira do Carmo e sua igreja*. Rio de Janeiro, Publicações do IPHAN, 5, 1940. Apud Célio Macedo Alves. *Artistas e irmãos o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. São Paulo: Faculdade de filosofia e ciências humanas da USP, 1997. (Dissertação de mestrado). Por razões desconhecidas, a pintura não obedeceu à temática da gravura.



Figura 1

As estampas eram investidas da função de assegurar às confrarias que as obras por elas encomendadas refletiriam suas intenções e desejos. Manuseadas como modelos para criações, elas auxiliavam os artistas a não se afastarem do que deles era esperado, garantindo-lhes, assim, o recebimento da última parcela dos pagamentos pelas obras, que geralmente ocorria após avaliação final por mestres reconhecidos indicados por encomendante e pintor.

Decalcadas através de técnicas pictóricas e integradas na arquitetura e decoração de capelas e igrejas, as imagens das gravuras transformavam-se, monumentalizavam-se e coloriam-se, como se pode perceber na pintura do forro da nave da igreja de Santana, em Santana dos Montes (figura 3), inspirada na ilustração da Ressurreição aberta por Joaquim Carneiro da Silva (figura 2).



Figura 2

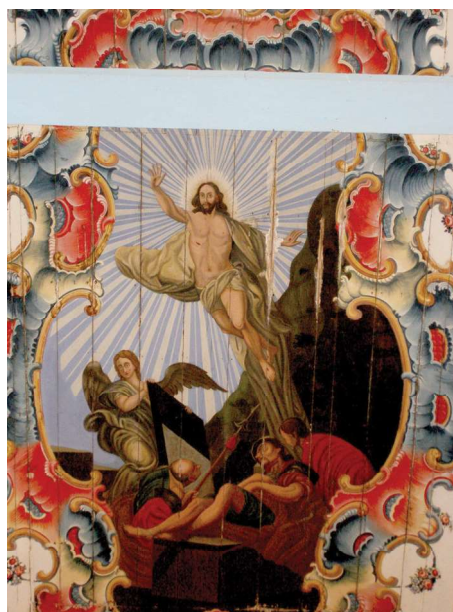


Figura 3



Figura 4

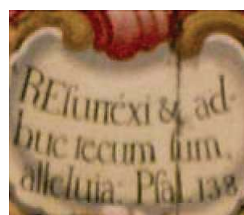


Figura 5

Em relação ao impresso modelar, o artista Francisco Xavier Carneiro conservou, na sua pintura, a configuração iconográfica - personagens e suas posições - mas distanciou um pouco o Cristo das demais figuras, o que é visível pelo aparecimento de toda a asa esquerda do anjo. A montanha, ao fundo da cena, não apresenta os detalhes de relevo perceptíveis na matriz impressa. A luz que recai sobre os soldados, na gravura, impede que eles se afundem num ambiente sombrio e os conecta com a totalidade da composição. Na pintura, embora tenha sido respeitada tal iluminação, ela carece da intensidade necessária para conseguir o mesmo resultado.

Xavier Carneiro, possivelmente orientado por algum padre, manteve parte da dinâmica texto-imagem presente no livro religioso transcrevendo, do

missal para o interior de tarja de ornamentação *rocaille* (figura 5), a primeira frase referente à celebração pascal exatamente como ela está disposta na edição de 1782 (figura 4).²⁰ Encimando a cena da Ressurreição, o trecho latino adiciona sentido a Cristo, que se transforma no enunciador dos ditos que estão, ao contrário das demais sentenças presentes na mesma página do missal, na primeira pessoa do singular: *Ressuscitei e ainda estou contigo, alleluia*.

A forma da imagem foi aclimatada, “amineirada”, ao passar a se situar no interior de emaranhados *rocailles*, inserindo-se em linguagem artística tão em voga nas Minas desde meados do século XVIII. Assim procedendo, o artista foi capaz de traduzir o modelo impresso que o orientava para linguagem visual trivial aos observadores da pintura. Outras criações rococós já tinham sido feitas na capitania e serviram-lhe de motivação. Refiro-me, por exemplo, aos forros da nave e da capela-mor do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, ou aos forros das igrejas de Santa Rita Durão, antigo arraial do Inficcionado, de autoria de João Batista de Figueiredo, dentre os quais destaco a pintura sob o coro da capela de Nossa Senhora do Rosário (figura 7), inspirada na estampa da Anunciação que decorava os missais lisboetas da Régia tipografia (figura 6).



Figura 6



Figura 7

20 *Missale Romanum*. Lisboa: Typografia Regia, 1782.

Comparando as duas imagens, pode-se notar que a gravura, assinada por Nicolau José Cordeiro, discípulo de Joaquim Carneiro da Silva, é mais tumultuada, com menos espaços vazios entre as figuras. João Batista de Figueiredo, baseando-se nela, optou por suprimir os coros angélicos, substituindo-os por dois *putti*, e a sugestão do semblante de Deus Pai situada, no impresso, acima da pomba do Espírito Santo. O pintor mineiro arejou a cena, aumentando os intervalos entre a moldura esquerda do medalhão e a Virgem, o que favoreceu o aparecimento de todo o livro que ela segura, entre Maria e o arcanjo Gabriel e entre este e a moldura direita. Os espaços criados favorecem uma leitura mais imediata da passagem bíblica e restringem a distração do olhar. Na versão impressa, o arcanjo invade o recinto onde a escolhida de Deus está lendo: o evento se passa neste ambiente fechado. Ao não retratar o chão do quarto, como no modelo, o pintor transformou o cenário: manteve Virgem Maria no seu aposento, indicado pela cortina e pela mesa, mas conectou mais evidentemente Gabriel à infinitude celestial através das nuvens e da diminuição de seu tamanho em relação a Nossa Senhora.

João Batista de Figueiredo desatrelou completamente a cena do jogo significativo que ela mantinha com os textos litúrgicos, no Missal, e inaugurou outro lastro com a palavra escrita ao inserir os seguintes dizeres numa pequena tarja na parte inferior da pintura:

*“Pintei este painel em louvor de N. Sra e em obsequio ao seu Thezoir.
Joze dos S.tos L.xa pelo grande zello com q’ este mandou pintar esta
Capela, inda com dispendio seu no Anno de 1792.”*

O trecho serve como importante vestígio das relações firmadas entre confrarias, intermediadas por seus tesoureiros, e artistas.

A capela da irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana também ganhou, na década de 20 do século XIX, ornamentação baseada em uma gravura aberta por Carneiro da Silva e impressa pela Régia tipografia. Trata-se da pintura, que representa a Assunção da Virgem, do forro da capela-mor do templo (figuras 9 e 10). O modelo usado por Ataíde foi uma estampa contida num breviário (figura 8).²¹

21 *Breviarium Romanum*. Lisboa: Typograpia Régia, 1786.

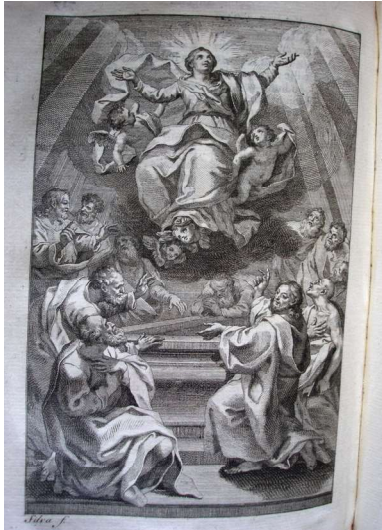


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Várias foram as transformações, em relação à matriz, processadas por Manoel da Costa Ataíde na pintura. Ele privilegiou Nossa Senhora ao não retratar o movimentado debate e alterações de semblantes dos apóstolos que rodeiam o túmulo. Concentrou-se no essencial, renovando-o consideravelmente ao aumentar muito a cena de tamanho, colori-la e situá-la num medalhão *rocaille* que coroa uma pintura de perspectiva. Os forros em perspectiva objetivavam conferir ao fiel ilusão de estar diante de uma aparição celestial, servindo para, através do assombro e admiração, despertar e aprofundar sua fé. Disposta na parte mais nobre do edifício, a capela-mor, os traços insculpidos por Joaquim Carneiro da Silva, transformados em pintura pelo talentoso marianense, dignificaram-se, agigantaram-se e integraram o cenário das celebrações religiosas, mobilizando os olhares da comunidade de católicos que vivenciavam sua fé naquele edifício.

Nos três exemplos avaliados, as composições gravadas, tomadas como modelos, resignificaram-se ao serem traduzidas, mediante técnicas pictóricas, para novo suporte: os tetos das igrejas. O diálogo semântico que mantinham com os textos dos livros que as veiculavam foi rompido, apenas parcialmente mantido no caso da pintura de Xavier Carneiro. Outros vínculos foram tecidos com a arquitetura e decoração fausta dos templos onde foram alocadas. As pinturas deveriam servir para o enobrecimento estético dos espaços sagrados e para o fortalecimento da fé, funções expressas no depoimento do pintor Manoel da Costa Ataíde: “... *per si so nada deleita a vista, nem puxa a atenção, e contemplação dos fiéis a principais mistérios da nossa religião.*”²²

Abertas com o fim de valorizar os livros impressos pela Imprensa Régia, as gravuras passavam a integrar complexo protocolo de leitura, sendo vistas e fruídas pelos clérigos, nas Minas, no momento em que realizavam os ritos católicos. Adentraram os contratos para decoração de templos firmados entre confrarias e artistas e, por fim, tomadas como modelos, renasciam como pinturas de grandes proporções, encarregadas de despertar a fé de seus observadores.

22 Ivo Porto de Menezes. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: edições arquitetura, 1965. p. 97.

Créditos das imagens.

Figura 1: Vinheta da folha de rosto. *Missale Romanum*. Lisboa: Typographia Regia, 1782. Acervo do Museu de Arte e História da cidade de Nova Era. Foto: Camila Santiago.

Figura 2: Gravura da Ressurreição. *Missale Romanum*. Lisboa: Typographia Regia, 1782. Acervo do Museu de Arte e História da cidade de Nova Era. Foto: Camila Santiago.

Figura 3: Forro da nave da igreja de Santana, Santana dos Montes. Foto: Camila Santiago.

Figura 4: Detalhe do texto do Missal. *Missale Romanum*. Lisboa: Typographia Regia, 1782. p. 301. Acervo do Museu de Arte e História da cidade de Nova Era. Foto: Camila Santiago.

Figura 5: Detalhe do forro da nave da igreja de Santana, Santana dos Montes. Foto: Camila Santiago.

Figura 6: Gravura da Anunciação. *Missale Romanum*. Lisboa: Typographia Régia, 1782. Acervo do Museu de Arte e História da cidade de Nova Era. Foto: Camila Santiago.

Figura 7: Pintura sob o coro da capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão. Foto: Camila Santiago.

Figura 8: Gravura da Assunção da Virgem. *Breviarium Romanum*. Lisboa: Typographia Régia, 1786.

Figura 9: Detalhe do forro da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário, Mariana. Foto: Camila Santiago.

Figura 10: Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. Foto: Camila Santiago.