

CAMILA FERNANDA GUIMARÃES SANTIAGO

USOS E IMPACTOS DE IMPRESSOS EUROPEUS NA
CONFIGURAÇÃO DO UNIVERSO PICTÓRICO MINEIRO
(1777-1830)



Belo Horizonte

2009

CAMILA FERNANDA GUIMARÃES SANTIAGO

USOS E IMPACTOS DE IMPRESSOS EUROPEUS NA
CONFIGURAÇÃO DO UNIVERSO PICTÓRICO MINEIRO
(1777-1830)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: professora doutora Adriana Romeiro

Co-orientação: professor doutor Rafael Moreira.

Belo Horizonte

2009



Tese defendida pelo(a) aluno(a) **Camila Fernanda Guimarães Santiago** em **11 de dezembro de 2009** e aprovada, pela banca examinadora constituída pelas professoras:

Prof(a) Dr(a) – **Adriana Romeiro** – ORIENTADOR(A)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof(a) Dr(a) **Myriam Andrade Ribeiro Oliveira**
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof(a) Dr(a) **Luiz Carlos Villalta**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof(a) Dr(a) **Magno Moraes Mello**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof(a) Dr(a) **Marcos Tognon**
Universidade Estadual de Campinas

Prof(a) Dr(a) **Miguel Figueira Faria**
Universidade Autônoma de Lisboa

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer. Ao longo desses anos de pesquisa e redação da tese, por várias vezes imaginei o momento em que, tudo pronto, prestaria minhas sinceras homenagens aos que me auxiliaram e me ampararam. Agora, um cansaço abatedor certamente tornará os agradecimentos menos dignos de todos os que nele forem mencionados. Lamento. Pretendo controlar excessos de sentimentalismo, que insistem em mediar, nesses últimos dias, minha relação com meu trabalho e com as pessoas. Não sei se conseguirei me equilibrar entre o cansaço e a pieguice, mas tentarei.

Em primeiro lugar, agradeço à professora Adriana Romeiro pela orientação, pela leitura e revisão cuidadosa da tese, e pela prontidão em sempre me atender, tanto em demandas teóricas quanto práticas, com delicadeza, suavidade e grande inteligência. Ao professor Rafael Moreira por ter aceitado me orientar em Portugal.

Agradeço aos professores que me ajudaram e incentivaram, dentre os quais Luiz Carlos Villalta e Miguel Figueira de Faria, merecem toda minha gratidão. Villalta foi um dos primeiros a conhecer minhas ideias e a compartilhar do meu entusiasmo com as descobertas iniciais dos modelos das pinturas mineiras. Apostou, desde o início, no valor da pesquisa e na importância dos resultados. Miguel recebeu-me, em Lisboa, com grande disponibilidade, lendo meus textos, corrigindo-os, conversando comigo sobre gravura. Acompanhou de perto minhas pesquisas por lá, sempre interessado, prestativo, generoso. Ao professor Eduardo França Paiva, minha gratidão pelas indicações bibliográficas e pelas orientações durante a realização das disciplinas.

Aos colegas do doutorado muito agradeço. À Isnara pela amizade e pelas conversas sobre os mundos globalizados. À Christianni pela amizade e por muito mais. Ela me recebeu com tanto carinho em sua casa, em São João del-Rei, quando lá estive para realizar minhas pesquisas, e em nossa casa, em Lisboa. Foi ela que arrumou todos os papéis necessários referentes à residência, para obtenção do visto de estudos em Portugal. Fez tudo com tanta alegria e dedicação, que não sei como agradecer.

Todos os funcionários dos arquivos e das bibliotecas que me receberam são sempre por mim lembrados com grande carinho. O gosto por pesquisar acabou por vincular-me a esses importantes personagens da vida de qualquer historiador. Gostaria de ressaltar minha gratidão à doutora Margarida Ortigão Ramos Paes Leme, diretora do Arquivo e da Biblioteca

da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, em Lisboa. A doutora Margarida acolheu-me com grande presteza nos meses em que passei nas instituições sob sua guarda, disponibilizando, sem restrições, documentos e livros, e ainda indicando a leitura dos livros de Registros de Obras da Imprensa Régia, fontes que se mostraram extremamente valiosas.

Agradeço sincera e profundamente aos meus alunos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia pelo grande carinho e respeito com que sempre me trataram, e por terem sido de uma singeleza encantadora na compreensão das dificuldades em realizar a tese sem afastar-me das atividades docentes. Voltar para eles, depois da defesa, mais livre para me dedicar a formá-los, é uma grande motivação.

Aos familiares meu agradecimento pelo apoio constante, em especial a minha mãe e a minha irmã, realizadoras das minhas matrículas por procuração.

Agradeço ao André e confesso que, se obtive algum sucesso no controle do “pieguismo” até aqui, temo, por agora, fraquejar. Agradeço por sua dedicação, compreensão, inteligência e bom humor. Agradeço por ter acompanhado de perto a fase mais complicada de toda essa trajetória, a redação final, que me fragilizou tanto, deixando-me impaciente, irritada, insegura, chorona e sem vivacidade. Agradeço por ele ter, em vários episódios, evidenciado os absurdos dos meus desesperos com breves frases irônicas.

Por fim, mas longe de ser o menos importante, agradeço às agências de fomento que viabilizaram a pesquisa. Conteí com quase dois anos de bolsa da Fapemig, desde o ingresso no doutorado até minha posse como professora da UFRB. Agradeço à Capes por ter me contemplado com os programas de bolsa para professores de universidades federais e, sobretudo, pela bolsa PDEE, relativa ao período sanduíche em Lisboa.

Convem aproveitar-nos dos conselhos dos homens doutos, e não desprezar com arrogância o sentimento dos outros sobre as nossas obras. Todos são cegos nas suas cousas, e ninguém he capaz de julgar na sua propria causa, nem de deixar de amar, e admirar as cousas, que produzio. Mas a quem não tem o conselho de um amigo sabio, nunca falta o do tempo, que, passadas algumas semanas, ou ao menos alguns dias, sem que veja a sua obra, descobrir-lhe-há ingenuamente as belezas, e os defeitos.

(Charles Alphonse du Fresnoy. *A arte da pintura*. Preceito LXIII. O Orgulho he extremamente prejudicial ao pintor, p. 44)

RESUMO

O presente trabalho estuda as relações entre os impressos europeus e a produção pictórica em Minas Gerais durante o desenvolvimento da linguagem artística conhecida como rococó. Formalmente, essa linguagem caracterizava-se, em relação ao período anterior, por cores mais claras, fundos claros que favoreciam a distinção das figuras em primeiro plano, uso da cor branca para destacar douramentos e medalhões figurativos, ornamentos *rocaille*, festões, guirlandas, flores e por maior comedimento de personagens e adornos.

Verticaliza-se a análise nos impactos do manuseio de impressos europeus, com destaque para livros e gravuras, pelos envolvidos no fazer artístico. O levantamento realizado nos inventários de alfaias dos sodalícios e nos inventários *post-mortem* dos artistas revelou a presença de tomos e de estampas que eram manipulados para o aprimoramento das criações picturais. É preciso considerar que a utilização de impressos na época não se restringia às tarefas cognitivas atualmente entendidas como leitura – decodificação intelectual e sistemática de signos alfabéticos –, mas ampliava-se abarcando práticas variadas: miravam-se os produtos das prensas europeias, seja com vistas aos ensinamentos textuais que continham, seja enfocando as imagens que os compunham. Três tipos de impressos são, aqui, privilegiados: estampas avulsas, sobretudo registros de santos, livros que versam sobre o fazer pictórico, como os tratados, e livros religiosos ilustrados.

Os livros sobre pintura arrolados nos inventários dos artistas foram lidos, estudados, e os conhecimentos técnicos e concepções estéticas que encerram foram cotejados com as pinturas realizadas por seus donos e contemporâneos.

Gravuras que ilustravam livros religiosos ou estampas que circulavam avulsas eram tomadas como modelos para pinturas. Diante da estampa que retratava, geralmente, o tema encomendado, o artista lançava-se na execução da obra que poderia se tornar mais ou menos semelhante à imagem modelar.

Palavras-chave: impressos, pintura, Minas Gerais.

ABSTRACT

The present doctoral thesis studies the relationships between the European prints and the pictorial production in Minas Gerais during the development of the artistic language known as Rococo. The thesis also analyses the impacts of the handling of European prints – books and engravings – on people involved with artistic creation. Examining the artists' *post-mortem* inventories, the presence of volumes and prints that were manipulated for the improvement of the picturals creations was revealed.

It is necessary to consider that the use of prints at that time was not limited to the cognitive tasks now understood as reading – intellectual and systematic decoding of alphabetical signs –, but it embraced varied practices: the products of the European presses were seen in order to learn the textual teachings that they contained as well as in order to observe the images that composed them.

Three types of printed papers are, here, privileged: isolated prints, above all saints' registrations, books about painting practices, like the treatises, and illustrated religious books.

The books about painting listed on artists' inventories were read, studied, and the technical knowledge and its aesthetics conceptions were compared with the paintings made by their owners and contemporaries.

Key-words: prints, paintings, Minas Gerais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - <i>Todos os Santos</i> , a partir de desenho de Rubens. Gravura	30
FIGURA 2 - <i>Ascensão de Cristo</i> , a partir de desenho de Rubens. Gravura	31
FIGURA 3 - <i>Anunciação</i> . Desenho	32
FIGURA 4 - <i>Anunciação</i> . Placa de cobre	33
FIGURA 5 - <i>Anunciação</i> . Gravura	34
FIGURA 6 - <i>Modo de aplicar à chapa o verniz duro, e de o enegrecer</i>	57
FIGURA 7 - <i>Modo de lançar agoa forte sobre a chapa</i>	58
FIGURA 8 - <i>Perspectiva do torculo visto de hum lado, onde se representa o Impressor voltando a cruzeta</i>	60
FIGURAS 9 e 10 - Missal Romano, frontispício	61
FIGURA 11 - <i>Crucificação</i> . Gravura	67
FIGURA 12 - <i>Crucificação</i> . Gravura	68
FIGURA 13 - Missal Romano	69
FIGURA 14 - Missal Romano	70
FIGURA 15 - SILVA; RAMALHO. <i>David</i>	78
FIGURA 16 - <i>Nossa Senhora do Rosário</i> . Registro de Santo	86
FIGURA 17 - SILVA. <i>Ressurreição de Cristo</i> . Registro de Santo	87
FIGURAS 18 e 19 - <i>Ressurreição de Cristo</i> . Registros de Santos	87
FIGURA 20 - <i>Salomé com a cabeça de São João Batista</i> . Registro de Santo	88
FIGURA 21 - Du FRESNOY. <i>Alegoria da pintura</i>	134
FIGURA 22 - DUPAIN. <i>A sciencia das sombras relativas ao desenho</i> . Estampa 14	141
FIGURA 23 - CARNEIRO. <i>Arca de Noé</i>	175
FIGURA 24 - CARNEIRO. <i>Dilúvio</i>	176
FIGURA 25 - CARNEIRO. <i>Dilúvio</i>	177

FIGURA 26 - DEMARNE. <i>Dilúvio</i>	178
FIGURAS 27 e 28 - CARNEIRO. <i>A Virgem e Santo Antônio</i>	180
FIGURAS 29 e 30 - ATAÍDE. <i>Coroação da Virgem</i>	181
FIGURAS 31 e 32 - FIGUEIREDO. <i>Anunciação</i>	182
FIGURA 33 - <i>Medida dos ângulos</i>	183
FIGURA 34 - <i>Cousas que se vem debaixo de ângulo maior aparecem maiores</i>	184
FIGURA 35 - CARNEIRO. <i>Santíssima Trindade</i>	186
FIGURA 36 - <i>Santíssima Trindade</i>	187
FIGURA 37 - <i>Symmetria de Daniel Barbaro</i>	188
FIGURA 38 - CARNEIRO. <i>Anjos</i>	190
FIGURA 39 - ATAÍDE. <i>Anjos</i>	190
FIGURA 40 - <i>Da especie das sombras, que formão as superficies curvas côncavas</i>	191
FIGURA 41 - CARNEIRO. <i>Detalhe de rocalha</i>	192
FIGURA 42 - <i>Figura 86 – Para expressar a redondeza de um globo</i>	193
FIGURA 43 - <i>Figura 1 – Estampa 1</i>	194
FIGURA 44 - ATAÍDE. <i>Ascensão de Cristo</i>	197
FIGURA 45 - ATAÍDE. <i>Última Ceia</i>	198
FIGURA 46 - <i>Tabernáculo otangular</i>	199
FIGURA 47 - MIRANDA. <i>Oratório</i>	199
FIGURA 48 - <i>Forro da Igreja de Santo Ignácio, Roma. Gravura</i>	200
FIGURA 49 - ARAÚJO. <i>Santo Elias</i>	201
FIGURA 50 - ATAÍDE. <i>Nossa Senhora da Conceição</i>	202
FIGURA 51 - ATAÍDE. <i>Detalhe</i>	203
FIGURA 52 - <i>Coluna em perspectiva de baixo para cima</i>	203
FIGURA 53 - <i>Missal Romano</i>	210
FIGURA 54 - <i>Missal Romano</i>	210

FIGURA 55 - Missal Romano	211
FIGURA 56 - Missal Romano	211
FIGURA 57 - Missal Romano	213
FIGURA 58 - Vinhetas de diversas edições dos missais da Tipografia Plantiniana	215
FIGURA 59 - Vinhetas de algumas edições dos missais da Impressão Régia	216
FIGURAS 60 e 61 - Capitulares da edição de 1789 dos missais da Impressão Régia-	216
FIGURAS 62 e 63 - Missal Romano. Detalhe de letra capitular	218
FIGURAS 64 e 65 – Capitulares	219
FIGURA 66 - Missal Romano	222
FIGURA 67 - <i>Última Ceia</i>	225
FIGURA 68 - <i>Pentecostes</i>	227
FIGURA 69 - <i>Pentecostes</i>	227
FIGURA 70 - <i>Calvário</i>	229
FIGURA 71 - BARTOLOZZI. <i>Assunção da Virgem</i>	230
FIGURA 72 - SILVA. <i>Assunção da Virgem</i>	230
FIGURA 73 - <i>Jó</i>	232
FIGURA 74 - SILVA. <i>Anunciação</i>	233
FIGURA 75 - <i>Natividade</i>	234
FIGURA 76 - SILVA. <i>Nossa Senhora da Conceição</i>	235
FIGURA 77 - CARPINETTI. <i>Santa Missa</i>	236
FIGURA 78 - <i>A Fuga para o Egito</i>	237
FIGURA 79 - <i>Jesus a caminho do Calvário</i>	238
FIGURAS 80 e 81 - Registros de Santos	240
FIGURA 82 - Registro de Santo	240
FIGURA 83 - Registro de Santo	241
FIGURA 84 - RUBENS. <i>Deposição da Cruz</i>	244

FIGURA 85 - VORSTERMANN. <i>Deposição da Cruz</i> , a partir de pintura de Rubens	244
FIGURA 86 - Anônimo. <i>Deposição da Cruz</i>	244
FIGURA 87 - SILVA. Vinheta do Fronstispício	250
FIGURAS 88, 89, 90 e 91 - Registros de Santos	254
FIGURA 92 - <i>Natividade</i> . Placa de cobre	258
FIGURA 93 - <i>Natividade</i>	259
FIGURA 94 – CORREIA e CASTRO. <i>Natividade</i>	260
FIGURA 95 - CONCA. <i>Natividade</i>	261
FIGURA 96 - MACHADO. <i>Natividade</i>	262
FIGURA 97 - FONSECA. <i>Natividade</i>	264
FIGURA 98 - Anônimo. <i>Natividade</i>	266
FIGURA 99 - LOPES. <i>Natividade</i>	268
FIGURA 100 - SILVA. <i>Assunção da Virgem</i>	270
FIGURA 101 - MARATTI. <i>Assunção da Virgem</i>	271
FIGURAS 102 e 103 - GODINHO. <i>Assunção da Virgem</i> . Registros de Santos	272
FIGURA 104 - FIGUEIREDO. <i>Assunção da Virgem</i>	273
FIGURA 105 - Anônimo. <i>Assunção da Virgem</i>	274
FIGURA 106 - Anônimo. <i>Assunção da Virgem</i>	276
FIGURA 107 - De PIETRI. <i>Assunção da Virgem</i>	277
FIGURA 108 - SILVA. <i>Assunção da Virgem</i>	278
FIGURA 109 - ATAÍDE. <i>Assunção da Virgem</i>	279
FIGURA 110 - CORDEIRO. <i>Anunciação</i>	280
FIGURA 111 - FIGUEIREDO. <i>Anunciação</i>	283
FIGURA 112 - FONSECA. <i>Anunciação</i>	284
FIGURA 113 - Anônimo. <i>Anunciação</i>	285
FIGURA 114 - <i>Anunciação</i> . Registro de Santo	286

FIGURA 115 - <i>Anunciação</i>	287
FIGURA 116 - SILVA. <i>Ressurreição</i>	288
FIGURA 117 - Anônimo. <i>Ressurreição</i>	291
FIGURA 118 - <i>Ressurreição</i>	293
FIGURA 119 - Anônimo. <i>Ressurreição</i>	294
FIGURA 120 - CARNEIRO. <i>Ressurreição</i>	297
FIGURAS 121 e 122 - CARNEIRO. <i>Ressurreição</i> . Detalhe e Missal Romano	298
FIGURA 123 - CIAMBERLANO. <i>Coroação da Virgem</i>	301
FIGURA 124 - ATAÍDE. <i>Coroação da Virgem</i>	302
FIGURA 125 - JESUS. <i>Coroação da Virgem</i>	303
FIGURA 126 - MACHADO. <i>Santíssima Trindade</i> . Registro de Santo	305
FIGURA 127 - CARNEIRO. <i>Santíssima Trindade</i>	306
FIGURA 128 - SILVA. Missal Romano	307
FIGURA 129 - CARNEIRO. <i>Pontífice e Nossa Senhora</i>	308
FIGURA 130 - <i>Epifania</i> . Desenho	311
FIGURA 131 - <i>Epifania</i>	312
FIGURA 132 - FONSECA. <i>Epifania</i>	313
FIGURA 133 - Registro de Santo	315
FIGURA 134 - LOPES. <i>Epifania</i>	316
FIGURA 135 - Anônimo. <i>Epifania</i>	317
FIGURA 136 - <i>Registro de Santo</i>	319
FIGURA 137 - ATAÍDE. <i>Ascensão de Cristo</i>	320
FIGURA 138 - <i>Ascensão de Cristo</i> . Desenho	321
FIGURA 139 - <i>Ascensão de Cristo</i>	322
FIGURA 140 - Anônimo. <i>Ascensão de Cristo</i>	323
FIGURA 141 - <i>Ascensão de Cristo</i>	325

FIGURA 142 - <i>Calvário</i> . Desenho	326
FIGURA 143 - <i>Calvário</i>	327
FIGURA 144 - <i>Calvário</i>	328
FIGURA 145 - <i>Pentecostes</i> . Desenho	329
FIGURA 146 - <i>Pentecostes</i>	335
FIGURA 147 - <i>Pentecostes</i>	331
FIGURA 148 - <i>Engelbroche</i> . Registro de Santo	332
FIGURA 149 - <i>Nossa Senhora do Rosário</i>	333
FIGURA 150 - A restituição de Sara a Abraão	335
FIGURA 151 - ATAÍDE. <i>A restituição de Sara a Abraão</i>	336
FIGURA 152 - <i>O sacrifício de Abraão</i>	337
FIGURA 153 - ATAÍDE. <i>O sacrifício de Abraão</i>	338
FIGURA 154 - <i>O filho pródigo resolve voltar</i>	339
FIGURA 155 - ATAÍDE. <i>O filho pródigo resolve voltar</i>	340
FIGURA 156 - <i>A volta do filho pródigo</i>	341
FIGURA 157 - ATAÍDE. <i>A volta do filho pródigo</i>	342
FIGURA 158 - <i>Última Ceia</i>	344
FIGURA 159 - ATAÍDE. <i>Última Ceia</i>	346
FIGURA 160 - SILVA. <i>Última Ceia</i>	347
FIGURA 161 - ATAÍDE. <i>Última Ceia</i>	347
FIGURA 162 - SILVA. <i>Última Ceia</i>	348
FIGURA 163 - <i>Ascensão de Cristo</i>	348
FIGURA 164 - ATAÍDE. <i>Última Ceia</i>	350
FIGURA 165 - SILVA. <i>Última Ceia</i> . Detalhe	350
FIGURA 166 - ATAÍDE. <i>Última Ceia</i> . Detalhe	350
FIGURAS 167 e 168 - BARTOLOZZI. <i>Assunção da Virgem</i> e Detalhe	352

LISTA DE ABREVIATURAS

ACSM – Arquivo da Casa Setecentista de Mariana

AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

AIN-CM – Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda

AMI-CSP – Arquivo do Museu da Inconfidência Casa Setecentista do Pilar

APM – Arquivo Público Mineiro

BAT – Biblioteca Antônio Torres

IANTT – Instituto de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo

IN-CM – Imprensa Nacional – Casa da Moeda

RSPHAN – Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – A trajetória pregressa de impressos circulantes em Minas Gerais	26
1.1 – <i>Labore et Constantia</i> : produção e circulação dos livros litúrgicos impressos pela Tipografia de Plantin-Moretus	27
1.1.1 – A produção das edições litúrgicas ilustradas	27
1.1.2 – A circulação dos livros da Tipografia Plantin-Moretus	34
1.2 – A Impressão Régia	51
1.3 – A Casa Literária do Arco do Cego	80
1.4 – Registros de Santos	85
CAPÍTULO 2 – Os pintores e seus livros	90
2.1 – O fazer pictórico nas Minas	90
2.2 – Desafios e possibilidades de uma História da leitura	106
2.2.1 – Inventários <i>post-mortem</i> de pintores: perfil social e posse de livros	109
2.2.2 – Os livros dos pintores	127
2.2.3 – Saberes e concepções disponíveis aos pintores nas Minas	146
2.2.4 – Leituras possíveis: apropriações dos livros que influenciaram as criações artísticas	173
CAPÍTULO 3 – Modelos europeus na pintura colonial	204
3.1 – <i>Missale Romanum</i> : organização tipográfica, protocolos de leitura	207
3.1.1 – Algumas vinhetas da Tipografia Plantiniana	215
3.1.2 – Algumas vinhetas da Impressão Régia	216
3.2 – O vocabulário iconográfico-formal fundado em estampas europeias: missais, breviários, livros de horas, bíblias e estampas avulsas	222
3.3 – As apropriações das gravuras como modelos pelos artistas	242
3.3.1 – Natividade	253
3.3.2 – Assunção da Virgem	269
3.3.3 – Anunciação	280
3.3.4 – Ressurreição de Cristo	287
3.3.5 – Coroação da Virgem	299

3.3.6 – Santíssima Trindade	304
3.3.7 – Frontispício dos Missais Romanos da Régia Oficina Tipográfica	307
3.3.8 – Epifania	308
3.3.9 – Ascensão de Cristo	318
3.3.10 – Três pinturas da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes e suas fontes gravadas	325
3.3.11 – Manoel da Costa Ataíde e a Bíblia de Demarne	334
3.3.12 – Última Ceia	343
CONCLUSÃO	353
FONTES E BIBLIOGRAFIA	361

INTRODUÇÃO

O presente trabalho estuda as relações entre os impressos europeus e a produção pictórica em Minas Gerais durante o desenvolvimento da linguagem artística conhecida como rococó. Formalmente, essa linguagem caracterizava-se, em relação ao período anterior, por cores mais claras, fundos claros que favoreciam a distinção das figuras em primeiro plano, uso da cor branca para destacar douramentos e medalhões figurativos, ornamentos *rocaille*, festões, guirlandas, flores e maior comedimento de personagens e adornos.

Assim como em Portugal, a Arte mineira estava estreitamente vinculada aos anseios da Igreja estipulados pelo Concílio de Trento (1545-53), dando visibilidade ao catolicismo reformado. O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras, materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras.¹ Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes “mecenas” das Artes mineiras.²

Nas Minas, devido à proibição do estabelecimento de ordens religiosas (monastérios e conventos), eram as irmandades e as ordens terceiras que, com dinheiro arrecadado nos anuais de seus membros e nas doações, contratavam os artistas e artífices, incumbindo-lhes da edificação e decoração de seus templos.

Pretende-se refletir sobre as possibilidades de se abordar a Arte historicamente, investigando as mediações que levam certas condições a interferir no aspecto das peças. É premente pensar na situação das formas no seu meio e tecer, delicadamente e sem apriorismos, as teias que as significam tendo em vista seu entorno. O passar dos anos desembrenhou as obras dos emaranhados sociais, culturais, religiosos e políticos dos quais faziam parte, como diria E. H Gombrich “...a arte é longa e a vida é curta...”.³ Cabe ao historiador tentar retecê-los, alinhavando escassos fragmentos de outrora, consciente de que seu trabalho será lacunar e superável, mas legítimo desde que não force conexões a partir de pressupostos teóricos condenáveis, como a ideia de contexto histórico, arcabouço renitente em

¹ A vinculação da Arte à religião já fora estabelecida pelo Sétimo Concílio de Nicéia, 787: "A execução da pintura não é uma invenção do pintor, mas uma proclamação reconhecida das leis e da tradição de toda a Igreja." (MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 121).

² A subordinação religiosa da Arte mineira colonial não impediu o desenvolvimento de apurada percepção estética, particularmente entre os letrados e os artistas (ÁVILA. O primado do visual da cultura barroca mineira. In: _____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, p. 208).

³ GOMBRICH. Arte e erudição. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*, p. 110.

coadunar, harmoniosamente, as várias esferas da vida dos homens. Gombrich é tenaz em suas críticas contra “historicizações simplistas” das manifestações artísticas, condensadas pelo autor na ideia de fisionomia.

A fisionomia seria a reação instantânea às obras de Arte, não racionais e instintivas, depreendidas das capacidades expressivas das formas e cores, tais como a excitação causada pelo vermelho ou o sentimento de amabilidade acarretado por traços curvilíneos. Mas essas sensações não exaurem a compreensão da Arte e nem derivam de sua dimensão comunicativa, devendo ser repensadas à luz de outros dados. A fisionomia pode contaminar a crítica de Arte; basta que o crítico formule a explicação das peças a partir de suas reações pessoais diante delas. A História da Arte, também, pode padecer desse “método”, o que ocorre quando o historiador generaliza os efeitos que determinada obra ou estilo lhe causam como se fossem o sentido que tinham no seu tempo de criação. Gombrich exemplifica com Winckelmann “...que chamou de divinas a ‘nobre simplicidade e tranqüila grandeza da alma grega por trás da frente de mármore impassível das estátuas clássicas’”.⁴ Como consequência, forjam-se explicações históricas para a Arte sem grandes respaldos documentais, atando-a a seu momento criador de modo frágil e generalizante, como expressão ou sintoma: “...a falácia fisionômica, o mito segundo o qual o sistema de signos, o estilo, não é uma linguagem, mas uma enunciação do coletivo, pela qual uma nação ou uma época nos fala.”⁵ Assim procedendo, esvazia-se a potência semântica da Arte e delega-se seu significado para esferas que lhe são alheias, embora, por vezes, a ela relacionada. Se os fenômenos artísticos fossem simples expressões de um tempo, não seria necessário estudá-los, mas apenas o período que os criou, do qual são, apenas, manifestações. Reforça-se, por esse caminho, a ideia de um contexto bem delineado e capaz de interligar, sem frações, os vários elementos da vida humana: religião, política, sociedade, Arte... Conclusões fisionômicas são, no mínimo, duvidáveis, pois realizam saltos metodologicamente débeis da Arte para seu meio produtor, cujo impulso maior é dado pelas próprias elucubrações do estudioso.⁶

⁴ WINCKELMANN *apud* GOMBRICH. Sobre a percepção fisionômica. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*, p. 51.

⁵ GOMBRICH. Arte e erudição. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*, p. 112.

⁶ Carlo Ginzburg, no ensaio sobre a escola de Warburg e seus descendentes, afirma que os ataques de Gombrich à fisionomia acabam por invalidar a natureza das pesquisas iconológicas de Panofsky. Decerto que, ao admitir que o nível iconológico sedimenta-se sobre a intuição do estudioso, pelo fato de ser difícil percebê-lo em fontes documentais, por ser, muitas vezes, inconsciente, Panofsky abre possibilidades para que conclusões metodologicamente pouco firmes sobre o sentido essencial das obras de Arte venham à tona. Tendo em vista alguns trabalhos do autor, a crítica se faz pertinente. Em *Estudos de iconologia*, entretanto, há a mediação do indivíduo criador entre a Arte e o conteúdo coletivo nela expresso, capaz de complexificar e interromper o fluxo direto de um coletivo que se imprime na Arte, sem mediações, “fisionomicamente”. Gostaria muito de avançar

Diante das advertências de E. H. Gombrich, o universo pictural mineiro, nos séculos XVIII e XIX, será abordado como linguagem,⁷ contendo, portanto, dimensões sensível e inteligível e conservando níveis de especificidades em relação à linguagem verbal na forma, nas possibilidades de articular mensagens e nas cadências e singularidades cognitivas requisitadas no momento de decodificação. O autor certifica que a potência comunicativa de uma linguagem visual só se efetiva se o receptor da mensagem ampara-se em elementos contextuais que circundem a manifestação artística interligando-a com o ambiente que a codifica e a decodifica.⁸ As pinturas que serão aqui analisadas encontram-se em igrejas, ornamentando-as e favorecendo, assim, a teatralização do espaço de vivência religiosa. Os sentidos das imagens não são exauridos pelos textos que as servem de matrizes iconográficas, mas relacionam-se tanto com as formas que as peças adquiriam quanto com as práticas culturais que as cercavam.

O eixo principal da tese é o processo histórico de configuração dessa linguagem artística, cujo dinamismo não se adequa à inércia temporal verificável em descrições estilísticas. Interesso-me, especificamente, pelos seus potenciais motivadores, ou seja, as circunstâncias sociais, culturais, econômicas, técnicas e religiosas que poderiam – ou não – intervir nas formas e conteúdos das pinturas.⁹ Refiro-me, por exemplo, aos mecanismos de encomendas das obras de ornamentação dos templos, aos preços cobrados, à organização coletiva do trabalho, à fiscalização dos produtos, às técnicas e materiais utilizados. Dentre esses elementos, verticalizo a análise nos impactos dos impressos europeus, com destaque para livros e gravuras, cujo manuseio pelos envolvidos no fazer artístico procuro iluminar.

Desde o início da colonização brasileira, a maioria dos livros vindos para o Brasil eram religiosos, muitos deles ilustrados. Os primeiros exemplares chegaram com os jesuítas, no século XVI. No XVII, os volumes mais comuns nas bibliotecas eram os de catecismos,

nesse debate, mas como as considerações de Gombrich sobre forma artística e seu tempo me são mais valiosas, conformo-me em encerrá-lo por aqui. GINZBURG. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, p. 76. PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 62-63. PANOFSKY. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Cf especialmente os capítulos II e VI.

⁷ Seria interessante prolongar essa discussão. Diversos historiadores da Arte entenderam-na como linguagem. Suas considerações, por sua vez, não prescindiram do diálogo com teóricos da linguística. Alguns autores, como Wolfflin ou Gombrich, insistem numa dimensão específica da Arte; outros, como Panofsky, tendem a assimilar Arte e textos. Uma aproximação da questão foi feita por João Evangelista da Silveira. Em dissertação de mestrado, o autor investiga como a Arte foi tratada na condição de linguagem por diversos autores. SILVEIRA. *Abordagem metodológica do objeto artístico: considerações sobre alguns princípios teóricos*.

⁸ GOMBRICH. Expressão e comunicação. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*, p. 67.

⁹ O termo *potenciais* tenciona explicitar que nenhum dos aspectos aventados é tomado, por princípio, como condicionante das manifestações artísticas, procedimento que inviabilizaria a elucidação das relações entre Arte e seu momento criador. Mantém-se, entretanto, no meu horizonte de possibilidades explicativas.

resumos de Histórias santas, diretivas, exercícios espirituais, livros de novenas, de orações e manuais para melhor aproveitar os sacramentos. Número mais significativo de títulos profanos é percebido nos setecentos, embora a maior parte das obras continuasse sendo religiosa.

Nas Minas Gerais, parcela insignificante da população possuía livros. Mesmo assim, a Capitania destacava-se das demais nesse quesito em decorrência de sua constituição urbana, como atestaram as manifestações literárias do *Áureo Throno Episcopal* e do *Triunfo Eucarístico*.¹⁰

Sabe-se da presença de livreiros no território mineiro, responsáveis por demandar os exemplares no Reino e vendê-los na Colônia, como o caixa e administrador dos contratos dos dízimos, capitão Manuel Ribeiro dos Santos, residente em Vila Rica.¹¹

O levantamento realizado nos inventários de alfaias dos sodalícios e nos inventários *post-mortem* dos artistas revelou a presença de tomos e de estampas que eram manipulados para o aprimoramento das criações picturais. É preciso considerar que a utilização de impressos na época não se restringia às tarefas cognitivas atualmente entendidas como leitura – decodificação intelectual e sistemática de signos alfabéticos –, mas ampliava-se abarcando práticas variadas: miravam-se os produtos das prensas europeias, seja com vistas aos ensinamentos textuais que continham, seja enfocando as imagens que os compunham. Três tipos de impressos são aqui privilegiados: estampas avulsas, sobretudo registros de santos, livros que versam sobre o fazer pictórico, como os tratados, e livros religiosos ilustrados.

Os livros sobre pintura arrolados nos inventários dos artistas foram lidos, estudados, e os conhecimentos técnicos e concepções estéticas que encerram foram cotejados com as pinturas realizadas por seus donos e contemporâneos. Busquei, também, identificar o uso, pelos envolvidos com a pintura, de termos e conceitos tais como eram disseminados nesses volumes. Assim procedendo, pretendo avaliar as apropriações dos textos, pelos artistas, e os desdobramentos pragmáticos das leituras.

Livros religiosos ilustrados eram recorrentes nas bibliotecas das confrarias, com destaque para o Missal Romano, pois os ritos litúrgicos não podiam prescindir dos textos desses livros. A Igreja Católica exigia que toda agremiação religiosa possuísse o Missal Romano, disposição conferida durante as visitas pastorais.

¹⁰ VILLALTA. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA. *História da vida privada no Brasil*, p. 361-362.

¹¹ DINIZ. Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII, p. 186-190-194.

Muitos volumes vinham ilustrados com belas gravuras que eram tomadas como modelos para pinturas. Diante da estampa que retratava, geralmente, o tema encomendado, o artista lançava-se na execução da obra que poderia se tornar mais ou menos semelhante à imagem modelar. Nesse momento da História da Arte, a cópia não era detratada como plágio, nem minimizava o mérito do criador. Um bom artista era aquele capaz de reproduzir moldes já sancionados pela Igreja e representativos da devoção comum. A comparação das gravuras europeias com as pinturas que motivaram evidencia as ações dos artistas atuantes nas Minas na construção da linguagem pictórica.

Sublinho que essa linguagem que almejo compreender em seu processo de definição não era homogênea, mas as peças de Arte que a compõem integram-se em congruências temáticas, em relação aos efeitos que criavam no interior dos templos católicos e ao pendor rococó de suas formas. Optei por investigar os usos de impressos europeus também na Comarca do Serro do Frio, onde foi marcante, no antigo Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, a atuação do pintor bracarense José Soares de Araújo, cujas pinturas foram definidas pela historiografia como de feição barroca, e não rococó. Tendo em vista os forros em perspectiva que esse importante artista realizou na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1766 e 1778-1784) e na Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1779-1782), é inegável que as seleções cromáticas e a densidade da trama arquitetural da quadratura apontam para uma dissensão formal em relação ao que estava sendo codificado, ao mesmo tempo, no eixo Vila Rica/Mariana/Sabará, e mesmo na Comarca do Rio da Mortes. Mas noto, mesmo nesses forros, a presença de complexos ornamentais afinados com o desenvolvimento pictural do resto da Capitania, como conchas, guirlandas e flores. Se considerarmos o desenvolvimento da pintura na Comarca de uma maneira mais geral, percebe-se que, talvez, seja mais interessante pensar num desenvolvimento com particularidades do rococó, do que na desconsideração da ingerência dessa linguagem naquelas paragens. A atuação do próprio José Soares de Araújo, na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Diamantina, corrobora essa assertiva na medida em que trata-se de um medalhão central circundado de fundo totalmente branco. Vários outros exemplos reforçam essa conclusão, tais como, em Diamantina, o forro da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e os forros das sacristias das Capelas da Ordem Terceira do Carmo e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário; no Serro, aponto a pintura do forro da Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Cabe precisar com maior rigor os limites temporais da presente pesquisa. Pretendo estender-me desde o processo de decoração pictórica da Basílica do Bom Jesus do

Matosinhos, Congonhas do Campo, entre 1777 e 1787, por João Nepomuceno Correia e Castro, até 1830, considerando meu último exemplar pictural significativo a Última Ceia realizada por Manoel da Costa Ataíde para o Colégio do Caraça, em 1828.¹² Durante esse período, o Brasil tornou-se independente da Coroa Portuguesa, processo político que em nada interferiu nas dinâmicas aqui iluminadas, a não ser na transformação do nome da Capitania de Minas Gerais para Província de Minas Gerais. Tentei, ao me referir a pinturas e procedimentos realizados antes de 1822, usar o termo *capitania* e, depois de 1822, *província*. Retrospecções foram necessárias ao abordar a composição e disseminação dos impressos manipulados por pintores e seus encomendantes, objetivo do primeiro capítulo. Alguns exemplares que circulavam durante o período contemplado foram confeccionados anteriormente, por vezes até séculos antes.

Esta tese inova, dentre outros aspectos, por articular duas áreas historiográficas: a História da Arte e a História do livro e da leitura. Apartadas, tradicionalmente, por referenciais teóricos e metodológicos, as correntes convergem na definição do objeto de pesquisa proposto.

Alguns estudos sobre a Arte mineira barroca apontam a importância de se considerar a utilização dos ensinamentos da tratadística europeia pelos pintores locais. Em dissertação de mestrado, Célio Alves avalia as influências dos livros de Felipe Nunes e Palomino nas obras de Manuel Victor de Jesus, na Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, e de Manoel da Costa Ataíde, na sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana.¹³ Apesar disso, o autor afirma que “pelo menos não se tem notícia de nenhum tratado de pintura que tenha pertencido a algum pintor do período colonial mineiro”.¹⁴ Nesse sentido, a presente pesquisa é pioneira ao revolver sistematicamente os arquivos mineiros em busca dos inventários dos pintores e dos livros neles elencados. Claudina Dutra Moresi, estudando as técnicas e materiais empregados por Manoel da Costa Ataíde, avança ser o volume mencionado no inventário do pintor como “Hum Dº (livro) segredo das Artes dous Tomos”¹⁵ a obra *Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas, e para outros objetos sobre a economia domestica*, extraída da *Da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*.¹⁶ Identifica que os

¹² Esse recorte temporal e a utilização do termo *rococó* como importante na definição de meu objeto de pesquisa devem-se à leitura de Myriam Ribeiro de Oliveira. OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*.

¹³ ALVES. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*, p. 152-154.

¹⁴ ALVES. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*, p. 150, nota 73.

¹⁵ ACSM, Inventário de Manoel da Costa Ataíde, Códice 68, Auto 1479, 2º Ofício, fls. 5v.

¹⁶ Na Offic. De Simão Thaddeo Ferreira, em 1794.

procedimentos aplicados pelo artista na preparação dos pigmentos e dos suportes das composições, descobertos por ela mediante métodos químicos, refletem as orientações sistematizadas em tratados europeus, como o popular *Arte da pintura*, de Felipe Nunes.¹⁷

Os trabalhos indicam a fertilidade do exame dos livros para o estudo da Arte mineira, mas pouco se debruçam efetivamente sobre o assunto e não propõem metodologia capaz de açambarcá-lo. Ao aproximar-se das considerações teórico-metodológicas desenvolvidas pelos historiadores da leitura, o enfoque sobre os tratados ganha vigor elucidativo no presente trabalho. O conceito de apropriação, entendido como a possibilidade de leitores apossarem-se de livros e impressos e integrá-los ao seu universo cultural, destinando-lhes sentidos a partir de suas situações socioculturais, é, aqui, particularmente relevante. “A apropriação, tal como a entendemos, tem por objectivo uma História social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.”¹⁸

Também o uso das gravuras, pelos pintores da época, como modelos para a criação, emerge com considerável capacidade explicativa ao ser divisado por meio de novos aportes teóricos. O tema já fora abordado por poucos pesquisadores do barroco mineiro, sobretudo ligados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Os estudos objetivam analisar comparativamente uma obra colonial e sua estampa matriz descoberta.¹⁹

Em 1939, Luiz Jardim acenou para a relevância e a potencialidade analítica da questão, no artigo publicado na revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (*Revista do SPHAN*), *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. Os modelos utilizados pelos artistas mineiros não são o mote principal do texto, que se centra em três pinturas mineiras coloniais: Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, forro da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara e forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará. Sobre cada uma delas, o autor desempenha rica análise formal, com o intuito de perceber peculiaridades estilísticas de seus autores. O pintor de Diamantina destaca-se pelo uso de cores escuras, penumbrismo, enquanto a pintura de Santa Bárbara, de Ataíde, é clara e luminosa. A composição da igreja

¹⁷ NUNES. *Arte da pintura, symetria e perspectiva*. MORESI. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde*, p. 112-113.

¹⁸ CHARTIER. *A história cultural entre práticas e representações*, p. 26.

¹⁹ Os trabalhos sobre a circulação e o uso de estampas europeias na Colônia e no Império têm avançado. Cito o projeto da professora Maria Beatriz de Mello e Souza (*A circulação transatlântica de imagens e idéias: a gravura religiosa no mundo luso-brasileiro*) e o de Alex Boher (*Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira*).

do Carmo de Sabará é exaltada como uma ruptura dos cânones barrocos e, por isso, representativa do temperamento criativo do artista.

Jardim afirma que o sentido plástico, decorativo e a inserção das pinturas mineiras no estilo barroco obedeciam aos modelos europeus, estampados nos missais antigos, trazidos pelos padres e mestres portugueses.²⁰ Não desenvolve o tema, mas apresenta imagens de um missal de 1744 e das obras mineiras que motivou: um dos retábulos da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, e o forro da Capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, pintado por Ataíde.²¹

Hannah Levy publicou, também na *Revista do SPHAN*, em 1944, um trabalho dedicado exclusivamente ao tema, *Modelos europeus na pintura colonial*. A autora atribui o caráter eclético da pintura colonial, bem como a heterogeneidade estilística nas obras de um mesmo artista, à diversidade de estampas que circulavam pela América Portuguesa, usadas como modelos, e conclui: “...só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal.”²² Ao longo do texto, a autora reitera essa postura examinando o estilo de cada artista nas inovações que suas obras apresentam em relação aos moldes.

Primeiramente, Levy identifica os modelos dos painéis sobre a vida de Abraão, de Ataíde, presentes na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto: seis gravuras de uma Bíblia que Manoel da Costa Ataíde possuía, *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq’aux Temps prédits das l’Apocalipse*.²³ Segue comparando as estampas com as pinturas e apresentando reproduções de todas as imagens analisadas.²⁴

A Bíblia *Historiae celebriores veteris testamenti iconibus representate*, de Christophoro Weigelio, reúne os modelos, identificados pela autora, de duas obras, atribuídas a Antônio Rodrigues, da Igreja Matriz de Cachoeira do Campo, e de outras duas, atribuídas a João Nepomuceno Correia e Castro, do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. As diferentes soluções criativas apresentadas nas pinturas de Congonhas levaram Levy a questionar a atribuição de ambas ao mesmo artista.

²⁰ JARDIM. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas, p. 75.

²¹ Adiante, apresentarei a estampa que certamente foi usada por Manoel da Costa Ataíde para a confecção dessa pintura.

²² LEVY. Modelos europeus na pintura colonial, p. 7.

²³ *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq’aux Temps prédits das l’Apocalipse*, 1730.

²⁴ LEVY. Modelos europeus na pintura colonial, p. 8-23. Adiante revitalizarei o debate sobre a manipulação que Manoel da Costa Ataíde fez dessa Bíblia.

Por fim, a autora encontra na Bíblia ilustrada, editada por João Sadeler, os modelos de três painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo no Rio de Janeiro. Outras correlações estampa-modelo/obra são apontadas sem nenhuma comparação formal.²⁵

Articulei as reflexões em três capítulos.

No capítulo 1 da presente tese, “A trajetória pregressa de impressos circulantes em Minas Gerais”, verticalidade é conferida à produção e à circulação dos impressos que foram efetivamente usados por pintores e encomendantes das peças artísticas. As tipografias europeias são estudadas tendo em vista sua organização interna, seus projetos editoriais e vinculações com o poder monárquico. Três casas impressoras destacam-se por ter advindo delas boa parcela do que interferiu na Arte da pintura: Tipografia Plantiniana, em Antuérpia, Impressão Régia, em Lisboa e Casa Literária do Arco do Cego, em Lisboa. Todas as três contavam com oficinas de gravuras para ornamentarem suas edições. Com base nos arquivos dessas instituições, abordo os processos de confecção, em termos de técnicas e custos, de livros e de estampas pertinentes. Algumas considerações sobre o comércio desses impressos, até sua circulação nas Gerais, foram traçadas. No caso da tipografia de Christophe Plantin, foi possível acompanhar o comércio de livros litúrgicos com Portugal, mediado por importantes mercadores estrangeiros, geralmente franceses, e inferir sobre as remessas desses volumes para as possessões ultramarinas. O envio dos produtos tipográficos portugueses para o Brasil também foi examinado. Avalio a importância dos monopólios de impressão e comércio de impressos, concedidos pela Coroa Lusitana aos portugueses, a partir da década de 60 do século XVIII, como reguladores daquilo que poderia ser acessado, com maior facilidade, pelos envolvidos com a pintura no território luso-brasileiro.

Motivada por métodos pertinentes à História da leitura, no segundo capítulo, “Os pintores e seus livros”, objetivei aclarar as possíveis leituras que os pintores que atuaram em Minas Gerais fizeram dos livros que possuíam. Baseio-me nos inventários *post-mortem* dos pintores para conhecer os livros em posse dos pintores, sobretudo os que dissertavam sobre pintura. Estabeleço, assim, um panorama de volumes em circulação na época. Com vistas a não sugerir a aplicabilidade direta, sem mediações, do que poderia ser lido ao fazer artístico, inicio o capítulo ponderando sobre as circunstâncias que permeavam a produção pictórica e, certamente, a leitura dos volumes. Contemplo o sistema de encomenda das obras, baseado em

²⁵ LEVY. Modelos europeus na pintura colonial, p. 24 e 47. Há um debate, já clássico, acerca das fontes gravadas usadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nas suas obras. Por centrar minhas reflexões na pintura, optei por não apresentá-lo aqui. Alguns textos que integram essa discussão são: BAZIN. O balé dos profetas em Congonhas do Campo. In: _____. *O Aleijadinho*. SMITH. *Congonhas do Campo*. DAVENPORT. Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo. In: ÁVILA. *Barroco: teoria e análise*. MACHADO. Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: _____. *Barroco mineiro*.

acordos entre os artistas e as confrarias, e outros elementos como o *status* social dos artistas, a dinâmica coletiva do trabalho criativo e as relações entre as pinturas e os interiores dos templos onde se situavam.

O último capítulo, “Modelos europeus na pintura colonial”, centra-se nas apropriações que os pintores fizeram de estampas religiosas, avulsas ou que ilustravam livros, como modelos criativos. Fez-se necessário estabelecer um panorama de gravuras que transitavam por Minas Gerais na época, entendido como o vocabulário iconográfico-formal acessível aos pintores. O título do capítulo imita, tal qual os pintores em relação às estampas, o nome do artigo de Hanna Levy que despertou meu interesse pela temática, publicado em 1944.²⁶ As peculiaridades dos empregos, na época, do termo *imitar* serão debatidas.



²⁶ LEVY. Modelos europeus na pintura colonial.

CAPÍTULO 1: A TRAJETÓRIA PREGRESSA DE IMPRESSOS CIRCULANTES EM MINAS GERAIS

O presente capítulo objetiva lançar algumas luzes sobre a trajetória pregressa dos livros e gravuras que adentraram as dinâmicas pictóricas em Minas Geraias durante o período em análise. Considerações serão traçadas acerca da confecção dos produtos tipográficos, amparadas em pesquisas nos arquivos de algumas tipografias, bem como da dinâmica comercial responsável por disseminá-los. Ressalvo, entretanto, que não há nenhuma pretensão de esgotar o assunto e nem tampouco de garantir que todos os títulos que veremos, nos capítulos seguintes, sendo manipulados no transcorrer do labor pictural, tenham tido, aqui, sua história minuciosamente deslindada. O recuo temporal que aqui se observará justifica-se na medida em que os impressos, após serem editados pela primeira vez, permaneciam circulando e sendo alvo de leituras e apropriações durante muitas décadas, e até séculos. Há exemplos de gravuras cuja composição original data da primeira metade do século XVII e que continuaram se oferecendo como modelos aos pintores em Minas Gerais no início dos oitocentos, muitas vezes devido à sua reimpressão. Percebe-se o predomínio de duas origens entre os missais que interferiram, por meio de suas ilustrações, na conformação da linguagem artística mineira: a tipografia de Plantin, em Antuérpia, e a Impressão Régia, em Lisboa, instituições que serão devidamente analisadas. Produtos de outras prensas também se fizeram presente na Capitania/Província, como os da Oficina Balleoniana, em Veneza, e os da Tipografia de Miguel Menescal da Costa, em Lisboa, com tomos dados à luz antes de sua incorporação pela Régia Oficina Tipográfica, em 1768. Os livros sobre pintura que identifiquei entre os pintores que atuaram nas Gerais foram editados em diversos locais: Casa Literária do Arco do Cego, em Lisboa, Oficina de Simão Thadeo Ferreira, em Lisboa, Oficina de João Baptista Álvares, em Lisboa, dentre outros. Destacarei a atividade da Casa Literária do Arco do Cego devido ao programa de difusão de seus produtos pelo Brasil.

1.1 *Labore et Constantia*: produção e circulação dos livros litúrgicos impressos pela tipografia de Plantin-Moretus

1.1.1 A produção das edições litúrgicas ilustradas

A História da tipografia plantiniana remonta à chegada, em Antuérpia, de seu criador, o francês Christophe Plantin, em 1549. As atividades impressoras iniciaram-se em 1555 e transcorreram com relativa intensidade até meados do século XVIII. Em 1571, a casa recebeu o lucrativo monopólio da produção dos livros litúrgicos que seriam usados nos territórios espanhóis, sendo que, em 1576, já lhes tinha destinado 18.000 breviários, 17.000 missais, 9.000 livros de horas e 8.000 livros litúrgicos de outras naturezas.²⁷ Esse comércio alcançou, entre 1571 e 1576, a cifra de 100,000 florins. A considerável inserção no mercado de edições litúrgicas, desde o início do desenvolvimento das atividades tipográficas, explica o empenho da casa em aprimorar tais edições.

A oficina flamenga esmerou-se por distinguir seus livros litúrgicos daqueles editados por outras casas, zelando peculiarmente pelas imagens que os compunham. Fixou um padrão tipográfico para missais e breviários, que seria reproduzido por impressores de diversas partes do mundo. É preciso considerar que o objetivo das estampas não era prioritariamente estético, mas ilustrar as passagens das sagradas escrituras, aludidas nos missais e nos breviários. No caso dos livros de horas, por vezes, as imagens não tinham conexões diretas com as informações que ladeavam. Diante dessa relativa padronização do que era ilustrado, coube aos editores da casa de Plantin-Moretus implementarem pequenas e significativas diferenciações na qualidade e quantidade das estampas de suas edições, objetivando atrair o público. Em 1613, o padrão do Missal Romano plantiniano estava definido, sendo alvo de imitações consequentes. A casa decidiu ilustrar dez passagens litúrgicas com gravuras abertas a buril, alocando-as em toda a extensão da folha que antecedia o texto referente a cada celebração ilustrada: Anunciação, Natividade, Epifania, Crucificação, Ressurreição, Pentecostes, Ceia, Ascensão de Cristo, Assunção da Virgem e Todos os Santos. Outras impressoras, como a Tipografia Vaticana, inseriam apenas duas gravuras: Anunciação, antes do texto *Proprium de Tempore*, e Crucificação, antes do *Canon Missae*.²⁸

²⁷ NAVE; IMHOF. *Christophe Plantin et le Monde Ibérique*, p. 15.

²⁸ BOWEN. The moretus production of illustrated liturgical texts. In: IMHOF. *The illustration of books published by the Moretuses*, p. 55.

Na época do fundador da casa, a maioria dos livros era estampada com xilogravuras,²⁹ embora fosse comum a edição de duas versões das obras litúrgicas: uma ilustrada com xilogravuras e outra com calcogravuras.³⁰ Almejavam-se, assim, consumidores de diferentes poderes aquisitivos, sendo os livros ilustrados por placas de cobre consideravelmente mais caros do que os que tinham imagens tiradas por placa de madeira. Uma das opções da casa, levada adiante desde a administração dos primeiros Moretus, família do genro de Christophe Plantin, que o sucedeu na administração da tipografia, foi a predileção por gravuras em metal abertas a buril. Já no final da primeira década do século XVII, a maioria dos volumes era ilustrada por meio de placas de cobre, atendendo a um crescente mercado de compradores mais exigentes. Nesse momento, a escolha acabou por demandar mais tempo para a confecção dos exemplares, pois era necessário abrir todas as chapas em metal, o que não ocorria ao se reutilizar matrizes em madeira, já disponíveis na tipografia. Em 1596, por exemplo, a edição em 24.º do *Officium Beatae Mariae Virginis* levou apenas alguns meses para sua completa conclusão, uma vez que foram aproveitadas bases xilográficas existentes na casa. Por sua vez, o programa iconográfico do Missal Romano *in-fólio*, editado em 1650, começou a ser produzido dois anos antes de sua completa conclusão.³¹ O uso de calcogravuras também foi seguido pelos concorrentes da tipografia.

A ilustração de livros onerava os cofres da oficina. Por vezes, o investimento com a decoração de um volume perfazia até 75% do total consumido em sua publicação.³² O peso dos gastos com ilustração em relação ao total despendido anualmente pela casa tipográfica variava de acordo com o número produzido de livros decorados. Leon Voet estima que os valores destinados às imagens tenham sido bem maiores nos tempos dos Moretus do que nos de Plantin.³³ Envolvidos com a ilustração estavam o desenhista que elaborava a composição, ou, em termos da época, o debuxador que realizava a invenção, o gravador e o impressor. O desenhista recebia a remuneração mais baixa, pois o cálculo do pagamento relacionava-se

²⁹ Xilogravura é gravura impressa a partir de uma matriz de madeira. Com instrumento perfurante, desbasta-se o bloco de madeira deixando a imagem do que se quer imprimir em relevo. Depois, passa-se tinta sobre o bloco que é submetido, com um papel por cima, a uma prensa para tiragem da imagem.

³⁰ Calcogravura é gravura impressa a partir de placa de cobre como matriz para as gravuras. Com um buril ou por uso da água-forte, insculpe-se a placa de cobre, abrindo-se canaletas que empoçam a tinta. A impressão se dá pela passagem da placa e do papel em um tórculo específico, que aperta o papel a ponto de adentrar os sulcos e manchar-se com a tinta.

³¹ BOWEN. The Moretus production of illustrated liturgical texts. In: IMHOF. *The illustration of books published by the Moretuses*, p. 49.

³² VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 227.

³³ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 227.

com o tempo consumido na realização do trabalho.³⁴ Os valores envolvidos com a ilustração do missal *in-fólio* de 1650 aclaram essas questões. O desenhista recebeu, por cada ilustração de página inteira, em média, 20 florins, e o gravador, 72 florins. A soma gasta com os debuxos e as gravuras da série completa de dez ilustrações, mais as molduras decoradas, alcançou 1.840 florins.

A placa de cobre inculpida a buril tem uma vida útil limitada. Com o transcorrer das passagens pelo tórculo, ela vai se desgastando, os sulcos tornando-se mais rasos, e as gravuras tiradas a partir dela menos nítidas. Torna-se, então, necessária a abertura de nova matriz ou a recuperação da antiga, sendo limitado o número de vezes que as canaletas de uma placa poderiam ser reforçadas, reperfuradas. Karen Bowen identificou as investidas na recuperação da placa que representa Todos os Santos, registradas em um inventário da oficina realizado em 1642, no qual, ao lado do arrolamento de cada prancha, descreveu-se, nos seguintes termos, seu estado: completamente nova, ainda boa, não retocada ainda, retocada uma vez, gasta, muito gasta, impossível de ser retocada.³⁵

No caso da abertura de novas matrizes, poder-se-ia reutilizar desenhos antigos, anteriormente tomados com fonte para as placas de cobre, ou encomendar novas composições, renovando, assim, os programas iconográficos. O exemplo mais longo de aproveitamento de uma mesma composição refere-se ao que representa Todos os Santos, de Peter Paul Rubens, criado para integrar o Missal Romano editado em 1614. A mesma imagem pode ser encontrada no missal *in-fólio* editado em 1640, no Livro de Horas *in 8.o* publicado em 1652, no Diurnal *in 12.o*, de 1732, e em Missais Romanos impressos no século XVIII que circularam em Minas Gerais.³⁶ Outro desenho de Rubens que transitava pelas Gerais, gravado em missais setecentistas, é a Ascensão de Cristo, primeiramente impressa no Missal Romano de 1613. Várias invenções realizadas para a renovação iconográfica empreendida para o missal de 1650 também foram aproveitadas em edições subsequentes, que alcançaram o território mineiro, tais como: Anunciação, Crucificação, Ressurreição e Ascensão de Cristo.³⁷

³⁴ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 223.

³⁵ BOWEN. The Moretus production of illustrated liturgical texts. In: IMHOF. *The illustration of books published by the Moretuses*, p. 52.

³⁶ BOWEN. The Moretus production of illustrated liturgical texts. In: IMHOF. *The illustration of books published by the Moretuses*, p. 51.

³⁷ Como será analisado no capítulo 3, essas gravuras integravam o manancial de modelos disponíveis aos pintores que atuaram na Capitania/Província das Minas Gerais. Apenas como exemplo, a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto possuía uma edição do Missal Romano impresso pela tipografia de Plantin-Moretus em 1703 que era ilustrado com as gravuras da Ascensão de Cristo, cujo desenho foi feito por Rubens para o missal de 1613, de Todos os Santos, também de autoria de Rubens e destinada, inicialmente, à edição de 1614, e da Crucificação, aberta inicialmente para integrar os missais impressos em 1650. *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Typographia Plantiniana, MDCCIII. Casa dos Contos. MF, rolo 75, vol. 81.



FIGURA 1 - *Todos os Santos*, a partir de desenho de Rubens. Gravura
Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Typografia Plantiniana, 1744.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 2 - *Ascensão de Cristo*, a partir de desenho de Rubens. Gravura
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Typografia Plantiniana, 1650. Foto: Camila Santiago.

A atuação do célebre pintor Pieter Paul Rubens como desenhista da casa de Plantin-Moretus, entre 1612 e 1637, aprimorou a beleza dos volumes, implementando o desenvolvimento do livro barroco, caracterizado por gravuras nesse estilo, vinhetas de denso conteúdo simbólico e capitulares ornadas com passagens iconográficas.

A áurea época do livro barroco logo entrou em ocaso. Em meados do século XVII, o reconhecimento oficial da independência da República das Províncias Unidas do Norte favoreceu o desenvolvimento econômico dessa região e dificultou o do sul, pois o norte impunha-lhe entraves comerciais. Em 1640 morreu Rubens. Antuérpia não era mais o notável centro artístico de antes, circunstância que teve desdobramentos diretos nos programas iconográficos dos livros litúrgicos. As dez principais ilustrações dos Missais Romanos foram renovadas em 1613/1614, por desenhos de Rubens, e em 1650, por criações de Abraham van Diepenbeck. A seguinte mudança ocorreu apenas em 1722.³⁸ As gravuras de cada uma dessas gerações de programas iconográficos eram constantemente reimpressas, em um mesmo livro, juntamente com outras, inventadas em outras ocasiões. Após 1765, praticamente não foram mais criados desenhos originais. As imagens que se seguem mostram as etapas produtivas de

³⁸ Essas gravuras muito circularam pelas Gerais e foram tomadas como modelos por diversos artistas, como terei oportunidade de demonstrar no capítulo 3.

uma gravura da Anunciação – desenho, placa gravada e gravura – que integra a última importante renovação iconográfica dos missais da casa de Plantin-Moretus, em 1722.³⁹



FIGURA 3 - *Anunciação*. Desenho
Fonte: Museu Plantin-Moretus. TEK 430. Foto: Camila Santiago.

³⁹ A Anunciação, cujas etapas criativas estão aqui reveladas, faz parte da renovação iconográfica ocorrida por ocasião da impressão do Missal Romano de 1722. As 10 imagens que compõem essa empreitada foram identificadas em missais que circularam em Minas Gerais. Por exemplo, a Paróquia de Santo Antônio de São José del-Rei, atual Tiradentes, possuía as 10 gravuras numa edição do Missal de 1724. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. E. 1. Cx. 25. N.º 40. Análises mais aprofundadas sobre as peculiaridades de cada um dos suportes serão realizadas no capítulo 3, no qual acompanho algumas imagens desde sua invenção, em desenho, passando pela abertura da placa de cobre, gravura e, finalmente, pintura realizada em território mineiro.



FIGURA 4 - *Anunciação*. Placa de cobre
Fonte: Museu Plantin-Moretus. KP. 11 D.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 5 - Anunciação. Gravura

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Typografia Plantiniana, 1722. Foto: Camila Santiago.

1.1.2 A circulação dos livros da tipografia Plantin-Moretus

A tipografia flamenga de Christophe Plantin foi uma das impressoras mais relevantes no comércio com a Península Ibérica, sobretudo em se tratando de livros litúrgicos. Desenvolveu-se ao longo de período de contatos comerciais já existentes entre Flandres,

Portugal e Espanha. Desde o século XVI, mercadores dos Países Baixos tinham relações com os portos de Viana, Porto, Aveiro, Lisboa e Setúbal. Em Lisboa, a nação de mercadores flamengos, que perfazia algumas dezenas de membros, obtinha privilégios da Coroa e comerciava com as possessões coloniais sem grandes entraves. Lisboa estava na rota de navios de Antuérpia que rumavam para a Capitania de São Vicente, onde a família Schetz possuía uma plantação de açúcar.⁴⁰

Em 1560, Antuérpia era um dos maiores conglomerados urbanos da Europa, com 100.000 habitantes, além de possuir feição bastante cosmopolita. Havia várias nações de comerciantes, formando uma comunidade estrangeira que chegava ao montante de 600 membros, sendo a maioria espanhola, 150. Após a descoberta, por Portugal, do caminho das Índias, Antuérpia passou a ser um dos portos privilegiados pelos lusitanos para distribuir suas especiarias orientais pela Europa. Os dividendos dessa atividade foram investidos na produção artística e na manufatura livreira, fatia de mercado ainda mal coberta pelas nações européias. Sendo assim, Flandres inseriu-se numa rede comercial com Portugal e Espanha em que tinha o papel de suprir as demandas desses países por impressos.⁴¹

Desde suas primeiras décadas, o mercado da tipografia plantiniana era intermediado por livreiros, geralmente de grande vulto, cujo montante de compras superava as vendas a varejo da loja da tipografia. A vocação exportadora da casa anunciou-se desde o início de suas atividades, sendo que os contatos com os consumidores estrangeiros eram feitos por mensageiros, correio, ou travados na própria loja, quando os livreiros se encontravam em Antuérpia. Há registro de transações com livreiros holandeses, ingleses, italianos e franceses. Regularmente, o próprio Plantin, ou um de seus enviados, acompanhava caixas de livros destinadas a mercadores alemães, suíços, italianos e franceses. Durante o percurso, eram comuns paradas em Colônia, importante centro de comércio do livro.⁴² Em Paris, Plantin enfrentava menos concorrência de seus conterrâneos do que nas cidades alemãs. Até 1566, não há registros de contatos comerciais entre a casa de Plantin e a Península Ibérica. Nos anos seguintes, apesar de certa relutância de Plantin, intercursos comerciais começaram a se estabelecer: a tipografia enviou algumas obras para a península e imprimiu as *Horae Beatissimae Virginis Mariae* para o lisboeta João de Molina.⁴³ A situação mudou a partir da publicação, para Felipe II, da *Bíblia* poliglota. Christophe Plantin estreitou relações com o

⁴⁰ STOLS. Les Horizons Ibériques et coloniaux du commerce des Pays-Bas au XVIe siècle. In: NAVE; IMHOF. *Christophe Plantin et Le Monde Ibérique*, p. 23.

⁴¹ VOET. Christophe Plantin et la Península Ibérique. In: NAVE; IMHOF. *Christophe Plantin et le Monde Ibérique*, p. 55-58.

⁴² VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 396-397.

⁴³ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 401.

monarca espanhol, o que lhe rendeu a nomeação, em 1570, de arquetipógrafo do Rei e, em 1571, o lucrativo monopólio da produção dos livros litúrgicos que seriam usados nos territórios espanhóis. A tipografia também supria a biblioteca real de Madrid e as de vários dignitários espanhóis com livros, mapas, globos e outros artigos.⁴⁴

Os conflitos políticos que marcaram as relações entre os Países Baixos e a Espanha dificultaram as trocas comerciais entre esses dois espaços, conjuntura que interferiu diretamente no desenvolvimento da casa impressora. É preciso lembrar que, no início do século XVI, os Países Baixos e a Espanha faziam parte do Império dos Habsburgos. Conservavam, entretanto, suas autonomias políticas. Felipe II, quando ascendeu ao poder, investiu contra o norte, passando a controlar a administração central de Bruxelas, o que desagradou à aristocracia local. Em 1576, os calvinistas dominaram Antuérpia, o que acarretou grande decréscimo do comércio de Plantin com a Espanha. Em 1585, com a reconquista de Antuérpia pelas forças católicas, a casa de Plantin retomou seu papel no comércio com Felipe II e suas possessões, sobretudo no concernente aos livros litúrgicos, mercado em franca expansão, visto que a Contrarreforma ordenou a revisão de todos esses compêndios. Plantin tornou-se o primeiro grande impressor da Igreja Tridentina. Mas as dificuldades de escoamento da produção pelos portos nórdicos dificultaram a retomada da prosperidade, que só reacenderia com o estreitamento dos laços entre a oficina e os Jerônimos do Escorial, em 1606, ordem religiosa que recebeu o monopólio da distribuição de litúrgicos pelo Império Espanhol. Sob a direção dos irmãos Moretus, Balthasar I e Jan II, o comércio dos livros litúrgicos com a Espanha muito se desenvolveu. Entre 1615 e 1625, alcançou 163,607 florins, tornando-se o principal mercado externo da tipografia, embora a Alemanha tenha continuado importante consumidora. Os valores das vendas para alguns países, em 1650, são os seguintes: Países Baixos do sul – 44,255 florins; Países Baixos do norte – 11,996 florins; Espanha – 50,388 florins; Alemanha – 5,811 florins; França – 1,523 florins; Inglaterra – 675 florins.⁴⁵ A produção de obras litúrgicas ilustradas, destinadas aos mercados ibéricos, continuou a ser o grande filão da oficina até 1764, quando o privilégio foi suspenso.⁴⁶

Acredita-se que o comércio com Portugal era, também, bastante importante. Entretanto, para além do estudo de Jorge Peixoto sobre as relações da tipografia com Portugal

⁴⁴ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 401.

⁴⁵ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 409.

⁴⁶ São vários os livros atualmente constantes do acervo documental do Museu Plantin-Moretus que registram o comércio de livros com a Espanha, sobretudo durante o século XVII, tais como: 521, 522, 523, 1404, 689, 521, 689, 696. Pretendo avaliá-los com maior vagar numa outra oportunidade.

no século XVI,⁴⁷ do conhecimento da presença de Pierre Moretus, irmão do genro de Plantin, em Lisboa e do trabalho de Áurea Pereira da Silva pouco se sabe. “Aucune étude n’a été consacrée à ce jour à la diffusion des publications de Plantin dans les comptoirs commerciaux et les missions portugaises d’outre-mer.”⁴⁸

Durante o período da União Ibérica (1580-1640), a História portuguesa da recepção da produção plantiniana confunde-se com a espanhola. Em relação ao século XVIII, foi possível recuperar algumas informações sobre as transações comerciais da oficina com os territórios lusitanos a partir de três tipos de fontes: dois constantes dos arquivos do Museu Plantin-Moretus, em Antuérpia, e um dos registros da Censura Portuguesa, conservados nos Institutos de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo.⁴⁹ Cada um dos fundos documentais refere-se a um período diferente, sendo, portanto, impossível realizar cruzamento de dados. O *Livre du Magasin* trata das vendas da loja da tipografia, dos livros que lá entraram e saíram entre 1730 e 1769; as apólices de seguros objetivavam minimizar prejuízos advindos de eventuais acidentes e problemas no transcurso marítimo dos volumes para Portugal entre 1781 e 1786; os registros da Censura relatam a apreensão dos livros que aportavam, entre 1771 e a primeira década do século XIX, em território lusitano, para averiguar se eles não eram proibidos de por ali circularem.

O *Livre du Magasin commençant l’an 1745* é um livro de balanço do estoque da loja.⁵⁰ Os números nele constantes referem-se a exemplares. No lado esquerdo, onde se lê *debet*, contabilizam-se os estoques, incluindo as sobras de edições. No lado direito, *credunt*, registram-se as saídas dos livros. Geralmente, o destino dos volumes, a quantidade, bem como o mercador que os demandou foram explicitados, por exemplo: “1757 Fevrier 17 pour P: J: Reycend a Lisbonne-2.”⁵¹ Em boa parte das inscrições, entretanto, consta apenas o número de exemplares retirados durante determinado período: “1730 Juillet. 1. Debité dès ce jour jusqua 1.a 7bré 1745 ---4746.”⁵² As anotações organizam-se por tipo de obra – missais, breviários, ofícios, saltérios e outros –, como fica anunciado no índice, cujos tópicos se referem, por exemplo, a: “Missale Romanum in folio maximo cum Cantu Romano” “Idem [Missale

⁴⁷ PEIXOTO. *Relações de Plantin com Portugal*: notas para o estudo da tipografia no século XVI. SILVA. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro.

⁴⁸ NAVE; IMHOF. *Christophe Plantin et Le Monde Ibérique*, p. 16.

⁴⁹ *Livre du Magasin commençant l’an 1745*. Museu Plantin-Moretus. Livro 848. Apólices de seguros. Museu Plantin-Moretus cx 1145. Livros vindos do estrangeiro. IANTT. MF 4936 e MF 4938. Áurea Pereira da Silva não mencionou o *Livre du Magasin*, referiu-se, entretanto, às apólices de seguro. Cf. SILVA. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro.

⁵⁰ Museu Plantin-Moretus. Livro 848. No inventário da instituição esse volume é chamado *Vente de livres liturgiques 1730-1769*.

⁵¹ Museu Plantin-Moretus. Lv. 848, fls. 1. Refere-se ao Missal Romano em fólio máximo.

⁵² Museu Plantin-Moretus. Lv. 848, fls. 3. Refere-se ao Missal Romano em fólio parvo.

Romanum] in 4.to cum cantu Tolletano” “Breviarium Romanum in folio”.⁵³ As tabelas que se seguem elucidam as especificidades dessas remessas de livros da tipografia para territórios ibéricos.

TABELA 1

Missais retirados da loja da Tipografia Plantiniana (1730-1764)⁵⁴

Formato do livro e especificidades	Total de volumes retirados da loja	Número de volumes destinados à Espanha	Número de volumes destinados a Portugal
Fólio máximo com canto romano	587	0	14
Fólio máximo com canto tolletano	658	173	0
Fólio parvo com canto romano	10376	1893	134
Fólio parvo com canto tolletano	14487	2614	0
In 4.o com canto romano	10051	1570	1979
In 4.o com canto tolletano	13776	5660	260
In 8.o com canto Romano	1078	67	72
Total	51013	11977	2459
	100%	23,5%	4,8%

A análise desses números deve considerar que, muito provavelmente, quantidade razoável das retiradas, cujo destino não foi especificado, e que foram incluídas no **total de volumes retirados da loja**, deve ter rumado para Espanha ou Portugal. Outro aspecto que se deve ter em vista é a possibilidade de livros que tenham sido enviados, a princípio, para Espanha, terem sido, em seguida, remetidos para Portugal. A prática fica testemunhada pelo pedido de Paulo Martin, importante mercador francês de livros, atuante em Lisboa, de liberação de dois embrulhos de livros que ele trouxera da Espanha e que encontravam-se

⁵³ Museu Plantin-Moretus. Lv. 848, Index.

⁵⁴ Museu Plantin-Moretus. *Livre du Magazin*, Lv. 848.

retidos, para avaliação da Censura, no Armazém da Revisão. Apesar de não haver, entre os volumes, nenhum de caráter litúrgico, o documento elucida a passagem pela Espanha de livros estrangeiros que penetravam o ambiente lusitano.⁵⁵ Considero, também, que a compra na loja da tipografia plantiniana não tenha sido a única via de acesso, pelos portugueses, dos livros trazidos à luz por essa casa. Não encontrei registros, mas é possível que houvesse encomendas diretas feitas por instituições lusitanas aos prelos da oficina flamenga, prática tão recorrente em se tratando de ordens religiosas espanholas, com destaque para os Jerônimos do Escorial. Prováveis, inclusive, seriam as compras de livros de segunda mão, encontráveis no mercado internacional livreiro. Tendo em vista essas considerações, compreende-se a relativa baixa média numérica anual de missais saídos da loja da casa tipográfica que rumaram para Portugal, 72,3 exemplares/ano.

É notável a superação da Espanha, em relação a Portugal, no recebimento de missais da oficina flamenga: durante os 34 anos registrados no livro, 23,5 % dos missais que saíram da loja destinaram-se à Espanha e, apenas, 4,8% a Portugal. Entretanto, Portugal superou numericamente a Espanha na compra de quase todos os formatos do Missal Romano com o Canto Romano; apenas no formato em fólho parvo é que os espanhóis suplantaram os lusitanos. O preferido dos portugueses era o Missal Romano *in quarto* com Canto Romano: 1.979 foram remetidos para Portugal, perfazendo 80,5% do montante de missais que para lá rumaram.

Pode-se acompanhar a viagem dos breviários plantinianos para Portugal pela leitura do mesmo livro de registros. A tabela abaixo ilumina esse trânsito.

TABELA 2

Breviários retirados da loja da Tipografia Plantiniana (1730-1769)⁵⁶

Formato do livro e número de volumes	Total de volumes retirados da loja	Número de volumes destinados à Espanha	Número de volumes destinados a Portugal
<i>In-fólho</i>	558	134	26
In 4.o 1 vol.	1767	474	73
In 4.o 3 vol.	1374	139	17
In 4.o 4 vol	4567	1186	48
In 8.o 1 vol.	26581	5619	512

⁵⁵ IANTT – Real Mesa Censória. MF 4936. Documento de 26/02/1799.

⁵⁶ Museu Plantin-Moretus. *Livre du Magazin*, Lv. 848.

In 8.o 2 vol.	8661	2362	137
In 8.o 4 vol.	13761	3430	216
In 12.o 1 vol.	31961	5996	1421
In 12.o 4 vol.	22478	3431	1783
In 18.o magno 4 vol.	11723	595	139
In 18.o parvo 4 vol.	195	0	0
Total	123626	23366	4372
	100%	18,9%	3,6%

As considerações acima sobre o teor dos números relativos aos missais devem matizar conclusões tiradas em relação aos breviários. Em todos os seus formatos, os breviários foram em muito maior número para a Espanha do que para Portugal. O formato preferido pelos portugueses era *in 12.o*: 3.204 foram para Portugal, correspondendo a 73,3% do número total de breviários plantinianos recebidos pelos lusitanos. Desses, 1.421 tinham apenas um volume e 1.783 tinham quatro volumes. Ao contabilizarmos missais e breviários conjuntamente, estabelece-se a situação abaixo tabelada.

TABELA 3

Total de litúrgicos – missais e breviários – que saíram da loja da tipografia
(1730-1769)

Total de missais e breviários	Destinados à Espanha	Destinados a Portugal
174639	35343	6831
100%	20,3%	3,9%

A fonte em foco viabiliza, também, identificar os agentes desse comércio, mercadores que atuaram em Portugal e realizavam essa travessia livreira, e a quantidade de volumes que traficaram.

TABELA 4

Mercadores que levavam os livros da tipografia de Plantin para Portugal e números de volumes⁵⁷

Mercadores	Missais	Breviários	Total
Bellon Raton Pere et Fils:	312	145	457
Reycend	615	809	1424
Bonnardel	402	759	1161
L' Emmeremechtt	112	171	283
Rademacker Regemants et Brugus	58	77	135
Van Praet	222	231	453
Andres Henry SeVerin et fils	10	44	54
Joseph della Sutta	90	123	213
Total	1821	2359	4180

Os maiores mercadores de livros Plantin/Portugal eram os Reycend e os Bonnardel. A família Reycend, identificada como importante no comércio livreiro português ao longo do século XVIII, aparece na fonte em consideração ou como Pierre Joseph Reycend, Josephe Reycend ou Reycend & Gendrom. João José Reycend atuava no comércio livreiro lisboeta desde 1736, pelo menos, com loja na Rua Direita das Portas de Santa Catarina.⁵⁸ Encontraram-se registros da atividade da sociedade Reycend & Gendrom, entre João José Reycend e Pedro Gendrom, a Reycend & Gendrom, referentes ao início da década de 40 dos setecentos.⁵⁹ Essa associação, inclusive, sobressai-se entre os mercadores constantes no *Livre du Magazin*. Os Bonnardel aparecem comerciando com a loja da casa plantiniana sob dois nomes preferenciais: L. A. Bonnardel ou Bonnardel et du Bense. O grupo de pesquisadores da História do comércio livreiro em Portugal, responsáveis pela obra *As gentes do livro*, identificou os Bonnardel atuando em Lisboa sobre os seguintes nomes: Dubeux & Bonnardel

⁵⁷ Museu Plantin-Moretus. *Livre du Magazin*, Lv. 848.

⁵⁸ CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 118.

⁵⁹ CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 170.

(1753-1760), José Bonnardel (1762) e Pedro José Bonnardel (1814, 1819, 1821).⁶⁰ Provavelmente, a sociedade arrolada como Bonnardel et du Bense era a Dubeux & Bonnardel, anunciada na Gazeta de Lisboa como José Bonnardel & Burse. Era a associação entre José Bonnardel e Cláudio Dubeux, com vendas nas Portas de Santa Catarina e, após o terremoto, no alto da calçada do Combro, junto à Cruz de pau ou na Rua de São Bento.⁶¹ José Bonnardel atuava na Rua Direita do Poço dos Negros, e Pedro José Bonnardel tinha loja na Rua do Correio Geral, ao Calhaiz.⁶²

As sociedades mencionadas testemunham a trama de solidariedades tecida pelos agentes livreiros franceses em Lisboa. Diogo Ramada Curto identificou, em Santa Catarina, a concentração geográfica da comunidade de livreiros franceses, cujos laços endógenos estreitavam-se fosse pelas associações comerciais, fosse por matrimônios e compadrios.⁶³

Durante o período contemplado, os Reycend inseriram em Portugal 33,8% dos missais que saíram da loja de Plantin, cujos compradores foram registrados, e 34,3% dos breviários, perfazendo 34% do total de missais e breviários. Os Bonnardel introduziram 22% dos missais e 32,2% dos breviários, perfazendo 27,8 % do total.

Manuela Domingos identifica os mercadores franceses como o topo da hierarquia comercial do livro em Portugal. Segundo ela, eram os maiores responsáveis pela conexão do mercado lusitano com o comércio internacional, atuando junto a importantes tipografias estrangeiras e mobilizando a inserção e circulação de impressos de variadas procedências no Reino e, como terei oportunidade de demonstrar, também nos territórios ultramarinos.⁶⁴

Toda essa movimentação livreira entre Flandres e Portugal, arrolada no *Livre du Magazin*, ocorreu antes de importantes medidas protecionistas tomadas pela Coroa Portuguesa: a renovação do privilégio de impressão do Missal Romano, concedida a Francisco Gonçalves Marques, em 1768, e o privilégio de impressão do Breviário Romano, dado à Impressão Régia, em 1785. Esses processos serão analisados a seguir, mas vale já assinalar que foram medidas que resguardavam aos lusitanos o mercado de impressão e venda dos missais e breviários.⁶⁵

Na década de 80 dos setecentos, as remessas de livros da casa plantiniana para Portugal puderam ser acompanhadas graças ao empenho da administradora da tipografia, a

⁶⁰ CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 89, 130 e 166.

⁶¹ CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 89.

⁶² CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 130, 166.

⁶³ CURTO. *As gentes do Livro*. In: CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 30-31.

⁶⁴ DOMINGOS. *Livreiros de Setecentos*, p. 66 e 67.

⁶⁵ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, Maço de 1768, segundo processo.

viúva Moretus, em assegurar as cargas de livros enviadas para o território lusitano. Não é possível afirmar categoricamente que se tratavam de livros litúrgicos. Nesse caso, não eram os livreiros lusitanos que iam procurar os produtos flamengos, mas a própria casa tipográfica que os enviava para Portugal, responsabilizando-se pelas intempéries da travessia marítima. As dez apólices de seguros identificadas foram tabuladas a partir dos seguintes índices: dono da carga, descrição da carga, preço da carga, preço do seguro, trajetória, nome e origem do navio e do capitão e data.

O período abarcado pelas fontes é de 1781 até 1786. Sempre a viúva Moretus é apontada como a dona das mercadorias, cujos valores variavam entre 580 e 1.828 florins. Os seguros custaram entre 1 1/3% e 8% dos preços das cargas. O trajeto mais comum era de Amsterdã para Lisboa, registrado em oito apólices, o que revela a recorrência do escoamento dos livros da casa de Plantin pelo porto holandês. Há uma apólice referente ao percurso Amsterdã/Porto e uma de Ostende para Lisboa.

Duas viagens foram realizadas em navios portugueses. Há um navio cujo nome, e o de seu capitão, sugerem que fossem portugueses: navio N. S. da Canaverde, capitão José da Silva. Declarados, há um navio sueco e outro dinamarquês. Segundo Leon Voet, desde o século XVI a casa de Plantin assegurava as cargas marítimas. A prática implementou-se com a criação, durante a segunda metade do século XVIII, de importantes companhias de seguros, a exemplo da responsável por todas as apólices aqui analisadas, a *Chambre impériale et royale d'assurance d'Anvers*.⁶⁶

TABELA 5

Seguros para o transporte de livros (1781-1786)⁶⁷

Apólices	Dono da carga	Descrição da carga	Preço da carga	Preço do seguro	Trajectoria	Nome e origem do navio e capitão	Data
Ap. 10741	Madame la douairiere Moretus	2 balas de livros em folhas	1828 florins	quatre vingt e onze florins huit sols de charge	Amsterdã para Lisboa	navio sueco Joannes Benedictus; capitão Anders Kiarr	3/05/1781

⁶⁶ VOET. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*, p. 438-439.

⁶⁷ Museu Plantin-Moretus, Cx. 1145.

				(5%)			
Ap. 11746	Mad.e la douairiere Moretus	1 bala de livros marcados com IRDC	Sept Cent Soixante florins de charge - 760 florins	Soixante florins Seize sols de charge (8%)	Amsterdã para Lisboa	navio português chamado São Sebastião, capitão João Antônio Lontro	5/11/17 81
Ap. 10876	Madame la Douairiere Moretus	1 bala de livros marcados 11 D.B	Cinq cent quatre vingt florins de charge – 580 fl	dix sept florins huit sols de charge (3%)	Amsterdã para Lisboa	navio dinamarquês chamado de Hope; capitão Haus Ander pen Igorrraag	2/6/178 1
Ap. 11189	Madame Douairiere Moretus	1 bala de livros em folhas ET	huit cent florins de charge 800 fl	quarante florins de charge (5%)	Amsterdã para Lisboa	Navio português chamado o S.nr de Bom Fim e S.ta Anna; capitão João Pinto da Silva	16/8/17 81
Ap. 1711	Madame la veuve Moretus	1 bala de livros marcados CDB	quatorze cents cinquante florins de charge – 1450 fl	vingt cinq florins sept sols e demii de charge (1 1/3%)	Amsterdã para Porto	Navio la Societe d'enck huy sen; capitão Eyse Pieters -origem do navio não mencionada	10/5/17 84
Ap. 1030	Madame la Veuve	1 bala de livros	dix huit cents	trente sept	Amsterdã para	navio de Vroun (?)	24/3/17 83

	Moretus	marcados 2 I CcM	cinquante sept florins de char(n)ge incluindo o prêmio 857 fl	florins trois sols de cha(n)rge (2%)	Lisboa	Catharina; capitão Hanning Cornelis	
Ap. 811	Mad.e la veuve françois Jean Moretus	uma bala de livros marcados F. T. N	neuf cents vingt deux florins de cha(r)nge 922 fl	vingt sept florins treize sols de chan(r)ge (3%)	Amsterdã para Lisboa	navio imperial chamado les cinq fils; capitão Sent Sietjes Buysman	16/9/17 82
Ap. 498	Madame la veuve F. J. Moretus	uma balla de mercadoria s G M 11: 2 I	Seize cent vingt deux florins de Chan(r)Ge 622 fl	quarante huit florins treize sols de char(n)G e (3%)	Amsterdã para Lisboa	navio neutro chamado N. S.r da Canaverde; capitão Jose da Silva	3/5/178 2
Ap. 1731	Mad.e la Veuve Moretus	uma bala de livros marcados 2J G M	douze cents soixante florins de cha(n)RG E – 1260 fl	dix huit florins dix huit sols de chan(r)G e (1 ½%)	Amsterdã para Lisboa	navio chamado de Vrowe Sophia & Margaretha; capitão Lourens langenberg	24/5/17 84
Ap. 2669	Madame la Veuve G. Moretus née Borre Vens	uma bala mercadoria s marcadas 2.1 G M	sept cents florins de char(n)Ge 700 fl	dix florins dix sols de char(n)ge (1 ½%)	Ostende para Lisboa	navio chamado Onverwagt; capitão P. J. Masterman	30/5/17 86

O protagonismo dos mercadores livreiros não portugueses nas transações internacionais é novamente revelado pelas requisições remetidas aos tribunais censórios, a partir de 1771, para que fossem liberados livros vindos do exterior e retidos para averiguação. Os mercadores Dubeux & Barneoud, Paulo Martin e J. Bernardo Giron entraram com pedidos para que a Censura liberasse suas cargas, em meio às quais havia breviários romanos de Antuérpia em vários formatos.⁶⁸ A requisição de Bernardo Giron esclarece as vicissitudes da travessia atlântica, expondo seus temores em ter os livros litúrgicos por muito tempo estocados na Casa da Revisão, órgão vinculado à Censura:

Diz José Bernardo Giron Mercador de livros em Coimbra q' lhe veio ao Porto da Figueira hum pequeno pacote de livros de Reza de Antuérpia, cuja Relação vai incluza, e como as Authoridades constituídas costumão demorar m.to tempo o Despacho dos Catalogos, e o suplicante pode ter nisto grande prejuizo pela possibilidade de trazerem os ditos livros alguma humidade do mar á qual não se lhe dando prompto socoro ficão perdidos, como tambem de serem Roídos dos m.tos Ratos q' infestão aquella Alfândega.⁶⁹

Como mostram as apólices de seguros, as publicações plantinianas podiam adentrar o território lusitano a partir dos portos holandeses. Paulo Martin, em 1801, tinha vários litúrgicos que haviam partido de Holanda, dentre eles breviários de Antuérpia e de Veneza, retidos na Casa da Revisão.⁷⁰ Há vários outros registros de livros litúrgicos advindos da Holanda, muitos provavelmente flamengos, à espera de autorização para desembarcar em Lisboa e Porto.⁷¹ É importante sublinhar que o Missal Romano aportou em território português apenas uma vez, vindo de Dublin e com a destinação expressa para uso do próprio requerente, e não para venda.⁷² A Coroa observava, assim, a execução do privilégio concedido a Francisco Gonçalves Marques e depois passado para a Régia Imprensa Tipográfica.

Em território lusitano, os missais e breviários impressos pela casa de Plantin-Moretus eram ofertados pelos mercadores livreiros ou por vendedores de livros. O catálogo de livros

⁶⁸ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4936, Docs. de 10/01/1798, 19/12/1797 e 26/11/1807. Dubeux & Barneoud era o nome da sociedade composta, provavelmente, por António Barneoud e João José Dubeux, com loja em frente à Igreja de Nossa Senhora dos Mártires. Paulo Martin era importante livreiro atuante em Lisboa e, posteriormente, com loja no Rio de Janeiro. Encontraram-se registros referentes às datas de 1719 e 1737 da atividade de sua loja na Rua Nova ou às Portas de Santa Catarina. A partir da década de 70, vendia livros em frente ao chafariz do Loreto, desde quando aparece com razão social, por vezes, Paulo Martin & Companhia e Paulo Martin & filhos. CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 89 e 163.

⁶⁹ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4936, Doc. 26/11/1807.

⁷⁰ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, Doc. 24/11/1801.

⁷¹ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, Docs. 20/6/1776; 4/11/1769; 7/1/1771; 19/01/1805; 24/11/1801; 2/4/1805; 26/06/1805.

⁷² IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, Doc. 20/06/1776.

da loja de João Baptista Reycend, em 1779, demonstra sua inserção no comércio local de livros litúrgicos.

Além do grande sortimento de Livros, que os ditos Mercadores tem na Lingua Latina, Portugueza, Franceza, Italiana, e Hespanhola, tanto antigos, como modernos: Tambem tem toda a qualidade de Missaes, Breviarios, Diurnos, Horas, Ripansos, Rituaes, Martyrologios, Antifonarios, Graduaes, Psalterios, e vários outros Livros de reza, huns, e outros das Edições mais modernas.⁷³

Mesmo não se envolvendo no comércio internacional de livros, a Impressão Régia, por meio de sua loja, também comercializava litúrgicos estrangeiros, com destaque para os de Antuérpia. O catálogo de sua loja de 1771 oferecia grande quantidade de missais e breviários estrangeiros. Antes de arrolar os missais disponíveis, apresentava o texto do privilégio de Francisco Gonçalves Marques, o que sugere que nenhum dos livros elencados feria as especificações desse monopólio.

TABELA 6

Missais arrolados no catálogo da Loja da Impressão Régia de 1771⁷⁴

Origem – Cidade/tipografia	Data	Formato	Preço	Especificidades
Campoduni	1681	Folio encadernado	2\$000	Missis propriis SS Hispanor.
Colon. Agrip.	1752	Folio encadernado	2\$400	Missis Noviss. SS. Hispanor
Antuérpia/Plantin	1737	Folio Max. Papel	3\$600	Missis propriis SS. Hispan.
Antuérpia/Plantin	1762	Folio em papel	3\$600	Cum novis missis indulto Apostolico hucusque concessis auctum

⁷³ Biblioteca da IN-CM. *Catalogo dos Livros Portuguezes, e alguns Latinos, Franceses, Hespanhoes, e Italianos que João Baptista Reycend e Companhia, Mercadores de Livros no largo do Calhariz na Esquina da Bica Grande em Lisboa, tem em grande numero.*

⁷⁴ Biblioteca da IN-CM. *Catalogo de Livros que se vendem por seus justos preços na Loge da Impressão Regia sita na Praça do Commercio pelo seu Administrador Francisco de Paula da Arrabida em Janeiro de 1771. Lisboa. Com licença da Real Meza Censoria (preço 240 reis), p. 135-136.*

Antuérpia	1762	Folio em papel	3\$920	Cum missis propiis hispanorum
Antuérpia	1754	4.o encadernado	2\$400	
Antuérpia	1711	8.o em papel	1\$600	
Veneza/Pezzana	1756	8.o encadernado	1\$700	
Veneza/Belleoni	1763	8.o em papel	\$900	
Veneza/Balleoni	1761	12.o em papel	\$700	

TABELA 7

Breviários arrolados no catálogo da loja da Impressão Régia de 1771⁷⁵

Origem – cidade/tipografia	Data	Formato	Preço	Especificidades
Antuérpia	1752	4. vol 4.o em papel	12\$000	Cum officiis noviss.& SS Hispanis.
Antuérpia	1736	2 vol 4.o em papel	5\$000	Cum officiis noviss. Sancto. & cum Sancris Hispanis.
Veneza/Balleoni	1763	1 vol. 4.o max. em papel	3\$000	
Veneza/Balleoni	1754 & 1763	4 tom. 8.o em papel	4\$800	In quatuor anni Tempora divisum
Antuérpia	1756	2 vol. 8.o encadernado	4\$800	Cum SS. Hispan. & Eccles. Olissiponens.
Antuérpia	1756	2 vol. 8.o em papel	3\$600	

⁷⁵ Biblioteca da IN-CM. *Catálogo de Livros que se vendem por seus justos preços na Loge da Impressão Régia sita na Praça do Commercio pelo seu Administrador Francisco de Paula da Arrabida em Janeiro de 1771. Lisboa. Com licença da Real Meza Censoria (preço 240 reis)*, p. 137-139.

Antuérpia	1748	2 vol. 8.o encadernado	4\$400	Cum SS. Hispan.
Veneza/Balleoni	1756	2 vol. 8.o encadernado	4\$400	Cum SS. Hispan. & Novissimis.
Veneza	1756, 1757, 1758	2 tom. 8.o em papel	2\$400	
Veneza/Balleoni	1762	1 vol. 8.o em papel	1\$200	
Antuérpia	1756	1 vol 8.o em papel	2\$000	
Antuérpia	1756	1 vol. 8.o encader	2\$600	Cum SS. Eccles. Olisipon.
Veneza/Balleoniana	1765	4 vol. 12.o em papel	1\$800	Cum Oficiis Novissimis, & SS. Hispanis in 4. anni Tempora divis.
Veneza	1756	4 vol. 12.o em papel	1\$600	Cum SS Hispan
Antuérpia	1763	4. vol. 12.o encadern	4\$800	Cum SS. Hispan. & Eccle. Olissipons
Veneza/Balleonii	1753-1756	1 vol. 12.o encad.	1\$440	
Veneza	1753-1756	1. Vol .12.o em papel	1\$150	Cum SS. Hispan.
Veneza	1753	1 vol 12.o encad.	1\$300	Cum SS. Hispan.& Portugall.
Veneza	1755	1 vol 12.o encadernado	1\$150	
Veneza/Balleonii	1755	4 vol. 16.o encadernado	2\$400	Cum SS Hispanis
Veneza/Pezzana	1755	1 vol. 16.o	1\$200	

		encadern		
Antuérpia	1756	1 vol. 16.o encad.	1\$600	
Veneza	1765	4 vol. 18.o em papel	1\$600	In quator anni Tempora divisum cum Oficiis Noviss. Sanctor
Veneza	1753-1758	4. vol 18.o em papel	1\$600	
Veneza/Pezzana	1756	4 vol. 18.o encad.	2\$400	Cum sanctis Hispanis.
Veneza/ /Balleonii	1755	4 vol. 18.o encad.	2\$400	

Além das lojas dos grandes livreiros estrangeiros, dos comerciantes lusitanos e da Imprensa Régia, o comércio de livros em Portugal contava com a atuação de vendedores ambulantes e, na escala mais baixa dessa hierarquia, dos cegos.⁷⁶ Interessa-me, sobretudo, o trânsito desses volumes para os territórios ultramarinos, com destaque para o Brasil e sua Capitania/Província mineradora. Os próprios mercadores-livreiros tratavam de remeter seus volumes para as possessões coloniais, como teremos oportunidade de observar ao enfocar seus pedidos, para a Censura Portuguesa, com o intuito de enviar livros para o Brasil. Eles tinham seus agentes comerciais atuantes em outras localidades. As procurações registradas para que dívidas fossem cobradas no Brasil revelam essa dinâmica de relações comerciais. Em 1782, por exemplo, a viúva Bertrand, administradora dos negócios da família Bertrand, mercadores livreiros ativos em Lisboa desde o início dos setecentos, emitiu procuração para que fossem cobradas 164\$650 em dívidas contraídas pelo padre Alexandre José da Silva e Sousa, residente em Sabará, relativas à compra de livros.⁷⁷

Os leitores das Minas podiam ter acesso aos litúrgicos que desejassem por intermédio de mercadores residentes na própria capitania, como o administrador dos contratos dos dízimos, Manoel Ribeiro dos Santos. Em 1752, Santos encomendou a seus correspondentes

⁷⁶ DOMINGOS. *Livreiros de setecentos*, p. 58-59.

⁷⁷ O autor apresenta outras procurações, emitidas pelos Reycend, para cobrança de dívidas no Rio de Janeiro, provável porto de entrada dos livros que rumavam para as Gerais. CURTO. As gentes do livro. In: CURTO; DOMINGOS; FIGUEIREDO; GONÇALVES. *As gentes do livro*, p. 34.

no Reino uma lista de livros, dentre eles “1 Missal de Antuerpia, que não seja dos mais caros-----3\$200”

Devertindo que todos estez L.os hão de ser das impresas mais modernas, e ultimas a que ninhum senão de 720 em d.e com tt.os dourados nas costas Os mais dourados e milhores todos novos, e ninum uzado e pelo estado da terra porque se costumão sempre geralmente vender, e estando alguns mais caros por falta das imprenças não venha.⁷⁸

Nesse caso, subentende-se que o capitão comprou o missal com o objetivo de revendê-lo em Minas Gerais, contando com seu conhecimento sobre a demanda local por esse tipo de livro. Ocorria, por vezes, de o mercador requerer a compra de um livro litúrgico que lhe fora previamente encomendado, como ocorreu em 1751, quando o Reverendo Francisco da Costa demandou-lhe dois missais de Antuérpia.⁷⁹

1.2 A Impressão Régia

A Impressão Régia, também chamada Régia Oficina Tipográfica, foi criada durante o reinado de D. José I, em 24 de dezembro de 1768, quando Lisboa contava com 11 oficinas tipográficas. A análise do Alvará de Criação revela os fins que deveria perseguir, bem como algumas de suas características administrativas, funções e articulação com outros órgãos do governo.

Para começar a funcionar, a casa adquiriu os instrumentos – prensa, caracteres e outros – mediante a compra “...de huma Officina Typographica das melhores, que poder achar...”,⁸⁰ tendo sido escolhida a tipografia de Miguel Menescal da Costa. Objetivava “...animar as letras, e levantar huma Impressão útil ao público pelas suas produções, e digna da Capital destes reinos...”, “...respeitavel pela perfeição dos caracteres; e pela abundância, e asseio de suas impressões”.⁸¹ Para isso, reunia várias atividades necessárias à boa confecção de livros. Foi-lhe anexada a fábrica de caracteres, criada em 1732, quando D. João V proibira a importação de tipos,⁸² “...para que se continuem a fazer grandes partidas de toda a qualidade de letras, assim para o abundante uso da mesma Impressão como para as mais Impressões do

⁷⁸ APM – Casa dos Contos. Livro do caixa e administrador dos contratos dos dízimos na Capitania de Minas Gerais capitão Manuel Ribeiro dos Santos, Cód. 2030, fls. 317 f.

⁷⁹ APM – Casa dos Contos. Livro do caixa e administrador dos contratos dos dízimos na Capitania de Minas Gerais capitão Manuel Ribeiro dos Santos, Cód. 2030, fls. 399 f.

⁸⁰ AIN-CM. Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 16.

⁸¹ AIN-CM. Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 14.

⁸² Em 1756, o governo português autorizou a entrada do tipo estrangeiro por 10 anos. CANAVARRO; GUEDES; RAMOS; CALADO. *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora*, p. 53.

Reino...”.⁸³ Um livreiro, encarregado da livraria e da encadernação dos volumes, também trabalhava na instituição e ensinava sua Arte.⁸⁴ A autossuficiência da casa recuava quanto ao fornecimento de papel, o que reiterava a dependência lusitana, evidente desde os primórdios da imprensa no país, dos mercados internacionais para obtenção dessa imprescindível matéria-prima.⁸⁵

Importa-me, particularmente, outra atividade adjacente à Régia Impressão: a ilustração das obras com estampas. Para tal fim, fez-se necessário:

...hum abridor de estampas conhecidamente perito, o qual terá obrigação de abrir todas as que forem necessárias para a Impressão (...) e de mais ensinará continuamente os aprendizes (...) e vencerá de custo quatrocentos mil réis e este trabalho; e por cada discípulo, que ensinar, e apresentar Mestre (...) quarenta mil réis (...) e cada aprendiz vencerá cem réis cada dia.⁸⁶

Por decreto de 29/12/1768, Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) foi nomeado mestre-escola e abridor de estampas.

Carneiro da Silva nasceu no Porto e veio para o Brasil com os pais em 1739. No Rio de Janeiro, aprendeu a desenhar com João Gomes Baptista, mais tarde empossado abridor dos cunhos das Reais Casas de Fundição do Ouro. Estudou na Itália por conta do governo, na escola de Ludovico Sterni, onde aprimorou seus conhecimentos. De volta a Lisboa, em 1762, seria reconhecido como exímio abridor de estampas. Encabeçou a escola de gravura da Impressão Régia de 1768 até 1786, data em que essa entrou em crise, a qual se estendeu até o oficial fechamento, em 1788.⁸⁷

⁸³ AIN-CM. Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 9.

⁸⁴ AIN-CM. Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 12.

⁸⁵ AIN-CM. Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 17. Os primeiros impressores atuantes em Portugal usavam papel importado, sobretudo da Península Itálica e da França, apesar de uma primitiva iniciativa de transformar moinhos de pão em moinhos de papel no século XV, na região de Leiria. No início do século XIX, a dependência externa perpetuava e onerava 92% dos gastos com matéria-prima da Casa Literária do Arco do Cego. ANSELMO. *Origens da imprensa em Portugal*, p. 392. DOMINGOS. Mecenato político economia da edição nas oficinas do Arco do Cego. In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: “sem livros não há instrução”*, p. 100.

⁸⁶ AIN-CM, Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 11.

⁸⁷ FERREIRA. *Imagem e letra*, p. 99-100. SOARES. *História da gravura artística em Portugal, e os artistas e as suas obras*, p. 27. MACHADO. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetas, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, p. 225-228. A inserção de Joaquim Carneiro da Silva nas aulas de artes vinculadas às iniciativas governamentais fica evidente se considerarmos que, após sua atuação na escola da Impressão Régia, atuou como professor de desenho no Colégio dos Nobres (1773-1807/12); professor substituto da Aula Régia de Desenho (1780-1811); professor da Academia do Nu (1780-1787); mestre da Aula de Gravura da Casa Literária do Arco do Cego (1799-1800) e professor regente da Aula Pública de Desenho (1811-1815).

A escola de gravura da Impressão Régia teve fundamental importância no panorama lusitano das Artes gráficas, por ter sido o primeiro empreendimento cujo intento primordial era formar gravadores, além da alta qualidade estética das gravuras ali abertas. Antes, algumas iniciativas formativas haviam sido realizadas em instituições como a Casa da Moeda e a Fundação do Arsenal Real do Exército, mas com finalidades totalmente voltadas para as especificidades desses locais. Demandas de gravuras e de gravadores eram supridas, basicamente, por estrangeiros, artifício muito usado no Período Joanino.

Data de 1º de julho de 1769 o início do funcionamento das aulas, quando foram nomeados os primeiros aprendizes de Carneiro da Silva: Antonio Juzarte, Eleutério Manoel de Barros, Lucas Filipe, Manoel da Silva Godinho, Antônio Xavier de Oliveira e João Valentim Felner. A aceitação dos discípulos condicionava-se a um teste de aptidão em que os aspirantes deveriam comprovar que já dominavam, ao menos, os rudimentos da Arte do desenho. Obrigavam-se os pupilos a determinados compromissos, a exemplo de não abandonar os estudos antes de sua conclusão, visto que eles recebiam propinas durante o período de aprendizagem. Um fiador assegurava o cumprimento desses acordos. As fontes que registram essas relações entre o fiador e a Impressão Régia são as *Cartas de fiança*. A aprendizagem durava por volta de seis a oito anos, ao fim dos quais os alunos poderiam pedir uma carta de exame, que os habilitaria a exercer o ofício.⁸⁸

A técnica usada por Carneiro da Silva e seus discípulos era, basicamente, a inscrição com o buril. Por vezes, o contorno das imagens era feito com o auxílio da água-forte, ou seja, o artista envernizava a placa de cobre e retirava o composto nos limites da cena, que seriam mordidos por ácido, formando as canaletas. O resto do desenho era feito pelo manejo do buril, instrumento que perfura o cobre marcando-lhe com sulcos. Feitos os traços, a prancha recebia tinta que ficava empoçada nos riscos e era limpa com panos e com a mão do artista nas partes que deveriam aparecer brancas na gravura. A impressão ocorria com a passagem da matriz e do papel na prensa formada por dois cilindros horizontalmente dispostos.

Essas especificidades técnicas podem ser acompanhadas no *Tratado de gravura* de Abraham Bosse, livro que Joaquim Carneiro da Silva possuía e no qual marcou, em seu exemplar, no verso da estampa de abertura “De Joaquim Carneiro da Sylva. 1762...”⁸⁹ Análise

⁸⁸ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 153-157.

⁸⁹ O professor Dr. Miguel Faria teve acesso ao exemplar de Joaquim Carneiro da Silva, atualmente constante na biblioteca de Bartolomeu Cid dos Santos, gravador e descendente de Reinaldo dos Santos. FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 60.

a tradução portuguesa do tratado para melhor compreender um dos referenciais sobre gravura que Carneiro da Silva usava e, provavelmente, instrumentalizava sua atuação docente.⁹⁰

O *Tratado da gravura*, de Abraham Bosse, editado pela Casa Literária do Arco do Cego, em 1801, é uma tradução, feita pelo religioso marianense José Joaquim Viegas de Menezes, da versão francesa. Não se trata, apenas, de uma tradução do livro, mas de um interessante diálogo entre as concepções técnicas expressas por Bosse e a prática dos gravadores portugueses, dentre os quais se destaca Carneiro da Silva. É frequente a intervenção dos editores comentando, acrescentando, descartando e completando as informações originais do tratado. Nesse sentido, o livro é revelador das opções técnicas e das concepções acerca da gravura, compartilhadas pelos gravadores portugueses da época. Certamente, tais intervenções dos editores no corpo da tradução podem ser consideradas exposições da prática sobre o assunto, acumulada pelas escolas de gravura que despontaram em Portugal, desde a instituição da Impressão Régia. Apresentam, portanto, muito das escolhas técnicas de Joaquim Carneiro da Silva e de suas equipes. Nesse sentido, o livro elucida não apenas parte das referências sobre gravura de Carneiro da Silva, adquiridas pela sua leitura, mas também as opiniões de seus contemporâneos.

O prefácio do editor é esclarecedor nesse sentido, ao apresentar opinião diferente daquela defendida por Abraham Bosse sobre a relação entre as técnicas da água-forte e do buril. De acordo com o autor do texto, “Parece; que Mr. Bosse fazia consistir a maior dificuldade, e o principal mérito da Gravura a água forte n’hum exacta imitação da do buril...”, entretanto, como prossegue o autor, a limpeza excessiva das gravuras a buril deixou de ser “...do gosto moderno”.⁹¹ O prefácio defende a beleza do traço mais fluido da água-forte e postula que cada gênero de pintura, que vai ser traduzido em gravura, adapta-se melhor a uma das técnicas. Gravuras de temas históricos ficariam melhor abertas na técnica da água-forte, pois

...se suprimem todas as pequenas partes, para tratar sómente das grandes; e se pintão, sem se embaraçar com detalhes pouco importantes (...) sómente cuida em formar traços grandes, e affoutos, que posão concorrer para a intelligencia geral da mesma ideá.

⁹⁰ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce.*

⁹¹ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. I.

Seria o buril, por sua vez, mais afeito a traduzir retratos, dada “...a exactidão com que o Pintor segue o modello, que tem diante dos olhos, o obriga a mostrar com maior cuidado tudo, ainda as menores cousas que elle descobre na Natureza...”⁹²

É notória a predileção do prefaciador, provavelmente o tradutor, pela combinação das duas técnicas, o buril conferindo acabamento à abertura inicial da placa a água-forte: “Pode-se logo dizer, que, se o buril acaba, e aperfeiçoa a água forte, elle recebe também della muito mérito, muito gosto, e huma alma, que elle não tinha, ou ao menos, que com difficuldade a teria sem ella...”⁹³ Logo, o prefácio é uma defesa da igualdade de qualidade técnica obtida pelo uso da água-forte e do buril, considerando suas especificidades e valorizando a combinação das duas. O texto conclui explicando as diferenças entre as duas técnicas, comparando-as a dois tipos de damas:

A Gravura a buril pode-se comparar a huma Dama de hum talhe e de huma belleza regular, cujos vestidos são de hum pano rico e precioso. (...) porem seu semblante magestoso está sempre armado de huma seriedade a mais severa. Ah! Quanto he cara a felicidade de possuir os seus favores à custa das vigalias, e dos cuidados mais terríveis! O caminho, que vai ter a sua presença, he semeado de espinhos e difficuldades; não se póde lá chegar, se não depois de ter feito huma longa e penosa carreira.

A Gravura à água forte pelo contrario he huma Donzella galante e encantadora, natural e sem affectação nos seus gestos (...). A simplicidade dos seus vestidos he hum certo dezalinho cheio de arte, que não descobre sem muito propósito o que Ella tem de attractivo. Sempre affavel, e de facil acesso...”⁹⁴

O tratado divide-se em quatro partes, cada qual relativa a uma técnica específica: gravura a água-forte com uso do verniz duro, gravura a água-forte com o uso do verniz mole, gravura a buril e modo de se imprimir. Aqui, novamente, os editores acabam se insinuando para exprimir suas predileções. Diálogo é travado entre autor e editor em torno do uso das técnicas. Abraham Bosse afirma: “ Neste Tratado serei mais extenso sobre o modo de gravar a verniz duro, que a verniz mole, porque o primeiro me parece digno de preferência...” Em seguida, os editores inserem uma observação que contradiz as opções do autor, anunciando a inserção de toda uma seção no livro:

⁹² BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. V e VI.

⁹³ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. III e IV.

⁹⁴ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. VIII e IX.

Já se não usa do verniz duro; pois tem sido inteiramente abandonado, para se servir do verniz mole, de que Mr. Bosse tão pouco pretende falar, por não ser ainda muito usado no seu tempo; com tudo deste verniz he que mais difusamente se há de tratar nesta nova edição; (...) alem disto, se acharão também os princípios da gravura que facilitarão os Principiantes os meios de se aperfeiçoarem na pratica desta bella Arte.⁹⁵

Cumpre notar que o volume aborda assuntos tendo em vista os aprendizes de gravura, provavelmente os da própria escola do Arco do Cego. Consideradas as relações entre o autor e o editor, importantes na medida em que revelam as peculiaridades técnicas e os entendimentos acerca da Arte da gravura, compartilhados pela escola do Arco do Cego, a qual é regida por Joaquim Carneiro da Silva, prossigo com breve apresentação do texto de Abraham Bosse, como intuito de examinar melhor as peculiaridades técnicas disponíveis na época, e usadas por Joaquim Carneiro da Silva em suas escolas.

Na primeira parte de tratado, são apresentados os procedimentos para gravar a água-forte usando-se o verniz duro, ou seja, aquele que fica consistente após secar na chapa de cobre. Inicialmente, são fornecidas as receitas para a fabricação do verniz duro e da água-forte. Depois, o tratadista instrui a reconhecer um bom cobre para se transformar em matriz “...sendo bom, o buril o corta sem sentimento de rangido...”⁹⁶, bem como a prepará-la para a gravação, aplainando sua superfície em várias etapas e certificando-se que nela não haja nenhuma umidade ou gordura, para, em seguida, receber o verniz. O verniz deve ser colocado, com a ponta do dedo, em pequenas quantidades espaçadas com certa regularidade, sobre a chapa aquecida, espalhando-se com a mão.⁹⁷

⁹⁵ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 2.

⁹⁶ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 8.

⁹⁷ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 13-14. Aqui, também, os editores discordam de Bosse, considerando ser mais útil espalhar o verniz com uma ponceta, o que evita queimaduras e a contaminação da chapa com o suor do abridor.



FIGURA 6 - *Modo de aplicar à chapa o verniz duro, e de o enegrecer*

Fonte: BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Parte 1, estampa 1.

Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

Seco o verniz, é hora de passar-lhe o desenho com o uso de pó de lápis no verso da folha desenhada, assentando-o sobre a placa envernizada e pressionando os contornos da imagem mediante o uso de um instrumento pontiagudo. Em seguida, caberá ao gravador usar de instrumento chamado chopas para traços mais grossos, e de pontas, para os demais, deitar a chapa em uma estante própria para submetê-la à água-forte e molhá-la com a substância corrosiva. Passando pó de carvão sobre os traços, seria possível medir se sua profundidade correspondia ao desejado.⁹⁸

⁹⁸ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, Primeira parte.



FIGURA 7 - *Modo de lançar agua forte sobre a chapa*

Fonte: BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Parte 1, estampa 6.

Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

A segunda parte do tratado, de autoria predominante dos editores, difere da primeira, basicamente, ao fornecer várias receitas de produção do verniz mole, além de alguns preceitos para os gravadores, sob o título “Princípios da gravura a água forte necessários a todo aquelle, que se quer aperfeiçoar nesta arte”.⁹⁹ Nesse item, orienta-se, por exemplo, a imitar o sentido dos traços da pintura ou desenho que se quer transformar em gravura, e a combinar três traços.

O primeiro talho não deve ser forte, elle serve para formar; o segundo de algum modo para pintar, e interromper o primeiro; e o terceiro para ofuscar certas cousas, a fim de não ficar toda a obra de uma beleza monotonica¹⁰⁰

⁹⁹ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 65.

¹⁰⁰ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 68.

As soluções dos traçados adequados a cada tipo de tema também são ali ensinadas: corpos de homens e mulheres, roupagens, paisagens, arquitetura. Os efeitos de perspectiva são alcançados considerando que “...quanto mais os objectos parecem apartados e ao longe, menos devem ser acabados.” e

...unir cada vez mais os talhos, segundo a degradação dos objectos; quero dizer, que tendo-se gravado as figuras anteriores do quadro com huma grossa ponta, ficando os traços cheios, e rasoavelmente apartados, se gravarão as do fundo do mesmo quadro, que estiverem sobre um plano mais distante, com huma ponta menos grossa, e fazendo os traços mais conchegados...¹⁰¹

Gravar a buril é o objeto da terceira parte do tratado. Ensina-se a afiar os buris e uma regra geral de traçar, “...evitando rodeios extravagantes...” (...) “...cahir naquella reticção, que muitas vezes observão alguns, quando querem gravar limpamente, por lhes ser mais facil levar os talhos do buril pouco curvados...”.¹⁰² Em seguida, há indicações sobre os talhos adequados à representação de certas figuras, como pelos, cabelos, barbas, escultura, estofos, arquitetura, paisagem, montes, águas e nuvens. Interessante, sobretudo se se considerar gravuras que reproduzem pinturas, e mesmo pinturas que se modelam em gravuras, são as proposições sobre como obter gradações de cores, usando apenas o branco e preto “...porque algumas vezes succede entrarem-se cores claras sobre outras claras, que não fazem effeito, senão pela sua differença...”¹⁰³

Todas as peças componentes de um tórculo, seu funcionamento e os cuidados na passagem de uma placa entintada por ele, sendo necessário cobri-la com panos e papéis, são explicados na última parte do tratado.¹⁰⁴

¹⁰¹ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 75.

¹⁰² BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 105.

¹⁰³ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, p. 116.

¹⁰⁴ BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, Quarta parte.

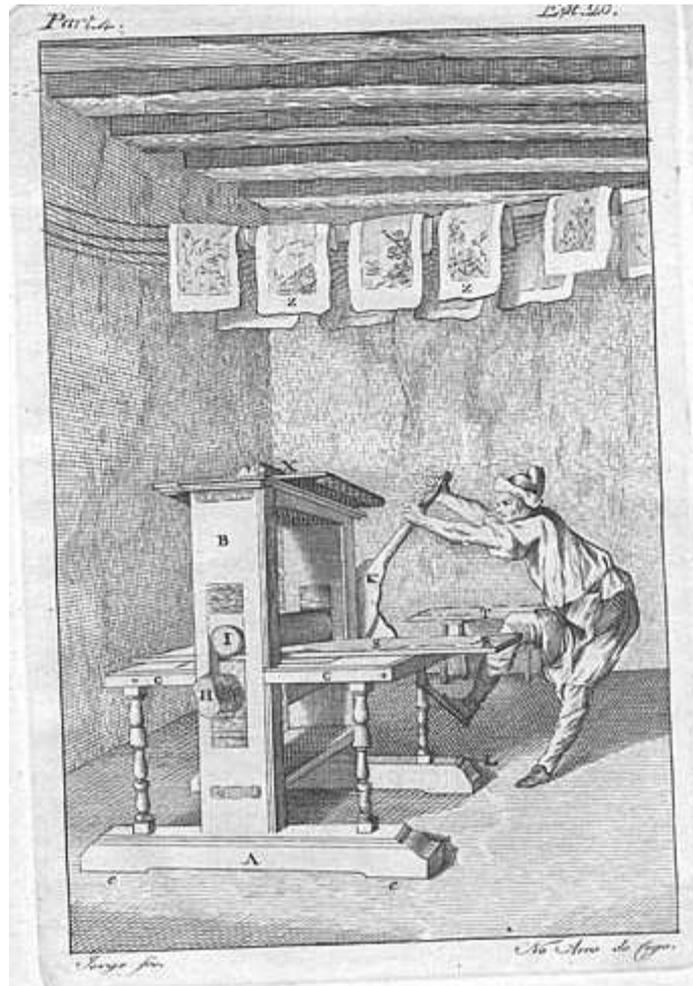


FIGURA 8 - *Perspectiva do torculo visto de hum lado, onde se representa o Impressor voltando a cruzeta*

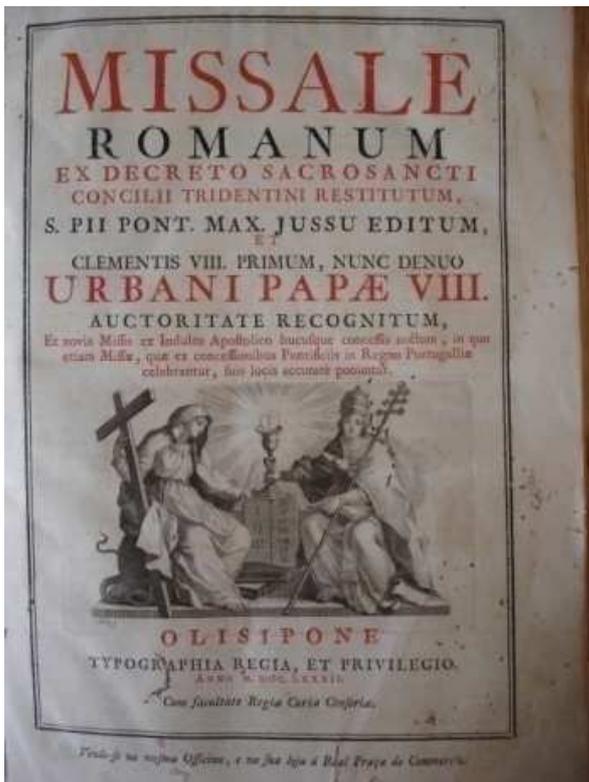
Fonte: BOSSE. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Parte 4, estampa 20

Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

Após essa breve explanação sobre as técnicas usadas por Joaquim Carneiro da Silva e sua escola, abordarei os volumes que continham as estampas produzidas na Régia Oficina Tipográfica. Durante a fase pombalina, nos nove primeiros anos de atuação da casa, foram ilustradas apenas nove edições, sendo somente as duas últimas de feição religiosa – prenúncio da orientação que a casa tomaria sob o reinado de D. Maria.¹⁰⁵ Entre 1768 e 1800, foram dadas à luz 34 edições ilustradas e 548 sem imagem, considerando o atual acervo da

¹⁰⁵ As obras ilustradas não religiosas seriam: *Origem infecta da relaxação moral dos denominados jesuítas...* e *Doutrinas da Igreja sacrilegamente offendidas pelas atrocidades da moral jesuítica* – essas duas obras foram ilustradas com a mesma gravura, chamada *O trabalho perdido* – duas edições de *Breves instruções sobre os partos*; *Elementos de geometria*; *Noticias historicas e praticas acerca do modo de defender os edificios dos estragos raios*; *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*. FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 404-405.

biblioteca da Impressão Régia.¹⁰⁶ O perfil editorial da casa, durante o reinado de D. Maria I, primava por volumes luxuosos, conferindo maior destaque aos religiosos, menos favorecidos no período de D. José I.¹⁰⁷ A partir da época da rainha, foram impressos diversos missais que, embora contendo pequenas mudanças textuais, eram ornamentados com as mesmas estampas abertas por Joaquim Carneiro ou por algum de seus discípulos: Eleutério Manuel de Barros, Gaspar Fróis Machado, Manuel da Silva Godinho, Eduardo José de Figueiredo, Nicolau Baptista Cordeiro. Era corriqueiro o mestre desenhar e um aluno gravar.



FIGURAS 9 e 10 - Missal Romano, frontispício
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1782. Detalhe.
 Foto: Camila Santiago.

Os livros apresentam, textualmente, as marcas de suas trajetórias pretéritas: as licenças dos órgãos de censura competentes, os locais em que eram vendidos, se eram ou não privilégios daquela tipografia e os nomes dos gravadores. No caso, os missais eram privilégios da Régia Tipografia, o que significa que não poderiam ser impressos em nenhuma

¹⁰⁶ FARIA. Da facilidade e da ornamentação: a imagem nas edições do Arco do Cego. In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)* – Bicentenário: “sem livros não há instrução”, p. 123.

¹⁰⁷ CANAVARRO; GUEDES; RAMOS; CALADO. *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora*, p. 40.

outra casa.¹⁰⁸ Eram vendidos pela Impressão Régia, que mantinha loja própria na Real Praça do Comércio. O gravador da vinheta dos frontispícios foi o próprio Joaquim Carneiro da Silva, que assinou Silva F., ou seja, Silva *Fecit*, “fez”, em latim. A indicação dos gravadores, desenhistas e, por vezes, impressores, era feita no vinco da estampa com verbos latinos na terceira pessoa do singular do passado, geralmente abreviados.¹⁰⁹ Como não há nenhuma menção ao desenhista, que era referido, dentre outros, pelo verbo *delineavit*, “desenhou”, ou mais comumente, *delin*, é presumível que Carneiro da Silva seja, também, o autor dos traços, o que fazia com maestria.

A questão do privilégio, anunciado na folha de rosto dos missais, merece cuidadosa atenção. É perceptível que, ao longo da década de 60 dos setecentos, os lusitanos requereram e obtiveram privilégios de exclusividade na impressão de alguns litúrgicos. Em 1764, Antonio Vicente da Silva, livreiro da Casa Real, pediu a renovação de seu privilégio de impressão do *Ripanso in 12.o*, alegando que a tiragem que anteriormente fizera do livro fora toda consumida no incêndio que sucedeu ao terremoto de 1755. Recebeu despacho favorável, prolongando seu monopólio por mais cinco anos.¹¹⁰ Renovação do privilégio foi também demandada pelo autor das *Horas seráficas*, Frei Manoel da Madre de Deus, que justificou o pedido alegando que os bilhetes pagos para a emissão da provisão de seu privilégio haviam sido queimados por ocasião do incêndio de 1755.¹¹¹ Francisca Xavier não conseguiu imediatamente o privilégio que almejava para impressão dos livrinhos de Santa Bárbara, ficando a decisão do Conselho condicionada à apresentação das licenças de impressão.¹¹² É nesse contexto de gradativa inserção dos portugueses na produção exclusiva de obras religiosas que é preciso compreender a primeira investida protecionista da Coroa em relação à impressão e à venda do Missal Romano, cujo privilégio, concedido a Francisco Gonçalves Marques, seria posteriormente passado para a Régia Tipografia.

Em 1768, Francisco Gonçalves Marques, livreiro lisboeta, entrou com um pedido junto à Real Mesa Censória para que fosse renovado seu privilégio de impressão do Missal Romano por mais dez anos. O referido privilégio fora-lhe concedido em 1760, e estabelecia o seguinte:

¹⁰⁸ Durante as primeiras décadas da imprensa na Europa, a impressão e a venda eram livres, podendo-se imprimir, inclusive, obras publicadas por outros impressores. Devido à concorrência desleal e aos problemas daí advindos, os impressores passaram a recorrer aos poderes públicos para garantir a exclusividade de suas publicações. ANSELMO, Artur. *Origens da imprensa em Portugal*, p. 171.

¹⁰⁹ Os nomes bisel, testemunha ou vinco referem-se à moldura a seco formada na estampa em torno do desenho. Para evitá-la, o artista deve usar pranchas maiores que o papel.

¹¹⁰ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1764, despacho de 21/10/1763.

¹¹¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1762, despacho de 15/06/1762.

¹¹² IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768, despacho de 27/07/1768.

por tempo de dez annos, contados da data deste, nenhuma pessoa possa imprimir, fazer imprimir, ou mandar vir de fora impressos os Missaes, de que se trata, debaixo das penas de perdimento dos exemplares, e de duzentos mil reis pela primeira vez; do mesmo perdimento, e quatrocentos mil reis pela segunda; e do tresdobro do valor dos exemplares, e da referida segunda condemnação pecuniaria pela terceira vez, a metade para o denunciante, e a outra metade para o Hospital Real de Lisboa.¹¹³

Os argumentos que justificavam a concessão da benesse, referidos no texto do privilégio, são bastante elucidativos. Primeiramente, os sacerdotes lusitanos beneficiar-se-iam por não precisar procurar em diversos livros as missas próprias do Reino, pois o impressor as teria inserido na sua edição, nos lugares devidos. Em seguida, argumentos de feição tipicamente protecionista, relativos às vantagens para a Fazenda Real e para os naturais do Reino, foram apresentados:

à Fazenda Real augmentando-a em mais de duzentos mil reis nos direitos, que lhe pagavão o papel, vermelhão, e outros generos, que se gastavão nesta obra, os quaes não pagavão nada, vindo incluidos nas impressões de fóra; à officina, officiaes, impressores, e outros artifices, que trabalharão nesta primeira qualidade de obra, que além de se exercitarem nella, ganhárão mais de dous mil e quinhentos cruzados, que o supplicante lhes pagára, em utilidade dos naturaes, ficando estes com o dinheiro, que havia de ir para os estrangeiros, vindo de fóra feito; e ao bem comum em geral; porque os Missaes de fóra impressos em quarto, correspondente ao tamanho do supplicante, tendo tudo, e ordinariamente encadernados, se vendem os de Veneza a trez mil e duzentos reis, e de Antuerpia a quatro mil e oitocentos reis, e os do supplicante, que são muito melhores que os de Veneza, e pouco differem dos de Antuérpia, se podem vender a quatro mil reis, que era pouco mais que os de Veneza, e menos que os de Antuérpia.¹¹⁴

Note-se que, em 1760, os impressores lusitanos, endossados pela Coroa, percebiam as desvantagens da dependência da importação dos missais de Antuérpia e de Veneza, também oferecidos por catálogos de livreiros da época.

Fez-se necessário renovar esse privilégio, pois, segundo seu beneficiário, judicialmente interpretou-se que o monopólio recaía, apenas, sobre os livros com missas específicas do Reino. Continuavam, assim, a entrar os missais estrangeiros:

¹¹³ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Cópia impressa do Privilégio de 24/11/1760.

¹¹⁴ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Cópia impressa do Privilégio de 24/11/1760.

porém Contendendosse em Juizo se interpretara, e julgara, que no privilegio senão comprehendião os Missaes em que não viessem incorporadas nos seus proprios lugares as Missas particulares deste Reyno, por cuja Cauza continuavão a vir os Missaes de fora, como vinhão antes do privilegio; ficando assim inteiramente desvanecidas as utilidades referidas na mesma Suplica.¹¹⁵

A decisão sobre a nova concessão ficou condicionada aos pareceres do Corregedor do Cível da cidade, João Ferreira Ribeiro, e do Procurador da Coroa, os quais indicariam a prorrogação do privilégio por mais cinco anos, amparando-se em argumentos protecionistas, expressos contundentemente. Para o Corregedor do Cível,

He bem manifesta a utilidade publica, q' rezultou da Sobred.a impreção ao mesmo Reino, comprehendida a do Regio Erario, por ocazião dos direitos, que se pagarão dos materiaes, ou generos empregados na mesma impreção, que a não se concederem as renovação, e ampliação pertendidas, deficultozam.te terá consumo com grave prejuizo dos expreçados recorrentes, alias benemeritos da Real protecção de V. Mag.e, expecialmente não se pagando direitos alguns dos livros, q' vem de fora, seg.do se fez certo nos mencionados autos, por cujo motivo me persuado, q' esta Suplica he digna de atenção.¹¹⁶

O Procurador da Coroa foi mais inflamado: "...Parece Justo, e util deferir aos Supp.tes para o animar a elle, e a outros do mesmo officio a empreehenderem a impressão de m.tas outras obras, q' somos obrigados a mendigar dos Estrang.ros..."¹¹⁷

Alcançado seu objetivo, Francisco Gonçalves Marques exigiu, dos poderes do Reino, medidas executivas que resguardassem seus novos direitos. Em 1768, pediu que a todos os livreiros estrangeiros, residentes em Lisboa, fosse lido o edital de privilégio renovado:

querem os Suplicantes não Somente que judicialmente Se fixem Edditaes impressos que junto oferecem nas Esquinas e lugares publicos desta corte e Cidade mas que tudo Se intime aos mercadores de livros que forem Estrangeiros e negociantes para Se absterem de imprimir nem mandar vir de fora os referidos Missaes e quadernos na forma do privilegio e nova provizão para que a nenhum tempo possam alegar ignorancia dos ditos privilegios e Suas penas.¹¹⁸

¹¹⁵ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Traslado do requerimento de Francisco Gonçalves Marques.

¹¹⁶ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Parecer do Corregedor do Civil da Cidade.

¹¹⁷ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Parecer do procurador da Coroa.

¹¹⁸ IANTT – Real Mesa Censória, maço 1769, processo de 24/4/1769.

Em 20 de setembro de 1768, o escrivão José da Silva Santos lavrou uma certidão de citação, em que descreve com minúcias sua atuação junto aos livreiros estrangeiros arrolados pelo próprio suplicante. Ele teria ido em todas as casas comerciais, a maioria de mercadores franceses, e lido os editais de proibição de impressão e venda dos missais e de algumas missas, cujo privilégio havia sido obtido por Marques e pelos livreiros portugueses.

as pessoas Estrangeiras e negociantes dos generos de que se trata que pelos suplicantes me forão dados a Rol e onde erão moradores que são os Seguintes // João Pedro Giberte e Companhia morador de fronte do Palacio queimado do Excelentissimo Marques de Marialva // João Baptista Reycend e companhia de fronte do Palacio de (C) Qualharis // Claudio de Beux e Companhia no Palacio do Excelentissimo Dom Jozeph de Menezes a Cruz de pão // Antonio Maria Neco e Companhia morador nas travessas de fronte do Convento dos Paulistas // Borel Rolant e Companhia de fronte dos ditos Paulistas // Jorge Rey e Companhia abaixo logo dos ditos Paulistas // Colombo e Companhia na Rua direita do posso novo // João Joze Maria Monteverde e companhia morador de fronte da Caza da Moeda Foy feita esta deligencia na pessoa de Seu cunhado Thomas Felix Tomazim que disse ser seu Companheyro // João Joze Bertrandi e Companhia morador de fronte do Convento do senhor Jezus da Boa Morte // Niculão Olivier e Camilo zu chete e Companhia morador junto ao Cunhal das Bolas e o referido o intimey em Sua pessoa por me dizerem que erão os próprios que huns lerão o Requerimento e documentos juntos e a outros lhe ly eu escrivão a petição despacho e privilegio a as duas provizões e o Edital junto e a cada hum dos Referidos entreguey hum Edital empreço como o que vay junto e a todos notefiquey e intimei o Requerimento Retro e documentos juntos declarando lhe todo o Referido na forma Requerida... e nas portas dos Tribunaes e nos de algumas Igrejas e nas praças publicas e esquinas das Ruas publicas desta Cidade e onde se Costumão afechar outros semelhantes Editaes o que logo incontinente e na minha presença se juntarão muitas pesoas a ler os ditos Editaes.¹¹⁹

Em Portugal, o comércio dos livros sob privilégio ficou impedido aos comerciantes estrangeiros residentes no Reino. Entretanto, restava a possibilidade de novos livros adentrarem o território lusitano através de seus portos. Assim, Marques fez nova demanda à Coroa, referente às obras que passariam pela Alfândega, sendo depois avaliados pela Mesa.

agora Seachão na Alfandega muitos fardos de livros vindos de fora, que todos andevir a Real Meza Sensória p.a serem vistos, entre os quais poderão vir os referidos Missais e cadernos p.ribidos, e depois de sahirem da Revista serem ocultam.te introduzidos pello Reyno e suas conquistas...

...P. A. V. Mag.e lhe faça M.ce em attenção ao Real privilegio ordenar q' daqui endiente, os officiaes que forem destinados p.a a revista dos Livros,

¹¹⁹ IANTT – Real Mesa Censória, maço 1769, processo de 24/4/1769.

deixem ficar na caza em q' ella se fizer Suprimidos todos os Missaes e cadernos referidos.¹²⁰

Os esforços de Gonçalves Marques visavam garantir boa vendagem para a segunda edição do livro, impressa em 1764. Ao finalizar todo o período de renovação do privilégio, no ano de 1775, ele recorreu à Coroa, pedindo outra renovação e medidas que impedissem a entrada de livros estrangeiros concorrentes. O monopólio foi novamente concedido, por decreto de 1777, por mais cinco anos, ou seja, duraria até 1780.¹²¹

Tive acesso a alguns exemplares e aos registros sobre os missais impressos sob o privilégio concedido a Francisco Gonçalves Marques. Não encontrei nenhum exemplar do “primeiro missal impresso em Portugal”, em 1760, como alegou Gonçalves Marques na petição do privilégio. Há, entretanto, nos documentos da tipografia de Miguel Menescal da Costa, um livro que arrola as datas em que os livros receberam as licenças da Censura Portuguesa para serem impressos. Consta uma licença para impressão do Missal Romano em 1760. Trata-se, muito provavelmente, do alegado pioneiro Missal Lusitano.¹²² Nesse caso, o dono do privilégio e editor da impressão não eram tipógrafos, fazendo-se necessário, para a materialização do empreendimento, recorrer às atividades oficinais da casa de Menescal da Costa. Existe um exemplar da segunda tiragem do Missal Romano, no acervo da paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, de Ouro Preto, também impresso pela tipografia de Miguel Menescal da Costa. Teria recebido licença para rodar em 1765, no dia 26 de março.¹²³ Compreende-se porque a data do frontispício do livro, que indica o ano de sua publicação, é anterior à autorização recebida da Censura. Cabia à tipografia enviar um exemplar completo de qualquer edição para o exame dos órgãos censórios, inclusive com a sua folha de rosto. Era comum a Censura demorar em examinar o livro e, quando finalmente autorizava sua publicação, a data impressa na folha de rosto já tinha sido ultrapassada. O frontispício ainda indica, na barra inferior da página, os termos do privilégio – “Com Privilegio Real por especial Decreto de Sua Magestade. À custa de Francisco Gonçalves Marques, e filho, Mercadores de livros. Vende-se na sua loge da Rua Nova de ElRei.”¹²⁴ – e a peculiaridade de ofertar missas próprias do Reino, “...in Regno Portugaiae celebrantur..” .

¹²⁰ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1769, processo de 24/4/1769.

¹²¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, maço: Missal Romano – Privilégio de impressão 25/08/1775.

¹²² AIN-CM. Oficina de Miguel Menescal da Costa, Lv. 95, fls. 1.

¹²³ AIN-CM. Oficina de Miguel Menescal da Costa, Lv. 95, fls. 7.

¹²⁴ MISSALE ROMANUM. Ulisyponne: Michaellem Menescal da Costa, MDCCLXIV. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias. Volume 437, Rolo 69. Outro exemplar dessa edição do missal foi encontrado no arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará. Ele não está inventariado ou catalogado.

O livro foi ilustrado por Januario Antonio Xavier, gravador português. A vinheta da folha de rosto apresenta molduras *rocaille*, completamente afinadas com o “moderno” gosto da época. O missal conta com outras três gravuras – Anunciação, Crucificação e Ressurreição – todas assinadas por Antônio Xavier, que imitou imagens impressas em Missais Flamengos em circulação na época. A Anunciação e a Crucificação, por exemplo, são cópias de estampas integradas aos missais editados pela Casa de Plantin desde a renovação iconográfica empreendida em 1650.¹²⁵ A Ressurreição compõe vários missais da mesma oficina encontrados na Capitania/Província das Minas Gerais, como, por exemplo, uma edição de 1721 pertencente ao arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei.¹²⁶ Nota-se, entretanto, que o gravador lusitano optou por atualizar estilisticamente as gravuras, em relação a seus modelos, inserindo-as em molduras rococó. A qualidade das imagens portuguesas é inferior à de suas matrizes flamengas.



FIGURA 11 - *Crucificação*. Gravura

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1650

Foto: Camila Santiago.

¹²⁵ *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Officina Plantiniana Balthasar Moreti, MDCL. Museu Plantin-Moretus – A1505.

¹²⁶ *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1721. Arquivo Paroquial de São João del-Rei. E. 1, P. 26, L. 71.



FIGURA 12 - *Crucificação*. Gravura
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Ulisyponne: Michael Menescal da Costa, 1764.
 Foto: Maria José Ferro.

A terceira edição do missal sob o privilégio de Gonçalves Marques foi notificada no segundo livro de Registro de Obras da Impressão Régia, no qual eram arroladas as encomendas recebidas pela tipografia real e seu respectivo orçamento, na folha da esquerda, e o recebimento pela empreitada, na da direita. Consta ali o número de exemplares, 2.103, sendo “...1981 dos pequenos, e 122 dos ma.res” e o valor total do empreendimento, 1:553\$500.¹²⁷ Gonçalves Marques enviou um exemplar para a Censura avaliar, como era necessário, para obtenção da licença para rodar. Encontrei esse exemplar na Torre do Tombo, como pertencente à Biblioteca da Real Mesa Censória.¹²⁸ Naquele momento, de acordo com a indicação do privilégio, na base da folha de rosto, sua loja estava localizada na Rua Bella da Rainha. O interessante é que os censores anotaram, à mão, as correções que deveriam ser

¹²⁷ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 24, fls. 8.

¹²⁸ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 424.

feitas para que o volume pudesse vir a lume. As glosas recaíam sobre pequenos detalhes, o que revela o cuidado da Censura na avaliação de livros litúrgicos, a princípio menos preocupantes por se tratar de obras de conteúdo conhecido, como eram os missais. Na imagem que se segue, pode-se perceber que os censores foram extremamente rigorosos na leitura dos textos. Na primeira coluna, por exemplo, corrigiram a palavra *Vestrum* por *Verbum*; apontaram os erros no uso das letras maiúsculas, na expressão *Regnum Coelórum*; suprimiram a vírgula e o & da expressão *Virginum, & Martyrum* e *Virgine, & Martyre*. Na coluna da direita, indicaram a necessidade de exclusão de três vírgulas e corrigiram a palavra *odí*, grafada *odísti*.¹²⁹

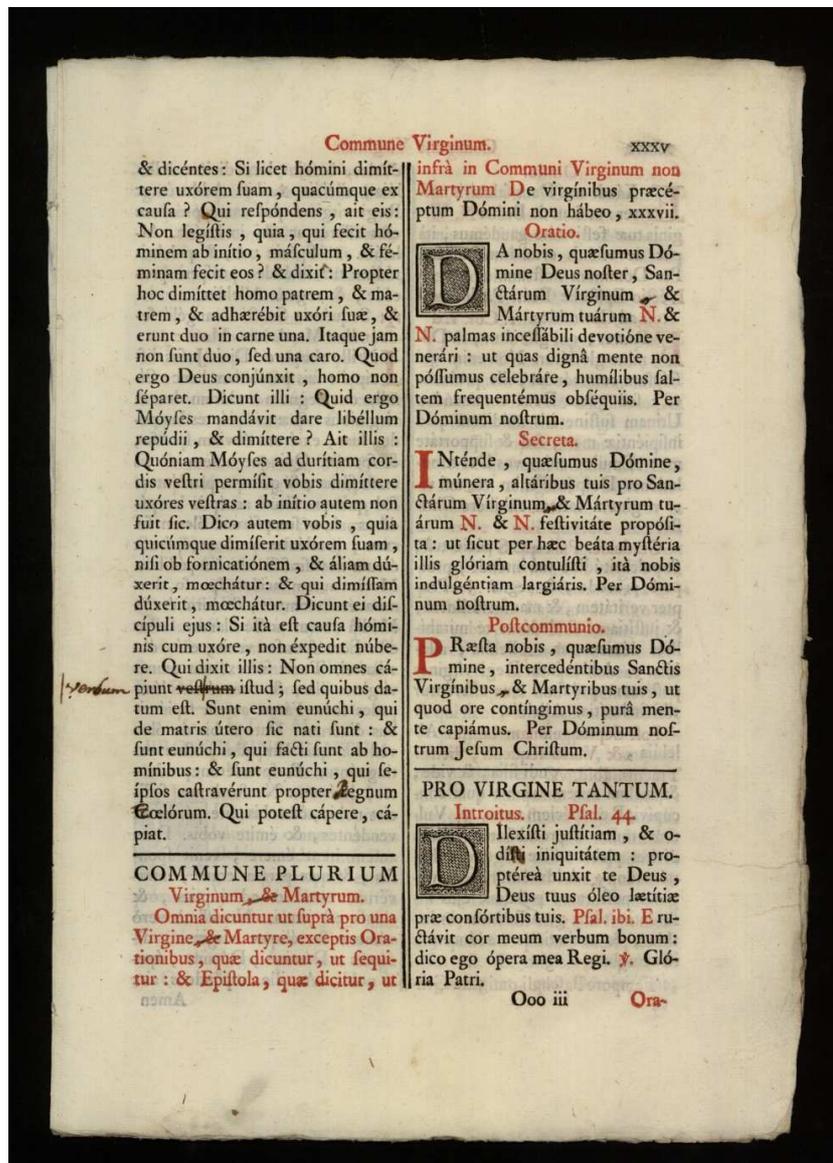


FIGURA 13 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1775. p. XXXV.

Foto: IANNT.

¹²⁹ IANNT – Real Mesa Censória, Cx. 424, p. XXXV.

Questões de caráter mais litúrgico, relativas às modalidades de oração entoadas em cada evento, também não passavam despercebidas; toda a oração depois da comunhão, *post comunio*, deveria ser alocada em outro lugar: “Post Communio Esta Oração deve ser da Missa Volitiva N. Sr.a a Natividade as que ad Purificationem pag. 58. q’ principia Hoc nos communito.”¹³⁰

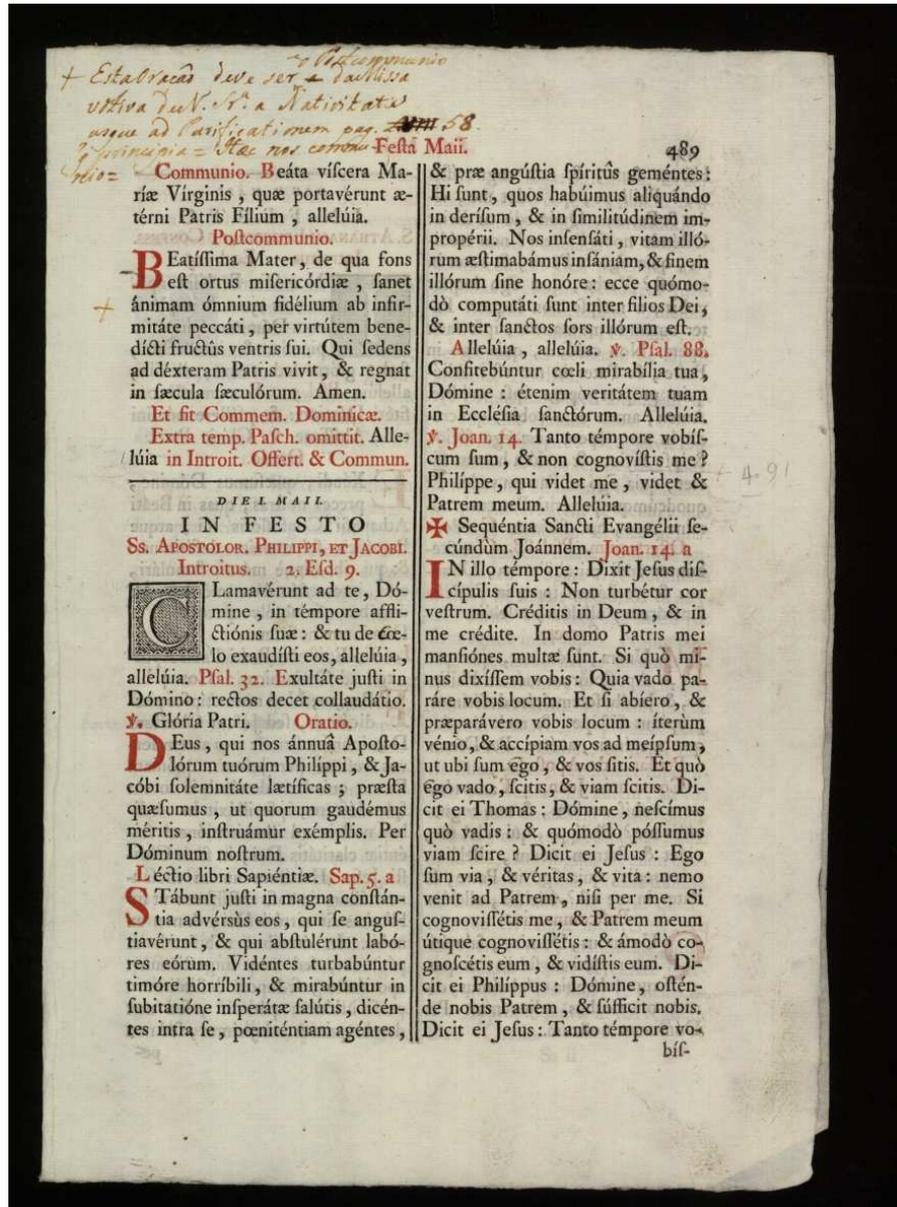


FIGURA 14 - Missal Romano
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1775. p. 489.
 Foto: IANNT.

Tanto zelo na avaliação do livro explica a demora na emissão do parecer final, manuscrito, na última folha do livro: “Imprima-se e volte a conferir: Meza 5 de Junho de

¹³⁰ IANNT – Real Mesa Censória, Cx. 424, p. 489.

1780.”¹³¹ Certamente, as estampas também foram inspecionadas pela Censura. Essa seria a primeira edição do Missal Romano que contou com o habilidoso buril da escola de Joaquim Carneiro da Silva. Além da vinheta da folha de rosto, a mesma da edição anteriormente analisada, os mesmos três momentos das Sagradas Escrituras estão ilustrados – Anunciação, Crucificação e Ressurreição. São, entretanto, obras já sob os auspícios da primeira escola de gravura do Reino Português, anexa à Real Tipografia. Com exceção da Crucificação, as outras seriam impressas em todas as edições do Missal Romano, trazidas à luz pela Real Tipografia. As subscrições não se repetiriam nas vindouras tiragens. São, respectivamente: *J. C. Silva direxit; J.C.Silva Sculp e Eleut. Em. Barros Sculp. OLisp. In Typ. Reg. Na 1775.*¹³²

O estudioso português Miguel Figueira de Faria percorreu a legislação relativa à incidência da fiscalização censória sobre as imagens gravadas. O decreto criador da Real Mesa Censória não especificava sua ingerência sobre as estampas, mas poder-se-ia considerar que elas estivessem contempladas sob a denominação “livros e papeis”, como consta no documento. A censura da obra *Desengano dos pecadores* exigiu um edital proibitivo que recaia, também, sobre as imagens que a compunha, tidas pelos censores como “ridículas Estampas”.¹³³ Diante do evento, Frei Joaquim de Santa Ana interpretou o regimento da Real Mesa Censória, incluindo, sob sua jurisdição, as imagens gravadas:

Eu digo que se entendem as estampas figuradas que saem à luz por meio da estamperia, tendo a Mesa jurisdição para conhecer sobre as tenções, se são ou não decente ou perniciosas permitindo que corram ou mandando-as recolher e suprimir.¹³⁴

O amparo legal para o exame das gravuras avançou com a publicação do edital de 1771, nos termos seguintes:

...E Constando ao mesmo tempo que os impressores haviam faltado à observância do (parágrafo) 9 da lei de 5 de Abril de 1768 verosimilmente enganados com a persuasão de que a palavra Estampa se devia restringir a impressão de Obras, sem comprehender as figuras nellas insertas; quando he indubitável que humas e outras são igualmente comprehendidas na disposição do sobredito parrafo, por se dar em ambas a mesma idêntica razão por não poderem os sobreditos livreiros distinguir o que a mesma Lei não

¹³¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 424, p. s.n.

¹³² Subscrições são referências, dispostas no vinco das estampas, indicando, com verbos em latim, os responsáveis por sua realização: *direxit* (dirigiu), *pinxit* (pintou), geralmente usado em casos de gravuras de reprodução, *Sculp.* (esculpiu).

¹³³ Edital de 22 de maio de 1771. *Apud VILLALTA. Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América portuguesa*, p. 221.

¹³⁴ Parecer do Frei Joaquim de Santa Ana sobre o regimento da Real Mesa Censória. *Apud FARIA. A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 257.

distinguiu; e porque lhes obstava a prática universal de toda a Europa, onde os Tribunaes competentes para o exame dos livros compete também o conhecimento, exame e aprovação das Estampas, ou estas sejam incorporadas nas Obras dos Authores, ou hajam de correr em folhas simplesmente volantes (...) não podem introduzir, imprimir, ou vender nestes Reinos Estampa alguma incorporada em Livros, ou solta em folhas volantes, sem que para a publicação delles precedam as aprovações, e licenças desta Meza...¹³⁵

O decreto Mariano que reformulou a Real Mesa Censória, transformando-a em Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, deixa clara a sua jurisdição sobre as estampas “...o principal officio do Tribunal será o Exame, e Censura dos Livros e Estampas, e de todos os papeis que houverem de se imprimir, estampar, e correr impressos...”¹³⁶

A alongada análise do processo de privilégio dos Missais Romanos justifica-se, pois explica porque os missais da Régia Oficina Tipográfica foram, indubitavelmente, os mais usados como fornecedores de estampas-modelo pelos pintores em atuação nas Minas Gerais na fase de configuração da linguagem rococó. Como já mencionado, após o fim do período do privilégio concedido a Francisco Gonçalves Marques, no ano de 1780, coube à própria Imprensa Real, por decreto de D. Maria I de 26/08/1779, o monopólio da tiragem e venda do Missal Romano ilustrado, nos mesmos termos do privilégio concedido anteriormente.¹³⁷ Nas edições até o final da década de dez do século XIX, encontram-se os trabalhos exímios da escola de Joaquim Carneiro da Silva.

As edições do Missal Romano, sob privilégio da tipografia real, seus custos e a gradativa implementação de sua ornamentação podem ser apreendidos a partir dos livros de Registros de Obras. Foram encontradas, em arquivos e bibliotecas mineiros, algumas edições do Missal Romano que não estão citadas nesses livros contábeis, aspecto também notado, em relação a outros títulos, por Fernanda Campos e Margarida Ortigão.¹³⁸ Não sei ao certo como explicar tal ausência de registros. Talvez, as edições não contabilizadas fossem produzidas

¹³⁵ Collecção dos Editaes, que se tem publicado pela Real Meza Censoria. Lisboa: na Régia Officina Typografica, 1775. BN. SC 309 V. *Apud* FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 357.

¹³⁶ Carta de Lei da criação da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros de 21 de junho de 1787. *Apud* FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 258.

¹³⁷ AIN-CM. Registro de decretos, avisos e ordens, Lv. 498, fls. 43 f.v.

¹³⁸ Encontrei edições, não registradas nos Registros de Obras, referentes aos seguintes anos: 1781, 1784, 1789, 1797, 1821. CAMPOS; LEME. *Percursos do poder e do saber nos finais do século XVIII: o papel da Imprensa Régia e da Casa Literária do Arco do Cego*, p. 120-121.

com sobras de edições anteriores, fazendo-se necessária a reimpressão apenas da folha de rosto, com data atualizada.

Nos Registros de Obras, os gastos envolvidos com as várias fases da tiragem dos missais são apresentados. Acompanhando esses registros de forma sistemática, percebi que o Missal Romano foi editado pela Imprensa Régia, ilustrado pela escola de Carneiro da Silva, nos anos de 1782, 1786, 1790, 1793, 1798 e 1818. Os gastos com abertura, impressão e retoque das matrizes das estampas podem ser devidamente acompanhados. Em 1782, a tiragem de 2.000 exemplares do Missal Romano custou 3:324\$710. O registro informa que o mestre da aula de gravura abriu a vinheta da folha de rosto gratuitamente. Foram gastos, pelas aberturas das estampas da Crucificação e Ressurreição, ambas de Joaquim Carneiro da Silva, 96\$000. Aos discípulos de Carneiro da Silva foi pago o mesmo valor pelas aberturas de três gravuras, referentes às passagens da Natividade, Anunciação e “vinda do Esp.o S.to”, ou seja, do Pentecostes. A gravura da Natividade, aberta por Gaspar Froes Machado, custou 38\$400, enquanto as outras duas, 28\$800 cada uma. A Anunciação está assinada por Nicolau José Cordeiro, ao passo que o Pentecoste não tem subscrição. Nota-se que as placas buriladas por Carneiro da Silva são melhor avaliadas do que as de seus alunos. A passagem das matrizes calcográficas pelo tórculo, a estampagem, era trabalho bem menos oneroso. A impressão da vinheta da folha de rosto custou 16\$800, e das cinco outras matrizes, somadas, 105\$000. Se dividirmos esses valores pelo valor relativo a cada passagem da prancha no tórculo, seis réis no caso da vinheta e 10 réis para as gravuras maiores, percebe-se que imprimiu-se mais estampas do que missais: 2.800 vinhetas de folha de rosto e 2.100 das demais. O descompasso pode ser facilmente explicado se considerarmos que o excedente de gravuras, em relação ao número de exemplares do missal, teria sido descartado, por não ter sido bem impresso, ou teria sido destinado à venda avulsa, como Registro de Santo. O valor final envolvido com a ilustração do compêndio foi de 313\$800, 9,4% do dispêndio total da edição.¹³⁹

Em 1786, investimentos foram feitos na publicação de uma nova edição do Missal Romano, 3:365\$760 para 2.000 exemplares. O montante destinado à ilustração fez 186\$600, ou seja, 5,5%, percentagem consideravelmente inferior àquela referente aos mesmos gastos de 1782. A análise qualitativa do documento aclara o motivo dessa constatação. A estampagem das matrizes requereu 138\$600. Economia foi feita na abertura de novas placas, pois nesse ano, foi aberta, por Carneiro da Silva, apenas uma nova matriz, representativa da “Festa do Corpo de Deus”, com a iconografia da Última Ceia, cujo preço foi 48\$000.¹⁴⁰ Nota-

¹³⁹ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 25, fls. 184.

¹⁴⁰ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 26, fls. 57.

se, portanto, que no referente à ilustração dos missais da Impressão Régia, os trabalhos de Joaquim Carneiro da Silva e de seus discípulos eram os mais valorizados, em relação à estampagem e ao retoque das placas.

3:304\$650 foram investidos, em 1790, na tiragem de 2.000 exemplares do missal. A estampagem das mesmas placas custou o mesmo valor gasto, para idêntico serviço, com a edição anterior, 138\$600. O restante do envolvido com a ilustração dos livros – 215\$400 – destinou-se aos retoques de quatro chapas, 19\$200 cada uma, totalizando 76\$800. Cabia aos gravadores retocar as chapas, reforçando os sulcos anteriormente abertos pelo buril e gastos por sucessivas impressões. Daí o considerável montante destinado a tal serviço. Embora, é claro, seja bastante inferior ao relativo à abertura das matrizes. 6,5 % dos investimentos com essa edição do missal destinaram-se à sua ilustração.¹⁴¹

As duas edições seguintes do Missal Romano, nos anos de 1793 e 1798, cada uma com 2.500 exemplares, não demandaram abertura de novas placas e nem o retoque das antigas. O valor gasto com sua ilustração, 173\$300, idênticos nos dois anos, restringiu-se à estampagem, e fez 4,1% do total, no caso da primeira dessas edições, e 3,8%, no caso seguinte.¹⁴²

Em 1818, evidencia-se um aumento considerável no valor gasto para a tiragem de 2.500 missais – 6:358\$970. Subiu, também, a proporção do que recaía sobre a ilustração, 9,5%, valor que pode ser explicado, em parte, por terem dobrado os custos de estampagem de cada gravura de página inteira: se antes eram 10 réis, em 1818 passaram para 20 réis. O documento refere-se a oito chapas, duas a mais dos que nas edições anteriores. Assim, como consta no registro, a tiragem de “... 20600 estampas das 8 chapas do d.o a 20 r – 41\$200.”¹⁴³ Com retoques das chapas foram gastos 173\$600. Não há informações sobre quais ou quantas placas foram retocadas. Com a estampagem da vinheta foram dispendidos 15\$450.¹⁴⁴ As tabelas a seguir facilitam a compreensão desses números. A primeira especifica o destino dos valores empregados na ilustração dos livros e a segunda proporciona o que foi gasto com a ilustração em relação ao total investido em cada edição do Missal Romano.

¹⁴¹ AIN-CM. Registro de obras, Lv 26, fls. 209.

¹⁴² AIN-CM. Registro de obras, Lv. 27, fls. 92 e Lv. 28, fls. 39.

¹⁴³ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 33, fls. 71.

¹⁴⁴ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 33, fls. 71.

TABELA 8
Gastos com ilustração¹⁴⁵

	Abertura de chapas	Estampagem	Retoque de chapas
1782	192\$000	121\$800	0
1786	48\$000	138\$600	0
1790	0	138\$600	76\$800
1793	0	173\$300	0
1798	0	173\$300	0
1818	0	427\$450	173\$600

TABELA 9
Relação entre o valor total da edição e o despendido com a ilustração dos volumes¹⁴⁶

	Custo total da edição	Custo destinado à ilustração dos volumes	Relação entre os custos da ilustração e do total da edição
1782	3:324\$710	313\$800	9,4 %
1786	3:365\$760	186\$600	5,5%
1790	3:304\$650	215\$400	6,5%
1793	4:168\$600	173\$300	4,1%
1798	4:529\$156	173\$300	3,8%
1818	6:358\$970	601\$050	9,4%

Em todos os registros de gastos analisados, verifica-se a encadernação de alguns exemplares para que fossem remetidos aos órgãos censores para avaliação e consequente licença para impressão.

Outro belíssimo título ilustrado por Joaquim Carneiro da Silva e seus alunos que também compunha, por meio de suas estampas, o vocabulário iconográfico-formal na Capitania/Província de Minas Gerais, era o Breviário Romano, em quatro volumes. A Rainha D. Maria, em atitude semelhante à observada em relação a outros litúrgicos, dentre eles o missal, concedeu o privilégio de sua impressão e venda à Régia Oficina Tipográfica. Os termos do Alvará de 1781 iluminam os entendimentos acerca da produção de litúrgicos

¹⁴⁵ AIN-CM. Registros de Obras, Lv. 23, Lv. 24, Lv. 25, Lv. 26, Lv. 27, Lv. 28, Lv. 29, Lv. 30, Lv. 31, Lv. 32, Lv. 33.

¹⁴⁶ AIN-CM. Registros de Obras, Lv. 23, Lv. 24, Lv. 25, Lv. 26, Lv. 27, Lv. 28, Lv. 29, Lv. 30, Lv. 31, Lv. 32, Lv. 33.

ilustrados pelas tipografias estrangeiras, destacando-se as de Antuérpia, Casa de Plantin e de Veneza. Vejamos como estavam demarcados, nos próprios termos do privilégio:

...a consessão do privilegio exclusivo para a Impressão do Breviario Romano, que costuma vir na medida de doze; vendendose pelo idêntico preço do seu actual valor (...) Sou Servida conceder, como por este Meu Alvará concedo a mesma officina Typografica o privilegio exclusivo da Impressão do Referido Breviario, o qual deverá produzir seu effeito desde o primeiro do mes de janeiro de mil setecentos e oitenta e sinco em diante, Nenhuma pessoa posa imprimir nestes Reynos, ou mandar vir de fora delles o sobredito Breviario, debaixo de pena de duzentos cruzados, e perdimento dos exemplares, aplicada metade para o denunciante, e a outra parte para o Hospital Real de São Jozé. Bem entendido, que na Officina Typografica se não haja de alterar o preço ordinário da sua venda, combinado com as diversas impressoens corespondentes às de Antuerpia, e Veneza. E querendo a Minha indefectível justissa, evitar o prejuízo dos Mercadores de Livros que terão feito os seus provimentos dos Breviarios impressos em Paizes Estrangeiros.

...que os ditos Mercadores possam vender livremente o mencionado Breviario the o fim do anno de mil setecentos e oitenta e quatro, e ainda introduzir de fora sem dolo nem fraude as porçoens equivalentes ao consume desse tempo. E no cazo de restarem ultimamente em poder de cada hum deles as quantidades de seis athe des jogos os Receberá a Impressão Régia satisfazendo-os pela importância do seu custo. Ficando assim acautelado de todo o detrimento ou seja do Publico, ou dos Particulares...¹⁴⁷

Não tive acesso a todo o processo que antecedeu à decisão de D. Maria, como aconteceu em relação ao privilégio concedido a Francisco Gonçalves Marques. Ao que parece, não houve, no caso do breviário, pedido prévio de concessão particular de privilégio, o que, inclusive, ficou expresso textualmente no privilégio concedido a Gonçalves Marques. Conclui-se que a Rainha, conhecedora do processo do missal, e seguindo a tendência de se garantir o mercado de litúrgicos aos portugueses, decidiu beneficiar a Imprensa Real com o Alvará. As condições do monopólio, nesse caso, são mais generosas com os mercadores habituados a importar esses livros, cujo perfil e nomes já foram revelados, ao menos em relação aos que comerciavam com a oficina plantiniana. Observe-se que a emissão do Alvará foi em 1781, sendo que sua entrada em vigor seria apenas em 1785. Durante esses quatro anos, os mercadores poderiam vender os livros que já tinham importado, bem como adquirir mais volumes. Após esse prazo, a Impressão Régia compraria dos mercadores de seis a dez jogos de breviários.

Conferindo as autorizações da Censura para a entrada de livros estrangeiros em Portugal, após o início da vigência do Alvará de D. Maria, percebe-se que a Real Mesa

¹⁴⁷ AIN-CM. Alvará de Sua Magde. sobre a Impressão do Breviário Romano, Lv. 498, fls. 35v. 36f.

Censória autorizou três entradas do breviário no formato contemplado pelo Alvará, *in 12.o*. Em 1807, foi autorizado ao mercador de livros José Bernardo Giron introduzir o Breviário Romano *in 12.o*, em um volume.¹⁴⁸ Paulo Martin também importou breviários romanos de Antuérpia, *in 12.o*, em 1801, e em 1805, a companhia Borel & Borel recebeu da Mesa autorização para entrada do livro em um volume.¹⁴⁹ Aparentemente, as autorizações contrariavam o Alvará de D. Maria I. Pode-se aventar que nova legislação tenha sido promulgada entre 1781 e o início do século XIX. Ou então, mais provável é que, embora não ficasse explícito no texto do privilégio, o monopólio restringia-se a formato e número de volumes idênticos aos publicados pela Imprensa Régia – *in 12.o* e quatro volumes. Nesse caso, os livros importados, em apenas um volume, com exceção do introduzido por Paulo Martin, cujo número de volumes não está especificado no documento, não feririam o privilégio. É significativo lembrar que, após a renovação do privilégio do missal, conferido a Francisco Gonçalves Marques, em 1768, identifica-se a entrada de apenas um Missal Romano, em quatro volumes, para uso particular de seu dono, o britânico Cornelio M' Donogh.¹⁵⁰

A primeira impressão do Breviário Romano sob o privilégio da Imprensa Régia foi em 1786, como é possível perceber nos livros de Registro de Obras. Um Breviário de Antuérpia foi tomado como modelo para a composição dos exemplares tirados em preto e vermelho, o que reitera o já explanado sobre os litúrgicos da casa de Plantin terem servido de molde para livros religiosos em vários outros espaços.¹⁵¹ Foram feitos dois orçamentos referentes a essa edição, sendo que o segundo tem alguns valores mais baixos, pois nele foi levado em conta o que se aproveitou da composição. Os valores com a ilustração, nas duas contas, são os mesmos, embora no primeiro cálculo eles tenham sido discriminados com mais rigor.

Por metade da importância da abertura de 14 chapas, e 2 pequenas dos princípios/todas as 14 debuxadas por Joaquim Carn.ro, e por ele abertas 12 a 14\$400 rs, e uma por Gaspar Froes a 19\$200, a 2.a de David pelo aprendiz Joaquim Ramalho a 11\$200 rs, e as pequenas dos princípios por este, ambas por 3\$200 rs.....103\$200
Pela sua estampadura.....230\$200¹⁵²

¹⁴⁸ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4936, despacho de 26/11/1807.

¹⁴⁹ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, despachos de 24/11/1801 e 26/06/1805.

¹⁵⁰ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, despacho de 20/06/1776.

¹⁵¹ AIN-CM. Lv. 26, fls. 58. Em todos os registros das tiragens do Missal Romano, também se anotou a compra de um missal para servir de modelo na composição. Embora não se tenha registrado sua procedência, é provável que seja de Antuérpia.

¹⁵² AIN-CM. Lv. 26, fls. 58.

Os valores destinados à abertura das placas do Breviário são bem menores do que os referentes aos missais, circunstância certamente explicada pela dimensão das matrizes: os missais eram *in 4.o* ou *in-fólio*, e o Breviário, *in 12.o*. A placa mais bem paga foi aberta por Gaspar Froes, superando até os valores de cada matriz do mestre-escola. A gravura que representa David, aberta pelo aprendiz Ramalho, contou com desenho de Joaquim Carneiro da Silva.



FIGURA 15 - SILVA; RAMALHO. *David*

Fonte: *BREVIARIUM ROMANUM*. Olysiptone: Typografia Régia, 1786.

Foto: Camila Santiago.

A soma destinada à ilustração dos quatro volumes do Breviário foi 342\$400. Se considerarmos o primeiro valor estimado para essa edição, 5:893\$150, o montante investido

na ilustração corresponde a 5,8% do total. Mais provável, entretanto, é que os gastos efetivos com essa empreitada tipográfica sejam os arrolados na conta mais comedida, que perfaz 5:217\$170, dos quais 6,6 % destinaram-se às gravuras.

No mesmo ano, foram impressos 2.000 exemplares do Breviário apenas em preto. De 4:153\$800 consumido na empreitada, 8,2% foram com a ilustração, o que referia-se a 342\$400, o mesmo valor absoluto envolvido com as estampas da versão do livro em preto e vermelho. Essa edição contou com um Breviário de Veneza como molde.

Em 1791, a Imprensa Régia trouxe à luz mais 4.000 exemplares do Breviário Romano. A edição anterior foi tomada como modelo. Foram usadas as mesmas 14 matrizes abertas em 1786. Fez-se necessário retocá-las, tarefa que consumiu 115\$200, sendo que o retoque das maiores custou 8\$000, e das menores, 1\$600. A estampadura de todas elas ficou em 470\$000, 5,9% do gasto com a edição.¹⁵³

Outro título saído dos prelos da Régia Oficina Tipográfica e ilustrado com gravuras da escola de Joaquim Carneiro da Silva é *Horas Marianas*, do Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento. Contabilidade de algumas de suas edições está nos Registros de Obras da casa, referentes aos anos de 1775, 1776, 1777 e 1786. As tiragens e os valores da impressão foram, respectivamente, 2.000 e 84\$000; 4.000 e 146\$500; 6.000 e 463\$000; 3.000 e 132\$400.¹⁵⁴ Os números de exemplares de cada edição revelam tratar-se de livro bastante vendável. Em nenhum desses registros há qualquer menção à impressão de estampas, embora o volume, ao menos em sua edição de 1777, ao qual tive acesso na Biblioteca da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em Lisboa, é ilustrado com gravuras da escola de Joaquim Carneiro da Silva. Provavelmente, Frei Sarmiento deve ter pago as aberturas e retoques das chapas aos próprios gravadores, tornando-se o dono das placas, o que justificaria os gastos com as gravuras não terem entrado na contabilidade do valor que o religioso ficou devendo à tipografia real pela impressão de seu compêndio. Novamente, trata-se de título agraciado com privilégio, por dez anos, a favor de seu autor, o próprio Sarmiento, em 1780. O monopólio foi renovado por cinco anos, em 1790 e, novamente, em 1795.¹⁵⁵

As edições da Imprensa Régia, aqui analisadas, ilustradas por Joaquim Carneiro da Silva e seus alunos, veicularam estampas que compuseram o vocabulário iconográfico-formal acessível aos pintores que atuaram nas Minas Gerais durante o período em estudo. A escola de Joaquim Carneiro perdurou apenas até 1788. As chapas por ela abertas tiveram vida útil

¹⁵³ AIN-CM. Registro de Obras, Lv. 27, fls. 18f.

¹⁵⁴ AIN-CM. Registro de Obras, Lv. 24, fls. 55, 84 e 158. Lv. 26, fls. 60.

¹⁵⁵ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, maços 1791 e 1798.

bem mais longeva, a considerar pela edição do missal de 1818, que ainda conta com essas matrizes. Carneiro da Silva prestará serviços em outra empreitada tipográfica da Coroa, a Tipografia do Arco do Cego, da qual tratarei adiante. Em 1801, a Impressão Régia foi reestruturada recebendo, inclusive, os materiais da então recém extinta Casa Literária do Arco do Cego. Reanimou-se, em 1802, a instrução da Arte da gravura na oficina real, agora regida pelo renomado gravador italiano Francesco Bartolozzi.¹⁵⁶ Miguel Faria acredita que Bartolozzi atuou muito mais como gravador régio do que como regente de escola. Formou poucos alunos e, também, em comparação com Joaquim Carneiro da Silva, abriu poucas chapas.¹⁵⁷ Os Missais Romanos, impressos na década de 20 do século XIX, contam com gravuras abertas pela escola de Bartolozzi. Foram usadas, basicamente, as mesmas configurações iconográficas de Joaquim Carneiro da Silva, mas com técnica diferente, do ponteadado.

Analisando os pedidos de remessas de livros para o Brasil, autorizados pela Censura Portuguesa, evidencia-se a enorme incidência de litúrgicos contemplados pelos sistemas de privilégios: Missais de Lisboa, Breviários de Lisboa, Horas Marianas e outros. Os livreiros envolvidos com essa travessia eram tanto estrangeiros – Francisco Rolland, Paulo Matin, Viuva Bertrand –, quanto portugueses, que, inclusive, destacaram-se – Manoel Pinto de Miranda, Luiz Cypriano Rebello, Leandro dos Reis Carril, Francisco José da Silva. O importante impressor Simão Thadeo Ferreira também se envolveu com esse negócio.¹⁵⁸

1.3 A Casa Literária do Arco do Cego

A Casa Literária do Arco do Cego foi criada em 1799 pelo então ministro da Marinha e Ultramar D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Teve vida curta, sendo extinta em 1801, quando seus equipamentos, matrizes e livros impressos foram incorporados à Impressão Régia. Frei José Mariano da Conceição Veloso, religioso franciscano nascido em 1741 na Vila de São José del-Rei, Comarca do Rio das Mortes, dirigiu a instituição. Frei Veloso dedicou-se à escrita de um compêndio de botânica chamado *Flora fluminense*, o qual muito quis publicar desde sua passagem para o Reino, em 1790.

Diogo Ramada Curto compreende a inauguração da tipografia como iniciativa vinculada às preocupações coloniais, pois foi episódico o desenvolvimento, nas possessões

¹⁵⁶ AIN-CM. Lv. 498, fls. 56.

¹⁵⁷ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 193.

¹⁵⁸ Em oportunidade futura, pretendo elencar alguns critérios para quantificação desse *corpus* documental. Por enquanto, basta constatar a grande recorrência de missais, breviários e Horas Marianas, bem como dos Livrinhos de Santa Bárbara, para o Brasil. IANTT. Real Mesa Censória, Cx. 151, Cx. 163, MF. 1374, MF 1439.

ultramarinas, das Artes da impressão.¹⁵⁹ A proposta editorial da casa confirma a hipótese do estudioso, pois se evidenciam temáticas como o aprimoramento da agricultura no Brasil, o comércio marítimo, assuntos náuticos, além da tratadística de Belas Artes, estudada com mais detalhes adiante.

A integração Brasil/Portugal perpassa a Casa, também, pela considerável presença de intelectuais brasileiros entre os editores, tradutores ou adaptadores das obras: Hipólito José da Costa, irmãos Antonio Carlos e Martim Francisco de Andrade e Silva, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Vicente Seabra da Silva, Manuel Rodrigues da Costa e José Viegas de Meneses.

A tipografia publicou 45 edições ilustradas e 38 sem ilustrações, o que atesta a relevância das imagens no seu projeto editorial. Possuía uma escola de gravura dirigida, pelo menos até 1800, por Joaquim Carneiro da Silva. A produção da imagem na tipografia do Arco do Cego, incluindo pagamento aos gravadores, materiais, estampagem e iluminação, consumia 33% do total de suas despesas, sendo que a maior parte destinava-se à abertura das placas.¹⁶⁰ A temática religiosa não foi contemplada, inadequada ao seu perfil editorial. Daí o interesse por seus produtos não recair sobre as gravuras que trazia à luz, mas sobre os tratados de pintura que editou. Amparavam-se, as aulas, em tratados de Belas Artes, alguns traduzidos e publicados pela própria casa.

...a incursão no domínio da tratadística de belas-artes através de uma sucessão de edições cujo conjunto representa um fenômeno único na nossa história do ensino artístico, com a finalidade expressa de apoio aos aprendizes dos estabelecimentos artísticos do Arco do Cego...¹⁶¹

Tomando como base o catálogo dos livros editados pela tipografia, anexo da obra *A Casa Literária do Arco do Cego*, publicada em 1999, identifica-se a publicação de seis tratados de Arte, sendo dois de gravura e quatro de pintura.¹⁶² O arrolamento leva em consideração títulos cujas folhas de rosto indicam outras oficinas tipográficas, mas que faziam parte do projeto de Frei Veloso. Sabe-se que a Tipografia do Arco do Cego mantinha relações

¹⁵⁹ CURTO, D. Rodrigo de Sousa Coutinho e a Casa Literária do Arco do Cego. In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: “sem livros não há instrução”*, p. 48.

¹⁶⁰ Em relação às edições do Missal Romano da Imprensa Régia, demonstramos que a abertura de chapas, quando necessário, consumia, também, a maior parte das despesas.

¹⁶¹ FARIA. Da facilitação e da ornamentação: a imagem nas edições do Arco do Cego. In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: “sem livros não há instrução”*, p. 116.

¹⁶² CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: “sem livros não há instrução”*.

com outras impressoras, o que fica explícito nos registros de pagamentos, constante em um de seus livros de contabilidade.¹⁶³ São eles:

- DUPAIN, M. *A sciencia das Sombras Relativas ao desenho, obra necessária a todos, que querem desenhar architectura civil, e militar, ou que de destinação a pintura, &c.*
- *O Meio de se fazer Pintor em Três Horas*, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem ter aprendido o desenho.
- LAIRESSE, Gérard. *Princípios da arte da gravura, trasladados do grande livro dos pintores de Gerard Lairese: Livro decimoterceiro: para servirem de appendice aos princípios do desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego.*
- LAIRESSE, Gérard. *O Grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontram.*
- Du FRESNOY, Charles Alphonse. *A Arte da Pintura.*
- BOSSE, Abraham. *Tratado da gravura a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce.*

Circularam por Minas Gerais, comprovadamente, os tratados sobre a colocação das sombras, de Dupain, e um intitulado *Arte da pintura*, que poderia ser, entre outras opções, o livro de Du Fresnoy ou de Lairese.¹⁶⁴ Algumas informações sobre a confecção desses volumes foram resgatadas nos registros da casa. Percebe-se que as impressões não eram feitas de uma só vez, mas número certo de folhas era impresso a cada momento. Em agosto de 1801, foram impressas três folhas de *Arte da pintura*, o que gastou 16\$800. Não foi mencionado o número de exemplares de cada folha.¹⁶⁵ Sempre que esse título aparece, considero que pode se tratar daquele de autoria de Du Fresnoy ou de Lairese. No mesmo mês, o tórculo da casa imprimiu 2.000 estampas para um livro intitulado *Princípios do desenho*. Considerando que a obra de Lairese *O grande livro dos pintores ou Arte da Pintura* contém os termos “princípios do desenho” em seu subtítulo, deve-se tratar dela.¹⁶⁶ Em setembro do mesmo ano, mais duas folhas de *Arte da pintura* foram impressas, bem como 300 exemplares de suas estampas.¹⁶⁷ No mesmo mês, 100 volumes de *Arte da pintura* foram

¹⁶³ AIN-CM. Casa Literária do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 1.

¹⁶⁴ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º Ofício, fls. 4f.

¹⁶⁵ AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 47f.

¹⁶⁶ AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 47v.

¹⁶⁷ AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 49v.

encadernados, somando 2\$000, e 100 volumes da obra sobre desenho de Lairesse, a 3\$000.¹⁶⁸ Conclui-se que os livros de Lairesse e de Du Fresnoy foram sendo confeccionados concomitantemente.

Era intenção do Arco do Cego difundir sua produção pela vasta extensão do Império, como explicitam os prefácios das obras de agricultura e os catálogos que vulgarizavam informações sobre os livros disponíveis, as lojas onde se encontravam e os títulos no prelo.¹⁶⁹ Manuela D. Domingos afirma terem sido frequentes as remessas de livros do Arco do Cego para o Brasil. Entre 1802-1803, por exemplo, embora o estabelecimento já estivesse dissolvido, tendo se integrado à Impressão Régia, seu registro de contas mantinha-se separado e nele lançou-se 1:310\$190 em vendas para o Brasil. Os volumes seriam distribuídos pelos ouvidores de Alagoas, Paranaguá, Serro do Frio e São João del-Rei, os dois últimos de Minas Gerais.¹⁷⁰

Consultando os livros de contabilidade da Casa do Arco do Cego conservados no Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, percebem-se vários gastos e receitas envolvidos com a venda dos livros no ultramar e, mais especificamente, no Brasil. Inviável seria quantificar esses gastos, dado o caráter lacunar da documentação. Interessante, entretanto, é acompanhar as etapas envolvidas com a travessia livreira. Em novembro de 1799, por exemplo, a casa mobilizou-se para enviar livros para as possessões ultramarinas. As despesas envolvidas foram com a compra de “...39 varas e 1/3 de brim p.a forar os caixotes dos livros q’ forão p.a ultramar”. O aparelhamento dos volumes ficava a cargo de “2 agulhas para enfardar” e “...cordel para cozer os fardos”. Depois, fez-se necessário pagar por “carros q’ levarão os caixotes a Ribr.a”, de onde foram embarcados em “6 Baús p.r diferentes tamanhos e preços p.a a 3.a remessa C. dos livros q’ foram para o Brasil...”¹⁷¹

As vendas dos volumes no Brasil foram contabilizadas como receitas da casa. Em agosto e setembro de 1801, o Sr. Felipe da Fonseca repassou 785\$640 e 353\$860, respectivamente, do produto das vendas dos livros no Brasil. No mesmo mês de agosto, 20\$040 foram pagos pelo Ouvidor de Sabará, Joze Gergorio Navarro, “...pela importancia d’hum caixote de livros q’ se lhe entregou...”¹⁷²

¹⁶⁸ AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 50v.

¹⁶⁹ NUNES; BRIGOLA. José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811). In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário*: “sem livros não há instrução”, p. 67.

¹⁷⁰ DOMINGOS. Mecenato político e economia da edição nas oficinas do Arco do Cego. In: CAMPOS; LEME; FARIA; CUNHA; DOMINGOS. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário*: “sem livros não há instrução”, p. 102.

¹⁷¹ AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Lv. 216, fls. 11f.

¹⁷² AIN-CM. Tipografia do Arco do Cego, Cx. 27, fls. 9v, 12v e 11v.

É possível acompanhar a entrada no Brasil, especificamente nas Gerais, dos tratados trazidos a lume pelo Arco do Cego. Em 1802, o cirurgião-mor do regimento da cavalaria de Minas Gerais, Antônio José Vieyra de Carvalho, pediu autorização à Censura para transportar, para a capitania mineradora, seus livros. Em meio a “Breviários Romanos e Missal”, vieram com ele, da Typografia do Arco do Cego: *Sciencia das Sombras do Desenho – Trad. Arte da Pintura – Trad. O Pintor em 3 horas – Trad. Principios da Arte da Gravura – Trad.* Outros livros de Arte também integravam sua bagagem, como *D.o (dicionário) das Artes, e Officios, Segredos das Artes, e Off.os e Discurso sobre a utilidade do Desenho.*¹⁷³

Extrapolam a ação da tipografia do Arco do Cego os livros de segredos, geralmente segredos das Artes e dos ofícios, que serão devidamente explorados no próximo capítulo, uma vez terem sido arrolados em dois inventários de pintores.¹⁷⁴ Vasculhando os pedidos de autorização de envio de livros para o Brasil, encontram-se esses títulos várias vezes. O *Segredos necessarios para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica extrahidos da Encyclopedia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objetos*, obra anônima, em dois volumes, foi remetido para o Brasil em diversos momentos, sob diferentes abreviações do seu título e por variados remetentes. Em 1796, por exemplo, Francisco Rolland requereu autorização para enviar ao Brasil *Segredos necessarios para as Artes e officios, por hum Anonymo em 8.o 2 vol. 1795. Lisboa*, junto com outros livros de arte, como o *Tratado de arquitetura* de Vignola e o *Insigne Pintor e Leal Esposo Vieira Lusitano.*¹⁷⁵ Naquele ano, o mesmo livro passou para o Brasil, sendo arrolado pela Censura, nos termos das autorizações, como: *Anonimo-- Segredos necessários p.a os officios ----- 2 vol.-- d.o (Lisboa)* e *Anonimo-- Segredos Necessários p.a as Artes -----8.o 2 vol-- d.o (Lisboa).*¹⁷⁶ Analisarei, no próximo capítulo, o conteúdo da edição desse compêndio de 1794, à qual tive acesso na Biblioteca Pública do Porto. Essa edição foi destinada ao Brasil em algumas ocasiões como, por exemplo, em 1799, por Paulo Martin, e por Francisco Rolland em 1799 e

¹⁷³ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 163, Maço: Minas Gerais 1801-1802. 10/5/1802. Tratado intitulado *Arte da pintura* foi remetido ao Brasil em outras oportunidades, de acordo com as licenças da Censura. IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF. 1374, Doc. 165, 19/10/1801.

¹⁷⁴ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º Ofício, fls. 4f. Inventário de Manoel da Costa Ataíde, Cód. 68, auto 1479, 2º Ofício, fls. 5v.

¹⁷⁵ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF. 1374. Doc. 34. 18/5/1796. De acordo com a leitura desse corpo de documento, e apesar de não tê-lo processado quantitativamente, posso afirmar que era bastante recorrente o envio do *Tratado de arquitetura* de Vignola para o Brasil. Como exemplo, posso referir-me aos seguintes documentos: IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF 1374, Doc. 38, 26/7/1796; Doc. 62, 31/10/1799; Doc. 64, 14/10/1799; Doc. 199, 1/7/1801; Doc. 202, 1/7/1801; Doc. 224. 23/1/10801; Doc. 229, 10/12/1810. IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 154, MF. 1439. Doc. 22, 12/7/1802; Doc. 78, 31/10/1801; Doc. 83. 31/10/1801; Doc. 83, 12/12/1806; Doc. 91, 16/04/1807.

¹⁷⁶ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF 1374, Doc. 41, 23/8/1796 e Doc. 44, 12/9/1796.

em 1800.¹⁷⁷ Outro livro de segredos que será objeto de análises é o de autoria de Bernardo Monton, cujas edições de 1744 e 1818 serão contempladas.¹⁷⁸ Considerando seu título, *Segredo das artes e offícios*, é bem provável que tenha sido um dos exemplares que rumou para as possessões brasileiras em 1800, por meio de Pedro José Rey em, pelo menos, duas oportunidades.¹⁷⁹

1.4 Registros de Santos

Registros de Santos são estampas da iconografia cristã usadas nos espaços privados de devoção, sendo que algumas delas traziam indulgências. Podiam ter vários tamanhos, embora as mais comuns sejam pequenas. Para Miguel Faria, esse tipo de gravura teria sido uma das principais fontes de trabalho para os gravadores da época, com produção apoiada por instituições religiosas, e acessível a boa parte da população, dado seu baixo preço.¹⁸⁰ Eram impressas em diversas oficinas do Reino, daí ser impossível estudá-las a partir de uma única origem tipográfica. As prensas da Imprensa Régia serviram, por vezes, a alguns editores de estampas de santos, como se percebe a partir do levantamento sistemático dos livros de Registro de Obras. Em 1770, por exemplo, vemos Francisco Manoel Pires, relevante editor de estampas de Lisboa, cujos maiores investimentos consistiam em registros de santos, pagando \$480 para a Régia Tipografia, pela “...impressão de 20 duzias de estampinhas.”¹⁸¹

Francisco Manoel Pires pode ser considerado um editor de estampas porque era dono das chapas, ou seja, ele contratava gravadores para abri-las e as conservava, podendo submetê-las ao tórculo sempre que desejasse. Estava alocado na Rua do Passeio, informação geralmente indicada nas próprias gravuras. Seus registros eram os de melhor qualidade estética de Lisboa, contando, entre seus gravadores, Gaspar Froes Machado. Era muito comum outros editores imprimirem contrafações dos registros da casa de Pires, que eram correntemente comercializados, por exemplo, pela loja de estampas de José da Fonseca, ao

¹⁷⁷ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF. 1374, Doc. 62, 31/10/1799; Doc. 68, 22/10/1799 e Doc. 134, 19/05/1800.

¹⁷⁸ MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. Lisboa: Na Offic. De Domingos Gonsalves. MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. Lisboa: Typografia Rollandiana.

¹⁷⁹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 151, Maço Brasil 1800; Cx. 153, MF. 1374, Doc. 129, 12/11/1800.

¹⁸⁰ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 320.

¹⁸¹ AIN-CM. Registro de Obras, Lv. 25, fls. 54.

Arsenal.¹⁸² Por vezes, vemos a mesma imagem sendo copiada, por diferentes mãos, várias vezes, sendo perceptíveis as transformações estéticas e, na maioria dos casos, a popularização dos traços. A sequência abaixo, figuras 17, 18 e 19, mostra uma gravura da Ressurreição, aberta por Joaquim Carneiro da Silva para ilustrar o Breviário Romano, que também circulava como Registro de Santo, e duas de suas contrafações, bem menos elaboradas esteticamente e tecnicamente.

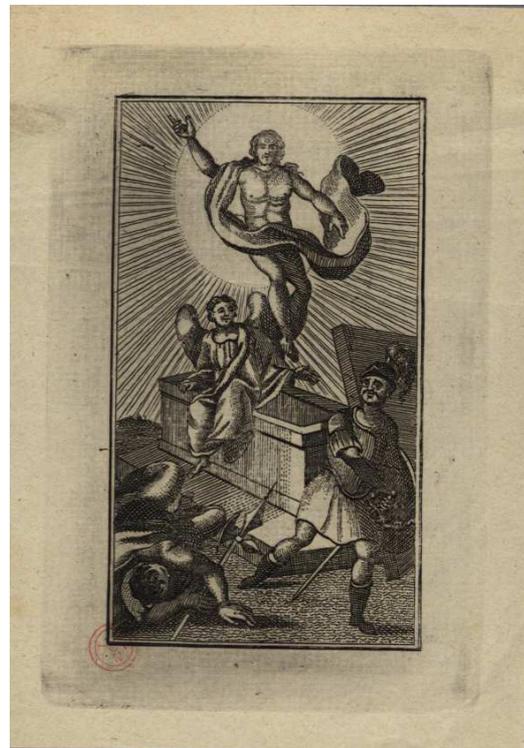
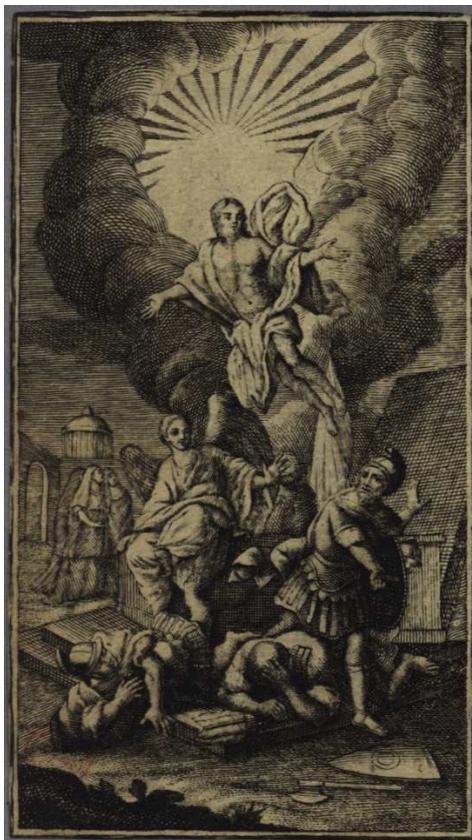


FIGURA 16 - *Nossa Senhora do Rosário*. Registro de Santo
 Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 3099.
 Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

¹⁸² FÁRIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 335-336.



FIGURA 17 - SILVA. *Ressurreição de Cristo*. Registro de Santo
 Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4443.
 Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURAS 18 e 19 - *Ressurreição de Cristo*. Registros de Santos
 Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4447 e RS 4444.
 Fotos: Biblioteca Nacional de Portugal.

Com vistas a coibir esse tipo de prática, protegendo seu grande filão mercadológico, Manoel Pires entrou, em 1791, com um pedido de privilégio de impressão de 15 estampas, o que acabou conseguindo, por 10 anos. Alegava seu pioneirismo nesse ramo como forte argumento para obtenção do monopólio.

...foi o Supplicante o primeiro que em beneficio da Nação Portugueza se animou a gastar a maior parte do seu Cabedal em mandar fazer os melhores e mais corrector(sic) Dezenhos tanto no objecto figurativo, como em ornato, feitos pelos mais peritos Professores da Arte de Debuxar, e pelos mesmos Dezenhos depois de approvados, e corretos, tem o Supplicante mandado abrir ao buril em chapas de cobre, para por ellas se imprimirem as Efigies daquelles Santos, e Santas...¹⁸³

Pedia, então, “...que nenhum outro Impressor possa usar das copias das suas chapas, em menos por ellas mandar imprimir Estampas fora do Reino em prejuízo do Supplicante”.¹⁸⁴

Francisco Manoel Pires era, certamente, o maior editor de registros de santos de Lisboa. Mas havia outros também, como indicam as subscrições de alguns exemplares, envolvidos no comércio desse tipo de gravura que contava com público tão vasto.



FIGURA 20 - *Salomé com a cabeça de São João Batista*. Registro de Santo
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 1078.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

¹⁸³ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, Processo de 10/09/1791.

¹⁸⁴ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, Processo de 10/09/1791.

A demanda por essas estampinhas devotas explica, inclusive, o fato de elas não terem sido anunciadas na *Gazeta de Lisboa*, com era recorrente artifício dos comerciantes em relação às estampas de outra natureza.¹⁸⁵

Como notou Miguel Figueira de Faria, o próprio processo de pedido de privilégio de Francisco Manoel Pires indica que suas estampas rumavam para o Brasil, pois grassava “...a geral aprovação não só neste Reyno mas também nas suas conquistas e até fora do Reyno...”¹⁸⁶

A passagem desses impressos para o Brasil também era fiscalizada pelos conselhos lisboetas. Em 1797, Manoel José da Costa, da cidade do Porto, pediu autorização à Mesa Censória para enviar para o Brasil “...um sortim.to de Estampas de folha, meia folha, e quarto, todas de Santos...”¹⁸⁷ Desde o início do século XIX, Paulo Martin empenhava-se em enviar para o Brasil, além de livros, registros de santos.¹⁸⁸ No Rio de Janeiro, as imagens eram recebidas por seu filho, Pedro Martin, que ali atuava como vendedor de livros e estampas. Miguel Faria acompanhou os anúncios de venda de estampas da *Gazeta do Rio* e identificou o comércio de registros de santos pela loja de Pedro Martin, situada na Rua da Quitanda, e pela Loja da *Gazeta*, além de um anúncio de José António de Abreu Guimarães sobre “...a venda de dois Bahus cheios de Estampas de santos de diversas qualidades e tamanhos”.¹⁸⁹



¹⁸⁵ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 319.

¹⁸⁶ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 325.

¹⁸⁷ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 151, 21/8/1797.

¹⁸⁸ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF. 1372, Doc. 165, 19/10/1801. IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 154, MF. 1439; Doc. 34, 17/09/1801; Doc. 36, 18/11/1802; Doc. 89, 13/02/1807.

¹⁸⁹ FARIA. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, p. 386-388.

CAPÍTULO 2: OS PINTORES E SEUS LIVROS

2.1 O fazer pictórico nas Minas

O presente capítulo propõe-se a identificar os livros em posse de pintores que atuaram em Minas Gerais e avaliar se as leituras que eles fizeram desses volumes interferiram no seu fazer artístico, contribuindo, assim, para a construção da linguagem pictórica mineira. Vários cuidados devem ser tomados ao se eleger leituras pretéritas como objeto de estudo, sobretudo, como é o caso, quando essas leituras não estão explicitamente articuladas por seus leitores nas fontes de pesquisa. Tais questões serão debatidas a seguir, com o amparo de bibliografia pertinente à História do livro e da leitura.

É imprescindível considerar que os livros inseriam-se num universo criativo marcado por dinâmicas específicas, e suas leituras só podem ser pensadas como integrantes e participantes dessas dinâmicas. Refiro-me a aspectos que devem ser tomados não apenas como configurantes de ambientes de leitura, mas como motivadores, juntamente com os livros, do processo de constituição da cultura visual nas Gerais. Aponto, precisamente, as formas de organização do labor pictural, com suas híbridas equipes de trabalho, compostas por mestre, oficiais contratados, aprendizes e escravos; as relações estabelecidas entre o artista e seu contratante – as irmandades e as ordens terceiras – formuladas nos contratos para produção das obras; os processos de entrega das encomendas, geralmente amparados na avaliação das peças por outros artistas, chamados louvação; as peculiaridades da posição social dos artistas e da interação entre eles, seja nas suas vidas particulares, seja nos próprios canteiros de trabalhos, onde era comum, por exemplo, um pintor dedicar-se à ornamentação do forro da capela-mor e outro empenhar-se na pintura do forro da nave. É evidente nas fontes que havia um *métier* pictórico, formado por interlocutores envolvidos com a confecção das obras – pintores, aprendizes, contratantes etc. – em intenso debate.

Os impressos, as gravuras e os livros inseriam-se nesse complexo laboral como elementos que o integrava, conformando-o. Ingênuo seria depreender, dos textos e das gravuras, as leituras que deles foram feitas, automaticamente, como se não fossem permeadas por todas essas condições de trabalho. É sobre esse emaranhado de fatores que, antes de refletir propriamente sobre a influência dos impressos, pretendo agora lançar algumas luzes.

As pinturas em questão, realizadas entre o último quartel do século XVIII e as três primeiras décadas do XIX, são o produto da interação social entre os que as encomendavam,

as associações leigas, e os pintores. Como nas Minas foi proibida a instalação de ordens primeiras e segundas, toda a produção artística inserida nos templos foi impulsionada pelo patrocínio de irmandades e de ordens terceiras. Tratava-se de associações de devotos de um mesmo orago, cuja finalidade era prestar, ao santo, as honras devidas ao seu culto – festas, novenas –, bem como auxiliarem-se, os devotos, mutuamente. Mediante o recolhimento de contribuições anuais, as irmandades realizavam as cerimônias pertinentes à sua devoção, além de prestar ajuda a irmãos e a seus familiares que estivessem em dificuldades, acompanhar solenemente as exéquias de seus associados e construir e ornamentar suas capelas.

Alguns aspectos das relações entre pintores e seus contratantes ficaram cristalizadas nos contratos, também chamados de condições, fonte profundamente estudada por Célio Macedo Alves em sua dissertação de mestrado. Em Portugal e no nordeste brasileiro, notou o pesquisador, os termos do ajuste, que envolviam o estabelecimento de prazos, preços, especificidades da obra, transformavam-se em uma escritura pública, que era lavrada em cartório. No caso mineiro, dispensava-se a intermediação cartorial, e as condições ficavam registradas apenas entre as partes interessadas, o que não invalidava sua natureza jurídica.¹⁹⁰

Muitas vezes, tratava-se de acertos entre os próprios irmãos, visto não ter sido raro os pintores trabalharem para as agremiações das quais faziam parte. Era comum, nos recibos pelos serviços prestados, os artistas subtraírem parte para “...pagar e abonar nos meus anuaes q devo a m.ma Ordem...”,¹⁹¹ ou mesmo para pagar anuais de seus dependentes, como foi o caso de João Batista de Figueiredo, em relação ao que recebeu da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Vila Rica “...hu cruzado de ouro da entrada de noviça de m.a molher Maria da S.a do Nascim.to os coais lhe levarei em conta na Rematação da pintura...”¹⁹² Silvestre de Almeida Lopes teve papel privilegiado, duplamente autorizado, no contrato de pintura que estabeleceu com a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, de Diamantina. Ele era o procurador da agremiação e, de acordo com os termos do ajuste, “...foi proposto pelo noso Procurador q. era nessesario o pintarmos o forro do corpo da Igreja e se asentou fazerce pelo risco que apresentou uniformem.te...”¹⁹³ Nesse caso, Almeida Lopes atuou como pintor e irmão, interferindo incisivamente na forma da decoração, definindo o

¹⁹⁰ ALVES. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*, p. 28-29.

¹⁹¹ Recibo emitido por Manoel da Costa Ataíde para a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. 20/04/1824. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 185.

¹⁹² Recibo emitido por João Batista de Figueiredo para a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Vila Rica. 30/09/1773. *Apud* TRINDADE. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da ordem*, p. 395.

¹⁹³ Termo de pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Amparo. 10/11/1780. *Apud* DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 70.

momento de realizar a pintura, apresentando o risco e realizando a empreitada. Nem sempre o pintor assumia tantos papéis na definição do projeto pictural de determinado templo. Pode-se abordar os contratos como o resultado do debate prévio entre irmandade e artista, quanto ao programa iconográfico, ao uso das cores e aos arranjos decorativos. Eles registram as decisões tomadas após conversas, nas quais – não é difícil conjecturar – interviriam as impressões de outras pinturas realizadas na região, gravuras, livros, habilidades de membros da equipe e outros.

Mesmo após esses prováveis diálogos, entendia-se que o contrato não seria capaz de prever todos os arranjos estéticos necessários à plena realização da empreitada. Em alguns trechos, percebe-se haver uma compreensão comum sobre questões relativas à ornamentação, o que revela a maturação de uma linguagem visual compartilhada e, por isso, não tão necessária de ser explicitada. No acerto sobre a pintura do forro da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, do Arraial do Tejuco, definiu-se que, ao longo da arquitetura fingida, dever-se-ia inserir “...ornatos e figuras em os lugares competentes...”, lugares esses habitualmente destinados às decorações em pinturas de perspectiva. Há contratos que conferem ampla liberdade ao pintor, como ocorreu em 1804, nos termos para a pintura do consistório da irmandade de Nosso Senhor dos Passos da Matriz de Santo Antônio, da Vila de São José del-Rei, atual Tiradentes. Definiram-se, apenas, os locais que receberiam a pintura e sua qualidade, devendo ser do “melhor gosto, conforme o uso moderno” deixando o resto “a eleição de toda a obra deixarão ao gosto do artífice”.¹⁹⁴ Manoel da Costa Ataíde apresentou, por si só, as condições para a pintura e o douramento dos altares laterais da capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto: “Condições e declarações q apresenta Mel da Costa Ataíde (...) pelas quais declara o Methodo, e ordem q se deve seguir no Douramento e Pintura dos seis Altares do Corpo Igreja da Sr.a...”.¹⁹⁵ Entrevê-se, nos termos dos documentos, a ingerência das opiniões das partes envolvidas, bem como a liberdade criativa conferida ao pintor, em alguns casos, em partes mais ou menos restritas da obra.

Há condições que oferecem verdadeiras antevisões da obra. Especificam-se aspectos iconográficos, materiais e cores a serem empregados, dimensões etc. Revelam terem sido redigidas por setores sociais profundamente conhecedores da Arte da Pintura. O contrato firmado entre o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha e os mesários da Ordem Terceira do

¹⁹⁴ Termo de ajuste da pintura do consistório da irmandade do Senhor dos Passos da Matriz de Santo Antônio de São José del-Rei. 8/9/1804. *Apud* FILHO. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó, p. 238.

¹⁹⁵ Condições para pintura e douramento dos altares da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. 30/7/1835. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 189.

Carmo da Vila de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, em 1818, detalha exhaustivamente a feição iconográfica, formal, decorativa e técnica das pinturas. Não se sabe porque a pintura que hoje adorna a capela da dita confraria não reflete tais condições, mas em todo caso, é interessante transcrever esse documento tão rico:

...1.o- Que seria pintado todo o Tecto, levando hum banco de Architetura com quartellas de três faces nos seos pedestaes, em os quaes se pintarião vários anjos com emblemas de Nossa Senhora nas maons. 2.o Que no mesmo Tecto serião pintados, ou os doze Apostolos, ou doze Sanctos desta mesma Ordem Terceira da Senhora do Carmo. 3.o Que no meio teria hum Painei da Coroação da mesma Senhora, e a Trindade, em hum globo de nuvens guarnecido de vários Córos de Anjos, e Cherubins. 4.o Que levaria na frente por cima da Simalha hum Paynel na figura da Sancta Madre Igreja, que consta de hum Pontífice com a Custodia do Sanctissimo Sacramento, e Nossa Senhora com a Cruz, e por baixo da mesma Custodia as Taboas da Ley, e debaixo desta o novo, e velho Testamento. 5.o Que seria pintada toda a Simalha real fingida de pedra de cambiantes, e o frizo com o melhor gosto. 6.o que serião pintados todos os Payneis a oleo, e o mais a tempora, por melhor acerto e viveza das cores...¹⁹⁶

Os contratos visavam assegurar que as pinturas seguiriam o gosto da época, o que hoje entendemos por rococó. A predileção por tons mais claros, sobretudo nos fundos, para arejamento do programa pictórico e destaque dos figurativos, é textualmente expressa. Nos ajustes para a pintura do forro da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, do Arraial do Tejuco, pode-se perceber o quanto a cor pérola era estimada: “...o tecto cor de perrula as simalhas fingindo a pedras púlpitos e grades cor de perula...”.¹⁹⁷ Os medalhões centrais, com a iconografia principal da igreja, cercados de cor branca, forma muito recorrente no rococó mineiro, são assim descritos: “...e se asentou fazerce pelo risco que apresentou uniformemt.e todos que é todo de branco com hua tarja grande no meyo de nos cantos huma tarjazinha também...”.¹⁹⁸

Estabelecendo as condições da pintura, o contrato era tido como o principal mediador entre o pintor e o sodalício contratante. A ele recorreriam sempre que uma das partes se

¹⁹⁶ Condições para pintura e douramento do corpo da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. 17/04/1818. *Apud* PASSOS. *Em torno da história do Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja*, p. 117-118. Veremos, adiante, que o painel por cima da simalha mencionado, com a representação da Santa Madre Igreja e do Pontífice, é a exata descrição da vinheta do frontispício dos missais editados pela Impressão Régia.

¹⁹⁷ Ajuste da pintura da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Arraial do Tejuco. 10/05/1812. *Apud* DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 70.

¹⁹⁸ Termo de ajuste da pintura do forro da capela de Nossa Senhora do Amparo do Arraial do Tejuco. 10/1/1780. *Apud* DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 70.

julgasse lesada, ou mesmo quando, de comum acordo, decidissem rever algum aspecto do que fora anteriormente estabelecido, como foi a demanda de Manoel da Costa Ataíde que, em 1829, compareceu diante da Mesa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto “...expondo que tendo acrecido varias tarjas no Camarim, e outras pessas do Throno, e nixos, que não entrarão no primeiro ajuste, era necessario renovar-se o ajuste...”¹⁹⁹

Nota-se o quanto as relações entre contratantes e contratados, seus debates e os termos do ajuste do trabalho, eram extremamente relevantes no processo de construção da linguagem pictórica mineira. Os contratos expressam posicionamentos estéticos em vigor e auxiliam na cristalização dos mesmos. Estabelecem a forma, as técnicas e a iconografia a ser adotada nas pinturas. Por vezes, uma gravura é descrita, em um contrato, para nortear iconograficamente o pintor. É possível, também, que livros de ornamentos e livros de pintura, que adiante serão analisados, dessem suporte ao artista para que cumprisse o estabelecido nas condições. Outros fatores também se refletiam nas formas e nos temas das pinturas em foco neste trabalho.

A organização do labor artístico em equipes, responsável por ladear sujeitos de diferentes origens e condições sociais nos canteiros de obras e nos “ateliês” de pintura, é elemento importantíssimo da dinâmica criativa. Os mestres contratavam oficiais para os auxiliarem nas empreitadas e treinavam aprendizes livres, libertos ou escravos. A carência de homogeneidade formal de pinturas, talhas e esculturas, pode decorrer da variedade de mãos, habilidades e formações ali empregadas.

Aprendizes, oficiais e mesmo escravos especializados formavam-se ao longo do contato cotidiano e próximo com os respectivos mestres/senhores.²⁰⁰ No início do aprendizado, dedicavam-se aos serviços menos elaborados, como a mistura das tintas ou o carregamento e desbastamento inicial da madeira ou da pedra.²⁰¹ Em seguida, passavam a confeccionar partes menos visadas das composições. Ao mestre cabia a concepção geral da obra, seu risco ou esboço, a divisão das tarefas e a orientação dos trabalhadores. Dedicava-se, também, às principais partes da criação em termos da hierarquia iconográfica religiosa, da importância em relação ao conjunto e da proximidade do olhar do observador. Nas pinturas e na talha, segundo Adalgisa Arantes Campos,

¹⁹⁹ Documentos avulsos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 197.

²⁰⁰ Havia artífices que treinavam escravos alheios, mediante pagamentos de seus donos, bem como forros, negros e mulatos, a expensas de pessoas da localidade. Empenhou-se em tal atividade o famoso entalhador da Comarca de Guimarães, Francisco Vieira Servas, atuante nas Minas entre 1752-1811. RAMOS. *Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro*, p. 27.

²⁰¹ ARAÚJO. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*, p. 125.

O mestre ou responsável pela arrematação cuida da concepção geral, da trama arquitetônica, balcões e medalhão central. Contudo, os fundos, nuvens e as figuras que não estão no foco principal ficam para o ateliê, composto de aprendizes (homens livres, os oficiais) e mão de obra escrava. Se perto da visão do devoto (espectador), ou em situação de absoluto destaque, é feita pelo mestre. Se à distância, pelo ateliê.²⁰²

Em interessante estudo sobre o desenho subjacente às pinturas de Manoel da Costa Ataíde, acessado por modernas técnicas fotográficas, Beatriz Coelho detectou, sob a têmpera do forro da Capela de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto, partes inteiras do risco bastante distintas do estilo solto do marianense, caracterizadas por dureza atribuível a auxiliares.²⁰³ Sabe-se que Ataíde ensinava o ofício de pintura a seus escravos e contava com a ajuda deles nas empreitadas. Em 1804, o pintor tinha Pedro Angola, Manoel e Ambrósio como auxiliares de pintura. Em 1813, seus cativos eram Pedro Angola, Maria Crioula e Victorino Crioulo.²⁰⁴

Elucidar o trabalho das equipes de trabalho no dia a dia do fazer artístico e construtivo é algo extremamente difícil, pois os registros textuais da época, as fontes disponíveis, não tinham a intenção em descrevê-lo; oferecem, no entanto, pistas.²⁰⁵ A importância da execução coletiva das obras de Arte redimensiona-se se for considerado que muitos artistas, sobretudo os mais reconhecidos, arrematavam serviços, concomitantemente, em mais de uma vila ou arraial das Gerais. Nessas ocasiões, deixavam seus aprendizes e contratados numa das empreitadas, enquanto labutavam em outra. Em 1826, Manoel da Costa Ataíde entrou com uma ação contra a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Mariana, requerendo o pagamento da última parcela referente à pintura e douramento da capela-mor da confraria. Dentre os argumentos dos irmãos para não quitarem a dívida, reforçados por suas testemunhas, constava a acusação de que o pintor teria deixado a encomenda com seus aprendizes, enquanto adornava a capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Vila Rica. José Joaquim do Couto, pintor pardo, testemunhou a favor

²⁰² CAMPOS. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA; ANASTASIA. *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*, p. 257-258.

²⁰³ COELHO. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde, p. 238.

²⁰⁴ CAMPOS. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA; ANASTASIA. *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*, p. 255 e 257. De acordo com o texto, o pintor deve ter tido dois escravos, um após o outro, angolas de nome Pedro, pois, em 1804, o mencionado Pedro Angola teria 45 anos e em 1813, 44. Ou então, a idade de Pedro em 1813 era de 54 anos. Tendo a acreditar na segunda hipótese.

²⁰⁵ A temática foi verticalizada em: SANTIAGO. Cativos da arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco Mineiro. In: PAIVA; IVO. *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*.

da irmandade, afirmando ter trabalhado na capela-mor do Rosário, a convite de Ataíde, por um mês “...poco mais ou menos...”, junto com o filho, Francisco, o aprendiz Raimundo e os moleques do mestre. Durante esse período, Ataíde teria comparecido no canteiro um só dia, quando determinara o que seus subordinados deveriam fazer.²⁰⁶ O depoimento de José Joaquim ilumina o trabalho coletivo, típico da produção artística do período, formado por profissionais de diversas condições: o depoente, pintor livre ou liberto, pardo; o filho de Ataíde com sua concubina parda forra, Maria do Carmo; Raimundo, o aprendiz, provavelmente livre e os referidos moleques, escravos do pintor. Atesta, também, as ausências dos pintores de seus locais de trabalho, envolvidos com outros compromissos. Abordo, a seguir, esses dois aspectos depreendidos do testemunho de Joaquim do Couto, quais sejam, as equipes mestiças de trabalho, priorizando a atuação dos escravos dos pintores, e as ausências dos pintores de seus locais de trabalho.

Era comum artistas possuírem cativos aprendizes e auxiliares.²⁰⁷ Estes distinguiam-se dos demais não só na distribuição e organização do trabalho, mas também na relação que estabeleciam com os donos. Esclarecedores são os testamentos dos pintores, nos quais se confere relevo aos escravos especialistas. É possível que o aprendizado de um ofício, como o de pintor, garantisse ao mancipio uma situação melhor no interior do plantel, além de favorecer a conquista da alforria.

Antonio, escravo pintor de Francisco Xavier Carneiro, foi coartado em testamento por 300\$000. Caso pagasse a quantia em quatro anos, a testamenteira de Xavier Carneiro dar-lhe-ia 50\$000 de desconto. O artista possuía outros escravos, como Francisco Angola e Joaquim Benguella, que não foram agraciados da mesma forma. Somente Maria, escrava doméstica, foi alforriada no testamento.²⁰⁸

Ataíde, em testamento, alforriou Pedro e Maria.²⁰⁹ Seria o Pedro Angola que o acompanhou durante boa parte de sua vida, seu auxiliar de pintura? Provável, mas difícil afirmar, uma vez que o inventariante refere-se a ele como nação “mirfumba”.

O pintor bracarense José Soares de Araújo, responsável por várias pinturas na Comarca do Serro do Frio, declarou em testamento a posse de 26 escravos de variadas nações: Cassonge, Rebolo, Mina, Benguella, Congo, Angola, Cabundongo, entre outras. O mestre devia dividir seus escravos entre as várias atividades a que se dedicava: pintura, lavras e

²⁰⁶ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 42f.

²⁰⁷ PAIVA. *Escravidão e universo cultural na colônia*, p. 91.

²⁰⁸ ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 288, auto 5244, 1º ofício, fls. 1 v.

²⁰⁹ Testamento de Manoel da Costa Ataíde. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 211-213.

sítios. Apenas cinco escravos não eram africanos, dentre os quais o mulato Vidal, pintor e dourador. Soares de Araújo dedicou-se a ensinar sua Arte ao africano João, mencionado como “João cabundongo com príncipeo de pintor”. No testamento e codicilo, alforriou e coartou vários escravos, dentre eles um João cabundongo, provavelmente seu aprendiz, ainda que seja difícil afirmar, pois a fonte aponta outro escravo chamado João cabundongo “... com hum calombinho na testa...”.²¹⁰

João Nepomuceno Correia e Castro não declarou aprendizes cativos em testamento, mas elencou quatro escravos: Pedro Angola, Domingos Angola, Juliana Angola e Lucinda crioula, as duas últimas de sua mulher. Nada afirmou sobre ter-lhes ensinado algo referente à pintura e nem os coartou ou alforriou. Além disso, seus aprendizes não foram identificados como escravos: Joaquim da Natividade, a quem devia 30 e tantas oitavas quando morreu; Francisco de Paula e Bernardino de Senna, aos quais deixou riscos, estampas e debuxos.²¹¹

Testamentos de artistas são fontes valiosas para iluminar as interações entre senhores e escravos, e o destino dos cativos após a morte dos donos. Entrevendo a morte, esses homens registraram detalhes preciosos de suas vidas materiais, de suas relações sociais, assim como expectativas e anseios íntimos. Ao ler os documentos, o historiador reencontra-os, a despeito dos séculos que os separam. O estreitamento, ao longo dos anos de convivência, dos laços entre senhores e escravos especializados pode ter favorecido a prática das alforrias e coações. A partir de pesquisa sistemática em inventários e testamentos das Comarcas do Rio das Mortes e Rio das Velhas, não estritamente de oficiais mecânicos e artistas, Eduardo França Paiva observa que os donos de menor número de cativos foram os que mais alforriavam ou coartavam via testamento “...dado, claro, a proximidade cotidiana entre senhor/escravo”,²¹² dentre outros fatores. De acordo com o autor, as manumissões não devem ser entendidas apenas como dádivas de “bons senhores”, mas como conquistas diariamente articuladas pelos escravos nos interstícios dos contatos firmados com os donos.

Aprender e executar uma Arte ou ofício facilitava, ao que tudo indica, a mobilidade social dentro do cativo. Os ensinamentos aproximavam o senhor de seu escravo e alçava-o da condição de simples força bruta à de sujeito especializado, melhor avaliado e estabelecido em meio à escravaria.

²¹⁰ BAT. Testamento do Guarda-mor José Soares de Araújo, maço 36, nº 377, 1º ofício, fls. 4v e 6f.

²¹¹ Dentre as testemunhas que assinaram a aprovação do testamento, todas livres maiores de 14 anos, consta um certo Francisco de Paula Oliveira e Senna, talvez o aprendiz do pintor que recebeu as estampas. É possível que ele tivesse algum grau de parentesco com o outro aprendiz de Nepomuceno, Bernardino de Senna, que, inclusive, passou recibo dos legados para a testamenteira. AEAM, nº 619, fls. 4f, 4v, 5v e 9f.

²¹² PAIVA. *Escravidão e universo cultural na colônia*, p. 174.

Examino, agora, o segundo aspecto que destaquei do testemunho de José Joaquim do Couto, isto é, o local em que se encontravam os pintores durante a execução de suas obras. No caso de Ataíde, a mobilidade exigida pelo seu ofício de pintor, com o qual ganhava a vida, parece chocar-se com as exigências de sua patente militar de alferes da Companhia da Ordenança do Distrito de Mombaça, que o obrigava a “...residir sempre no Distrito na dita companhia...”.²¹³ No ano da obtenção da patente, 1799, Ataíde contratou a encarnação das imagens dos Passos da Paixão de Cristo, entalhadas por Antônio Francisco Lisboa e sua oficina, em Congonhas.

Vários são os registros que revelam morarem, os pintores e suas equipes, temporariamente nos locais das obras que executavam. Segundo o Cônego Raimundo Trindade, Ataíde residia nos fundos da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de Vila Rica, quando lá trabalhava na pintura do magnífico forro do templo.²¹⁴ As condições de douramento e pintura dos altares da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da mesma vila, estabeleciam como responsabilidade do sodalício oferecer “...Andames prontos, e Caza p.a a morada durante a factura dos ditos Altares...”.²¹⁵ Assim também ficou estabelecido entre a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, e o pintor do corpo da igreja, Joaquim Gonçalves da Rocha:

...ficando a mesma Ordem obrigada a concorrer-lhe com o dinheiro preciso p.a o costeio da obra, conforme o seo adiantamento, e a dar lhe durante o tempo da sobredicta Obra as cazas desta Ordem com os seo pertences, para guarda das tintas, e rezidencia dos officiaes, mas ficando também elle Pintor obrigado aos reparos, que fizer nas mesmas cazas p.a seo uso...²¹⁶

A situação foi um pouco diferente em relação aos acordos entre a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, do Arraial do Tejuco, e o pintor Silvestre de Almeida Lopes. O artista, irmão da confraria, habitaria as casas do consistório apenas durante o dia, talvez porque possuísse residência nos arredores da empreitada: “...não perceba essa Irmd.e aluguel algú da casa dos consistorio em que rezide de dia o d.o irmão no exercicio da sua Arte...”²¹⁷

²¹³ APM – SC. Cód. 285, fls. 225v.

²¹⁴ TRINDADE. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*: crônica narrada pelos documentos da ordem, p. 400.

²¹⁵ Condições para douramento e pintura dos altares da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos, p. 191.

²¹⁶ Condições para pintura e douramento das obras do corpo da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. *Apud* PASSOS. *Em torno da História de Sabará*: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja, p. 119.

²¹⁷ Termos da irmandade de Nossa Senhora do Amparo do Arraial do Tejuco. 4/3/1780. *Apud* DEL NEGRO. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas)*: pinturas dos tetos de igrejas, p. 70.

Considero que uma das práticas que mais tenha contribuído para a configuração da linguagem pictórica mineira tenha sido a da constante emulação. Outro aspecto relevante era a possibilidade de um artista ter, no seu horizonte de soluções criativas, as obras, concluídas ou em processo de confecção, de seus pares. Os envolvidos com o fazer pictórico tinham oportunidade de estudar as pinturas realizadas por seus colegas, motivados, talvez, pelos comentários suscitados por elas. Diante da necessidade de criar uma obra, o artista congregava suas experiências passadas, as exigências dos encomendantes – expressas nas condições –, as gravuras e os livros de que dispunha, as habilidades de seus auxiliares e escravos, e, certamente, exemplares pictóricos partícipes de sua cultura visual. Essa dinâmica era particularmente intensa no circuito em torno de Vila Rica, depois Ouro Preto, e da Cidade de Mariana, que integrava vilas e arraiais marcados pela atuação dos mesmos mestres.

Considero as produções de João Nepomuceno Correia e Castro e João Batista de Figueiredo como marcos iniciais das experiências “modernas” na Capitania, notáveis pela predileção por fundos mais claros, que melhor distinguiam as figuras em primeiro plano, pelo arejamento das composições, em relação às inflacionadas criações do período anterior, e pelos ornatos em *rocaille*, festões, guirlandas, flores, cartelas etc.

João Nepomuceno Correia e Castro nasceu em Mariana, tendo aprendido seu ofício na própria Capitania.²¹⁸ Sabe-se de sua atuação desde 1774, quando foi louvado das obras de João Carvalhais, subempreitadas a Bernardo Pires, de pintura e douramento da Capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Vila Rica. Como afirmou Rodrigo Mello Franco de Andrade, é provável que o pintor já tivesse revelado sua destreza a seus contemporâneos, o que o credenciaria a ser avaliador da pintura da importante Matriz.²¹⁹ Esse episódio prova que Correia e Castro estudou meticulosamente as referidas pinturas. Sua obra mais conhecida, e talvez a única preservada, é a decoração pictórica da nave da Basílica do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas. Ali, inspirando-se em gravuras estrangeiras de diversas procedências, como notou Hanna Levy,²²⁰ o artista foi capaz de garantir notável coerência estética, optando por eliminar personagens dos modelos – concentrando-se no essencial –, clarear os fundos e abrandar os contrastes de claro e escuro. O ornamento *rocaille* já se apresenta no forro da nave. Essa obra, realizada entre 1777 e 1787, manteve-se como referência aos pintores da época. Manoel da Costa Ataíde a conhecia bem, por ter estado em Congonhas para a encarnação das imagens dos Passos da Paixão de Cristo, de Antônio

²¹⁸ AEAM. Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, nº 619.

²¹⁹ ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 29.

²²⁰ LEVY. Modelos europeus na pintura colonial, p. 24.

Francisco Lisboa, em 1781, quando teve a oportunidade de presenciar o processo criativo de Correia e Castro; e em 1798, quando estabeleceu novo contrato para a encarnação das imagens e pôde ver a obra concluída. Entre 1818 e 1819, Ataíde encontrava-se novamente em Congonhas, trabalhando nas imagens da Paixão e na pintura da capela-mor do Santuário, retocando o forro rococó, de Bernardo Pires. Seria ingênuo minimizar o impacto dessa experiência sobre o engenho criativo de Manoel da Costa Ataíde, que, posteriormente, dedicar-se-ia a pinturas de forros que compartilhavam da gramática visual daqueles vistos e estudados em Congonhas: um medalhão central colocado em posição frontal ao espectador, envolto em sinuosa moldura *rocaille* de cores vivas.

João Batista de Figueiredo era mineiro, nascido em Catas Altas. Há registros de sua atividade de pintor entre 1773 e 1775, quando trabalhou para a Igreja de São Francisco da Penitência, em Vila Rica. A obra, entretanto, não chegou aos nossos dias.²²¹ Marcante foi sua atividade no Arraial do Inficionado, atual Santa Rita Durão, onde trabalhou na Matriz, a partir de 1778, e na Capela de Nossa Senhora do Rosário, por volta de 1792, data inscrita no medalhão da pintura do nártex. Todo o trabalho pictórico insere-se, sem rupturas, no novo gosto. Emaranhados *rocaille* conferem grande unidade e coerência ao conjunto; há o cuidadoso e refletido uso do branco circundando os medalhões centrais, aspecto que era, inclusive, exigido nos contratos. A situação geográfica do Arraial, tão próximo de Mariana e de Catas Altas, locais que certamente contaram com a atuação de Ataíde, e a alta qualidade das pinturas são elementos que nos levam a crer que o grande mestre da pintura mineira tenha analisado bem a obra de João Batista de Figueiredo. A literatura clássica sobre a pintura em Minas Gerais chega a arriscar elos mais próximos entre ambos os artistas e suas obras, destacando, no caso de Ataíde, a pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência, de Vila Rica, a exemplo de Rodrigo de Mello Franco:

Ao surto triunfal da assunção da Virgem, no centro do forro da nave da capelinha dos pretos, do Inficionado, corresponde a revoada celeste do coroamento da Nossa Senhora dos Anjos, no templo franciscano de Vila Rica. Influindo no equilíbrio das composições decorativas, nos tetos das duas igrejas, a disposição e o próprio movimento das figuras dos Papas, Bispos e Doutores têm manifesta afinidade. Mas é sobretudo o espírito e a intenção das composições que se aproximam, numa relação de parentesco estreito, impondo a presunção de que João Batista de Figueiredo tenha sido o mestre de Manuel da Costa Ataíde, à falta de documentos sobre as circunstâncias em que se operou, de fato, a formação profissional do maior pintor de Minas.²²²

²²¹ ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 31.

²²² ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 34.

Quando trabalhou na pintura desse forro em perspectiva rococó, entre 1801 e 1812, Ataíde pôde conviver com as pinturas de Figueiredo, realizadas na mesma capela, na década de 70. Certamente, ele não foi o único a ver e a estudar as obras de Nepomuceno e de Figueiredo, oportunidade que, tendo em vista seu escopo geográfico de atuação – Mariana, Itabirito, Santana dos Montes, Arraial do Bacalhau, Itaverava – deve ter tido, também, Francisco Xavier Carneiro, importante pintor atuante no período, peculiarmente relevante a este estudo devido à interessante livreria que possuía.

A Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde, identificados, por Myriam Ribeiro de Oliveira, como disseminadores de duas possibilidades de pintura em forros em perspectiva rococó, não faltaram oportunidades de debater sobre a Arte da Pintura e de estudar as soluções picturais um do outro.²²³ Atuaram, em alguns casos, nas mesmas igrejas, cada qual se dedicando a determinada parte. Se ao mesmo tempo, isso viabilizava o diálogo e o estudo do processo criativo do colega, sendo possível, inclusive, trocas de modelos gravados e livros sobre pintura; em momentos diferentes, o posterior poderia, no decorrer dos meses de trabalho, analisar com vagar o que tinha sido feito pelo que o antecederia naquele espaço. Na capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, Francisco Xavier Carneiro esmerou-se na pintura do forro da nave e Manoel da Costa Ataíde, entre 1794 e 1804, dentre outros serviços, na pintura do forro da sacristia com passagens da vida de São Francisco de Assis. Ataíde trabalhou na Matriz de Santo Antônio de Itaverava, entre 1813-1814 e 1819-1820, períodos durante os quais teria pintado o forro da capela-mor. Francisco Xavier Carneiro pintou o forro da nave e do nártex dessa igreja entre 1822 e 1825. Em pelo menos duas ocorrências, Francisco Xavier Carneiro teve a obrigação de examinar acuradamente obras de Ataíde por tê-las avaliado. Refiro-me ao douramento do trono e altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco e à pintura e ao douramento da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, ambas em Mariana.

O processo resultante da louvação de Carneiro da Silva na Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana explicita, textualmente, o conhecimento que os pintores tinham do que era feito por seus colegas na Capitania/Província e como esse conhecimento instrumentalizava suas atuações criativas. Ao ser criticado pelos avaliadores por ter prateado, e não dourado, partes do sacrário, Ataíde defendeu-se alegando ser procedimento em voga no seu tempo, citando inclusive exemplos da mesma opção cromática:

²²³ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p. 283-284.

...so o Carneiro, e nuvem esta de prata, por ser uso, e conforme, como bem se vê no altar das almas da Sé, e no do Rosario a elle fronteiro e correspondente, que sendo todo elle doirado pelos mesmos Louvados Lopes e Carneiro, tanto forão agora sobornados pelo inimigo Capital do Autor, que reprovão agora nesta o uso de prata entre o oiro, muitas duvidas aos citados lugares, quando elle fiserão o mesmo em todos os Anginhos, triangulo de Sacrario, e Cortinas de madeira do dito Altar do Rosario da Se da Cathedral desta Cidade de Mariana, dando por cima da prata o Regraxo de vermelha; Cujá pratica de prateados nestes devidos lugares, apresentão patentes em muitas Igrejas, e em quatro altares do Carmo da Imperial do Ouro Preto...²²⁴

Até agora, foram abordadas as circunstâncias intervenientes na produção das pinturas. Após debates, estabeleciam-se as condições de elaboração das pinturas, entre encomendantes e pintores, que norteariam suas relações a partir daí. Embora esses contratos fossem assinados apenas pelos membros das mesas administrativas das confrarias e pelos pintores, as equipes de trabalho eram muito maiores. O fazer era coletivo, sendo marcado pela presença dos escravos dos pintores e de outros oficiais. A dedicação à obra exigia, em alguns casos, que a agremiação contratante oferecesse morada para o arrematante, que passaria a residir próximo ao local. Houve casos, entretanto, em que o pintor teria se ausentado do lugar do serviço, como Ataíde do sítio da pintura do forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana. É justo supor que os pintores, enquanto trabalhavam, fossem influenciados por sua cultura visual, constituída por obras anteriores tomadas como fontes de informação e aprendizado. Depois de todos esses processos, chegava o momento de entregar a obra e receber a última parcela do pagamento.

Mediante os termos de aceitação das obras, artista e irmandades encerravam suas obrigações mútuas. Em 1783, foi aceita a obra de pintura de Manoel Ribeiro Rosa na Capela de São José de Vila Rica.

...apareceo prezente Manoel Ribr.o Roza Mestre pintor, e por este foi ficando desObrigado de tudo, q' declara o Termo das Condiçoins feitas neste mesmo livro a fls. 30 e 31 a o d.o Manoel Ribr.o Roza e por estar pago e satisfeito de toda a quantia pelo que foi Justa a dita obra; E o Juiz e mais officiaiz e Irmaons a aceitarão a d.a Obra por acharem estar feita conforme o Termo e Condiçoins como fica dito aSima, e mais acrescimos de fez na d.a Capella e destez mesmos acrescimos esta pago...²²⁵

²²⁴ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 24 v.

²²⁵ Termo de entrega da pintura da Capela de São José de Vila Rica. *Apud* TRINDADE. A Igreja de São José, em Ouro Preto, p. 153.

Apesar do documento da Capela de São José não mencionar, o mais comum era a entrega da obra ficar condicionada ao julgamento de dois pintores, que avaliariam a adequação dos trabalhos pictóricos ao que fora estabelecido nas condições. Retoques finais poderiam ser requeridos no ato da entrega, como ocorreu com o douramento do trono e altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, de Mariana. A peça já tinha sido, inclusive, “...examinada por ordem da Meza por dous Professores quaes João Scaper Maciel, e o Tenente Francisco Xavier Carneiro, que a acharão feita segundo as referidas condiçoins...”, quando a Ordem requereu que Ataíde se dedicasse a “...doirar os Castiçaes do Altar Collateral da mesma forma em que se axão pintados os do Altar Mor...”. Manoel da Costa Ataíde aceitou retornar ao trabalho, mas deixou claro que “...não por que fosse obrigado a isso naquellas condiçoins mas sim por que voluntariamente o quer fazer por esmola a ordem, como Irmão zeloso, que he da mesma.”²²⁶

Em outra ocasião, Ataíde teve problemas bem mais graves na entrega de uma obra. Trata-se da pintura e do douramento da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana. Por não ter recebido a última parcela do pagamento, Ataíde entrou na justiça contra os irmãos. De acordo com o pintor, os mesários já teriam aceitado a obra quando resolveram submetê-la a exame

...E supposto, que aquelle exame já não deveria ser admissivei hua vez que os Reos aceitarão a obra, de que o Author lhes fez huma exacta entrega, comtudo para que não pareça, que o mesmo Autor se teme do dito exame não duvida que este se faça...²²⁷

Ficaram, como avaliadores, os louvados João Lopes Maciel e Francisco Xavier Carneiro, que, após inspeções, observaram “falhas e ruínas” no dourado “que há muitas pessoas que devião ser douradas que não foram”. “Há dourado mas ajuda de tintas” e “o sacrário não está segundo o trato por que nas condições não se fala em prata alguma”.²²⁸ Como resultado, Ataíde morreu sem ver o último pagamento por esse trabalho.

Considero pertinente incitar algumas reflexões acerca da situação social dos pintores em Minas Gerais no período, aspecto que, certamente, interferia no número de arrematações e derivava do prestígio que os artistas angariavam com seu fazer.

²²⁶ Termo de aceitação da obra de pintura que fes o Alferes Manoel da Costa Ataide. 14/12/1804. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 171-172.

²²⁷ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 9v.

²²⁸ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 18f.

Há um debate sobre terem sido pintores e entalhadores, nas Minas da Colônia e do Império, considerados oficiais mecânicos ou artistas. Muitos autores acreditam numa certa indistinção entre ofícios mecânicos e Artes figurativas nesse período.²²⁹ Na Europa, desde o Renascimento, pintores e escultores alcançaram a dignidade conferida antes apenas aos que se dedicavam às Artes Liberais.²³⁰ O novo estatuto eximia-os da pecha de trabalhadores manuais e desvencilhava-os da ampla regulamentação das corporações de ofícios, atreladas, em Portugal, às câmaras municipais por meio da Casa dos Vinte e Quatro. Em Lisboa e no Porto, os pintores da técnica a óleo adquiriram, no século XVII, o mesmo privilégio.²³¹

A questão complexifica-se, uma vez que todo oficial mecânico gozava de autonomia maior na capitania mineira, onde as corporações, ou inexisteram ou foram muito fracas. As câmaras tentaram normatizar a capacidade dos profissionais, mediante os exames, e os preços cobrados, utilizando-se dos regimentos.²³² Pintores e entalhadores não se submeteram ao controle dos conselhos, o que é indício de sua diferenciação.²³³ Os regimentos, entretanto, não normalizavam todos os aspectos relacionados com as profissões e suas associações, mas apenas descreviam as atividades inerentes a cada ofício e o rol dos preços a serem cobrados pelos produtos.²³⁴

José Newton Coelho Meneses, em tese de doutoramento, desvenda os caminhos alternativos de inserção e distinção social percorridos pelos oficiais numa conjuntura sem corporações. Comparando a situação mineira com a lisboeta, o historiador atribui às corporações uma definição prévia do *status* social dos oficiais, legislado pelos regimentos e pelo escalonamento de dignidade entre as profissões. Os grêmios limitavam, também, a execução dos produtos ao impor regras fixas. Sem essa tutela, os oficiais mineiros construíram trajetórias originais de inserção e mobilidade social, baseadas, sobretudo, na confluência da demanda mercadológica pelos seus produtos com a qualidade dos mesmos. Os trajetos eram, portanto, delineados individualmente a partir do reconhecimento público da capacidade do oficial.

²²⁹ BOSCHI. *O barroco mineiro: artes e trabalho*, p. 15-16. ARAÚJO. *Para a decência e o culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*, p. 7-8. Nesse mesmo texto, nas p. 137-138, a autora afirma que os pintores “...classicamente não se enquadrariam dentro dos chamados ofícios mecânicos, pois pertenceriam à categoria dos profissionais liberais”.

²³⁰ Gramática, dialética, retórica, geometria, aritmética, astronomia e música.

²³¹ ARAÚJO. *Para a decência e o culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*, p. 19-20.

²³² MENESES. *Artes fabris e serviços banais*.

²³³ VASCONCELOS. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII, p. 344. Após vasculhar todos os códices da câmara de Vila Rica produzidos entre 1711-1830, o pesquisador encontrou, apenas, uma carta de exame de pintor.

²³⁴ MENESES. *Artes fabris e serviços banais*, p. 243.

Os oficiais do fazer manual, aqui, na ausência do corporativo se imbuíram de uma personalidade social, caracteristicamente embasada em uma ação individual e radicalmente associada ao exercício cotidiano de seu trabalho.²³⁵

No caso das Artes – pintura, escultura e entalhe –, por serem livres da tutela das câmaras, posição angariada mediante atestado público de habilidade, a qual era ainda mais recorrente. Cor e condição eram critérios menos observados, ao contrário da excelência das peças artísticas, na definição da reputação social do artista. O reconhecimento de um artista pode ser seguramente medido pela quantidade de obras de sua autoria espalhadas pela Capitania/Província e pela avaliação de seus contemporâneos. Marcelino da Costa Pereira, pintor, assim se referiu a seu mestre, Manoel da Costa Ataíde: “...he muito perito na sua Arte de pintura, e como tal procurado para muitas obras de maior ponderação, e dellas se tem encarregado, e dado satisfação...”.²³⁶ José Soares de Araujo foi considerado, nas condições de ajuste da pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, do Arraial do Tejuco, “...o mais perito na dita Arte, que há neste Continente...”.²³⁷

A afamada habilidade de Francisco Xavier Carneiro, filho natural de Maria, escrava de Ana Teixeira, como consta no registro de seu batismo,²³⁸ foi mais importante que sua desprestigiada condição étnica, quando foi chamado para avaliar as obras de seu conterrâneo branco, Manoel da Costa Ataíde, questionando-a, inclusive, na Capela do Rosário de Mariana.

Considerando os limites do presente trabalho, não prosseguirei discutindo o prestígio social dos pardos artistas. É necessário frisar, entretanto, que a qualidade reconhecida da Arte de alguns pintores mulatos provavelmente não os tivesse “branqueado”, ou seja, suplantado as restrições legais e pechas sociais inerentes a sua condição impostas por uma sociedade, ao menos em tese, zelosa da pureza de sangue. Acredito, por outro lado, que o mesmo indivíduo poderia acumular várias “personalidades sociais”, algumas sancionadas pela tradição e pelas regras de precedência próprias do Antigo Regime, o que não significa serem imunes a apropriações e transformações, outras construídas historicamente na interseção da trajetória e mérito individual com o reconhecimento social conquistado. Em situações específicas, uma dessas “personalidades” sobrepunha-se às demais. Para os encomendantes da decoração de suas capelas, a perícia de um artista era mais importante que a sua cor ou condição. Em outras

²³⁵ MENESES. *Artes fabris e serviços banais*, p. 336.

²³⁶ ACSM. *Líbelo Cível*, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 34 v.

²³⁷ Livros de termos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. *Apud* DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 23.

²³⁸ Livro 6º de nascimentos e crismas da Catedral de Mariana, fls. 146 e 28. *Apud* MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 155.

situações, pleiteando, por exemplo, um cargo na câmara, o artista pardo seria preterido, em favor de um branco.

2.2 Desafios e possibilidades de uma História da leitura

Árdua é a tarefa do estudioso que se empenha em desvelar a maneira como sujeitos pretéritos apropriaram-se, significaram e transformaram textos em motivadores de ações. A leitura raramente deixa marcas, registros recuperáveis pelo historiador, como bem atesta Michel de Certeau

A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não se protege contra o desgaste do tempo (nós nos esquecemos e nós a esquecemos); ela pouco ou nada conserva de suas aquisições, e cada lugar por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido.²³⁹

A situação é agravada quando tratamos de sociedades cujos processos comunicativos amparavam-se, majoritariamente, na oralidade, como no Antigo Regime. Roger Chartier estuda a variedade de dinâmicas interativas travadas entre os homens e os impressos durante o período moderno. Os sujeitos nem sempre se encaixavam nas definições atuais de analfabeto e de leitor silencioso. Em meados do século XIV, a leitura silenciosa desencastelou-se dos mosteiros e das universidades, passando a ser praticada por parcela da aristocracia laica, mas ainda demoraria para se tornar comum e disseminada. A leitura de numerosos textos, assimilados na intimidade pelo trânsito calado dos olhos, a chamada leitura extensiva, só se vulgarizou entre 1750-1850.²⁴⁰ O conteúdo de um livro poderia ser acessado por intermédio da leitura em voz alta de outrem, ou pela disseminação oral em processos coletivos específicos. As ilustrações chamavam a atenção dos leitores e mediavam suas relações com os livros. Os impressos adentravam experiências fundamentais de sociabilidade das quais participavam, inclusive, analfabetos: festas, celebrações religiosas, trabalhos manuais, dentre outras.²⁴¹ “Graças à palavra que o decifra, graças à imagem que o desdobra, ele (livro) se torna acessível mesmo àqueles que são incapazes de ler, ou que dele não podem ter, por si sós, nada mais que uma compreensão rudimentar.”²⁴² Sobre as possibilidades de apropriação dos impressos trata o livro *Les usages de l'imprimé*: “...la culture ancienne de l'imprimé ne se

²³⁹ DE CERTEAU. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 270.

²⁴⁰ CHARTIER. Do livro à leitura. In: _____. *Práticas de leitura*, p. 82.

²⁴¹ CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 25. CHARTIER. Do livro à leitura. In: _____. *Práticas de leitura*, p. 94.

²⁴² CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 24.

pas aux produits de la seule typographie, n' implique pas que les seuls alphabétisés et porte des pratiques que ne sont pas seulement des lectures.”²⁴³

Imiscuindo-se em práticas que o socializava, um livro reverberava como objeto cultural em múltiplos sujeitos, não restringindo seu escopo de influência a seu dono. Percebe-se, assim, a debilidade do uso dos inventários para a História da leitura. O arrolamento de certo volume numa lista de bens não significa que ele tenha sido alvo de atenção, apenas, por parte do inventariado, e nem assegura que o seu proprietário o tenha, efetivamente, lido. Livros eram comprados e exibidos como índices de distinção e objetos decorativos, funções que desempenhavam a despeito de terem, seus textos, sido decodificados. Além do mais, é impossível saber quando o livro listado foi adquirido pelo inventariado; se muito próximo da sua morte, talvez nem tenha sido compulsado com vagar.

Diante dos obstáculos, os historiadores da leitura surpreendem em inovações metodológicas que favoreçam a apreensão de leituras passadas. Darnton escreve uma História amparada em fontes produzidas pelos leitores, nas quais eles explicitam suas leituras, tipo de documento extremamente raro.²⁴⁴ Os processos dos Tribunais da Inquisição foram eleitos por vários pesquisadores como manancial de indicações nesse sentido. Os réus eram indagados sobre a origem das ideias “heréticas” que professavam e, ao responderem, ofereciam ao historiador informações sobre o que leram e como o fizeram. Um dos pioneiros nessa vertente foi Carlo Ginzburg, que desvendou o universo heterodoxo das leituras de um moleiro medieval, preso pela Inquisição, no clássico *O queijo e os vermes*.²⁴⁵ Adriana Romeiro revela as apropriações e significações dadas por Pedro Henequim, milenarista capturado pela Inquisição Portuguesa, aos livros que leu, sobretudo os sermões do padre Vieira.²⁴⁶ Luiz Carlos Villalta examinou arquivos inquisitoriais e desenhou um painel de leituras “insurretas” realizadas na América Portuguesa.²⁴⁷ É preciso considerar, porém, que os documentos da Inquisição registram leituras “desviantes” das prescrições da Igreja, e que os depoimentos foram colhidos em momentos de constrangimento dos inquiridos.

Márcia Abreu desenvolveu mecanismos para acessar leituras ao lançar novo olhar sobre as fontes da Censura Portuguesa. A autora não restringe a análise aos editais de proibição de livros, mas ilumina os pareceres dos funcionários da instituição, que contêm justificativas para a interdição de determinado volume, especialmente os romances

²⁴³ CHARTIER (dir.). *Les usages de l'imprimé*, p. 15.

²⁴⁴ DARNTON. A leitura rousseauista de um leitor “comum” do século XVIII. In: CHARTIER. *Práticas de leitura*, p. 143-176.

²⁴⁵ GINZBURG. *O queijo e os vermes*.

²⁴⁶ ROMEIRO. *Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*.

²⁴⁷ VILLALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*.

licenciosos. Os documentos apresentam os impactos que as leituras dos livros causaram nos funcionários portugueses.²⁴⁸

Inspirando-me na sofisticação metodológica dos historiadores da leitura brasileiros, atrevi-me a forjar método afeito à problemática do presente trabalho. Identifiquei os livros que os pintores mineiros possuíam, arrolados em seus inventários, e as leituras que fizeram são entrevistas a partir das obras de pintura que realizaram, ou seja, confronto o conteúdo dos livros com a aparência das pinturas em busca de indícios de que determinado volume tenha sido lido e seu conteúdo interferido no fazer artístico. As leituras motivaram ações criativas, codificando-se visualmente, fenômeno mais facilmente observado no caso dos tratados de pintura. Obras pictóricas foram adotadas, assim, como fontes para a História da leitura. Outra via trilhada foi perscrutar a documentação produzida pelos envolvidos com a prática pictórica nas Gerais tendo em vista o uso de termos e concepções vulgarizados pelos livros que dentre eles transitavam.

As limitações desse método devem ser evidenciadas. As restrições ao uso dos inventários para a História da leitura são pertinentes. Nada garante que um pintor tenha lido certo livro citado no seu inventário e nem em que condições foi feita a leitura. Por outro lado, ele poderia ter lido ou acessado informações contidas em outros livros que não possuía. Estimadas essas ponderações, o trabalho mostrou-se fértil.

Privilegiei confrontar as matérias tratadas nos livros em posse de certo pintor com as pinturas por ele produzidas. Identificar formulações pictóricas que reflitam ensinamentos textuais contidos em volume listado em inventário não é garantia de que tais formulações tenham sido apreendidas nesse livro. As fontes de informação eram múltiplas, desde outros livros, cuja leitura poderia ser mediada pela voz de outrem, até a prática cotidiana do ofício, como objetivei debater no item anterior desse capítulo. A ilação da leitura é melhor certificada quando o pintor, dono de biblioteca, criava a partir de considerações muito específicas de algum de seus volumes, de difícil acesso em outros meios. Mas mesmo que o artista não tenha instrumentalizado sua prática profissional na leitura de seus impressos, é dado importante que esses livros compunham o seu universo de orientações disponíveis, seu mundo privado, oferecendo-se, cotidianamente, como fonte de aprendizado.

Compararei, também, os conteúdos dos livros de certo pintor com obras de algum de seus contemporâneos ou de geração subsequente. A organização do labor criativo nas Minas setecentista e oitocentista sanciona esse tipo de procedimento. O trabalho era coletivo, ou

²⁴⁸ ABREU. “As mais infames e abomináveis” obras: livros licenciosos dos dois lados do Atlântico. In: PAIVA. *Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI-XVIII)*.

seja, o mestre cercava-se de oficiais contratados, escravos, aprendizes e auxiliares nos canteiros de obras. Orientava todos eles, possivelmente instruído por algum livro que possuía, sobretudo por seus tratados de pintura. Nesse ambiente, a leitura de um artista disseminava-se, oralizada ou não, entre os demais que, posteriormente, levavam os conhecimentos para novas empreitadas. Os artistas encontravam-se no interior dos templos que decoravam, sendo comum determinado pintor esmerar-se num forro de nave, enquanto outro se dedicava à ornamentação da capela-mor ou ao douramento de talha, circunstâncias que propiciavam a troca de informações e, mesmo, o empréstimo de livros, prática tão comum na época.

A estrutura textual, material e tipográfica dos livros será inquirida na medida em que apontam para o ideal implícito de leitor e que orientam a leitura. Mas esse tipo de abordagem será melhor trabalhado no capítulo seguinte, centrado nos missais.

As reflexões que se seguem organizar-se-ão da seguinte forma: num primeiro momento, apresentarei as livrarias dos pintores, a partir dos arrolamentos dispostos em seus inventários. Apontamentos sobre a circulação dos títulos pelas Minas serão feitos com base em bibliografia pertinente à História do livro e da leitura. Sigo analisando cada um dos livros que versam sobre pintura, tendo em vista seus assuntos, organizações em partes e capítulos, as relações que encerram entre texto e imagem, quando for o caso, e entre o autor e o leitor, explícitas nos prólogos e nos trechos em que o autor interpela seu leitor presumido. Numa terceira etapa, delineio um panorama amplo dos saberes contidos neste *corpus* livresco: ensinamentos práticos, concepções estéticas, conceituais e uso de uma linguagem sobre as questões pictóricas. A realização desse panorama teve como eixo de condução o cotejamento dos conteúdos dos volumes, que foi desvelando emaranhado de concepções minimamente coeso, circulante nas Gerais. Esse universo é entendido como o disponível, acessável, e as apropriações que dele fizeram os pintores são elucidadas pela análise da documentação referente ao processo de ornamentação pictórica dos templos, que, como será demonstrado, ecoam termos e concepções veiculados pelos livros analisados. Por fim, inferências sobre usos mais pragmáticos dos conteúdos dos volumes foram feitas mediante a comparação entre o que os livros ensinavam e as formas e os temas evidenciados nas pinturas.

2.2.1) Inventários *post-mortem* de pintores: perfil social e posse de livros

A pesquisa nos inventários dos artistas setecentistas e oitocentistas adotou a seguinte metodologia: inicialmente, elaborei uma lista de pintores que atuaram em Minas Gerais no período. Baseei-me, para confeccionar esse instrumento de busca, em documentação

produzida pelas irmandades e em bibliografia pertinente, com destaque para o *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.²⁴⁹ Posteriormente, saí à procura dos inventários desses sujeitos nos arquivos que reúnem documentação referente aos locais em que eles atuaram.²⁵⁰ Nessa etapa da pesquisa, emergiu uma grande dificuldade: o enorme número de homônimos. Encontrava três, quatro inventários com o nome de um artista específico. O primeiro critério eliminatório de um homônimo é a data, ou seja, é necessário computar apenas documentos produzidos durante o período em que o pintor pudesse, efetivamente, ter morrido. Todos os inventários abertos em ano anterior àquele que sabia que o pintor estava trabalhando foram, de imediato, desconsiderados. Quanto aos que tinham começado depois da última data conhecida de atuação do artista, elaborei critério seguro para não eliminar processos pertinentes: julguei que o inventário de certo pintor pudesse ter sido aberto até 70 anos depois da última data em que sabia ter o artista trabalhado. Mesmo sendo muito pouco provável que um pintor tenha vivido 70 anos depois de sua vida laboral, preferi estabelecer margens seguras que dificultassem a exclusão de alguma fonte. Todos os possíveis inventários de certo pintor que se encaixavam nesses marcos temporais foram lidos com vistas à identificação de alguma pista de que se tratavam, efetivamente, dos documentos procurados. Os indícios podiam ser a menção a algum crédito do defunto, devido por irmandade que contratou seus serviços, ou débitos pela compra de materiais de pintura, ou, ainda, na descrição dos bens, o aparecimento de algum objeto típico de pintor como “Hua pedra de moer tintas – \$900; Duas dúzias de broxinhas velhas – 1\$200”.²⁵¹ Uma vez certificados quais inventários eram mesmo de pintores, passei a considerar os livros que neles foram listados.

Após pesquisas exaustivas, sete inventários foram confirmados como pertencentes aos seguintes artistas: capitão Luiz da Costa Ataíde, Manoel da Costa Ataíde, Marcelino da Costa Pereira, Francisco Moreira de Oliveira, Feliciano Manoel da Costa, Francisco Xavier Carneiro e Caetano Luiz de Miranda. Primeiramente, centrei-me nos dois documentos que não mencionam livros no rol dos bens, especificamente os processos de Feliciano Manoel da Costa e Francisco Moreira de Oliveira.

Feliciano Manoel da Costa nasceu em Vila Rica e lá viveu. Era filho bastardo de Cláudio Manoel da Costa e Francisca Arcanja de Souza. Morreu solteiro, sem filhos, e seu

²⁴⁹ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.

²⁵⁰ É possível, embora menos provável, que o inventário de certo artista que trabalhou, por exemplo, na Comarca de Ouro Preto tivesse sido aberto e registrado na Comarca do Serro do Frio. Considerei essa possibilidade, embora não tenha desenvolvido uma metodologia específica para ela.

²⁵¹ ACSM. Inventário de Francisco Moreira de Oliveira, Cód. 59, auto 1341, 2º ofício, fls. 4v.

inventário foi aberto em 1814, a pedido da mãe e herdeira.²⁵² É elencado no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* como santeiro e pintor. Trabalhou na Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto, confeccionando duas imagens de Santa Efigênia, retocando a pintura de uma delas e dourando castiçais. Na matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, encarnou 10 anjos. Seu inventário e seu testamento não oferecem indícios claros de sua atuação profissional, tendo sido computado com base no supracitado dicionário. O artista possuía joias, talheres, tachos e chocolateira penhorados; alguns móveis, uma viola, duas casas e quantidade considerável de madeira, possível pista de suas atividades laborais: 14 vigas de madeira branca com 25 palmos de comprimento, 23 portais de madeira branca, 1 madre de 40 palmos de madeira branca.²⁵³

Francisco Moreira de Oliveira faleceu em 1823, deixando viúva Roza Eufemia Nunes, sua inventariante, e os órfãos Thereza, Ignácio e Francisco. Quando se iniciou o processo de inventário, em 1828, apenas o herdeiro Ignácio estava vivo.²⁵⁴ O documento prodigaliza informações sobre sua atividade de pintor, tais como créditos cobrados pela viúva das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco da Cidade de Ouro Preto, e bens, a saber: uma colher de ferro, uma pedra de moer tintas, quatro pedrinhas de “burnir” dourados, duas dúzias de brochinhas velhas e duas brochas grandes.²⁵⁵ Dentre seus bens, móveis e imóveis, dispostos em 14 itens, cinco relacionam-se diretamente com sua profissão, sendo 35,7%. O valor total dos bens perfazia 162\$790, dos quais 8\$140 referem-se a seus instrumentos de trabalho, 5%. Levando-se em conta apenas o valor dos bens móveis, 12\$790, o montante destinado ao ofício pictural alcança 63,6%.

A função de brochas e de brochinhas dispensam maiores explicações. Colheres de ferro eram usadas pelos pintores na preparação de algumas tintas, a partir de pigmentos. Para moer os pigmentos e misturá-los ao solvente era preciso uma pedra de moer tintas. Esses ensinamentos estavam presentes nos tratados de pintura que circulavam pelas Minas. A *Arte da pintura*, de Felipe Nunes, ensina, por exemplo, como preparar o jalde, tinta amarelo ouro, a óleo:

Tomai o Jalde em pedra, assim como o comprais, e queimai-o no fogo em huma colher de ferro, ou em hum restinho, e seja sobre brazas sem fumo, e

²⁵² ACSP. Inventário de Feliciano Manoel da Costa, Cód. 13, auto 130, 2º ofício.

²⁵³ ACSP. Inventário de Feliciano Manoel da Costa, Cód. 13, auto 130, 2º ofício, fls. 7v.

²⁵⁴ ACSM. Inventário de Francisco Moreira de Oliveira, Cód. 59, auto 1341, 2º ofício, fls. 3f.

²⁵⁵ ACSM. Inventário de Francisco Moreira de Oliveira, Cód. 59, auto 1341, 2º ofício, fls. 4v.

como fizer fio como mel, então está queimado, depois o moei muito bem com agoa, e depois de enxuto o usai com óleo por sombra...²⁵⁶

Moreira de Oliveira era, também, dourador, motivo pelo qual possuía quatro pedrinhas de brunir dourados, usadas no polimento final das peças.

Ressalta-se que, em nenhum outro inventário de pintor, estão listadas tantas ferramentas de trabalho, o que pode ser explicado pelo fato de ser mais comum os contratantes das obras, irmandades e ordens terceiras, fornecerem os materiais e instrumentos necessários à realização das encomendas. Para pintura e douramento de sua capela, a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Vila Rica comprou, em 1801, no Rio de Janeiro, além de grande quantidade de pigmentos e óleos, uma dúzia de brochas grandes de arco de ferro, duas dúzias de brochinhas de aparelhar o dito arco, duas dúzias de brochas de frisar, duas dúzias de brochinhas pequenas de pintar, quatro dúzias de pincéis de cabra, quatro dúzias de pincéis de dourar, meia dúzia de brochinhas de molhar e uma dúzia de pincéis de abrir sentido.²⁵⁷

Dentre os artistas donos de livros, identifico uma corrente de possíveis leitores, cujos elos são o capitão Luiz da Costa Ataíde, Manoel da Costa Ataíde, filho do capitão, Francisco de Assis Ataíde, filho de Manoel da Costa Ataíde, cujo inventário não foi encontrado, e Marcelino da Costa Pereira, pintor que aprendeu o ofício com Manoel da Costa Ataíde. Tendo em vista a ligação entre esses artistas, seja por meio do parentesco, que envolve Luiz da Costa Ataíde, Manoel da Costa Ataíde e Francisco de Assis Ataíde, seja por meio das relações mestre/aprendiz – Manoel da Costa Ataíde foi o mestre tanto de seu filho, Francisco, como de Marcelino da Costa Pereira – pode-se conjecturar sobre intercursos livres e difusão dos conhecimentos contidos nos volumes entre esses sujeitos criativos.

O processo de inventário de Luiz da Costa Ataíde foi aberto em 1802. O documento revela a origem branca e portuguesa do capitão, que morreu viúvo quando morava na Freguesia do Piranga, Arraial do Bacalhau.²⁵⁸ Seus bens apontam para diversificadas atividades profissionais. O ofício militar é sinalizado pelas armas arroladas, como espingardas, bacamartes, espadim, pistolas. Dedicava-se, também, a mineração, agricultura e pecuária, pois tinha almocafres, alavancas, balança de pesar ouro, ouro lavrado, além de

²⁵⁶ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 56.

²⁵⁷ Conta da importância do ouro e mais tintas para adouramento e pintura da Capela dos terceiros de São Francisco de Vila Rica. *Apud* TRINDADE. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da ordem*, p. 404.

²⁵⁸ ACSM. Inventário do Capitão Luiz da Costa Ataíde, Cód. 33, auto 792, 2º ofício.

milho, porcos e leitões, bens que deviam integrar seu “sítio com casas de vivenda, paiol, engenho coberto de telha, terras de plantar e minerais”.²⁵⁹

Judith Martins insere-o no rol de artistas/artífices por ter trabalhado na ornamentação da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana, tendo recebido quatro oitavas e meia por atividade não especificada.²⁶⁰ Luiz da Costa Ataíde possuía alguns instrumentos de ofícios, como um martelo de pedreiro e um torque de sapateiro, além de um “caco” de cobre furado, cuja finalidade poderia ser a purificação de óleo de linhaça, usado em pinturas, conforme as instruções de *Arte da pintura*.²⁶¹

A biblioteca do capitão era composta de três livros cujos títulos e avaliações são os seguintes: “Hum livro Erário mineral de sururgia (...) \$600”; “Hum livro piqueno Mestre da vida (...) \$300”; “ Humas Oras portuguesas piquenas (...) \$150”.²⁶² O *Erário mineral de cirurgia* é um tratado médico escrito por Luís Freire Gomes, cirurgião português que esteve nas Minas durante a primeira metade do século XVIII e registrou algumas práticas curativas.²⁶³ Conhecimentos medicinais eram requeridos por todas os segmentos populacionais, daí o interesse do artista em possuir um compêndio sobre o assunto. Thábata Araújo de Alvarenga, a partir de pesquisa sistemática nos inventários datados entre 1750-1800, existentes no Arquivo do Museu da Inconfidência-Casa do Pilar de Ouro Preto, encontrou o *Erário mineral* entre os bens de dois senhores de terras vilarriquenhos.²⁶⁴ Luiz Carlos Villalta, compulsando os inventários do Arquivo da Casa Setecentista de Mariana, identificou menção ao volume em dois documentos.²⁶⁵

A popularidade da obra do Frei João Franco, *Mestre da vida, que ensina a viver, e morrer santamente*, é confirmada por ter aparecido em 12 inventários levantados por Thábata Alvarenga, cujos defuntos dedicavam-se às mais variadas ocupações: eclesiásticos, comerciantes, militares, funcionários administrativos, senhores de terras, artesãos. A autora

²⁵⁹ ACSM. Inventário do Capitão Luiz da Costa Ataíde, Cód. 33, auto 792, 2º ofício, fls. 8f.

²⁶⁰ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 79.

²⁶¹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 61.

²⁶² ACSM. Inventário do Capitão Luiz da Costa Ataíde, Cód. 33, auto 792, 2º ofício, fls. 6v.

²⁶³ *Erário mineral de cirurgia*. Apud FERREIRA. *Erário mineral dividido em doze tratados*.

²⁶⁴ AHMI-CSP. Inventário de Luís de Figueiredo Leitão, Cód. 57, auto 639, 2º ofício. AHMI-CSP. Inventário de Manoel dos Reis, Cód. 97, auto 1185, 1º ofício. Apud ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 291 e 292.

²⁶⁵ VILLALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*, p. 372.

encontrou um exemplar desse livro entre os pertences de uma mulher.²⁶⁶ A edição de 1748 foi alvo da Censura Portuguesa.²⁶⁷

As *Oras portuguesas* compõem repertório de livros de horas canônicas que transitavam pelas Gerais, tais como horas seráficas, peregrinas, de Semana Santa, Marianas etc. Estão entre os títulos mais frequentemente encontrados por Villalta na cidade de Mariana, 14 vezes, representando 1,14% do total dos livros identificados pelo autor.²⁶⁸ Araújo contabilizou as *Horas Marianas* três vezes e as *Horas de Semana Santa* quatro.²⁶⁹

Os herdeiros de Luiz da Costa Ataíde eram seus filhos: Izabel, padre Antonio da Costa Ataíde, Alferes Manoel da Costa Ataíde que abdicou da legítima paterna, o tenente Domingos da Costa Ataíde, inventariante, e Sebastião da Costa Ataíde que se encontrava desaparecido havia mais ou menos 28 anos. Ao que parece, a divisão dos bens relacionou-se com os perfis dos herdeiros. Coube ao padre Antonio da Costa Ataíde, em pagamento das dívidas cobradas por Luiz da Costa Ataíde, constantes no inventário de sua esposa, mãe dos herdeiros, dentre outros bens, as *Oras portuguesas*, em sua avaliação de 150 réis, além de um oratório velho, uma imagem de Nossa Senhora com coroa de prata e uma imagem do Santo Cristo com sua Cruz.²⁷⁰

Manoel da Costa Ataíde recebeu apenas o que se referia à legítima materna e às dívidas cobradas durante o inventário da mãe. Alguns desses bens foram o escravo Antônio, que o acompanharia em alguns trabalhos de pintura subsequentes, um martelo de pedreiro, uma chocolateira e um espelho pequeno, útil instrumento para os que se dedicam a copiar imagens gravadas ou desenhadas para suportes picturais.²⁷¹

Os outros dois livros do capitão foram herdados por Sebastião, desaparecido, e logo disponibilizados em leilão em praça pública, junto com os demais bens recebidos por esse filho. Os livros não foram arrematados.

Mesmo não tendo herdado nenhum dos livros de seu pai, é provável que o pintor Manoel da Costa Ataíde tenha entrado em contato com eles, sobretudo se considerarmos que

²⁶⁶ FRANCO. *Mestre da vida, que ensina a viver, e morrer santamente*. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*. Anexo II – Rol dos livros/autores inventariados, p. 221-299.

²⁶⁷ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 182.

²⁶⁸ VILLALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*. p. 369.

²⁶⁹ *Horas de Semana Santa*, Padre Francisco de Jesus Maria Sarmiento. *Horas Marianas*, Padre Francisco de Jesus Maria Sarmiento. Lisboa 1820. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 177.

²⁷⁰ ACSM. Inventário do Capitão Luiz da Costa Ataíde, Cód. 33, auto 792, 2º ofício, fls. 35v.

²⁷¹ Essa técnica será melhor explicada no capítulo seguinte, dedicado ao uso das gravuras como modelos para as pinturas. Em linhas gerais, a imagem da gravura era refletida no espelho e sobre ele eram pintados os contornos do desenho. Depois, apertava-se um papel sobre o espelho de modo a ser manchado com as linhas desenhadas. O papel era perfurado, nos contornos, e colocado sobre o suporte da pintura. Recebia uma camada de pó ou carvão, e assim o desenho passava para o suporte.

viveu parte de sua vida no referido Termo do Bacalhau, onde foi ordenado sargento da Companhia de Ordenança em 1797.²⁷²

O processo de inventário de Manoel da Costa Ataíde iniciou-se em 1832, a partir da iniciativa de uma de suas herdeiras, Francisca Roza de Jesus, que reclamava terem sido os bens de seu pai avaliados desde a sua morte, em 1830, e o inventário ainda não ter sido aberto. Ataíde possuía alguns bens relacionados com suas patentes militares de sargento e de alferes, tais como pistolas e espingardas. Seu cavalo russo e seu selim com estribos poderiam servir tanto para atividades na ordenança quanto para as andanças pela Capitania mineira no desempenho de seu ofício de pintor. Tinha uma chácara de terras, onde podia plantar algum tipo de víveres, e instrumentos musicais como um piano forte, rabeca, folha de fagote.²⁷³

Os livros do pintor eram: “Hum livro da Bíblia estampado pr 4\$800; Hum Dº segredo das Artes dous Tomos 2\$000; Dicionário Francês 2\$000”.²⁷⁴ Entre a morte do pintor e a abertura do seu inventário, passaram-se dois anos durante os quais alguns pertences ficaram com o filho do finado, Francisco de Assis Ataíde, dentre eles os livros.²⁷⁵ Provavelmente, Francisco usufruiu dos volumes nas suas atividades de pintor, visto ter dourado talha no camarim do altar-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, em 1830.²⁷⁶ Talvez, seu contato com impressos que auxiliavam seu pai nas criações – como a Bíblia estampada, da qual Ataíde tirou modelos gravados para algumas de suas peças, e o livro *Segredo das artes* – tenha se dado em ocasiões anteriores, ainda durante sua fase de aprendiz. Francisco trabalhou na pintura da capela-mor da Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana junto com o pai, quando tinha pouco menos de 15 anos. Segundo algumas testemunhas, atuou com relativa autonomia ao ser deixado na obra enquanto Ataíde trabalhava na igreja carmelita de Mariana, como afirmou Francisco Justiniano Marques: “...ate a deixou entregue a seu filho Francisco, e hum aprendiz, e hum seu muleque, tendo somente com estes hú oficial...”.²⁷⁷ É possível que Francisco tenha adotado o sobrenome do pai por conta própria, pois Ataíde se refere a ele, em testamento, como Francisco de Assis Pacífico da Conceição.²⁷⁸

Marcelino da Costa Pereira, pintor pardo, natural de Vila Rica/Ouro Preto, morreu viúvo e sem filhos em 1858. Apesar de seu inventário ser de 1859, data que ultrapassa os

²⁷² APM. Seção Colonial, Carta Patente, códice 257, fls. 152f.

²⁷³ ACSM. Inventário de Manoel da Costa Ataíde, Cód. 68, auto 1479, 2º ofício, fls. 3f, 5f e v.

²⁷⁴ ACSM. Inventário de Manoel da Costa Ataíde, Cód. 68, auto 1479, 2º ofício, fls. 5v.

²⁷⁵ ACSM. Inventário de Manoel da Costa Ataíde, Cód. 68, auto 1479, 2º ofício, fls. 18f.

²⁷⁶ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 78.

²⁷⁷ ACSM. Libelo Cível, Códice 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 43v.

²⁷⁸ ACSM. Traslado do Testamento de Manoel da Costa Ataíde constante no inventário do pintor. Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cód. 68, auto 1479, 2º ofício, fls. 19f.

marcos cronológicos da presente pesquisa, trabalhou durante o período visado. Foi aprendiz de Ataíde, tendo testemunhado a seu favor em 1826, no mencionado libelo. Deixou seis missas em testamento para a alma do mestre.²⁷⁹ Usufruiu, provavelmente, dos livros de Ataíde durante as fases do aprendizado do ofício. Possuía móveis, quadros, oratório, uma espingarda, duas moradas de casas e “hum livro dos quatro evangelhos”.²⁸⁰ Nenhum dos bens indica claramente tratar-se, o inventariado, de pintor. Pista da atividade é o fato de que devia pela compra de materiais de pintura, como atestaram seus credores. Em 1844, por exemplo, comprou gesso de José Baptista de Figueiredo, e seu inventariante foi cobrado pela compra que o pintor fizera de ripas inteiras, tábuas de forro e óleo.²⁸¹ O gesso era indispensável à preparação dos suportes das pinturas e dos douramentos. O óleo servia para dissolver os pigmentos e as madeiras poderiam ser usadas como andaimes. Um dos credores do pintor teve, do montante recebido pelo inventariante, subtraído 12\$000 por ter sido sua casa “oliada” por Marcelino.²⁸² Trabalhou na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de Ouro Preto, e na Capela da Ordem Terceira do Carmo, da mesma cidade, onde pintou teto e corpo da igreja, deu gesso em dois altares, aparelhou os ornatos de gesso do altar-mor e dourou o consistório.²⁸³

Contemporâneo e conterrâneo de Ataíde, com quem dividiu a ornamentação de algumas igrejas mineiras, Francisco Xavier Carneiro possuía interessante biblioteca. Casou-se em 2 de fevereiro de 1830 com Joaquina Theodora.²⁸⁴ Era tenente, ocupação não acusada pelos bens elencados no seu inventário. Possuía casas, escravos, móveis e livros, citados na descrição dos bens da seguinte maneira: “Sete livros a saber: profecias de Isaias, huas Evas e Ave, as sciencias das sombras relativas ao dezenho, segredo necessário para as Artes da pintura, Orthografia portugueza...3\$000”.²⁸⁵ Alguns desses títulos deveriam ter mais de um volume, o que explica a menção a sete livros. Vale sinalizar que, dentre os 62 donos de bibliotecas encontrados por Thábata Alvarenga em Vila Rica, apenas um era mestiço como Xavier Carneiro: o sapateiro José de Castro Lobo, filho de uma preta forra. Dentre os artesãos

²⁷⁹ AHMI-CSP. Traslado do testamento de Marcelino da Costa Pereira constante no seu inventário. Inventário de Marcelino da Costa Pereira, Cód. 114, auto 1460, 1º ofício, 1859, fls. 37f.

²⁸⁰ AHMI-CSP. Inventário de Marcelino da Costa Pereira, Cód. 114, auto 1460, 1º ofício, fls. 6v.

²⁸¹ AHMI-CSP. Inventário de Marcelino da Costa Pereira, Cód. 114, auto 1460, 1º ofício, fls. 54f e 69f.

²⁸² AHMI-CSP. Inventário de Marcelino da Costa Pereira. Cód. 114, auto 1460, 1º ofício, fls. 68v.

²⁸³ MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 124-125.

²⁸⁴ AEAM. Livro de casamentos da catedral, fls. 140. *Apud* MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices de Minas Gerais*.

²⁸⁵ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 4f.

donos de livros, Thábata contou dois alfaiates, um ferrador, um ferreiro e um sapateiro; quase todos seus livros eram religiosos e um deles possuía, também, lâminas e registros de santos.²⁸⁶

O livro *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante*, do jurista Antonio de Souza Macedo, circulou com relativa frequência pela Capitania mineradora. Thábata Alvarenga encontrou-o citado no inventário de um eclesiástico em Vila Rica.²⁸⁷ Luiz Carlos Villalta o identificou dentre os pertences dos moradores de Mariana e em remessas de livros que rumaram do Brasil para Portugal. O caminho inverso também foi percorrido pela obra, como constatou Márcia Abreu investigando livros que eram mandados de Portugal para o Rio de Janeiro. Era vulgarizado em práticas coletivas, pois era lido no interior de círculos que se reuniam em Vila Rica, em 1722.²⁸⁸

O tratado *A sciencia das sombras relativas ao desenho* será alvo de minuciosa análise em item seguinte deste mesmo capítulo.²⁸⁹ Conjeturo tratar-se o volume *Ortohografia portugueza* do manual de João de Moraes Madureira Feijó *Ortografia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua portuguesa*, citado no inventário de um funcionário da administração portuguesa de Vila Rica.²⁹⁰

No processo de partilha dos bens, realizado em 1843, os livros do pintor ficaram com sua esposa, que, na qualidade de sua testamenteira, recebeu-os como terça deixada em testamento.²⁹¹ Nesta ocasião, D. Joaquina já tinha se casado pela segunda vez com Antonio Alves de Almeida que passou a aparecer, no processo, como cabeça do casal.

Em 1844, a viúva de Francisco Xavier Carneiro já estava morta e novos dados foram acrescentados ao inventário. O cura José Bonifácio de Souza Barradas procurou o juiz municipal participando-lhe que uma paroquiana, em segredo, entregara-lhe uma caixa aberta com uma viola dentro e um baú de pau fechado e sem chave. A anônima disse ao padre que a falecida viúva de Francisco Xavier Carneiro havia, às escondidas, entregado os ditos objetos para ela guardar “...e por isso se pode presumir que ela occultou o que dentro existe ao

²⁸⁶ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 67, 68, 158 e 160.

²⁸⁷ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante: Teatro de Erudição e Filosofia Cristã em que se representam os dois estados do mundo caído em Eva e levantado em Ave*. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 247.

²⁸⁸ VILLALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*, p. 372, 376, 381, 385 e 414.

²⁸⁹ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho, obra necessária a todos, que querem desenhar architectura civil, e militar, ou que de destino a pintura*.

²⁹⁰ FEIJÓ. *Ortografia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua portuguesa*. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 274.

²⁹¹ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 33v.

inventário do mesmo Carneiro, tanto assim, que passando a cazar com Antonio de tal homem sem bens alguns não lhe manifestou...”.²⁹²

A justiça autorizou o arrombamento do baú de pau, onde foi encontrado pequeno tesouro: de ouro, o baú continha rosário, cruzeiros, braceletes, trancelim com duas imagens, brincos e alfinetes; de prata, arreios e 232 oitavas de prata velhas, além de topázios, brilhantes, relógios, bilhete de crédito no valor de 8\$000. Outros objetos também saíram do baú, como cinco imagens de santos, quatro quadros, viola, relógios e livros(!). A inclusão de oito títulos junto com tantos artigos preciosos, subtraídos do arrolamento do inventário pela viúva, sugere que foram considerados, por Joaquina, elementos de grande valor, selecionados junto com ouro, prata e pedras preciosas para não serem distribuídos entre as herdeiras de seu falecido marido. O ocorrido ilumina de forma surpreendente o sistema valorativo de uma mulher oitocentista, ávida por beneficiar-se ao máximo do legado de seu consorte. É possível imaginar, a partir da carta do eclesiástico, a sucessão de atos de Joaquina: separou um baú enorme no qual coubesse tudo o que queria obliterar da justiça; escolheu o que iria nele esconder, preferindo pedras e metais preciosos, imagens santas e livros; fechou o baú e entregou a uma amiga em total surdina. Terminada a partilha, o baú não foi reavido por sua dona que já tinha se casado novamente e não queria dividir os bens com seu novo companheiro. A ambição de D. Joaquina confirma-se em vários outros momentos do processo de inventário, agindo contra o reconhecimento de mais uma filha bastarda do finado, contestando avaliações etc. Talvez não tivesse retomado o baú por ter morrido logo depois da partilha, feita em agosto de 1843. O fundamental é perceber que os livros despertaram a cobiça da viúva. Os títulos eram os seguintes:

hum ripoço da Samana Santa, humas oras Marianas, hum livro de voto de Santa Bárbara, outro dito de instrução de Doutrina Christam, Arte de Pintura, Análise do escrúpulo theologico, novena de Menino Deus, dous livros da história sagrada.²⁹³

As *Horas Marianas*, obra do padre Francisco de Jesus Maria Sarmiento, foram contabilizadas por Thábata Alvarenga em três inventários por ela pesquisados.²⁹⁴ Compõem o escopo de orientadores de orações durante as horas canônicas, tipologia da qual o capitão Luiz da Costa Ataíde possuía, também, um exemplar. As edições da Impressão Régia vinham

²⁹² ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 45f.

²⁹³ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 45v, 46f. Na avaliação, o tomo *Arte de pintura* foi mencionado como *Arte da pintura*.

²⁹⁴ SARMENTO. *Horas Marianas*. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 177.

ilustradas com gravura da escola de Carneiro da Silva, cuja utilidade aos pintores será trabalhada no próximo capítulo. Outra obra religiosa de Xavier Carneiro, encontrada três vezes entre os donos de livrarias de Vila Rica, todos eclesiásticos, é o *Ripanço ou Ofício da Semana Santa em português*.²⁹⁵ Os livros de Santa Bárbara eram estimados pela população mineira, confiante na proteção da Santa contra raios e trovões. Era comum o comércio de livrinhos de Santa Bárbara pelas lojas de secos e molhados. Tratava-se de produtos de menor valor, facilmente disseminados entre os devotos. Villalta enfatiza a proeminência desse tipo de literatura em meio aos impressos de mais baixo custo enviados da metrópole para a colônia.²⁹⁶ Os estabelecimentos vilarriquenhos de João Pereira Teles e João Marques ofertavam a seus clientes, respectivamente, 14 dúzias de livrinhos de Santa Bárbara ao custo de \$060 a dúzia e “dez dúzias de livrinhos de Santa Bárbara” avaliada em \$150 a dúzia.²⁹⁷ Apesar da variação entre o preço do produto nas duas vendas, os valores desses impressos populares eram bastante inferiores ao do livro pertencente ao artista em questão: \$200 por um único exemplar. Pode ter se dado tal diferença de preço pelo processo inflacionário, mas o simples fato de não ter sido negligenciado no arrolamento de bens do pintor indicia não se tratar, o volume, de volante de somenos valor.

Dentre os livros de Xavier Carneiro descobertos no misterioso baú de D. Joaquina Theodora, o *Arte da pintura* será alvo das mais dedicadas atenções. O melindroso é que, em circulação na época, havia quatro tratados cujos títulos ou são *Arte da pintura* ou esse trecho está neles destacado, podendo, assim, qualquer um deles corresponder ao que o pintor possuía. Avaliarei os quatro tendo em vista suas possíveis interferências na obra de Xavier Carneiro. Eximir-me-ei, entretanto, de defender categoricamente qual deles creio ser o que foi escondido no baú. Apenas um deles não está escrito em português e acredito ser o menos provável de ter sido citado como *Arte da pintura* no inventário em questão, pois os escrivães, geralmente, transcreviam os títulos como os viam nos volumes. Refiro-me ao importante tratado de Francisco Pacheco, mestre e sogro de Velázquez, intitulado *Arte de la pintura*, editado pela primeira vez em 1649.²⁹⁸ As outras hipóteses para esse livro são: *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, de Felipe Nunes, *A arte da pintura*, de C.A. Du Fresnoy, traduzido para o português por Jeronymo de Barros Ferreira e publicado em 1801 pela tipografia do

²⁹⁵ *Ripanço ou Ofício da Semana Santa em português*.

²⁹⁶ VILLALTA. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*, p. 365 e 369.

²⁹⁷ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 37 e 40.

²⁹⁸ PACHECO. *Arte de la pintura*. Mesmo que não se trate desse livro, sua análise reveste-se de importância tendo em vista o quanto influenciou no desenvolvimento da pintura em Portugal. Cf. SERRÃO. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*, p. 478.

Arco do Cego, ou a tradução, trazida a lume pela mesma oficina, da obra de Gerardo Lairesse, *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*.²⁹⁹

O viúvo da viúva do pintor entrou com pedido para avaliação e partilha dos ditos bens, cabendo-lhe o quinhão referente à sua esposa. Os bens foram avaliados em 227\$550 e partilhados. Todos os livros ficaram com Antonio Alves de Almeida, que deve ter herdado, quando do falecimento de sua mulher, os outros tomos que eram de Francisco Xavier Carneiro e que ficaram com Joaquina pela terça.³⁰⁰ Qual destino teria dado aos volumes? Questão instigante, mas impossível de ser respondida com o inventário de Francisco Xavier Carneiro. Utilizados pelo pintor em vida, conforme procuro demonstrar adiante, parte de seus livros foram destinados a sua esposa e parte foi por ela escondido num baú. Morta Joaquina, as obras passaram para seu novo marido, de quem pouco se sabe.

Biblioteca notável possuía o pintor Caetano Luiz de Miranda, morador do Arraial do Tejuco, Comarca do Serro do Frio. Foi cavaleiro professo na Ordem de Cristo e declarou-se casado com D. Rita Modesta Pereira da Silva, com quem teve um filho, Carlos Luis de Miranda. Teve mais cinco filhos, sendo que um não foi contabilizado como herdeiro por ter fugido fazia 16 anos e, segundo notícias, morrido afogado no rio Paraíba. Deixou metade de sua terça para sua mulher e metade para dois de seus filhos – Luiz Theodoro de Miranda e Pulcena Adelaide de Miranda.³⁰¹

A lista de bens do pintor é extensíssima, daí ter sido realizada em vários dias, ao fim dos quais os trabalhos eram encerrados e os avaliadores se comprometiam a voltar no dia seguinte. O monte-mor perfez 28:172\$980, composto por ampla variedade de bens móveis, imóveis e escravos. Possuía vários artigos em ouro como cordões, colares, rosários, anéis com esmeraldas, topázios, alfinetes de diamantes, colheres de prata, sete relógios.³⁰² Sua casa contava com colchas de cetim com babados, fronhas, guardanapos, toalhas, aparelhos de chá, compoteiras, cálices de vinho, cômodas, catres, mesas e vários outros itens.³⁰³ Possuía 22 escravos de várias nações, sendo quatro deles especializados: um sapateiro, um carapina e dois alfaiates. Eles deviam trabalhar por conta própria e pagar, ao fim de período estipulado,

²⁹⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*. DU FRESNOY. *A arte da pintura*. LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontrão*. Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, MDCCCI. Cito as edições que usei de cada um dos títulos.

³⁰⁰ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 47f, 51v, 52f, 52v e 53v.

³⁰¹ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 3 f.v.

³⁰² BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 7v e 9 f.

³⁰³ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 23 v – 27.v e 32f.

seus jornais ao capitão, pois foram acrescidos jornais de escravos na soma dos bens.³⁰⁴ Seus imóveis eram duas moradas de casas e uma chácara.³⁰⁵

Miranda dedicava-se a várias atividades, o que pode ser inferido a partir de alguns de seus pertences. Sua inserção militar comprova-se pelas armas que tinha: pistolas, baionetas e espadas.³⁰⁶ A presença de foices, almocafres e alavancas atestam que ele se dedicava à mineração. Ofícios integravam o rol de suas atividades, mesmo que desempenhados por seus escravos; tinha colher e martelo de pedreiro e 36 ferrinhos de escultor. Necessários ao labor pictórico eram seus 36 exemplares de desenhos para pintores, avaliados em 3\$600,

...huma Caixa de pintura com seus Repertimentos e instrumentos de pintura – 2\$560 (...) huma Caixa de pintura mais pequena – \$960 (...) huma Pedra Mermore de moer tintas.. – 3\$000 (...) huma pedra de escrever... – \$400.³⁰⁷

Apreciava a pintura e cercava-se de quadros, alguns dos quais podiam, inclusive, ser de sua própria autoria. Possuía 55 exemplares de variados temas, como retratos “...um quadro dourado com o retrato de uma velha pintado a Óleo...” “Seis Quadros de mossas, moldura Redonda, e dourada”; retratos de personagens históricos e registro de eventos, tais como um quadro de D. Pedro I, um de Napoleão, um de Luiz XVI e sua mulher, um de Bonaparte retirando-se para a Ilha de Santa Helena. Pinturas religiosas eram as que representavam Madalena, o Sudário, a Sagrada Família, Santa Ana, o Senhor dos Passos, a Senhora da Piedade e o Senhor no Horto. O exemplar melhor avaliado foi o retrato de uma velha pintado a óleo: 14\$000; os mais baratos, estimados cada um em \$640, foram “...hum Quadro Redondo de fumo que diz vestígio de Nosso Senhor no Morro da Oliveira, marxetado de mar e perola...” e “...hum Quadro do Senhor no Orto” O primeiro talvez seja uma estampa, embora elencada junto com os quadros. A qualidade das molduras e dos frisos eram mencionadas e influíam nas avaliações. Avaliou-se 11 pinturas em 2\$000 e 11 em 3\$000.³⁰⁸

Correntemente usadas como modelos pelos pintores nas Minas de então, como terei oportunidade de abordar em capítulo seguinte, as estampas eram alvo da atenção de Caetano Luiz de Miranda: ele colecionou 62, dentre as quais o inventário não revela o assunto de nove.³⁰⁹ O tema religioso está representado em cinco exemplares: Santa Rita, Bom Pastor,

³⁰⁴ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 30v e 31f; 44f – 45v.

³⁰⁵ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 34 f.

³⁰⁶ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 20v.

³⁰⁷ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18v-19f.

³⁰⁸ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 16f-18f.

³⁰⁹ BAT. Inventário de Caetano Luiz Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18f. Contabilizei entre as estampas oito exemplares denominados “retratos”, pois estão mencionados bem no meio da lista de estampas.

Redentor do Mundo e duas estampas de santos. Tratam-se dos registros de santos, volantes impressos em variados tamanhos e qualidades, cuja finalidade devocional era, muitas vezes, indulgente.³¹⁰ A religião não era a temática favorita do pintor do Serro do Frio, que possuía gravuras sobre a História de Dom Quixote, vistas marinhas, A Tarde, A Aurora e outras. Destacam-se, sem dúvida, as estampas de assuntos históricos: cinco representando a vida de Napoleão, três de batalhas, três de Luiz XVIII e cinco pequenas velhas de Reis de Portugal. Talvez por serem pequenos e velhos, esses impressos dos monarcas lusitanos tenham sido os menos bem avaliados, \$080 cada. Três estampas coloridas representando batalhas foram as mais valiosas, \$947 cada uma. Os registros de santos foram estimados em \$320 cada um. Os valores mais correntemente destinados às gravuras oscilam entre \$320 e \$480, margem que abarcou 45 exemplares.³¹¹

Os temas históricos também são privilegiados na interessante biblioteca do pintor, composta por 109 títulos e 351 volumes. Autores clássicos como Tucídides, Heródoto, Cícero e Ovídio estão aí contemplados, bem como os iluministas – Rousseau, Montesquieu, Voltaire. Há títulos em português, francês, latim. O item mais caro são as obras completas de Rousseau – 20\$000. Os volumes *in-fólio* possuem os valores mais altos: “ Calipino dois vollumes in follio (6\$400)” “...Prespectivas dos Pintores dois vollumes in follio (10\$000)”.³¹² Alguns exemplares não foram avaliados, na maioria dos casos por estarem truncados. O título mais barato foi uma gramática francesa em um volume *in oitavo*, \$100.³¹³ Significativa é a presença do tratado de perspectiva do padre Andrea Pozzo circulando por região marcada por tradição de pintura de perspectiva, cujo representante maior foi o pintor bracarense José Soares de Araújo. Na partilha, os livros permaneceram juntos e foram herdados pelo filho do defunto, Doutor Justiniano Luis de Miranda.

Dos sete pintores analisados a partir de seus inventários, todos possuíam moradas de casas nos centros urbanos. Alguns tinham sítios: Caetano Luiz de Miranda, Luiz da Costa Ataíde e seu filho. Três tinham patentes militares: Ataíde era alferes, seu pai capitão e Francisco Xavier Carneiro era tenente. Luiz da Costa Ataíde, Manoel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro, Feliciano Manoel Costa e Caetano Luiz de Miranda tinham escravos. Dois eram pardos: Francisco Xavier Carneiro e Marcelino da Costa Pereira. Cinco

³¹⁰ No capítulo anterior abordei o processo de confecção e circulação dos registros de santos. No seguinte, inferirei sobre seus usos pelos pintores nas Minas Gerais.

³¹¹ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18f-v.

³¹² BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 40f.

³¹³ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 39f.

tinham livros. As relações dos livros dos pintores, como estão descritos nos inventários, e respectivas avaliações são as seguintes:

Luiz da Costa Ataíde (1802)

<i>Erário mineral de cirurgia</i>	600
<i>O mestre da vida</i> (pequeno)	\$300
<i>Oras portuguesas</i> pequenas	150

Manoel da Costa Ataíde (1832)

<i>Livro da Bíblia estampado</i>	4\$800
<i>Segredo das artes dous tomos</i>	2\$000
<i>Dicionario Francez</i>	2\$000

Marcelino da Costa Pereira (1859)

<i>Livro dos quatro evangelhos</i>	1\$000
------------------------------------	--------

Francisco Xavier Carneiro (1840)

<i>Profecia de Isaias</i>	
<i>Huas Evas e Ave</i>	
<i>As ciências das sombras relativas ao dezenho</i>	
<i>Segredo necessário para as artes da pintura</i>	
<i>Ortohografia portuguesa</i>	Somam 3\$000
<i>Riponço da Semana Santa</i>	2\$000
<i>Oras Mariannas</i>	1\$000
<i>Hum livro de voto de Santa Bárbara</i>	200
<i>Outro dito de instrução de doutrina christam</i>	080
<i>Arte de (da) pintura</i>	1\$000
<i>Analize do escrúpulo theologico</i>	\$640
<i>Novena de Menino Deos</i>	\$200
<i>Dous Livros da História sagrada</i>	2\$000
Caetano Luiz de Miranda (1837)	
<i>Historia de Inglaterra</i> por David Hume em vinte e dois vollumes	12\$000
<i>Historia da América</i> por Robertson (ou Robertion), em quatro vollumes	2\$400
<i>Historia Romana</i> por Goldmik (?) traduzida em Portugues em quatro vollumes	3\$000
<i>Manuel des braves</i> por M'Lion Thiesse, em seis vollumes	3\$000
<i>Ovidio</i> traduzido por Martignae, em nove vollumes	4\$500
<i>Estudos da natureza</i> por São Picre (?) em seis vollumes	1\$920

<i>Obras completas de Cícero</i> , em desaceis volumes	8\$000
<i>Historia ecclesiastica por Racine</i> , em três vollumes	4\$160
<i>Tableau chronologique</i> por G. Bordes, em dois vollumes	\$800
<i>Politica</i> por J. B.Say em dois vollumes	2\$560
<i>Poesias</i> de Bocage em sete vollumes	4\$000
<i>A Obra de Corneille</i> (ou seria <i>Cormille</i>) em cinco vollumes formato pequeno em doze	2\$500
<i>Vida dos mais celebres marinheiros</i> em onze vollumes.....	3\$200
<i>Gil Bras</i> de Santillane truncada em cinco vollumes sem valor algum	
<i>Recreações filosoficas</i> pelo Padre Theodoro em sete vollumes em Oitavo pequeno	3\$280
<i>Obras completas de Roussau</i> , trinta e três vollumes in Oitavo	20\$000
<i>Dicionário dos homens illustres</i> por Plutarcho quatorze vollumes em oitava pequeno	8\$000
<i>Seneca o Filosofo</i> em Francês sette vollumes em oitavo pequeno	3\$000
<i>Discursos Gregos</i> em Francês Dois vollumes em oitavo grande	1\$280
<i>Discursos de J(I)socrates, contros Gregos</i> em Francês em três vollumes	1\$920
<i>Historia de Herodoto</i> em sete vollumes	6\$000
<i>Obras de Demosthenes, e Eschenes</i> em seus vollumes	5\$000
<i>Telemaco</i> em Frances, dois vollumes em Oitavo grande	2\$400
<i>Gemenssis Opera</i> em Latim, seis vollumes	1\$920
<i>Obras morais de Plutarco</i> , em quinze vollumes oitavo grande	8\$000
<i>Historia dos indios</i> por F. Jose em Cinco vollumes em oitavo	1\$800
<i>Historia de Tucidedes sobre o Peloponeso</i> três vollume sem oitavo	1\$500
<i>Thi(e?)mo(a?)s</i> (creio que seja <i>themas</i>) em Latim e Francês hum vollume em oitavo	\$800
<i>Cornelio Nescote</i> em Latim hum vollume em Oitavo	\$300
<i>Historia de Carlos</i> doze por Voltaire	\$320
<i>Tacito</i> em Latim	\$480
<i>Tito Livio</i> em Latim, hum vollume	\$480
<i>Viagem de J. Gerliv(o?)il</i> em Francês quatro vollumes em doze	2\$000
<i>Dom Quichote</i> em Francês seis vollumes em doze	3\$000
<i>Maximas de Rochefocault</i> hum vollume	\$960
<i>Etremes á la ju(i)nensse</i> hum vollume	\$500

<i>Perigos da Vacina por Chapou (ou Chapois)</i> hum volume em Oitavo	\$960	
<i>Perfeito Caçador</i> com estampas hum vollume em oitavo	\$960	
<i>Obras de Moliere</i> Oito vollumes em doze	2\$560	
<i>Discurços de Morficus Thomas</i> quatro vollume sem Oitavo pequeno	2\$000	
<i>Alma sobre o Calvário</i> em Francês hum vollume	\$320	
<i>Essais s(f)era (?)les fievres</i> hum vollume	\$640	
<i>Apocalypse</i> em Francês hum vollume em Oitavo pequeno	\$320	
<i>Rethorica de Quintiliano</i> hum vollume em Oitavo pequeno	\$640	
<i>Jerusalem de Tarso</i> em prosa	\$480	
<i>Compendio das Épocas</i> por Antonio Pereira, hum vollume	\$320	
<i>Alma elevada a Deos</i> em Francês	\$640	
<i>Pastoral sobre os cabeleireiros</i> em Latim e Francês, em duplicata	\$320	cada,
\$640 os dois		
<i>Montesquieu</i> truncado três vollumes sem valor		
<i>Obra completa de Tito Livio</i> , seis vollumes	1\$920	
<i>Observaçoes filosoficas sobre os Americanos por Pass (parr?)</i> , cinco vollumes	1\$600	
<i>L'Abé Noir sobre a Authoridade Ecclesiastica e poder temporal</i> , dois vollumes, em Oitavo	1\$000	
<i>Tratado dos delitos sobre agoas e florestas</i> em Francês por Dratel, hum vollume em Oitavo	\$640	
<i>Cartas de Falatele a Morenas</i> hum vollume em Oitavo	\$480	
<i>Crebillon</i> , três volumes em doze	\$960	
<i>Rapport des poides</i> , hum vollume em oitavo	1\$280	
<i>Os Estudantes virtuosos</i> , hum vollume, oitavo	\$320	
<i>Resumo da Historia da Hespanha</i> hum vollume	\$640	
<i>Homem dos Campos</i> em Francês hum vollume em oitavo	\$640	
<i>Vida de João deCartre</i> hum vollume em doze	\$640	
<i>Historia Univerçal</i> dois vollumes	\$960	
<i>Virgilio</i> em Latim e Francês, dois Vollumes, em Oitavo	2\$000	
<i>Gramatica Francêsa</i> hum vollume	\$320	
<i>Campanha de mil oitocentos e quinze, ou Cem dias</i> hum vollume	\$640	
<i>Gramática Francesa</i> hum vollume em Oitavo	\$100	
<i>Vida de Frei Bartholomeu dos Martires</i> dois volumes em Oitavo	1\$280	
<i>Bareme</i> hum vollume em Oitavo	\$640	

<i>Sessão (serssão?) de mil oitocentos e dezassete</i> por Camillo Jordão hum vollume em Oitavo	\$640
<i>Memorias sobra a Campanha</i> por Jordão hum vollume	\$640
<i>Problemas para os medidores de terras</i> dois vollumes	1\$000
<i>Proverbios de Salomão</i> hum vollume	\$320
<i>Gosso de si mesmo por Cara ciole (?)</i> hum vollume	\$480
<i>Vertudes de Luiz desasseis</i> hum vollume	\$320
<i>Elogios de Luis dezasseis</i>	\$320
<i>Aparato Rial</i> hum vollume	2\$400
<i>Atalas pequenos</i> hum vollume	1\$280
<i>Grados</i> hum Vollume	\$480
<i>Calipino</i> dois vollumes in follio	6\$400
<i>hum Lexico</i>	4\$800
<i>Prespectivas dos Pintores</i> dois vollumes in follio	10\$000
<i>hum Lexico velho</i>	1\$280
<i>Obras de Ovidio</i> truncada sem valor	
<i>Dicionario Portugues</i> por Morais	4\$800
<i>Dicionario Portugues</i> por Luis Maria	2\$400
<i>Tentativa Theologica</i> hum vollume	\$640
<i>Arte da tintura</i> por Berthole dois vollumes	1\$500
<i>Astronomia</i> por Lalend(e) dois vollumes em oitavo	1\$280
<i>Obras completas de Lisias</i>	1\$200
<i>hum Dicionario Frances</i>	3\$600
<i>Historia de São Domingos</i> infolio	4\$800
<i>Observações sobre a lingoa latina,</i> em quarto	\$320
<i>Compadre Matheos</i> em tres vollumes	1\$500
<i>Resumida historia da França</i> por Bodim hum vollume	\$640
<i>Epistolas, e Evangelhos,</i> hum vollume	\$100
<i>Terencio</i> hum vollume	\$100
<i>Emblemas de Alciato</i> hum vollume	\$320
<i>Historia Romana</i> por Floro, hum vollume	\$100
<i>Gramatica</i> de Loubato hum vollume	\$500
<i>Suntorio</i> sem valor	
<i>as Obras de Nicolãu Tolentino</i> em dois vollumes	1\$280

<i>Contos de Marenontel</i> truncados tres vollumes sem vallor algum	
<i>Theatro de Voltaire</i> sem vallor algum	
<i>Pequena Quaresma</i> de Marssilor(n) dois Exemplares	1\$280
<i>Ethica de Morato</i> hum Exemplar	\$200
<i>Discurços</i> de Cicero em Portugues hum volume	\$320
<i>Thezouro Carmelitano</i> sem valor algum	
<i>Idilios</i> por Gessner (Gessuer?)	\$320
<i>Luziadas</i> de Camoens obra truncada sem valor	
<i>Historia Natural de Buffon</i> em trinta e quatro vollumes	10\$000

O testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, pintor marianense, revela que ele também possuía impressos, uma vez ter deixado suas estampas, riscos e debuxos a seus aprendizes.³¹⁴

2.2.2 Os livros dos pintores

Com o intuito de começar a desvelar as possibilidades de apropriação, leitura e utilização dos livros pelos pintores nas Minas, passo a tecer algumas observações preliminares sobre a organização e os conteúdos dos volumes. Priorizarei, como já mencionado, os livros diretamente relacionados com o trabalho pictural, seja pelos seus conteúdos textuais, seja pelas imagens gravadas que continham e eram tomadas como modelos criativos pelos leitores artistas, objetivo do próximo capítulo. A biblioteca de Manoel da Costa Ataíde munia-o de informações diretamente relacionadas com sua atividade criativa. A Bíblia estampada que possuía foi, em diversas ocasiões, mirada pelo marianense como generoso manancial de modelos para suas pinturas.³¹⁵ As relações entre essas gravuras e a obra de Ataíde serão elucidadas em capítulo seguinte, centrado na dinâmica comum de uso de imagens impressas como modelos criativos. É interessante notar, por enquanto, que o seu dicionário de francês auxiliava-o na leitura do livro religioso, uma vez que cada passagem da sacra História representada em gravura recebia breves legendas em francês e em latim.

O terceiro compêndio de Ataíde aparece listado em seu inventário como *Segredo das Arte dous tomos*. Tendo em vista que o registro dos livros em inventários não obedecia a critérios rígidos quanto à grafia dos títulos, considero tratar-se de um dos seguintes livros de

³¹⁴ AEAM. Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, nº 619, fls. 4f.

³¹⁵ *HISTOIRE Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse.*

segredos: *Segredos necesarios para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia doméstica* ou *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas*.³¹⁶ Claudina Dutra Moresi acredita que Ataíde possuía o primeiro livro acima citado e sedimenta essa hipótese revelando que o artista usava as receitas de tintas e pigmentos nele disponíveis.³¹⁷ O fato de se tratar de um manual em dois tomos, como registrado no inventário e na folha de rosto de cada um dos tomos da obra, reitera a possibilidade de ser esse livro. A segunda opção, entretanto, tem em sua folha de rosto parte do título, destacada em letras maiores, praticamente idêntica ao que consta no inventário: *Segredos das artes*. Encontrei duas edições desse livro, uma de 1744 e outra de 1818 que se subdivide em duas partes, talvez encadernadas separadamente, o que pode ter levado o avaliador a considerá-la uma obra em dois tomos.

A ideia de segredo permeia a linguagem dos pintores seiscentistas e setecentistas, como é possível perceber em alguns tratados que circulavam nas Gerais. Seja qual for o livro elencado no inventário de Francisco Xavier Carneiro como *Arte da pintura* – o de Du Fresnoy, o de Lairese ou o de Felipe Nunes –, todos denominam *segredos* os saberes específicos e velados aos não pintores, que devem ser transmitidos aos discípulos. Du Fresnoy, ao apresentar para seu leitor os objetivos de seu tratado, afirma: “...e que o gênio, pelo habito, adquira perfeitamente todas as regras, e segredos da arte.”³¹⁸ O tradutor do tratado de Lairese refere-se ao pintor/autor em sua nota introdutória da maneira seguinte: “...e ninguém, ao menos, desenvolveo, a meu ver, d’hum modo mais luminoso, nem mais sinceramente os segredos de sua arte”. Felipe Nunes destaca a *Arte da Pintura* “...porque as outras em breve tempo se chega a ter conhecimento perfeito dellas: mas a pintura, por mais que se trate, e curse nella, jamais se chega a penetrar todos os segredos della...”.³¹⁹ Os contratos lusitanos setecentistas firmados entre um mestre pintor e o responsável pelo aprendiz, geralmente o pai do pupilo, previam que o pintor não esconderia nenhum “segredo” da *Arte* durante o processo de aprendizagem.³²⁰

³¹⁶ *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica extrahidos da Encyclopedia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objetos*. Lisboa: Na Offic. De Simão Thadeo Ferreira, M.DCC.LXXXIV. MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de fisica, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. O livro de Bernardo Monton é referido em três textos dedicados a elencar os tratados publicados em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Já o outro livro de segredos, editado por Simão Thadeo Ferreira, não é mencionado. MACHADO. *André Gonçalves: pintura do barroco português*, p. 67. SALDANHA. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*, p. 209. SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 381.

³¹⁷ MORESI. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 112.

³¹⁸ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 6

³¹⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 12.

³²⁰ MACHADO. *André Gonçalves: pintura do barroco português*, p. 63-64.

Os livros de segredos contemplados, entretanto, tratam de assuntos variadíssimos, aplicando a palavra a diversas Artes, saberes e, mesmo, curiosidades: aspectos referentes ao cotidiano doméstico, como o preparo de café, além de rudimentos de metalurgia, mineração, dicas para a beleza do corpo, dentre outros. Abordo, em diante, cada um dos livros examinando seus conteúdos.

O *Segredos necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, no seu segundo tomo, oferece vários ensinamentos sobre pintura. O capítulo primeiro ensina os segredos do início do processo pictórico: a preparação das tintas. A fluidez, a coesão, a clareza e o didatismo do texto podem ser avaliados, por exemplo, na apresentação das regras para a moagem das tintas:

As regras para moer as tintas são: 1- De as pizar de vagar, e com igualdade. 2- De as pizar separadamente. 3- De as não misturar antes de as preparar. 4- De não destemperar mais do que a porção necessaria, para que se não engrosse. Para as pizar não se lhe deita mais líquido, do que o necessário para as submeter á moleta. Quanto mais se moem, melhor se misturão, e mais bella, e agradável fazem a pintura, por cuja razão se devem pizar bem; e destempera-las depois de modo que não fiquem, nem grossas nem ralas.³²¹

Em seguida, o manual explica as técnicas e procedimentos envolvidos na produção pictórica a têmpera, afresco e a óleo.³²² A conservação e restauração das pinturas não são esquecidas nesse livro. Para recuperar as cores do painel, por exemplo: “Corta huma cebola branca ao meio e molha-a em vinagre, e esfrega suavemene o painel até ver o effeito que produz.” As cores poderiam ser reavivadas pela ação de uma mistura à base de sebo de boi ou de sublimado corrosivo ou de ácido nítrico.³²³

O capítulo seguinte versa sobre a fabricação de pigmentos. As receitas são claramente explicadas e, por vezes, mais de uma é oferecida para cada substância. Os materiais usados nas pinturas mineiras eram comprados no Rio de Janeiro. O conhecimento das fórmulas dos pigmentos poderia, entretanto, garantir certa autonomia ao artista que decidisse produzir suas matérias-primas. Procedimentos facilmente realizáveis, tanto do ponto de vista dos materiais como das maneiras de agir, estão disponíveis no compêndio. Uma espécie de branco, por exemplo, poderia ser conseguida a partir da casca de ovo: “Toma cascas de ovos, tira-lhes as pelliculas interiores, e lava-as muitas vezes em agoa clara reduzindo-as a pó impalpável.”³²⁴

³²¹ *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 3.

³²² Como tais questões são também abordadas em outros livros, optei por tratá-las comparativamente mais à frente no capítulo.

³²³ *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 33-34.

³²⁴ *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 55.

O outro livro de segredos, *Segredos das artes*, também dedica parte considerável de suas páginas a ensinar como produzir pigmentos. A edição de 1744 diferencia-se da de 1818 por não se subdividir em dois tomos, dispor o índice no início do volume e por conter um segredo a mais, referente a formas de fazer debuxos até o infinito com azulejos diagonalmente em duas cores, e por não ter prólogo.³²⁵

O autor, Bernardo Monton, no prólogo da edição de 1818, esclarece que o objetivo do livro seria o “...adiantamento, e lustre de todas as Artes, assim Liberaes, como Mecanicas...”. Revela o tipo de leitor que mira: tanto o “afeiçoado às Artes” como o que não tivesse conhecimento algum. Admite que o texto nem sempre conta com coerência perfeita, “...ainda que escritos sem ordem, e circunstanciados sem estilo, pela variedade das raras, e estranhas matérias, de que trataõ”.³²⁶

De certo, se comparado ao livro de segredos anteriormente analisado, o texto de Monton é menos coeso, nem sempre estando reunidos segredos sobre o mesmo assunto. Por vezes, um mesmo assunto é tratado em partes distantes do volume – duas maneiras de produzir verdete são ensinadas, uma no segredo 25 e outra no 7 –,³²⁷ e sequências de segredos comuns são intercaladas com outras matérias.

Temas mais diversos são mencionados nesse compêndio, com destaque para muitas curiosidades e brincadeiras, como já anuncia o próprio subtítulo “...com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas”. Já o primeiro segredo orienta “Para dispor hum vaso, que fique pegado aos beiços, de quem beber por elle”.³²⁸ Muitos itens visam enganar e maravilhar possíveis espectadores, a exemplo do que versa sobre como imitar terremotos.³²⁹ Outros explicam coisas insólitas, aparentemente sem muita aplicabilidade, como fazer um ovo do tamanho que se quiser. Apesar da pouca relevância deste segredo, seu teor é tão curioso que transcrevo abaixo.

³²⁵ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas.*

³²⁶ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, Prólogo do Author.

³²⁷ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 23 e 63.

³²⁸ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 5, parte 1.

³²⁹ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 94, parte 1.

Toma huma duzia de ovos, quebra-os, e separa as gemmas das claras; logo toma as gemmas; e as bate bem, e as põe em huma bexiga á imitação de huma gemma de ovo, a qual ferverás em agoa quente, até que esteja duro: depois bate as claras, abre a bexiga, e ao redor da gemma irás ajustando a clara, torna a cerrar, e cozer em agoa, como antes; logo tira a bexiga, e terás hum ovo, sem casca: toma depois as cascas, e as moe finissimamente, e porás estes pós em vinagre forte, até que tudo fique, como unguento; estando assim com huma brochazinha irás dando deste unguento sobre o ovo; terás cuidado, que seja com igualdade, para que fique bem trabalhado; e logo o põe em agoa fresca; tira-o dahi a hum pouco, e deixa-o seccar; que te ficará a casca tão dura, e natural, e como a dos mais ovos; e manda-o por mimo.³³⁰

Trivialidades domésticas são ensinadas, tornando o volume atrativo a ampla gama de leitores. Dentre elas, destacam-se formas de evitar que percevejos molestem na cama, de juntar ratos para matá-los, de fazer café ou tornar o pão duro fresco.³³¹

Monton dirige-se ao leitor assegurando-lhe da verdade e da eficácia dos segredos, usando expressões como “He verdadeiro”, “He provado”, “este segredo não o havia de ter dito, mas já o está”.³³²

É possível afirmar que a maioria dos segredos trata de temas relacionados com a pintura: 40,5%. Desses, boa parte são receitas de preparação de pigmentos e tintas.

Considerando os livros pertencentes a Francisco Xavier Carneiro, é bem provável que o volume referido como *Segredos necessários para as artes da pintura* seja o primeiro manual de segredos aqui avaliado. O volume intitulado *Arte da pintura* poderia tratar-se de um dos quatro livros já mencionados cujos autores são: Felipe Nunes, Charles Alphonse Du Fresnoy, Gerardo Lairesse ou Francisco Pacheco. Prossigo abordando cada uma dessas opções.

A primeira edição do texto de Felipe Nunes é de 1615, e fazia parte de volume mais abrangente denominado *Arte poetica, e da pintura e symetria, com princípios de perspectiva*.³³³ Em 1767, foi editada apenas a parte referente à pintura. Obra de cariz eminentemente tridentino, antirreformista, o tratado não revela uma coerência estética autônoma, mas estrutura-se a partir de citações e ideias de autores clássicos e padres da igreja.

³³⁰ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 123-124, parte 1.

³³¹ MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 38, parte 1; p. 33, parte 1; p. 21, parte 2.

³³² MONTON. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 9, parte 2; p. 20, parte 2; p. 23, parte 2.

³³³ NUNES. *Arte poetica, e da pintura e symetria, com princípios de perspectiva*.

...Nunes não escapa à circunstância de não apresentar doutrinas estéticas pessoais, movendo-se por entre uma ausência de espírito crítico e recolha eclética de autores clássicos, expediente que caracterizará durante bastante tempo este tipo de produção em Portugal.³³⁴

Após um interessante *prólogo aos pintores*, que será objeto de tratamento mais circunstanciado quando cotejado com outros livros em circulação nas Gerais, o tratadista aborda três grandes temas: perspectiva, simetria e procedimentos e receitas pertinentes à pintura a óleo, a têmpera, afresco.

O livro apresenta orientações bastante didáticas acerca das etapas da criação pictórica, objetivo, inclusive, declarado no prólogo “...não foi minha tenção saindo com ella a luz ensinar aos Sabios, e Peritos na Arte, mas só aos que a aprendem, e aos curiosos della”.³³⁵ O texto apresenta-se ao leitor de maneira bem explicativa, dando a impressão de que, seguindo-se suas indicações, mesmo um leigo poderia aventurar-se na *Arte da pintura*. Ao ensinar como usar o espaldo, por exemplo, especifica ser necessário, após colocá-lo no fogo “...dai-lhe quatro voltas...” na pedra.³³⁶ Depois de ensinar concepções básicas de perspectiva, o autor recapitula todas suas orientações, procedimento elucidativo, sobretudo se considerarmos ser esse o assunto mais abstrato de todo o tratado. As imagens que acompanham partes do texto auxiliam na sua compreensão. Concentram-se nos tópicos de perspectiva e de simetria, notadamente os mais teóricos. Ratificam o já enunciado por meio de outra linguagem.

Ainda no intuito de fazer-se entender pelo leitor, Nunes recorre a conhecimentos cotidianos e populares para, metaforicamente, iluminar os conteúdos de que trata. Ao apresentar em que consistiria a visão reflexa, conceito manipulado ao discorrer sobre perspectiva, compara “...ao modo de huma péla, que lançais com força a hum muro, e ella se torna outra vez a vós”.³³⁷ O pau-brasil, para dar boa tinta, deveria ser “...doce na língua...”.³³⁸ Para lavar o Machim “...te-lo-hão primeiro de molho em ourina de moço virgem...”,³³⁹ e o verde bexiga seria obtido mantendo-se um sumo previamente preparado em bexiga de carneiro.³⁴⁰ As receitas de preparação de pigmentos, por sua vez, são ditadas tendo em vista

³³⁴ SALDANHA. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*, p. 203.

³³⁵ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, Prólogo aos Pintores.

³³⁶ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 56.

³³⁷ Pela era um jogo nobre português. Chamava-se péla, também, a bola de couro com a qual se jogava.

BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*, p. 375. v. 6.

³³⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 82.

³³⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 77.

³⁴⁰ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 84.

uma contagem religiosa do tempo, tradicional na época. Para lavar as tintas que não se moem em pedra, Nunes indica que devem ficar com água clara “...em quanto se diz hum Credo...”³⁴¹ Em relação à tinta preta para pergaminho, depois de ter o vinho permanecido com galhas partidas por 12 dias, a mistura deveria ser cozida e mexida “...por espaço de quatro Credos...”³⁴²

Não creio ser adequado estabelecer uma dicotomia entre esse tipo de livro e o conhecimento empírico construído e difundido nas práticas dos canteiros de obras e “ateliês” de pintura. O tratado é, nitidamente, fruto de experiências, descritas com minúcias de detalhes, e remete o leitor para suas próprias experiências. “As mais lembranças, que pudera fazer para a Pintura de fresco, com o uso se podem alcançar.”³⁴³ Não é possível analisá-lo a partir da ideia maniqueísta de que os conhecimentos pictóricos eram acessados ou pelas conquistas pragmáticas ou por livros. O livro, nesse caso, imbrica-se na prática, sistematizando-a e extrapolando a si mesmo, rumo a ela.

O pintor Charles Alphonse Du Fresnoy, autor de *Arte da pintura*, nasceu em Paris em 1611. Ficou mais conhecido por seu tratado/poema *De arte graphica*, redigido durante o período em que estudava na Itália, 1632-1656, do que por sua obra pictórica. Antes da tradução da Casa Literária do Arco do Cego, foram realizadas duas traduções para o português, em 1713 e em 1764, mas nenhuma delas chegou a ser editada.³⁴⁴

³⁴¹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 76.

³⁴² NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 113.

³⁴³ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 74.

³⁴⁴ SALDANHA. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*, p. 207, 209.



FIGURA 21 - Du FRESNOY. *Alegoria da pintura*
 Acervo: Museu de Belas Artes de Dijon.
 Fonte: www.wikipedia.org.

A arte da pintura é um pequeno tratado que se inicia com um prólogo preocupado em irmanar pintura e poesia: “...duas Irmãs tão semelhantes em tudo, que até mutuamente trocã seus nomes, e officios. Chama-se a primeira Poesia muda, e a segunda Pintura loquente.” O principal elemento comum às duas Artes seriam seus objetivos e objetos; ambas contribuem para as honras da religião e dedicam-se a qualquer assunto que mereça “consagrar-se à eternidade”, ou seja, perdurar-se na memória da sociedade.³⁴⁵ Ao apresentar suas intenções, percebe-se o quanto o tratado distingue-se da literatura até agora abordada por preocupar-se com questões mais teóricas no campo da estética:

O meu intento he fazer que a arte, fortificada pelo conhecimento das cousas, se torne gradualmente em natureza, e se faça depois hum gênio puro, capaz de discernir, e escolher a verdade; e que o gênio, pelo habito, adquira perfeitamente todas as regras, e segredos da arte.³⁴⁶

³⁴⁵ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 5.

³⁴⁶ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 6.

Aclarados seus objetivos e concepções sobre a natureza da Arte sobre a qual seguirá dissertando, Du Fresnoy organiza seu texto em pequenas seções intituladas *Preceitos*. Inicialmente, apresenta três preceitos que não se inserem em nenhuma das três partes do livro que se seguem. São eles: *Do Bello; Da Theoria, e da Pratica; do assumpto, ou motivo*. No último desses preceitos, *Do assumpto, ou motivo*, o autor adverte para que os temas escolhidos para a pintura sejam nobres e capazes de fornecer à Arte possibilidades de exercer-se, revelar suas propriedades e capacidades. No segundo preceito, *Da Theoria, e da Pratica*, o autor refere-se à indissociabilidade e à reciprocidade entre a teoria e a prática picturais. Acredita que nem sempre é possível dar preceitos para a pintura “por que muitas vezes faltão termos para exprimir o que he mais bello”.³⁴⁷ Sobre o Belo, o primeiro preceito é bastante elucidativo, embora a densidade semântica dos termos aí manipulados só se aclarem após a leitura de todo o livro. Caberia ao pintor saber identificar, na natureza, o que é belo. O critério dessa identificação é conferido pelos antigos e pelo conhecimento das Regras da Arte da Pintura. Assim, o pintor não deveria se submeter servilmente às impressões da natureza, mas, diante delas, saber selecionar e mesmo, no processo criativo, reformá-las, embelezá-las.

... o acaso não offerece sempre o decente, e o bello, ainda sendo, o que elle offerece, verdadeiro e natural: não deve o Pintor imitar servilmente a natureza, mas como arbitro soberano da sua arte escolherá o mais bello, emendará o menos bello, ou defeituoso, e não deixará escapar as bellezas fugitivas, e passageiras.³⁴⁸

Estabelecidos esses princípios mais gerais e anunciadores da natureza do tratado, o texto é dividido em três partes. Na primeira delas – “Invenção da pintura” – o pintor orienta o leitor sobre diretrizes que devem instrumentalizar sua invenção.³⁴⁹ Primeiramente, a finalidade de todos os elementos picturais – luzes, sombras, cores, desenho – deve ser criar um belo efeito. Entretanto, a criação jamais deve ser inadequada e o princípio do decoro, embora nesta parte do texto não seja explicitamente definido, deve orientar todo o processo. As composições devem se adequar aos textos antigos, aos costumes e ao período a que seus temas se referem; destaques não podem ser dados a coisas secundárias. A vinculação da invenção à “facilidade” e ao decoro é entendimento comum a outros textos da época, como o tratado de Francisco Pacheco, sobre o qual terei oportunidade de refletir na próxima seção deste capítulo.

³⁴⁷ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 8

³⁴⁸ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 7.

³⁴⁹ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 10.

A segunda parte intitula-se “Do desenho” e ensina como um belo desenho pode ser realizado, primando pelo equilíbrio do conjunto, pela centralidade da figura principal, pela aversão a efeitos geométricos e a escorços audaciosos e pela diversificação de atitudes, gestos e caracterização de personagens que se aglomeram numa mesma cena.³⁵⁰

A parte III do tratado versa sobre “Colorido ou cromática” e oferta instruções sobre a disposição das cores e da iluminação numa pintura de maneira que a clareza seja favorecida e a cromática auxilie na unidade de toda a composição. Ainda nesse item, conselhos são dados para que o labor pictural exerça-se com maior prazer e eficácia, tais como a aceitação dos conselhos dos pares, o autoconhecimento dos próprios pendores, as benesses de se trabalhar pela manhã e todos os dias.³⁵¹

É possível, mas ao meu ver menos provável, que *A arte da pintura* em questão seja o tratado do pintor sevilhano Francisco Pacheco, editado pela primeira vez em 1649: *Arte de la pintura*.³⁵²

O tratado de Pacheco é, sem dúvida, dentre os livros em análise, o mais erudito, amparando-se em autores antigos e modernos em cada assunto que aborda. Subdivide-se em três seguimentos que abordam aspectos diferentes da pintura: *su antiguedad y grandezas; su teórica, y partes de que se compone; de su practica y de todos los modos de ejercitarla*.

A primeira parte dedica-se a defender o estatuto liberal da Arte da Pintura e elogiar sua nobreza e superioridade em relação à escultura. A defesa da liberalidade dessa Arte sedimenta-se em argumentos comuns da época, quais sejam, a necessidade de conhecimentos e do entendimento para executá-la, o fato de que não era exercida por escravos e amparava-se em preceitos e regras definidas.³⁵³ Para adensar esses argumentos, o autor discorre, em quatro capítulos, sobre as honras que insignes pintores receberam de governantes – reis, imperadores, papas – e refere-se aos nobres pintores que despontaram ao longo da História dessa Arte.³⁵⁴

Ao dissertar teoricamente sobre a pintura e as partes de que é composta, no segundo livro do volume, Francisco Pacheco refere-se, de início, a vários autores que subdividiram a pintura, tais como Paulo Lomazo, León Batista Alberti, Fernando de Herrera, Ludovico Dolce. O tratadista opta por adotar a divisão de Dolce, aprimorando-a com subdivisões. De acordo com Ludovico Dolce, a pintura dividir-se-ia em invenção, desenho e colorido. Pacheco subdivide a invenção em notícia – conhecimento das fontes históricas e literárias do tema –,

³⁵⁰ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 13, 14, 15, 16, 18.

³⁵¹ DU FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 37, 46.

³⁵² PACHECO. *Arte de la pintura*.

³⁵³ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 8.

³⁵⁴ PACHECO. *Arte de la pintura*, Libro Primero, capítulos VI, VII, VIII. IX.

caudal e decoro; o desenho em boa maneira, proporção, anatomia e perspectiva; e o colorido em formosura – belo encontro entre as cores –, suavidade – fluidez nas passagens de uma cor a outra – e relevo – modelado eficiente na criação da ilusão de volume.³⁵⁵

O mestre de Velázquez abre o último livro, referente à prática pictórica, anunciando uma mudança no leitor presumido:

Dicurrido hemos hasta aqui – conforme a nuestra pequeñez – a ilustres artífices, honra de la nación española, en lo general del arte de la pintura, de que no necesitan la grandeza de vuestros ingenios; abriendo porta a la luz superior de vuestra doctrina, ahora com vuestra licencia humanizaremos el estilo em pro de los humildes que carecen em la ejecución de alguna enseñanza...³⁵⁶

Após um interessante primeiro capítulo que versa sobre a execução e a utilização de modelos – estampas, cartões, esboços pintados e esculturas em gesso –, o autor debruça-se sobre ensinamentos pertinentes às pinturas a têmpera, a óleo, afresco, cada qual em diversos suportes; saberes disponíveis em outros volumes ora em foco como o livro de Segredos e o tratado de Felipe Nunes. A abordagem difere das demais por não se ater ao fornecimento de receitas de tintas, vernizes e orientações pragmáticas sobre como operar os pincéis, implementando essas informações com dados históricos acerca do desenvolvimento de cada técnica e como foram manipuladas na Antiguidade e no seu tempo. Antes de ensinar a pintar a óleo, por exemplo, Pacheco apresenta uma biografia dos irmãos Van Eyck, seus supostos inventores.³⁵⁷ Depois de um capítulo destinado a orientar sobre como pintar temas específicos, como animais, flores, aves e retratos, o texto é finalizado com dois capítulos destinados a vangloriar a Arte da Pintura, como na primeira parte.³⁵⁸

Como última hipótese acerca do item *Arte da pintura*, do inventário de Francisco Xavier Carneiro, aponto o volume também traduzido para o português pela Tipografia do Arco do Cego, de Gerardo Lairesse. Frei José Mariano da Conceição Veloso, administrador da oficina e idealizador de seu projeto editorial, justifica, em breve nota introdutória destinada ao monarca português, o impulso orientador da tradução desse livro e mesmo de outros. Segundo ele, as aulas de desenho lusitanas ensinavam aos aprendizes apenas “...alguma prática de copiar, mas nenhuma dos princípios...”. E como parcela dos artistas não tiveram

³⁵⁵ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 45.

³⁵⁶ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 93.

³⁵⁷ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 109.

¹⁶⁹ PACHECO. *Arte de la pintura*, Libro tercero, capítulos IX, X.

oportunidade de estudar fora do país, as traduções de tratados deveriam legar aos “...pobres adidacticos a escolha das doutrinas, que devem seguir, e dos modelos que devem imitar...”.³⁵⁹

Em seguida, o tradutor da obra apresenta uma nota cujo intento é biografar, elogiosamente, Lairese. O pintor, nascido em Liege em 1640, teve como primeiro mestre seu próprio pai ou Bartholet. Passou para Utrech, Amsterdam e, ao longo desta trajetória, pintou vários tetos, quadros, realizou desenho a lápis e gravuras a água-forte. Aos 50 anos ficou cego, e passou a ensinar pintura em conversações que deram origem ao tratado em questão. Morreu aos 71 aos, em Amsterdam.³⁶⁰

Lairese introduz suas considerações com uma “Prefacção do Author”, em que apresenta as motivações de sua escrita. Logo na primeira frase, ele menciona sua cegueira, condição frequentemente lembrada por ele em diversas passagens do texto, sobretudo para justificar possíveis debilidades do texto. A cegueira, entretanto, teria trazido propensões novas ao autor, como a redação do tratado, “...o desgraçado estado, a que me vejo reduzido, me tem violentado a buscar meios de ocupar utilmente o meu espírito”, e mesmo um estado de memória mais aguçado, que justifica o fato de ditar preceitos que não teria observado em sua prática pictórica.³⁶¹

Na parte seguinte do texto, “Advertencia necessária para intelligencia deste tractado”, o pintor é extremamente incisivo ao esclarecer que seu propósito maior em redigir o livro é a utilidade, ou seja, fornecer conhecimentos úteis e facilmente apreensíveis por seus leitores. O termo útil ou um de seus derivados – inútil, utilidade – aparecem sete vezes nas três páginas que compõem essa parte do livro, “...vou tentar o impossível, e encarregar-me de fazer meus conhecimentos uteis...”,³⁶² utilidade destinada aos que desejam conhecer as belas Artes – pintura, arquitetura, gravura, escultura.³⁶³

O foco do tratado é o desenho. O texto é organizado em lições numeradas de 1 a 14, compostas, na maioria, de uma introdução que aborda questões mais amplas, geralmente de cunho didático ou reflexões sobre a importância do desenho ou dos esboços e, em seguida, de subparte intitulada “Exemplo”, que apresenta um ensinamento prático, o qual só pode ser compreendido mirando as gravuras dispostas no final do livro. A cada lição o autor remete o leitor para o fim do volume, indicando qual estampa e qual desenho deve aprender a executar.

³⁵⁹ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, Nota introdutória de Frei José Mariano Velloso.

³⁶⁰ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, Prefacção do traductor Francez.

³⁶¹ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. XV, XVII. É interessante notar que Francisco Xavier Carneiro também morreu cego.

³⁶² LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 2.

³⁶³ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 3.

Por vezes, não há essa subdivisão, e comentários diversos são apresentados no bojo do “Exemplo”, o que interrompe a fluidez da observação e compreensão das imagens.

Lairesse dirige-se diretamente ao professor de desenho; o livro ensina a ensinar a desenhar, embora possa ser facilmente manuseado por autodidatas.

Porque, acostumando-se discípulos no principio à hum máo methodo, se faz mais difícil corrigilos ao depois, do que fazellos tomar hum bom no principio. Feito isso pode o mestre passar a novas Lições, e a novos exemplos.³⁶⁴

Começa com rudimentos sobre como traçar linhas e complexifica as lições até ensinar o desenho do corpo humano, etapa mais sofisticada que demanda, para seu bom desempenho, noções de anatomia baseadas na concepção de encaixe de partes independentes.

Não apenas o conteúdo do que se deve ensinar à *mocidade* é prescrito pelo tratadista, mas também a maneira como um bom mestre deve proceder para obter êxito em suas investidas. Verdadeiras concepções didáticas transpassam, assim, todo o tratado. Conteúdos mais simples, talvez até já conhecidos, devem preceder conhecimentos mais elaborados e a passagem de um estágio a outro só pode acontecer se o anterior estiver completamente dominado.³⁶⁵ O bom professor não pode ser severo, mas doce, elogiando sempre os sucessos dos pupilos; deve perceber os pendores, o gênio do estudante e incentivá-lo; diante do fastio de algum estudante, deve acenar com lições mais interessantes por vir e, para motivá-los, juntar alunos de diversos níveis e talentos.³⁶⁶

As gravuras do final do volume, padrão tipográfico da Casa Literária do Arco do Cego, são imprescindíveis para que os ensinamentos sejam apreendidos. O tratado ensina remetendo o leitor para a cópia das imagens que não só ilustram os dizeres, mas compartilham com ele o peso semântico da mensagem e são o próprio objeto da aprendizagem, o modelo que se deve copiar.

A figura num.7 da mesma Est. I. he hum circulo com hum ponto no centro, num. 8. He hum quadrado com hum ponto no meio (...).
As figuras que apresentamos aqui aos olhos dos alumnos, não lhes parecerão difficeis de imitar; por estarem já exercitados em traçar linhas.³⁶⁷

³⁶⁴ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 8.

³⁶⁵ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 7.

³⁶⁶ Essas concepções didáticas espraiam-se ao longo de todo o texto, por várias passagens. Referir-me-ei, aqui, a algumas páginas em que elas podem ser observadas. LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 11, 12, 16, 21.

³⁶⁷ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou Arte da pintura*, p. 11-12.

Outro tratado presente na biblioteca de Francisco Xavier Carneiro encerra alguns aspectos semelhantes ao de Lairesse: também se dedica ao desenho, possui nota e tradução do Frei Velloso e ampara-se na mesma relação semântica entre o texto e as imagens gravadas apresentadas no final. Trata-se do livro de Dupain *A sciencia das sombras relativas ao desenho*.³⁶⁸

As sciencias das sombras caracteriza-se por cientificismo, exigindo de seu leitor conhecimentos técnicos e conceitos matemáticos mais elaborados: “...ponha-se o sol à esquerda, e se fixe em 45° grãos de elevação, isto he, em o ponto S entre a linha horizontal e o meridiano.”³⁶⁹ É impossível compreender suas lições sem o recurso às gravuras, dispostas no final do volume, para as quais o texto remete o leitor em cada orientação. As imagens, em várias ocasiões, não somente ilustram o texto, mas abrigam parte do sentido. Em algumas passagens, chegam a monopolizá-lo. Para acompanhar devidamente as explicações, é preciso manusear o livro num constante ir e vir, do texto para o final, onde estão as pranchas gravadas. Movimento indispensável, sobretudo nas passagens em que o texto exime-se de oferecer esclarecimentos, delegando essa função para a estampa. “Que suas superfícies contíguas AB, estejam dispostas, como assinala a fig. 30”. Nesse caso, por exemplo, só a figura 30 esclarece a disposição das superfícies AB.

Considerando a dependência do escrito em relação ao visual, a colocação das imagens no fim do livro, nas edições do Arco do Cego, só se explica por questões técnicas, ou seja, por serem calcogravuras, não veem à luz mediante o uso da prensa tipográfica, logo é difícil dividirem, com o texto, a extensão da mesma página.

A sciencia das sombras visa, em particular, o leitor arquiteto, o que é verbalizado no subtítulo e em várias passagens do texto: “obra necessária a todos, que querem desenhar architectura civil, e militar, ou que se destinão a pintura...”³⁷⁰

...todos que se applicão ao desenho, tem de vencer, quando querem exprimir por meio das Sombras os diferentes pedaços de Archictetura Civil, e Militar, cuja diversas partes, não estando igualmente expostas a luz...³⁷¹

Sua finalidade maior, sendo assim, é ensinar arquitetos a representarem, nos seus riscos e projetos, as sombras capazes de garantir a impressão de tridimensionalidade. Mas,

³⁶⁸ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*. Embora não tenha sido editado no Arco do Cego, o livro insere-se no projeto editorial do Frei Veloso.

³⁶⁹ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 14.

³⁷⁰ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, Subtítulo.

³⁷¹ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, Prefacio do Author.

também, prevê-se útil aos “que exprimem primeiramente a sua idea pelo desenho”³⁷² – pintores, gravadores e escultores. Intenciona orientar como assombrar desenhos de telhados, fachadas, colunas e outros elementos de arquitetura, citados ao longo dos capítulos esporadicamente, uma vez que a maior parte do texto versa sobre figuras geométricas. Só o último capítulo dedica-se, especificamente, a partes arquitetônicas ao tratar da natureza das sombras sobre colunas, capitéis, cornijas. A estampa referente é indispensável.

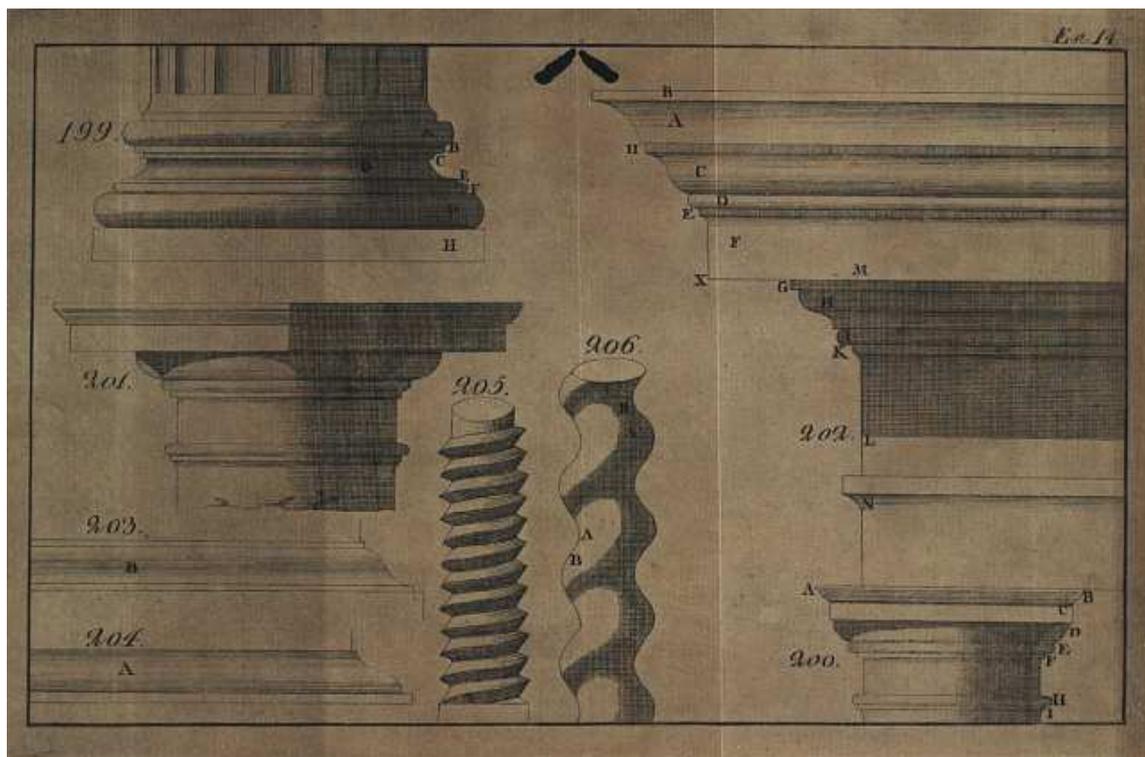


FIGURA 22 - DUPAIN. *A ciência das sombras relativas ao desenho*. Estampa 14
Foto: Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Dupain organiza suas ideias explicando, no início de cada seção, como as sombras se comportam ao incidirem sobre diversos tipos de objetos – curvos, côncavos, convexos, esféricos, planos inclinados etc. – e, depois, na parte denominada “Aplicações” oferece as precisas instruções para representá-las em superfícies bidimensionais.

As orientações são aparelhadas em partes e subpartes. O capítulo, cujo início marca-se graficamente por cercadura em zigue-zague, subdivide-se em seções, precedidas por traços horizontais. Os títulos dos capítulos e das seções estão em itálico. Na margem do texto, encontram-se as indicações sobre as estampas que devem ser observadas para melhor compreensão do discurso.

No prefácio, o autor resume cada capítulo, antecipando e orientando a leitura. Os conteúdos privilegiados não são princípios gerais, basilares, dos quais seria possível extrair

³⁷² DUPAIN. *A ciência das sombras relativas ao desenho*, Dedicção de frei Veloso à Rainha.

conclusões para casos particulares, mas situações específicas que se repetem em mais de um exemplo. Assim procedendo, os exemplos perdem sua função precípua e passam a arcar com o desvendamento da regra geral subjacente, procedimento escolhido, segundo o autor, por facilitar o entendimento dos menos inteligentes: “...multiplicarão-se repetições em favor daquelles, aos quais se faz preciso dizer a mesma cousa muitas vezes.”³⁷³

O leitor deve ser apto a avaliar as situações com as quais se confronta no seu labor e relacioná-las com aquelas mencionadas por Dupain. Como a maioria dos capítulos versa sobre figuras geométricas, deve saber interpretar os edifícios que pretende projetar nesses termos abstratos. Francisco Xavier Carneiro não se encaixa plenamente no protótipo de leitor desse livro. Não era arquiteto e dificilmente seria profundo conhecedor de geometria, mas podia apropriar-se das indicações sobre como assombrar determinadas formas para realizar suas pinturas.

Xavier Carneiro possuía interessante obra que, apesar de não tratar especificamente de pintura, pode ter interferido substancialmente no seu fazer criativo. Refiro-me ao livro do jurista António de Souza Macedo *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*.³⁷⁴

Nas partes introdutórias, Macedo trava diálogo direto com seu suposto leitor esclarecendo-o sobre o estilo da redação e a origem de suas ideias. Assim procedendo, já conduz a leitura do interlocutor que se embrenharia pelo volume, advertido quanto às qualidades formais e argumentativas do texto.

Oferece o livro a Nossa Senhora, clama por fazer da obra algo digno de tão Santa Mulher e pede que sua falta de talentos seja guiada pela graça divina:

Do profundo abysso do meu nada vos peço Mãy clemetissima dos peccadores, que para tirar do coração o tributo de amor q. vos he devido, abrais com chave de luz as portas de minha alma, e q nas azas de vosso favor voe o pezo de minha ignorância.³⁷⁵

Na *Prefaçam ao leytor com o argumento da obra*, prefácio por meio do qual interpela diretamente o leitor com o intuito de explicar-lhe sobre suas escolhas em termos do estilo de redação e das referências a outras obras, Macedo justifica imiscuir assuntos humanos com a sagrada matéria de que trata o volume: “Para tirar o fastio de nossa natureza ao mero espiritual...” A intenção de seduzir o leitor é explicitada, sendo possível inferir as concepções do jurista acerca das inclinações daqueles para quem destina seu texto, passíveis, segundo seu

³⁷³ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, Prefacio do author.

³⁷⁴ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*.

³⁷⁵ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, s.p.

juízo, de se entediarem com longos trechos de temas sacros: “...cuydo que excitão o appetite de ler mais, misturando o útil com o doce.” Com o mesmo objetivo, explica a escolha por redigir equilibrando-se entre excessos metafóricos, que exploram ao máximo possibilidades eruditas de construções frasais, e a simplicidade acessível à maioria: “...pudéra subillo a que não cedesse aos que mais se prezão de cultos na cõposição dos períodos, no ostentoso das palavras, no metafórico das frases...”, “Mas lembrey me de q disse Santo Agostinho (desejando aprobevitar a todos) q antes queria ser censurado dos gramáticos, q mal entendido dos rústicos...” A moderação fora escolhida, também, por ser o mais adequado a assuntos sacros “...recey também q o muyto artifício destruísse os sentimentos pios da matéria que trato...”. O jurista certifica-se como douto na manipulação da linguagem, arbitrando livremente sobre a forma do escrito. Diante desse exórdio, o leitor predispor-se-ia a prosseguir na apreciação do volume, vislumbrando encontrar texto agradável, adequado e de fácil compreensão.

António de Souza Macedo sedimenta-se em profusão de citações de autores para desenvolver seus argumentos, destinando-lhes, retoricamente, parte do ônus pelos assuntos desenvolvidos: “Assim eu, desconfiado de mim, ajuntei matéria dos melhores mestres (e os nomeio nas margens, por não parecer furto) para obrar um edifício venerável...” Proliferam-se notas nas lombadas das páginas que citam autoridades nas matérias ou apresentam a versão latina de alguma sentença, oferecendo aos que podem compreender o erudito idioma o original das proposições. Mesmo assim, a responsabilidade autoral é assumida

mas porque não he licito aos pays negar os filhos, posto que defectuosos: confesso, que a arquitetura he minha, e que me parece que nella sirvo, como as abelhas fabricando do alheio, servem mais que as aranhas tecendo do próprio.

O jurista confere ao leitor a responsabilidade pela leitura, cabendo-lhe saber usufruir do livro, apropriar-se

...e não há livro tão mal, notava Plínio o mayor que não tenha alguma cousa útil para quem se sabe aprobevitar, nos leytos q de nada se aprobevtao, considerava Polibio defeyto do bom estomago para digestão do que lem.

Posiciona-se, antecipadamente, frente a possíveis críticas insinuando que seriam frutos de maus leitores “...as cousas não se julgão pelo que são, mas pelo affecto de quem as

ajuíza; da mesma flor tira a vespa o amargoso, e a abelha o suave: não pende isto da flor, consiste no pico”.³⁷⁶

Esclarecidas as intenções do autor e suas expectativas quanto às leituras da obra, António Macedo apresenta a matéria de que trata o livro e esclarece o título *Eva, e Ave ou Maria Triunfante: Teatro de Erudição e Filosofia Cristã em que se representam os dois estados do mundo caído em Eva e levantado em Ave*

E porque os nomes devem concordar com o significado, as letras que descendo do princípio para o fim (que he da cabeça para as plantas) descrevem o nome Eva, que Adam lhe poz, quando nos fez cahir; estas mesmas subindo do fim para o princípio, (que he das plantas para a cabeça) descrevem o Ave com que o Anjo saudou a Virgem, quando nos levantava... Com a troca do nome contraposto nas letras, concordou a contraposição das açoens, pelas contrarias das com que Eva nos arruinou, nos levantou o Ave de Maria, segunda may universal, como veremos no discurso desta obra.³⁷⁷

Por meio do jogo anagramático, aclara-se o assunto do livro, qual seja: dissertar sobre a degeneração da humanidade motivada pelo pecado de Eva, que infectou várias esferas das relações humanas, e glorificar a remissão desse estado, anunciada pelo Arcanjo Gabriel, pela misericórdia e pureza marianas.

Para desenvolver a famosa antítese entre a pecadora e a virtuosa, o livro percorre várias passagens da História sagrada. Na primeira parte, aborda o pecado de Eva e como ele corrompeu os homens em múltiplas esferas. A História de Adão e Eva é contada, bem como a morte de Abel por Caim e as amplas consequências desse Gênesis. Macedo trata da invenção e do desenvolvimento da música, da retórica, da ciência, dos livros, da pintura, da escultura, e explica como foram contaminados e mal utilizados pelos homens, maculados pelo pecado original.

Enfoco, agora, o único livro diretamente relacionado com a pintura pertencente ao diamantinense Caetano Luiz de Miranda, relacionado em seu inventário como *Prespectivas dos pintores dois vollumes in follio* e que é, muito certamente, o tratado do padre jesuíta Andrea Pozzo.³⁷⁸ O principal objetivo do tratado é instruir os pintores a perspectivarem imagens de estruturas arquitetônicas. Arquitetos também são visados pelo volume, uma vez que ensina, antes de perspectivar pictoricamente, a desenhar, oferecendo várias plantas de

³⁷⁶ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, Prefaçam ao Leytor, s.p.

³⁷⁷ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, Introduçam, s/p

³⁷⁸ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 40f. POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995.

edifícios. O livro é organizado em 102 estampas no primeiro volume e 118 no segundo; cada uma recebe explicação textual pertinente.³⁷⁹ Nota-se, portanto, que se trata de diálogo constante entre linguagem visual e textual que se ladeiam, ao contrário do exílio entre estampas e textos, como era comum nas edições do Arco do Cego analisadas. As gravuras são belíssimas, exibindo notável qualidade técnica, estética e didática. O jesuíta, segundo a tradução estudada, revela seu leitor presumido quando disserta sobre a primeira figura do segundo volume,

...para que sahindo a lus esta obra, cada hum alcance o seu direito, nam som.te os mays doutos nesta Arte, mas também dos principiantes querem tirar o seu fruto. (...) He bem ver.de porem como se disse ao Leytor a q. não se pode entender bem a prospectiva por quem he totalmente rude na Arqitetura...³⁸⁰

Na primeira figura do primeiro volume, o tratadista explica alguns conceitos básicos que norteiam os ensinamentos ali contidos. Propõe-se a perspectivar figuras e objetos situados entre a linha do chão e a linha do horizonte, geralmente da altura de um homem. Identifica dois pontos imaginários importantes: o ponto do olho e o ponto de distância. Já na figura seguinte, manipula os conceitos referidos instruindo como “meter em perspectiva” um quadrado simples. As lições vão se complexificando e, na figura 5, Pozzo ensina a perspectivar cubos, que chama de pedestais. Na oitava imagem, a lição recai sobre pedestais já com feições arquitetônicas.³⁸¹

O tratado oferece, generosamente, ilustrando com as gravuras, termos específicos da arquitetura tais como bases, capitéis, ordem dórica, jônica, coríntia, cornija. Divulga, também, importantes edifícios e obras romanas, tanto antigas – a figura 44 do segundo volume apresenta o Coliseu – como modernas e diretamente relacionadas com a atuação do tratadista –, a figura 100 do primeiro volume representa toda a criação pictórica do forro da Igreja de Santo Inácio, em Roma. Parcos são os diálogos travados diretamente com o leitor, como, por

³⁷⁹ Há três estampas em cada volume que não foram contabilizadas por não serem alvos da explicação do jesuíta, servindo de ilustração do livro.

³⁸⁰ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 89. Sobre essa tradução Cf. MELLO. Cód. 4414, Um manuscrito da Biblioteca Nacional. (Lisboa), N° 9 e 10, 2002. A escolha por usar uma tradução portuguesa da época enfocada nessa tese ampara-se na crença de que ela aproximar-se-ia de leituras possivelmente realizadas pelos atores atuantes no processo de configuração da cultura visual que examino.

³⁸¹ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 70, 71 e 72.

exemplo, na figura 29: “Na verdade eu espero q’ o trabalho de debuxar esta figura ha de causar tanto tédio e aboresim.to q.to gosto há de cauzar a sua contemplação.”³⁸²

O segundo volume da obra oferece outra fórmula para perspectivar elementos arquitetônicos, disposta na dissertação sobre a figura 5. Aí, orienta a tirar as linhas perpendiculares “...fundamentos de toda a obra...” e atesta que esse princípio deveria bastar, pois, nas figuras seguintes, o autor discorre sobre sua aplicação em objetos diferentes. Mesmo assim, Andrea Pozzo propõe-se a explicar todas as vindouras figuras, beneficiando aos que tem menos experiência nesta Arte.³⁸³ Assim, todo o segundo volume dedica-se a aplicar as regras das perpendiculares à diversidade de formas arquiteturais. Por vezes, repete formas já trabalhadas no primeiro volume, mas agora fitadas mediante o uso da nova regra.

No final do segundo volume, Pozzo apresenta alguns ensinamentos sobre as técnicas da pintura em afresco, subdivididos em duas partes: a primeira sobre a preparação das superfícies “...inda que a obra-llas não pertença ao Pintor mas ao Pedreiro...” e a segunda sobre “...que mays immediatamente pertença ao Pintor...”.³⁸⁴ Sobre a preparação para a pintura, ensina a fabricar andaimes, rebocar, caiar e esboçar a partir de “...debuxo e modelo dado com tintas e bem aperfeiçoado...”.³⁸⁵ Em seguida, instrui a transpor o desenho para a superfície que receberá a pintura, usando a técnica do quadriculado, materializado numa rede ou numa grade. Oferece princípios sobre como pintar afresco, atentando para a necessidade de empastar bem as primeiras camadas e, depois, elencando tintas que são adequadas para o uso nessa técnica.³⁸⁶

2.2.3 Saberes e concepções disponíveis aos pintores nas Minas

Diante da primeira aproximação aos conteúdos dos livros em circulação em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII e no início do XIX, percebe-se que alguns deles tratavam dos mesmos temas ou de assuntos semelhantes. Outros comungam de concepções teóricas acerca da pintura e do fazer pictórico. Ao mirar essas interações de assuntos e ideias, pretendo delinear um panorama, acessível aos pintores em suas estantes de livros, de

³⁸² POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 76.

³⁸³ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 90.

³⁸⁴ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls.105.

³⁸⁵ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 105.

³⁸⁶ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 106-108.

concepções e ensinamentos que permeavam o universo pictural mineiro. Ao relacionar aspectos contidos em volumes que integravam distintas bibliotecas, suponho que havia uma circulação dos livros e dos seus saberes, mesmo que mediante leituras não diretas. Problema maior, nesta empreitada, refere-se ao trabalho com o título *Arte da pintura*, visto ter apontado quatro livros em trânsito na época que poderiam ser o que assim está relacionado no inventário de Francisco Xavier Carneiro. As próprias interações possíveis de serem deslindadas entre cada um desses volumes e os demais, que comprovadamente estavam nas Gerais na época, elucidam que todos, em alguns aspectos, exalavam concepções comumente disseminadas nos séculos XVII e XVIII.

Percebe-se que, entre os livros possuídos pelos pintores nas Minas, alguns se assentavam em questões extremamente práticas, propondo-se a divulgar procedimentos corriqueiros do labor pictórico. Outros preocupavam-se com matéria teórica, assentando-se em elaborações conceituais e posicionamentos acerca da condição social da pintura e do pintor. Entre os mais pragmáticos, três destacam-se no zelo por ensinar receitas de substâncias cotidianamente manipuladas pelos pintores – pigmentos, tintas, vernizes, secantes: os dois livros de segredos e o *Arte da pintura*, de Felipe Nunes.³⁸⁷

Os três livros debruçam-se sobre receitas e procedimentos envolvidos com as técnicas de pintura a têmpera, a óleo e afresco. As informações que disponibilizam, entretanto, nem sempre são idênticas e, geralmente, organizam-se de maneiras distintas. Bernardo Monton, por exemplo, ao tratar da técnica a têmpera, sucintamente sugere uma imprimatura de cal e apresenta os pigmentos adequados e as receitas para obtenção de cores.³⁸⁸ Diz que essas cores também são adequadas para a pintura de afresco. Felipe Nunes inicia o capítulo sobre têmpera comparando essa técnica com a pintura a óleo, diferenciando-as pelo fato de a primeira ser a base de cola e aceitar o uso de certas cores que não se usam a óleo. Segue ensinando a aparelhar.³⁸⁹ Já em *Segredos necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, a técnica a têmpera é tratada sem que seja relacionada com nenhuma outra.³⁹⁰

³⁸⁷ MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas. SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*. NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*.

³⁸⁸ “Imprimadura (Termo de Pintor) As primeiras cores, que se dão em hú panno, que fazem corpo, para sobre ellas se pintar as figuras, ou outra cousa. Também chamaõ os Pintores Imprimadura as primeiras cores em qualquer matéria, para sobre Ella se colorir”. BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e Latino*. p. 78. v. 4. MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 101-104.

³⁸⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 65-66.

³⁹⁰ *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 4-8.

As etapas de elaboração de uma pintura afresco são pelos *Segredos necessarios* bem delimitadas. Inicialmente, prepara-se a argamassa a base de cal e elabora-se o desenho. As cores que devem ser usadas são apresentadas, prevalecendo aquelas tiradas da terra e passadas no fogo. Em seguida, são oferecidas receitas de algumas tintas.³⁹¹ Felipe Nunes trata do mesmo assunto, introduzindo-o com as especificações de tintas afeitas a esse tipo de pintura – de terra, areia ou vidro. Depois, explica como guarnecer a parede a cal, como o *Segredos necessarios* propunha. Termina o item com o transporte do desenho.³⁹²

Em se tratando de pintura a óleo, o livro *Segredos necessarios* esclarece qual óleo é mais adequado para moer e destemperar cada tipo de tinta “...as tintas de côr clara, taes como o branco, o brancacento, e &c. usa-se de oleo de cravo: se são sombrias, taes como a cor de castanha, ou de azeite, usa-se de óleo de linhaça...”.³⁹³ Lições rudimentares sobre a matéria também são expostas. Para que as tintas ganhem homogeneidade de “grossura” e de “cor”, instrui ser necessário “...mexer com muita freqüência as tintas nos potes...” Em seguida, o pintor deve dar duas demãos de “impressão” composta de “...alvaiade moído, e destemperado com óleo, que se estende igualmente sobre a obra”.³⁹⁴ Cada tipo de suporte e sua situação – se no interior ou no exterior de edifícios – é abordado pelo texto. A importância e a utilização dos secantes são aclaradas em sequência.

Felipe Nunes dedica algumas páginas de seu tratado para a pintura a óleo. Discrimina as tintas que podem ser usadas nesta técnica e a maneira de conservá-las depois de moídas “...para estarem frescas, para em todo o tempo se lavrarem, se porão na agoa em suas vieiras cobertas com papel o Alwayade, Zarquão, Masicote, Vermelhão, as outras se cobrirão muito bem, porque lhes não entre pó”.³⁹⁵ O aparelhamento de cada tipo de suporte, madeira ou pano,

³⁹¹ *SEGREDOS necessarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 8-12.

³⁹² NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 71-74.

³⁹³ *SEGREDOS necessarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 12.

³⁹⁴ “Alwayade: He pois Alwayade hum chumbo, emprehado dos espíritos do vinagre, ou mais claramente he hum chumbo, em laminas delgadas penetrado, rarefacto, meyo dissolvido pello vapor do vinagre, & resuzido a huma matéria, muito branca, pezada, & friável, da qual usaõ os pintores, & algumas mulheres, que com Ella pintão o rosto.” BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e latino*, p. 396. v. 1.

³⁹⁵ “Zarcaõ, ou zarquão. He hua tinta mineiral, de que usão so Pintores. Em torroens, he o melhor. He hua das quatro tintas, q’ se lavrão, & se apurão, sem se moer. Parece que he ainda mais subida que vermelhão. BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e latino*, p. 631. v. 8. “Masicote, ou Massicote. Deriva-se do Francez Massicot, que significa o mesmo. He huma cor minieral, ou Cerussa, que se faz com Alwayade, calcinando em fogo moderado. Há de três castas, claro, amarello, & dourado; differenças, que procedem dos diferentes grãos de calor que se lhe dá. Applicado exteriormente em pó impalpável, he desecativo, & he huma das tintas, que aos pintores serve para a illuminação.” BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e Latino*, p. 236. v. 5. NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 51.

é, então, contemplado.³⁹⁶ Os painéis de madeira devem receber duas demãos de cola de pele de luvas, outras duas demãos dessa cola com gesso moído, sendo que a segunda deve ter mais gesso. A superfície deve ser lixada antes de receber a imprimatura: “...terra de Cintra, ou qualquer outra cor baixa, moída com óleo, e levará se seccante.” Os panos deveriam ser estirados em grades, receber uma demão de cola fraca e, depois, duas demãos de imprimatura; deveriam ser polidos com pedra pomes.³⁹⁷ A preparação e o uso de cada tipo de secante e tinta são os passos seguintes, debatidos pelo tratadista.³⁹⁸ O polimento das figuras é meticulosamente explicado e a purificação do óleo de linhaça:

Tomai oleo de Linhaça, e pela manhã lhe dai hum olho de Sol, e logo lhe botai hum pequeno de Alwayade moído, e deixai-o assim estar até o outro dia, e então o usai. De outro modo. Tomai hum vaso, que seja furado por baixo com hum torno delicado, que se possa tapar, e destapar, botai-lhe o oleo com agoa da fonte, e batei isto muito bem, e deixai assentar o oleo, que fique por cima como azeite, e depois levemente tirai o torno que saya a agoa, e tanto que começar a sahir o oleo, fechai; e isto fazei tres, ou quatro vezes, e ficará o óleo muito purificado, e que se possa usar muito bem.³⁹⁹

Bernardo Monton subdivide os ensinamentos referentes à pintura a óleo em dois segredos: um referente à pintura sobre a parede e outro sobre madeira. Sobre parede bem enxuta, o autor sugere que sejam passadas duas ou três demãos de azeite bem quente “...e isto até que a superfície fique crassa, e não beba, ou rechupe mais...”. Em seguida, passa-se uma demão de ocre, gesso mate “ou outra sorte de terras”. Outra forma de preparação da parede é feita com cal e pó de mármore, embebidos em óleo de linhaça e uma camada de preparado a base de verniz ordinário.⁴⁰⁰ Para pintar sobre a madeira, Monton sugere os mesmos procedimentos que Nunes, mas de forma bem mais sintética:

Depois de haver preparado, e dado a cola à madeira, lhe passará huma mão de branco destemperado, com cola de retalhos de luvas; logo lhe darás huma imprimação de azeite, e ocre: estando isto enxuto debuxa e pinta.⁴⁰¹

³⁹⁶“Aparelhar: Preparar alguma cousa. (...) Aparelhar o panno. (Termo de Pintor.) He depois de pregado, & be estirado o panno na grade darlhe com as primeyras cores a Imprimadura ate que fique bem tapado.” BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e latino*, p. 418. v. 1.

³⁹⁷ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 51-52.

³⁹⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 54-57.

³⁹⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 61.

⁴⁰⁰ MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 54.

⁴⁰¹ MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 54. Já foi mencionado que Francisco Pacheco também oferece, em seu tratado, receitas e procedimentos referentes às três técnicas pictóricas. Mas sua abordagem diferencia-se por circunscrever os informes pragmáticos em conhecimentos históricos e literários.

Os três livros oferecem várias receitas de preparação de pigmentos e de tintas. Bernardo Monton diferencia-se por não especificar a técnica a qual suas receitas se destinam. Em relação ao alvaiade, por exemplo, pode-se perceber que os ensinamentos dos três volumes são semelhantes. Todos oferecem formas parecidas de favorecer a reação do chumbo em vinagre, resultando no pigmento branco conhecido como alvaiade. Os procedimentos são praticamente os mesmos nos três livros, mas nos *Segredos necesarios* o processo é mais didaticamente apresentado.

Toma chapas de chumbo delgadas, e põem-as atravessadas em cima de páos, em hum vaso, no fundo do qual terás deitado vinagre forte até a altura de tres, ou quatro pollegadas. Barra bem o vaso, e põem-o sobre hum fogo lento, ou em esterco por dez, ou doze dias. Destapa depois o vaso que acharás as chapas mais grossas, e cubertas de peças brancas, duras, e quebradiças, a que se chama alvaiade em escamas.⁴⁰²

Felipe Nunes oferece várias fórmulas de produção de pigmentos e de tintas, mas seu tratado tem uma parte introdutória de feição mais teórica, preocupada com a natureza da Arte da Pintura e do estatuto social do pintor. Nesses termos, o livro ecoa assertivas de outros dois livros em questão: *Eva, e Ave* e *Arte de la pintura*.⁴⁰³

Os volumes discorrem sobre aspectos fundamentais ao fazer artístico de então. Sobre a função da pintura, Felipe Nunes explica que “não só deleita, e agrada aos olhos a Pintura, mas faz fresca a memória de muitas cousas passadas, e nos mostra diante dos olhos as historias muito tempo ha acontecidas”. A dimensão estética das criações é considerada, mas subordinada à função mnemônica, por meio da qual os gloriosos eventos pretéritos não cairiam no esquecimento. Nesse sentido, caberia à pintura preservar a memória, conservar viva, entre os homens, lembranças de célebres antepassados. Edificaria as almas, pois o observador “...vendo pintadas as façanhas e casos illustres, nos excitamos e animamos para commeter outros”.⁴⁰⁴ A importância da pintura como veículo de comunicação e catequese é explicitada pela evocação das palavras do papa Gregório, segundo as quais a pintura poderia ensinar aos analfabetos, como a escrita faz com os que sabem ler, e no definido pelo segundo Sínodo de Nicéia, conclusivo ao atestar o poder superior da boa pintura ao da História para “mover o affecto”. Assim, a visão de um painel representando o Sacrifício de Abraão levou S.

⁴⁰² *SEGREDOS necesarios para os officios, artes, e manufacturas*, p. 52-53. NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 89. MONTON. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*, p. 6, Parte 1.

⁴⁰³ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*. PACHECO. *Arte de la pintura*. Nesse caso, a identidade de concepções entre o tratado de Felipe Nunes e o de Francisco Pacheco assegura que, seja qual for o de Francisco Xavier Carneiro, o pintor teria acesso às mesmas considerações sobre a função da pintura.

⁴⁰⁴ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 2.

Gregório Niceno às lágrimas, e os antigos eram repreendidos através da observação de certa pintura com a cena das Virtudes servindo uma feia rainha chamada *Voluptas*.⁴⁰⁵

Xavier Carneiro poderia ler afirmações semelhantes sobre seu ofício em outro de seus livros – *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*. No capítulo XXII, intitulado “Principio, e progresso da escultura, e pintura: excelência destas Artes: artífices, e obras insignes que houve nellas; e como os homens as praticarão mal, sendo-lhes ensinadas para seu bem”, António de Souza Macedo defende que as Artes, dentre elas a pintura, deveriam não só adornar os lugares, mas evocar o fato de Deus ter feito o homem à sua semelhança e prestar, assim, para que a Providência fosse reverenciada por seu intermédio. No entanto, lamenta que muitas eram miradas com adoração ou desprezo, no caso dos iconoclastas, ou mesmo tendo em vista, apenas, as suas qualidades estéticas.⁴⁰⁶ Os livros consideram as qualidades estéticas das pinturas, mas detratam criações cuja função e apropriação se restrinjam a elas. Ao contrário, valorizam as capacidades representativas de façanhas passadas, com destaque para a História religiosa, que mobilizaria a moral do observador, moldando-a.

Em Minas Gerais, a grande maioria da produção artística vinculava-se estreitamente ao catolicismo, sendo fruída coletivamente como parte do ambiente das cerimônias. Posicionamentos como as concepções apresentadas nos livros de Carneiro da Silva prestam-se bem a essa sociedade, na qual as Artes, em especial a pintura, não tinham autonomia em relação aos propósitos religiosos, cabendo-lhes codificar visualmente as verdades defendidas pela Igreja tridentina. Concepção idêntica às dos livros foi verbalizada não por seu dono, mas por um de seus colegas, Manoel da Costa Ataíde, que defendeu a manutenção de um teto em branco para que o medalhão da Virgem nele pintado se destacasse, pois “per si so nada deleita a vista, nem puxa a atenção, e contemplação dos fieis a principais mistérios da nossa religião”.⁴⁰⁷

Os livros não definiam, apenas, a finalidade das pinturas, seus usos e efeitos esperados, mas também versavam sobre aspectos formais. A aproximação entre as coisas representadas e seus modelos é defendida nos dois livros. Nunes chega a chamar a pintura de conhecimento divino por “...ter na mente tão vivas as espécies das cousas, que assim se possam pôr em prática, e Pintura, que parece que lhe não falta mais que o espírito”.⁴⁰⁸ Como exemplo de Arte valorosa, cita a disputa entre Zeuxis e Parrásio, na qual o primeiro pintou uvas tão parecidas com uvas reais que as aves vinham bicá-las, e o segundo uma toalha “tanto

⁴⁰⁵ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 3-4.

⁴⁰⁶ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 89-90.

⁴⁰⁷ MENEZES. *Manoel da Costa Ataíde*, p. 97.

⁴⁰⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 1.

ao natural” que enganou com ela a Zeuxis.⁴⁰⁹ O mesmo episódio é apresentado, com maior riqueza de detalhes, tanto por Francisco Pacheco, quanto por Macedo de Souza, o que indica tratar-se de uma tópica retórica. Assim relata o jurista:

Zeuxis em certamen com Parrasio, pintou uvas tão naturaes, que passaros as quizerão comer: Parrasio pintou hum lenço, que Zeuxis quiz tirar para descobrir a pintura debayxo, então se confessou vencido. Pintou depois Zeuxis hum moço que levava uvas, e porque os passaros quizerão comellas, condenou elle mesmo o quadro, porque o moço não estava tão natural, que o temessem os passaros.⁴¹⁰

Outros exemplos são evocados pelo autor para ilustrar a excelência das Artes que “...da natureza representâdo as cousas como são...”,⁴¹¹ e que para isso “...não so tiravam da fantasia, mas retratavão do natural que tinham presente...”.⁴¹² Pacheco é explícito, também, quanto à função mimética da Arte, mas a relação com a natureza não seria direta e essa cópia deveria ser mediada pelos preceitos da Arte e pelo conhecimento dos antigos. Pranchetas dispostas ao ar livre, ávidas por modelos disponíveis no mundo, ainda são desconhecidas nessa época.

...la pintura es arte, pues tiene por ejemplar objectivo, y por regla de sus obras a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas, y esto hace valiéndose de la geometria, aritmética, perspectiva y filosofia natural, con infalible y cierta razón.⁴¹³

Os livros de Francisco Xavier Carneiro completam-se em unísono ao militarem em nome da dignidade da Arte da Pintura e da sua inserção entre as Artes Liberais. Na Europa, desde o Renascimento, pintores e escultores passaram a ser considerados artistas liberais, libertando-se das tutelas das corporações de ofícios.⁴¹⁴ Em Portugal, a situação era diversa. Desde finais do século XVI, pintores enviavam petições individuais às câmaras locais com vistas a desvincularem-se de obrigações oficiais e adquirirem privilégios condizentes com a condição de liberalidade da Arte da Pintura. Desfecho mais significativo obtiveram os 16 pintores da técnica a óleo, dentre eles o próprio pintor régio de Felipe III, Fernão Gomes, que,

⁴⁰⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 1-2.

⁴¹⁰ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 87. Esse episódio também é relatado por Pacheco. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 133.

⁴¹¹ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 86

⁴¹² MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 88.

⁴¹³ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 8.

⁴¹⁴ *Trivium* - Gramática, dialética, retórica; *Quatrivium* - geometria, aritmética, astronomia e música.

em 1612 entrou com pedido junto à Câmara de Lisboa para que fosse reconhecida a liberalidade de seu fazer. Demandavam isenção de certas taxas municipais, sua desvinculação da corporação sob a bandeira de São Jorge e facilidades de ingresso no corpo burocrático do Estado. O movimento obteve êxito e foi seguido, em 1620, pelos pintores a óleo do Porto.⁴¹⁵

Forte argumento usado por António de Macedo em prol da pintura refere-se ao acúmulo de conhecimentos necessários aos que a praticam: “...devem ter notícias das histórias, fabulas, e várias erudiçoens, ser geométricos, entender perspectiva, e saber as medidas naturais dos membros proporcionados á symmetria de todo o corpo...”⁴¹⁶ Nunes ecoa, laconicamente, os argumentos de Macedo acrescentando que a pintura seria liberal “...porque nellas se exercita o entendimento...”.⁴¹⁷ A dignidade dos que se dedicaram a pintar é outra prova apresentada pelos autores, que rememoram pintores renomados atuantes desde os tempos antigos. Nunes aponta Fáblio, patrício romano – que tomou o sobrenome de pintor, em reverência ao ofício –, o imperador Marco Antônio, Platão e São Lucas, citados por Macedo.⁴¹⁸ Pacheco também se vale de elenco de pintores nobres para evidenciar o valor dessa Arte.⁴¹⁹ Na Espanha, aos cavaleiros era proibido executar ofícios mecânicos, dentre os quais não se incluía a pintura. Aqui, subentende-se que o exercício da pintura por homens de reconhecida honra comprova que pintar seria tarefa de almas nobres. Sendo assim, foram os pintores agraciados, ao longo da História, com privilégios, tais como a isenção de tributo no Império Romano.⁴²⁰ Em decorrência de ser Arte liberal, a pintura restringir-se-ia a homens livres: “...Artes dignas de homens livres, e também liberaes, porque so se permittião a homens livres...”⁴²¹ “Em Grécia a nenhum escravo era lcito aprendella, e todos os filhos dos nobres se exercitavão nella, como exercício virtuoso, e de singular engenho...”⁴²² Como tais assertivas sobre a escravidão antiga, recorrentes em, no mínimo, um dos livros de Francisco Xavier Carneiro, foram por ele lidas e significadas?⁴²³ Como se apropriou delas, tendo em vista que era filho ilegítimo de uma escrava e um pardo? A ingerência de escravos e libertos no fazer artístico era comum nas Minas e os textos dos autores europeus chocavam-se com essa

⁴¹⁵ SERRÃO. *A pintura proto barroca em Portugal: 1612-1657*, p. 114-117.

⁴¹⁶ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 86.

⁴¹⁷ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 11.

⁴¹⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 6. MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 89.

⁴¹⁹ PACHECO. *Arte de la pintura*, Libro Primero, capítulos VIII e IX.

⁴²⁰ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 10. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 139.

⁴²¹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 11. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 139.

⁴²² MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 88-89. O mesmo argumento é apresentado por Francisco Pacheco. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 8.

⁴²³ Refiro-me a, no mínimo, um, tendo em vista a obra de Macedo, certamente disposta nas estantes de Xavier Carneiro. Seriam dois, se seu título *Arte da pintura* fosse da autoria de Felipe Nunes ou de Francisco Pacheco.

realidade. O silêncio típico das práticas de leitura, que pouco se registram, instiga o historiador a procurar formas de conjecturar sobre a questão.

Os livros indicam que os preços dos produtos pictóricos deveriam ser proporcionais à nobreza da atividade, assim como a tutoria de aprendizes deveria ser generosamente recompensada. “De Phamphillo se refere, que jamais quis ensinar o discípulo, que não lhe desse dez anos, e hum talento attico...”⁴²⁴ “Rubens, excellente pintor flamengo, deyxára por sua morte milhão e meio de cruzados...”⁴²⁵

Percebe-se que os três autores partilhavam de opiniões semelhantes sobre tópicos diretamente envolvidos com a realidade dos pintores, sua condição social, econômica e cultural. Tais considerações estavam disponíveis a Francisco Xavier Carneiro que, para acessá-las, bastava abrir e debruçar-se sobre um desses volumes que o cercavam. Aos demais pintores, incluindo seus aprendizes, oficiais e seu escravo pintor, coartado em testamento, o conteúdo dos livros poderia ser conhecido pelo intermédio de Carneiro ou pelo empréstimo do volume.⁴²⁶ Os usos que tiveram, as atitudes que instrumentalizaram ainda são impossíveis de serem totalmente aclaradas. A partir do momento em que a presente tese abre os livros dos pintores, publica seus conteúdos, outros pesquisadores podem desenvolver novos métodos para melhor explorá-los e inferir sobre apropriações.

A leitura sistemática dos livros, sobre pintura, em posse dos pintores atuantes em Minas Gerais, revelou que eles compartilham uma série de termos e concepções acerca do fazer artístico, dos critérios de julgamento das peças de Arte, dos procedimentos e das atuações esperadas de um pintor e de um mestre. Com o objetivo de explorar esse manancial conceitual, comparei a forma como alguns vocábulos foram utilizados nos livros. Atentei para perceber empregos não idênticos de certas palavras, mas, em geral, os impressos em trânsito nas Gerais setecentista e oitocentista assentavam-se em ideias bastante coesas, derivadas dos debates sobre Arte, travados na Europa dos séculos XVII e XVIII, período da redação dos volumes. Foi possível desenhar um quadro de ideias que, veiculadas pelos livros, permeavam o universo artístico mineiro.

Visando inferir sobre as apropriações dos conteúdos da literatura disponível, identifiquei, na documentação sobre o trabalho pictural em Minas Gerais, a incidência dos termos dispostos nos livros, geralmente sendo aplicados em situações semânticas muito semelhantes. Não pretendo, com essa constatação, assegurar que os envolvidos com o fazer

⁴²⁴ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 5. O mesmo exemplo é apresentado por Pacheco. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 20.

⁴²⁵ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 89.

⁴²⁶ ACSM. Testamento de Francisco Xavier Carneiro, Cód. 288, auto 5244, 1º officio, fls. 1v.

artístico nas Minas – irmandades, ordens terceiras e artífices –, produtores dos documentos, assimilaram tais termos dos livros que, provavelmente, leram. Mas, tão-somente, arregimentar mais um argumento para refletir sobre usos e apropriações dos livros. Considero, obviamente, a diversidade de meios, para além da leitura sistemática dos volumes, por meio dos quais tais concepções poderiam ter integrado as ferramentas conceituais dos habitantes das Gerais. De qualquer forma, a pesquisa sugere que os artistas e os encomendantes da Capitania/Província estavam inseridos, de alguma maneira, num universo teórico artístico transoceânico.

Não vinculei, na procura pela apropriação dos conceitos livrescos, cada biblioteca a seu dono. Considerando as amplas vias de disseminação do escrito em sociedades pouco alfabetizadas, perscrutei os usos dos vocábulos em fontes que registram atividades de diversos artistas, não exclusivamente daquele que era o dono do volume que apresenta o termo em foco. Embora tenha notado dissonâncias, privilegiei as identidades, pois, ao estarem disponíveis em mais de um livro, ofereciam-se mais generosamente aos interessados. Relaciono os impressos que circularam nas Gerais com textos aí produzidos, tendo como eixo os usos e sentidos de conceitos relativos à pintura. Obviamente, muitos desses vocábulos possuem matrizes muito mais recuadas, com as quais não me preocupei por não serem o objeto da presente tese. Surpreendeu-me o quanto Manoel da Costa Ataíde expressava-se tão proximamente ao tradutor português do tratado do padre Andrea Pozzo. Esse livro só foi por mim identificado na biblioteca de Caetano Luiz de Miranda, pintor da Comarca do Serro do Frio. A empreitada justifica-se a partir da óbvia constatação, mas nem sempre instrumentalizada nas análises sobre Arte dos séculos XVII, XVIII e parte do XIX, de que o mundo artístico é articulado e apreendido verbalmente de formas diferentes ao longo dos períodos históricos e dos espaços geográficos. Empenho-me, com tal análise, por afastar-me de abordagens anacrônicas.

Difícilima foi a tarefa de organizar essa trama conceitual com coerência, pois cada vocábulo estreita laços semânticos com outros que são, assim, demandados para que a elucidação dos sentidos se efetive. Trata-se de um emaranhado de concepções que se delegam, reciprocamente, parcelas de seus significados. Escolhi, aleatoriamente, a ideia de *invenção* como o eixo condutor das reflexões. Creio que qualquer outra poderia prestar-se a esse papel organizador do discurso. Persegurei quatro correntes conceituais que se desdobram a partir da concepção de invenção, cada qual arregimentadora de outros tantos termos como seus elos. A primeira delas refere-se à noção de que a invenção é obtida com facilidade. As relações entre invenção e gênio norteiam a segunda corrente que agrega, também, as concepções de mestre, instrução, natureza e regras da Arte. Sigo avaliando a

crença de que um dos preceitos sobre o qual a invenção deve amparar-se é o decoro e, por fim, reflito sobre as vinculações entre invenção e imitação, explicando termos como *modelo* e a autoridade conferida à Arte da Antiguidade Clássica.

Du Fresnoy é bastante explícito na vinculação entre invenção e facilidade, conceituando-a como “...o pensamento de hum genio facil e poderoso...”.⁴²⁷ Na nota do tradutor, presente no tratado de Lairesse, opinião idêntica é expressa ao serem apresentadas as qualidades do autor do livro: “...Lairesse inventava com admirável facilidade; e sem possuir a mesma correcção de Poussin, mereceo igualmente ser comparado a este celebre artista.”⁴²⁸ Inventar não deve, portanto, ser processo penoso, trabalhoso, mas produto de um talento distinto. De acordo com o dicionário setecentista de Raphael de Bluteau, fácil e facilidade são aspectos que se definem por não envolver trabalho: “Cousa, que se faz, se entende, ou se governa sem trabalho.”⁴²⁹ O produto de uma atividade que, na época, militava por ser integrada no rol das Artes Liberais, deveria edificar-se sem trabalho e esforço, atributos mecânicos.

O termo *invenção*, como ficou evidente na citação de Du Fresnoy, era usado para criações que fossem fruto do “gênio” de algum artista, sendo, dessa forma, revelador de pendores específicos do criador. Ao referir-se a desenhos de sua própria autoria, Andrea Pozzo usa, justamente, a ideia de invenção. “Capitel de bom gosto, ou de novo invento. Pareceu-me meter aqui em perspectiva o presente capitel, de minha invenção.”⁴³⁰ Bluteau reflete essa ideia, definindo inventar por “produzir o engenho algum artifício, ou outra cousa nova”.⁴³¹ Inventar seria então, algo fácil, que produz algo novo e realizado por um gênio, ou engenho. Os sentidos desses termos, entretanto, não devem ser inferidos a partir de suas versões oitocentistas, que identificam numa propensão criativa extremamente original a distinção do gênio. O gênio não se trata de uma individualidade criativa original, subjetiva e única, distinta de seus pares por incomparável capacidade criativa. Desvendar os sentidos do termo na época em questão é extremamente importante para refletirmos, em momento oportuno, sobre as relações do mundo artístico de então com a ideia de originalidade e, por conseguinte, sobre as relações entre os artistas e as obras de seus pares e modelos.

⁴²⁷ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 10.

⁴²⁸ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, Nota do tradutor, p. II.

⁴²⁹ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e Latino*, p. 9-10. v. 4

⁴³⁰ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995.

⁴³¹ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e Latino*, p. 182. v. 4.

Du Fresnoy adverte que, ao escrever seu tratado, não pretende “...sufocar o genio por hum montão de regras, nem extinguir o fogo de huma veia viva...”.⁴³² O gênio associa-se ao fogo, metáfora para o impulso criador, como instância que não deve ser intimidada pelas regras do tratado. Para que o gênio possa exercer-se plenamente, sendo capaz de prodigalizar invenções, é preciso que se dedique a atividades para as quais tenha pendor. Nesse sentido, percebe-se que a ideia de gênio muito se aproxima à de talento; não há, aqui, o uso do termo como sujeito na medida em que não é o artista que é um gênio, mas ele o possui. Tal associação entre gênio e talento fica nitidamente expressa no preceito em que o autor disserta sobre a necessidade do pintor de ter conhecimento sobre si mesmo, “...para cultivar os talentos, que houver recebido da natureza, e não perder o tempo em procurar os que Ella lhe negou”, “...por mais que se canse qualquer nas suas obras, se forem contra seu gênio, nunca surtirão bom efeito”.⁴³³ O gênio, depreende-se, é um dom natural, um pendor inato para a invenção sem o qual é impossível à Arte efetivar-se: “E não havendo gênio, ou inclinação natural, que a Arte exige, qualquer que seja o assumpto, que se escolha, ou que a fortuna ofereça nunca se chegará à perfeição...”⁴³⁴ Apesar de se tratar de algo dado pela natureza, inato, o gênio não é imutável, mas pode transformar-se ao relacionar-se com o entorno e experimentar: “...mas a natureza, presente aos olhos, ainda ensina mais; porque augmenta a força do gênio; e porque della tira a Arte a sua maior perfeição por meio da experiência.”⁴³⁵

Concepção muito semelhante sobre o gênio, sua origem natural e a capacidade de alterar-se frente o mundo é disseminada por Gerard Lairesse. Como se trata de livro preocupado, sobretudo, em instruir os mestres sobre como ensinarem aprendizes de desenho, Lairesse reflete, em várias passagens, sobre a ingerência da qualidade do mestre sobre o gênio do estudante. Aqui, também, o gênio é uma qualidade do artista que lhe confere uma inclinação e não uma condição do sujeito. “Ha outros muitos, aos quaes he inutil ter recebido da natureza hum gênio proprio para a pintura, porque, pela ignorância, dos que os instruem, elles o empregao mal.”⁴³⁶ Em outro trecho, a associação entre gênio e talento fica clara: “De sorte que com razão se lastima, que quantidade de gênios excellentes, nascidos com talento, vem ser mãos pintores, só pela razão de serem mal instruídos.”⁴³⁷ Cabe ao professor saber fecundar e desenvolver o gênio de seus estudantes e, para isso, a primeira qualidade é ter prudência e saber observar seus alunos, percebendo seus pendores para “...accomodar-se à

⁴³² Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 6.

⁴³³ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 45.

⁴³⁴ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 48.

⁴³⁵ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 51.

⁴³⁶ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 10.

⁴³⁷ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 15.

inclinação do gênio”.⁴³⁸ Tratamentos severos, que forcem o gênio a se dedicar àquilo que não lhe agrada, são vistos como coisas extremamente negativas que podem, inclusive, inviabilizar o desenvolvimento de aptidões inatas: “...o genio do discipulo não deve sofrer alguma violência” pois “...muitas vezes acontece que bellos genios venhaõ a perder-se pela severidade, com que se trataõ”.⁴³⁹ Mas mesmo o excelente mestre é incapaz de atuar sobre um aluno sem talento. Apenas os que foram agraciados pela natureza é que podem desenvolver-se, “...ainda que de outra sorte o trabalho he inutil, quando falta o gênio”.⁴⁴⁰ O bom pintor, portanto, forma-se na confluência do talento recebido da natureza e da boa instrução; sem o gênio, entretanto, é impossível qualquer progresso. A educação só pode agir esclarecendo o gênio.

He preciso convir em que a natureza tem muita força por si mesma, sem se lhe ajuntar a instrucção, e que esta he impotente sem o socorro da natureza; porém póde dizer-se que a natureza he cega, se a Arte lhe não ilumina os olhos.⁴⁴¹

Ao examinar a maneira como a palavra *gênio* é usada pelo padre Andrea Pozzo, ou melhor, por uma tradução portuguesa da obra, percebe-se que ele se aproxima das definições anteriormente trabalhadas, mas a emprega orientando-a mais para a ideia de pendor, predileção. O fato de basear-me numa tradução portuguesa não inviabiliza esse tipo de análise. Acredito, ao contrário, que essa versão dos ensinamentos do jesuíta é mais próxima de possíveis leituras mineiras. Ao comentar a estampa 111 do segundo volume, Pozzo explica: “Nesta Pr.a figura me acomodei ao genio dos Pintores, na Seg.da e 3.a ao genio dos Arquitetos...” O pintor justifica pelo seu gênio os desenhos que propôs para o frontispício da Igreja de S. João Latrão: “Eu também, não levado de emulação, mas de genio, e ocasião em quanto compunha este livro, fiz os seguintes debuxos...”⁴⁴²

Os usos do vocábulo pelos tratadistas estão bem afinados com a definição dicionarizada por Bluteau que, após dissertar sobre uma concepção de gênio presente na Antiguidade, em que se vincula à capacidade criadora, oferece uma segunda definição, segundo a qual “genio. O talento, & a disposição natural, com que huma pessoa se inclina

⁴³⁸ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 8.

⁴³⁹ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 10.

⁴⁴⁰ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 6.

⁴⁴¹ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 15.

⁴⁴² POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, p. 103.

mais para huma cousa, que para outra”.⁴⁴³ Inventar, portanto, é atividade do gênio, e não se trata de uma sobrevalorização do indivíduo, mas de uma propensão que lhe é inata. O termo *engenho* é usado por Bluteau para definir a ação de inventar. Pozzo também manipula essa palavra. Ao longo do tratado de perspectiva, destaca, em várias ocasiões, a maior dificuldade de perspectivizar formas redondas do que angulares. Numa dessas passagens, explica que

a dificuldade da obra consiste nisto, que os Circulos não se podem meter em perspectiva, nem com compasso, nem com Regua; por que a Circunferencia não he redonda; mas mays, ou menos Curva, conforme mays, ou menos se aparta do olho; convem com tudo ajuizar o engenho, e obrar com industria fazendo muitas divizoens no Circulo geométrico.⁴⁴⁴

A mesma forma de utilização do termo pode ser percebido na análise da figura 24 do segundo tomo: “Para vos mover mays para o trabalho, vos proponho sempre alguma Couza de novo para apascentar o vosso engenho.”⁴⁴⁵ O engenho, então, é algo que o artista possui, como o gênio, e que pode ser mobilizado e interpelado por ações que lhes são externas, como ajuizar ou apascentar. A proximidade com a ideia supradesenvolvida de gênio é melhor percebida na seguinte frase: “Sey que os ingenhos mays vivos aspirão a possuir logo qualquer arte, ou Ciencia, que pertendem: donde eu quero satisfazer seus desejos de tal sorte porem, que o trabalho não exceda as forsas.”⁴⁴⁶ Gênio e engenho aproximam-se, também, no tratado de Felipe Nunes ao referir-se à pintura “...porque sempre foi tratada de excellentissimos engenhos”.⁴⁴⁷

Gênio e engenho, apesar de serem empregados pelo tradutor do padre Pozzo com certa semelhança semântica, não são palavras oferecidas como sinônimos pelo dicionário de Bluteau. A segunda definição do termo *engenho* do dicionário tem sentido mais aproximado às concepções pós-românticas de gênio, associado aos grandes sujeitos criadores.

Engenho. Força natural do entendimento, com a qual o homem percebe prompta, & facilmente o que lhe ensinão, aprende as sciencias, & artes mais difficultosas, inventa, & obra muytas cousas. Algumas vezes com a palavra Engenho, significamos huma pessoa engenhosa, com quando dizemos, os mayores engenhos da antiguidade...⁴⁴⁸

⁴⁴³ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*, p. 52-53. v. 4.

⁴⁴⁴ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, p. 92.

⁴⁴⁵ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, p. 93.

⁴⁴⁶ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, p. 90.

⁴⁴⁷ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 5.

⁴⁴⁸ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*, p. 117. v. 3.

Conforme os posicionamentos dos tratadistas, com destaque para Gerardo Lairesse, o gênio inventivo deve instruir-se, conhecer as regras de sua Arte. É notável, em todos os textos avaliados, a alegorização da ideia de Arte como algo palpável, real, dotado de características próprias, capacidade de interferir em instâncias que lhes são exógenas, como os artistas. Geralmente usada com letra maiúscula, a Arte possui regras que devem ser seguidas pelos que aspiram inventar. Disseminada pelos tratados, essa concepção está bem explícita em Bluteau *Arte: regras, & methodo, com cuja observação se fazem muitas obras úteis, agradáveis, & necessárias à republica*.⁴⁴⁹

Felipe Nunes utiliza a ideia de Arte sobretudo para defender a condição da Arte Liberal da Pintura. Segundo ele, o ensino do desenho entre os antigos ocorre “para efeito de fazerem que esta Arte tivesse o primeiro lugar entre as liberaes...”.⁴⁵⁰ Esse tratamento da Arte como um sujeito aparece em Du Fresnoy em diversas passagens: “Busque-se tudo, o que ajuda à Arte, e lhe convem; fuja de tudo, que lhe repugna.” “Satisfaça-se à vista com prejuízo de toda espécie de razões, que ocasionarem dificuldades à Arte, que de si mesma nenhuma sofre.”⁴⁵¹ Em Lairesse, o mesmo sentido se apresenta “he pois essencial que os discípulos tenhaõ hum hábil mestre, que lhes ensine os verdadeiros fundamentos da Arte...”.⁴⁵² Nota-se uma atribuição um pouco diferente do termo em algumas passagens desse tratado, em que Arte é usado com letra minúscula e antecedida de pronomes demonstrativos. Isso ocorre, com maior frequência, quando o autor expressa suas relações sentimentais com a pintura: “O amor que sempre tive à minha arte, e o desejo de ser util aos novos artistas, me empenharaõ a tomar este trabalho.”⁴⁵³

Em total consonância com o que ficou definido por Bluteau, os livros entendem a Arte como algo regrado e aquele que se insinua a exercê-la deve conhecer bem essas regras, preceitos. A invenção, portanto, submete-se a essas regras cuja natureza não parece ter sido definida pela prática, mas a antecede não sendo, de acordo com o discurso dos contemporâneos, algo historicamente condicionado, mas um dado anterior, superior e organizador dos desdobramentos materiais da Arte. “Assim he necessário executar todas as cousas segundo as regras da Arte, para que não falte nada.”⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*, p. 573. v. 1.

⁴⁵⁰ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 5.

⁴⁵¹ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 42-43.

⁴⁵² LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 15.

⁴⁵³ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, Prefacção do author, p. XV.

⁴⁵⁴ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 17. As regras são, por vezes, relacionadas com a ideia de segredos, como já foi insinuado anteriormente.

A análise de documentação referente ao processo de ornamentação pictórica dos templos mineiros demonstrou que o mesmo entendimento era propalado pelos engajados na Arte da Pintura, nas Gerais. Em 1827, Manoel da Costa Ataíde prestou-se a fazer uma avaliação da decoração interna da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e a emitir um parecer sobre o que poderia ser feito para implementá-la. Identificou, assim, “...alguns retoques contra a regra, gosto e razão...” e ofereceu algumas soluções para isso.⁴⁵⁵

Em 1826, no processo contra a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana, a autoridade da Arte e suas regras são evocadas em várias passagens, seja nas condições de elaboração da obra, transladadas no corpo do libelo, seja por parte do pintor, para justificar seu trabalho, seja por parte dos avaliadores, para detratá-lo. Assim, nas condições ficou acertado, em relação ao altar-mor:

..se seguirá deste aparelho de tintas para o dourado, como he costume, principiando-se a dar primeira Segunda terceira e quarta mão de Geço groço, e Cola de plica ate ficar bem coberta a madeira depois destas se principiarão com outras tantas de geço Mate em a mesmo cola de Pelica, seguindo a mesma Orde ate sexta mão, todas debaicho de regra e preceito d’ Arte.⁴⁵⁶

Dentre as deliberações dos louvados constava

...que se estivesse a obra concluída na forma que ensina a Arte, valia o preço de hum conto, e quatrocentos mil reis; mas não está concluída e por isso achamos não valer mais, que o preço de hum Conto, cento e cinquenta mil reis.⁴⁵⁷

Ataíde, para se defender contra a acusação de que a representação do Cordeiro do Sacrário foi pintada de prata, o que contrariaria o esperado pela irmandade, afirma: “Provará que o Sacrario está dourado segundo a regra, e tracto, e que só o Carneiro, e Nuvens está de prata, por ser uso...”⁴⁵⁸

Entendimento e uso semelhante da Arte como instância reguladora pode ser percebido, também, no ajuste da pintura do altar-mor e tribuna da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, realizado em 1812, no qual o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha

⁴⁵⁵ Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo do outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 193.

⁴⁵⁶ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 5f.

⁴⁵⁷ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 18f.

⁴⁵⁸ ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 24 v.

“.....dice mais faria a d^a obra não som. te na fr^a dos apontamentos, mas segundo a Arte o pedisse...”.⁴⁵⁹

É notável, segundo os tratadistas, que a invenção deveria seguir as disposições do decoro. Francisco Pacheco entende o decoro como uma das três partes da invenção.⁴⁶⁰ Du Fresnoy dedica a primeira parte do tratado à invenção e adverte quanto à adequação nas criações, embora as preocupações com o decoro transbordem para as demais partes do texto.⁴⁶¹

O preceito XXVI do livro de Du Fresnoy utiliza o termo *decoro* para esclarecer a necessidade de se representar os elementos, no quadro, conforme suas origens, costumes e demais referências. “Deve-se attender ao lugar da scena, que o quadro representa, aos paizes, d’onde são, os que nella apparecem, às suas maneiras, costumes, leis, e decoro.”⁴⁶² A devida observação desse preceito é desenvolvida ao longo de outros tantos, com vistas a que “...esteja tudo no lugar, que lhe he próprio”, conforme a natureza: “Não se pintem por tanto nuvens, ventos, trovões nos sobrados, e o inferno, ou as agoas nos tectos.”⁴⁶³ A qualidade das pessoas, seu *status* e situação social devem ser respeitados nas representações: “são próprios aos Magistrados vestidos muito amplos; grossos, e succintos aos rústicos, e aos escravos; e às meninas ligeiros, e engraçados.” As roupas devem, portanto, ser *convenientes*, termo muito usado em outros tratadistas e em observações sobre a pintura.⁴⁶⁴

Pintar decorosamente exige que a composição seja capaz de ressaltar as figuras ou personagens principais em detrimento de elementos secundários. Du Fresnoy adverte sobre isso em preceito denominado “Deve-se evitar a insipidez”:

Cuidadosamente se evite, que entre no quadro, e occupe o principal lugar, cousa que nada faça ao assunto, ou que lhe seja pouco adequada: deve-se nisto imitar a Tragedia, irmã da Pintura, que emprega todas as suas forças no lugar onde fere o forte da acção.⁴⁶⁵

Esse princípio também orienta os elogios que o tradutor do tratado de Gerardo Lairesse tece a esse pintor: “Suas composições são ricas, embellezadas de tudo, quanto permite o objecto, sem que nisso haja nada supérfluo ou inútil. Ali se descobre ao primeiro

⁴⁵⁹ Ajuste da pintura do Altar-mor e tribuna da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. *Apud* PASSOS. *Em torno da história de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja*, p. 116.

⁴⁶⁰ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 45.

⁴⁶¹ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 10.

⁴⁶² Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 22.

⁴⁶³ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 23.

⁴⁶⁴ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 21 e 14.

⁴⁶⁵ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 11.

golpe de vista as principais figuras distintas de todas as outras, que não são mais que accessorias...”⁴⁶⁶

O universo pictórico luso-brasileiro zelava pelo decoro, em seus diversos desdobramentos. Reveladora a esse respeito é a avaliação, publicada em *Espectador portuguez*, feita pelo pintor lisboeta Joaquim Manoel da Rocha,⁴⁶⁷ em 1784, de quatro painéis que representam o Coração de Jesus, a Última Ceia, São Tomé tocando nas chagas de Cristo e a alegoria da Rainha contribuindo com tesouros para a edificação de um convento, encomendados pela Rainha ao pintor italiano Pompeo Battoni. A aridez das críticas pode ser avaliada pela introdução do texto: “...sinto, que Battoni entendesse, que pintava para algum paiz de barbaros.”⁴⁶⁸

Referindo-se ao painel do Coração de Jesus, Rocha endossa os princípios defendidos por Laireesse e Du Fresnoy, acerca da necessidade de destaque das figuras principais:

O primeiro que lhe achei he o de não attrahir à si a vista o objecto principal, que he o coração de Jezus, mas sim as quatro partes do Mundo, que na parte inferior estão representadas. E a razão disto he porque faltou a Battoni à obrigação, que tinha, de pintar a gloria com a maior e principal luz.

Critica a posição de alguns personagens na cena, considerando-as indecorosas, não adequadas aos fins a que a obra se destinava.

Faltou também Battoni à decência que devia praticar em hum quadro para hum templo, pintando huma figura de mulher em huma posição muito indecoroza. Segunda vez tornou a faltar à decência, pintando hum Cavallo visto pela anca no primeiro termo...

Indignou-se o pintor português ao observar o desprezo de um dos princípios do decoro, que prevê que cada figura deva ser representada segundo sua condição e qualidade. Sobre o Cristo do painel de São Tomé, atesta: “O rosto devendo ser de fisionomia venerada, e respeitável, a representar huma idade de trinta e três annos, mostra hum mancebo effeminado de dezaseis annos com barbas.” E, em relação à representação da Rainha no painel alegórico, as críticas

⁴⁶⁶ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, Prefaçã do traductor Francez, p. III.

⁴⁶⁷ Sobre esse pintor, Cyrillo Volkmar Machado avaliou que “...teve no principio colorido agradável, depois usou muito de preto de marfim a que chamava preto santo, e da terra rossa, que dá na cor de tijolo”. MACHADO. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, p. 92.

⁴⁶⁸ Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. Carta de Joaquim Manoel da Rocha publicada no “Espectador portuguez” sobre os painéis pintados em Roma por Pompeo Battoni para a Basílica do Coração de Jesus, fls. 1.

são contundentes e embasadas no tratado de Du Fresnoy, aqui analisado, e que, provavelmente, circulava em Minas Gerais.

...que posição he aquella em que está representada huma Rainha! Pintaria Battoni de outro modo huma mulher infeitada da plebe? Em que se descobre alli o character e Magestade de huma soberana? Que responderia Battoni a estas interrogações? Diria que são liberdades pintorescas; mas eu lhe responderia, que he não saber tratar os assumptos com a dignidade, nobreza, e decoro, que elles exigem, e que se tivesse lido ao menos a Arte da Pintura de M.r Du Fresnoy, elle teria enriquecido o seu espírito com as grandes ideas, que aquelle poema sabe inspirar...⁴⁶⁹

Nas Gerais, a preocupação em distinguir as figuras principais é observada em alguns pareceres e condições. Particularmente relevante é a avaliação que Manoel da Costa Ataíde fez da decoração e da pintura interna da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto. O artista identificou alguns problemas e sugeriu saná-los. Ele inicia sua avaliação notando a indistinção entre o branco e alguns elementos pictóricos “...como se ve em alguns corpos; confundidos com a m.ma cor branca q tem as paredes; qdo elles são para destinação e Ornato de seu composto”. Indica, em seguida, que o teto seja novamente branqueado e que abrigue uma pintura de perspectiva com “...corpos de Architectura, Ornatos, Varandas, festoins, e figurado...”, e segue revelando a função do entorno branco “...sem que confunda os espaços brancos q devem aparecer para beneficio, e destinação da m.ma pintura...”. Para destacar a tarja e anjos do Arco do Cruzeiro:

...senriqueça demais oiro bronido nos lugares devidos, e julgar-se nesseçario: por serem ellas principaes pessas, e estarem empobrecidas, e desfiguradas; sendo tão bem os dos Anjos retocados de novas tintas, e incarnaçoens a olio.⁴⁷⁰

O pintor marianense, nessas suas avaliações e sugestões, objetivava conferir, por meios técnicos e formais específicos, o devido destaque ao que era o principal das obras, os figurativos. Notável consonância com a ideia de decoro apresentada pelos tratados que nas Gerais transitavam.

Francisco Pacheco, como já mencionado, entende o decoro como uma das partes da invenção. Para debater sobre a matéria, o tratadista ampara-se em Cícero e em Ludovico

⁴⁶⁹ Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. Carta de Joaquim Manoel da Rocha publicada no “Espectador Portuguez” sobre os painéis pintados em Roma por Pompeo Battoni para a Basílica do Coração de Jesus, fls. 1, 2, 3, 4.

⁴⁷⁰ Documentos avulsos. Arquivo da Ordem Terceira. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 193.

Dolce. Cícero, segundo o tratamento conferido por Pacheco, insere o decoro como algo que faz parte da honestidade: “Porque lo que es decente es honesto, y lo que es honesto es decente.” Os termos *decente* e *decoro* são usados como sinônimos, sendo que Cícero entende decência como a versão grega do vocábulo. A aplicação do decoro às pinturas deve adequar-se ao entendimento do termo como formado de “...hermosura, en el orden y en el decente atavio...”.⁴⁷¹

No ajuste da pintura da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Mariana, critérios pertinentes ao decoro, decência, orientaram as condições: “Pintará também nos lados da parede por baicho da mesma Capela Mor a seu arbítrio o que julgar melhor, e descente a maneira de asulejo.”⁴⁷²

É interessante destacar a vinculação, feita por Cícero, entre decoro e formosura. Considerando a definição de Bluteau, percebe-se tratar-se de uma qualidade estreitamente assentada na noção de ordem, submissão das partes ao todo, segundo sua natureza, por conseguinte, ao decoro. Apesar da extensão da definição, sua importância justifica uma transcrição:

Fermosura: ou Formosúra, Belleza. He huma excellencia, que resulta da Symetria, ou bem ordenada proporção das partes, as quaes realmente são, ou mentalmente se suppoem ser, o cõstitutivo de huma coisa, na esphera da sua própria natureza. Vamos explicando por partes esta definição, paraque todos claramente a entendão. 1. A *Fermosura he excellencia*, & como tal he chamada Dom de Deos, esplendor celeste, privilegio da natureza, atractivo dos olhos, prisão dos sentidos, idolo das vontades, preço, & estimação de tudo, porque todas as cousas só em quanto formosas, são prezadas. 2. A *fermosura he excellencia, que resulta da Symetria, & proporção das partes*. Não porque também as partes não tenham sua fermosura particular, mas porque fallamos da fermosura de hum todo perfeyto, no qual termo não só se comprehendem as cousas corporeas, mas também as incorpóreas & espirituais, porque até a virtude, que he toda espiritual também tem sua proporção, comparação, & commensuração, com as cousas, que o entendimento reconhece proprias da sua natureza; & o mesmo Deos, que he puro espirito, tem com todas as mais perfeiçoens a da fermosura, porque aindaque Ente simplicissimo, & livre do toda a materia, não exclue a composição Symmetrica de razão, mas admite varios conceitos, ou imagens intellectuaes, que postas em boa ordem, representarão objectivamente a sua summa fermosura, a qual he a da propria virtude, porque na essencia Divina tem a virtude a sua primeyra, & verdadeira origem. Finalmente consiste a excellencia da fermosura na proporção das partes, que realmente, ou mentalmente cõstituem huma coisa na esphera da sua propria natureza, porque o que num objecto he deformidade, em outro objecto he fermosura; & pelo contrario; & assi a tromba do Elephante, que no rosto humano seria monstruosidade, no focinho do Elephante he formosura, porque he parte conveniente, propria, & constitutiva do corpo do dito animal; & daqui nace,

⁴⁷¹ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 47.

⁴⁷² ACSM. Libelo Cível, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 5v.

que as feições de algumas nações, que à primeyra vista nos parecem feias, bem consideradas, são formosas, porque são próprias dos rostos, com que o Author das armonias na natureza os quiz distinguir dos nossos. Neste mundo sublunar não há formosura perfeita, tanto assim, que aquelle, que quiz representar hum corpo perfeitamente formoso, foy obrigado a tomar cem corpos differentes por modello. De sorte, que he providencia de Deos, que não haja formosa sem senão, porque as faltas, que os olhos descobrem, suspendem adorações, que se havião de triburar, & se com a formosura de huma boa cara ser hum bem tão caduco, & hum mal tão certo, se vedo os homens, que o tempo, que a perfeioa, a estraga, que attraíndo a si os olhos, os cega, & que senhoreando as vontades, as tyranniza; finalmente se no meyo das suas inevitaveis crueldades, & perfidias, tem tantos adoradores; que idolatrias não causaria no mundo huma formosura igualmente benefica, que perfeita?

Percebe-se que a “formosura” está diretamente relacionada com a adequada disposição das partes de um todo, que devem se alocar, conforme sua natureza, em relação com as demais. É ordem, harmonia e, assim, garantida mediante integração das partes com decoro. Francisco Pacheco, ao trabalhar a concepção de Cícero de decoro, usada nas pinturas, entende a “formosura” como uma das partes do decoro. Na seção de seu tratado referente ao uso das cores, Pacheco expõe opinião semelhante, uma vez que a formosura também se constrói a partir de partes bem integradas, neste caso, da proximidade de cores que se combinem. A relação com o decoro é também exaltada: “Verdaderamente, entre los colores hay una cierta amistad, que junto el uno com el outro, Le acrecientan más HERMOSURA, porque si se mete El color rojo em medio del azul, y del verde, les añadem un nuevo lustre y decoro.”⁴⁷³

O termo *formoso* era usado com bastante frequência pelos que desejavam avaliar e adjetivar as criações artísticas. Andrea Pozzo, segundo seu tradutor, utiliza-o em várias passagens do seu tratado, em relação a alguns elementos que ensina a perspectivar, como capitéis *formosos*, cornija *formosa*. Assim, como Du Fresnoy, acreditava que a beleza nem sempre se revela na natureza, mas é conseguida mediante os esforços de um pintor conhecedor da Arte da Antiguidade e do seu ofício. Pozzo subordina a formosura ao conhecimento das já analisadas “Regras da Arte”. Para perspectivar duas colunas, “.he preciso aprender as Regras da Arquitetura, por q’ não vos sahira jamais o vosso debuxo fermoço e proporcionado sem isto...”⁴⁷⁴

Outro importante índice de julgamento da Arte é que ela seja de “gosto”, “bom gosto”, “belo gosto”. Referindo-se a um capitel por ele desenhado para o altar de São Luiz na

⁴⁷³ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 47 e 79.

⁴⁷⁴ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 89.

Igreja de Santo Ignácio, de Roma, o jesuíta Andrea Pozzo intitula-o “Capitel de bom gosto, ou de novo invento”.⁴⁷⁵ Nuno Saldanha afirma que a valorização do gosto de artistas e do público como critério de avaliação estética ganhou maior força a partir do maneirismo, sobretudo na França, onde os artistas empenhavam-se bastante em agradar o espectador, apegando-se a uma noção de decoro que se orientava para a adequação entre a obra e a expectativa do público.⁴⁷⁶ Esse tipo de nomeação para obras consideradas boas é bastante corrente nas Gerais. As condições para o douramento e a pintura dos altares da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica referem-se às talhas das urnas de Nosso Senhor do Bonfim e de Santa Luzia como de “pouco gosto” e sugerem que o ouro fosse usado para “sua riqueza, e gosto”.⁴⁷⁷ Em relação à pintura e ao douramento do altar-mor da Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, o contrato realizado com Manoel da Costa Ataíde preconizava, além de certa autonomia para o artista que “...ficando tudo ao arbítrio, e melhor gosto do Mestre...”, “será o tecto da Capella Mor depois de bem aparelhado de branco, desenhado, e pintado com hua elegante e moderna perspectiva, e finas tintas do melhor gosto e valentia”.⁴⁷⁸ No trecho, outros termos muito usados pela tratadística em análise aparecem mediando as relações entre os envolvidos com o fazer artístico.

Segundo Bluteau, valentia refere-se ao valor e ao esforço, e não à ousadia, intrepidez, como atualmente usamos o termo. Estabelece o dicionário a especificidade do emprego do vocábulo em relação à Arte: “Nas obras de Arte he o primor, perfeição, excellencia.”⁴⁷⁹ Manoel da Costa Ataíde usava correntemente o termo *valentia* ao dissertar sobre as peças artísticas que intencionava realizar. No plano para intervenção na Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto sugeriu “...q’ se empregue no d.o Tecto, depois de novo branquiamento, hua bonita, valente e espaçosa pintura de Prespectiva...”.⁴⁸⁰ Dentre os tratados analisados, destaco o de Francisco Pacheco como o mais pródigo no uso do termo. Exemplo disso é quando alude ao afresco de Michelangelo, feito na capela Sistina, “...porque esta obra de tanta invención y valentia es, como dice el Vasari, la luz de nuestra arte y há sido bastante a alumbrar el mundo, ciego por tantos años en las tinieblas de la ignorância”.⁴⁸¹

⁴⁷⁵ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 94.

⁴⁷⁶ SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 156.

⁴⁷⁷ Condiçoens e declaraçoens q. apresenta Mel da Costa Ataíde, a Ill.ma e Respeitavel Meza da Veneravel Ordem 3.a de N Senhora do Carmo, desta Impr.al Cid.e do Ouro Preto. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 190.

⁴⁷⁸ ACSM. *Libelo Cível*. Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 5 v.

⁴⁷⁹ BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*, p. 350. v. 8.

⁴⁸⁰ Documento avulso. Arquivo da Ordem Terceira. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 183.

⁴⁸¹ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 22.

Elegância, por sua vez, também é vocábulo compartilhado pelos inseridos no mundo das Artes d'aquém e d'além mar. Andrea Pozzo, conforme a tradução, qualifica partes de seu desenho para o frontispício da Igreja de São João Latrão, em Roma, de "...m.to nobre, magestosa e elegante...".⁴⁸² A qualidade de majestosa também é comumente usada tanto pelo jesuíta tratadista quanto pelo marianense, que assim elogiou a capela carmelita de Ouro Preto: "Sendo este templo de Nossa Senhora do Carmo, Magestoso, e admirável, pella sua construção e veziveis perfeiçoens..."⁴⁸³ A definição de Raphael de Bluteau para majestade é a seguinte: "...também se diz de alguas cousas magníficas, & fermosas, que causão admiração, & suspendem os sentido.."⁴⁸⁴

É possível perscrutar outras identidades vocabulares entre o pintor italiano do século XVII e o marianense dos séculos XVIII e XIX. A dimensão estética das criações pictóricas é nomeada por ambos de maneira muito semelhante. Pozzo afirma: "Para outro lugar não humilde, nem bayxo, mandei este debuxo de hum altar e inda que geométrico, quis com tudo assombrallo para q'mays Recreasse a quem o visse...". O pintor modelou com sombras um risco de altar para que ficasse mais bonito.⁴⁸⁵ No já tão citado plano para reforma da ornamentação da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, Ataíde refere-se a uma pintura de perspectiva em meio ao teto branco como algo que "deleita a vista".⁴⁸⁶

A Arte da persuasão, que iguala o verdadeiro e o verossimilhante em sua capacidade de convencer os observadores, expressa-se, dentre outros, por meio de vocábulos usados para as imitações de materiais – mármore, pedras – ou para as pinturas ilusionistas.⁴⁸⁷ Os termos *enganar*, *fingir* e os que descrevem seus efeitos – *maravilhar*, *admirar* – aparecem em grande quantidade no tratado de Andrea Pozzo, o que não causa nenhum espanto tendo em vista seu objetivo precípua. Referindo-se a um desenho de um teatro inteiro:

⁴⁸² POZZO. *Perspectiva pictorum et architectonorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 103.

⁴⁸³ Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo de outros edificios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 192.

⁴⁸⁴ BLUTEAU. *Vocabulario Portuguez e Latino*, p. 246. v. 5.

⁴⁸⁵ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectonorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 103.

⁴⁸⁶ Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo de outros edificios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 193.

⁴⁸⁷ ARGAN. *Imagem e persuasão*, p. 37-38. Interessante estudo sobre a pintura ilusionista nas Minas colonial, amparado teoricamente em Argan, foi realizado por Marcos Hill. HILL. Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro.

He verdade que os debuxos de obras grandes feitos com boa Regra de arquitetura, pintura e prospectiva enganão a vista. E eu me lembro ter visto pessoas que querião subir por escadas sem advertir o engano enquanto as não tocarão com as mãos.⁴⁸⁸

Mais adiante, ele confirma que “entre as muitas couzas q’ se costumão meter em prospectiva, nenhuma engana mais a vista que as escadas”.⁴⁸⁹ E ao dissertar sobre a perspectivação de uma cornija jônica, refere-se à reação dos observadores: “Nesta mesma figura m.to te incomendo o modo com o qual Rende ajuntar ou fingir com o Verdadeiro porq’ da mesma sorte me aconteseu em Roma em Milam com admiração dos Espetantes...”⁴⁹⁰ Ataíde, por sua vez, sugeriu aos irmãos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto que “...a simalha real q o sircula, seja de hua bonita cor geral azul clara, ou por sima della hum brando fingm.to de pedra, azul da Prussia”.⁴⁹¹ Nas condições estabelecidas para a pintura e o douramento da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, o termo *fingir* e seus derivados são usados várias vezes: “fingimento pedra”, “pedra fingida”.⁴⁹² Nas condições para a pintura em perspectiva do forro da nave da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, do Arraial do Tejuco, também: “A semalha do corpo da Igreja será os frizos dourados de bornido e pedra fingida com Alguas folhas de ouro...”, “...as duas sancristias, e caza do concistorio todas pintadas de branco a tempera, semalhas nas mesmas fingindo pedra...”.⁴⁹³

Estudo, agora, a última cadeia de relações semânticas que é possível destrinchar a partir da ideia de invenção. Francisco Pacheco estabelece três estágios pelos quais os pintores devem passar até atingir a perfeição. No primeiro deles, caberia ao pintor submeter-se servilmente à imitação dos desenhos de mestres, empenhando-se por fazer uma cópia bastante parecida com o original. Em seguida, estando sua imaginação enriquecida das boas obras imitadas dos mestres, seguiria compondo a partir da combinação de partes de diferentes matrizes “...tomando de aqui la figura, de acullá el brazo, de este la cabeza, de aquél el

⁴⁸⁸ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 97.

⁴⁸⁹ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 104.

⁴⁹⁰ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 76.

⁴⁹¹ Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo de outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 193.

⁴⁹² ACSM. *Libelo Cível*, Cód. 239, auto 5972, 2º ofício, fls. 5 v.

⁴⁹³ Termo pello qual se justou em Meza com o G. Mor Jozé Soares de Araujo dourar os altares collatrays pintura do teto da Igreja, e o mais que abaixo se declara. *Apud* Del Negro, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira* (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas, p. 24.

movimiento...”.⁴⁹⁴ Por fim, após ter passado pelas duas fases anteriores, o artista estaria apto a inventar com destreza e facilidade.⁴⁹⁵ Nota-se que a imitação não é algo que se opõe à invenção, mas compõe com ela o mesmo processo indispensável ao pintor.

A primeira fase descrita por Pacheco refere-se à imitação de desenhos ou gravuras tomadas como modelos. A concepção de modelo e imitação perpassa outras obras aqui em foco. A própria organização do compêndio de Lairesse baseia-se na cópia das estampas que estão dispostas no final do livro. O termo usado para a atitude do aprendiz é **imitar** as gravuras, os modelos do final.⁴⁹⁶ Adverte o pintor que antes do aprendiz lançar-se na criação, deve estudar com zelo seu modelo e, tendo-o copiado, deve compará-lo com o original.⁴⁹⁷ Lairesse menciona outro tipo de modelo, além das estampas no final do livro. Seria um desenho realizado com papel escuro ou azul, fazendo realces com branco, tipo adequado para copiar a natureza e, em seguida, servir de modelo para pinturas. O desenho serviria como o intermediário entre o objeto a ser retratado e a pintura; o pintor não trabalharia, assim, diretamente a partir da natureza, mas de um desenho feito diante da natureza.⁴⁹⁸ O jesuíta Andrea Pozzo também sugere a realização de um desenho e um esboço em tinta, bem elaborados para servir de modelos aos pintores: “...antes de fazer a pintura se deve fazer o debuxo, e hum modelo dado com tintas e bem aperfeiçoado tendo-o diante dos olhos p.a não ter naquele tempo outro pensamento...”⁴⁹⁹ Lairesse sugere o uso de modelos tridimensionais para que os pintores pudessem avaliar os efeitos da incidência de luz.⁵⁰⁰ Andrea Pozzo também se refere a esse tipo de modelo:

Lembro-me porem de ter lido de hum certo Pintor som.te de Prospectiva, que devendo pintar hua tal sorte de forro, fes fazer o modelo de toda a obra de Relevo, para que com beneficio do sol podesse conhecer as caídas das sombras.⁵⁰¹

A natureza, segundo Lairesse, poderia ser tomada como modelo. Seria o estágio mais avançado do desenho: “...passará da imitação das figuras de baixo relevo, a desenhar a vista

⁴⁹⁴ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 42.

⁴⁹⁵ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 41-42.

⁴⁹⁶ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 12 e 22.

⁴⁹⁷ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 33-34.

⁴⁹⁸ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 44-45.

⁴⁹⁹ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 105.

⁵⁰⁰ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 36.

⁵⁰¹ POZZO. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. F.R. 995, fls. 100.

da natural; porque hum he o ultimo degráo, que conduz para o outro.”⁵⁰² Mas, em conformidade com Du Fresnoy, o olhar para a natureza deveria ser mediado pelo conhecimento da antiguidade: “...do pouco conhecimento que eu tinha da antiguidade; appliquei-me pois a estudalla com cuidado, e depois daquelle tempo, considereei a natureza debaixo d’hum differente aspecto...”⁵⁰³ O autor segue advertindo sobre o que é necessário observar para se desenhar à vista da natureza: a distância que se deve colocar do modelo, a linha central de gravitação do modelo, quais são os membros em ação, o comportamento das sombras, o horizonte.⁵⁰⁴

Francisco Pacheco disserta sobre variedade de formas de modelos no livro terceiro de seu tratado. Adverte que não trata dos que se restringem a copiar originais, sejam estampas, desenhos ou pinturas, mas dos que, intencionando criar algo novo, devem fazer esboços, cartões e rascunhos. Os modelos mencionados são vários, desde desenhos devidamente assombrados, pinturas em telas pequenas, semelhantes à obra que se quer criar, e mesmo moldes em relevo de barro ou gesso, cujo intuito é perceber o comportamento das sombras. O criar diretamente diante da natureza também foi considerado pelo sevilhano.⁵⁰⁵

No próximo capítulo, as noções extraídas da literatura em circulação nas Gerais sobre cópia, imitação e modelos instrumentalizarão, de maneira nada anacrônica, nossa abordagem da apropriação que os pintores mineiros faziam de estampas europeias como modelos para suas criações. Em meados do século XIX, entretanto, cópia e imitação começaram a ganhar sentidos pejorativos, sendo entendidos como procedimentos contrários à invenção e à criatividade original. Essas mudanças de concepção já eram percebidas com maior clareza em partes da Europa, como França e Itália, mas Portugal estava neste caminho, como podemos depreender da avaliação que um pintor da Casa Real, Antonio Manoel da Fonseca, fez de três pequenos quadros em 1849.

...por serem quadros de simples devoção, sem verdadeiro merecimento artístico; devendo notar-se q’ o 1.o he inferior aos dois,e estes sendo cópia de algum discípulo de Pedro Alexandrino, indo com ambos pouca força de desenho e de colorido reconhecendo-se o ultimo como imitação de um quadro de Carlos Maratta.⁵⁰⁶

⁵⁰² LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 40.

³¹⁴ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 46.

⁵⁰⁴ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 47 e 48.

⁵⁰⁵ PACHECO. *Arte de la pintura*, Libro tercero, Capítulo I.

⁵⁰⁶ Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. Avaliação do valor e merecimento de três quadros (N. Sr.a das Dores em meio corpo, Baptismo de Cristo, N. Sr.a com o Menino Jesus) feita pelo pintor da Câmara de S. M., Antonio Manuel da Fonseca.

A Antiguidade clássica é exaltada como referência para as criações pictóricas. Du Fresnoy e Lairese são explícitos ao tomá-la como um filtro através do qual os pintores devem observar e copiar a natureza. Du Fresnoy a entende como modelo de beleza ao referir-se especificamente às estátuas antigas.⁵⁰⁷ A autoridade dos clássicos é proferida nos diversos momentos em que pintores antigos são elogiados. Zeuxis e Apeles são citados em vários tratados.⁵⁰⁸ Ataíde, em conformidade com a literatura analisada, também reverenciava e amparava-se na Antiguidade. É o que podemos depreender da introdução ao plano de reformulação da decoração da Capela da Ordem Terceira do Carmo, de Ouro Preto: “Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo de outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos; e eu alcanço ser acertado.”⁵⁰⁹ Forma de articulação de autoridade usada de maneira muito semelhante a Francisco Pacheco: “Fundada, no em mi autoridad, más em la de los antiguos y modernos más ilustres que los han seguido.”⁵¹⁰

A identificação da pintura como Arte da imitação foi aqui trabalhada tendo em vista a maneira como a documentação pertinente a manipulou. Sabe-se, contudo, que o assunto é deveras profundo e remete-se à estética antiga. Nuno Saldanha avalia a questão da imitação a partir do Renascimento. Afirma que, num primeiro momento, a imitação referia-se à cópia do modelo natural com vistas a aproximar a criação ao máximo do original. Com a divulgação posterior da poética aristotélica, a imitação passou a ser encarada como uma atitude ativa do gênio do pintor diante da natureza, tomada como modelo, que deveria ser aprimorada, e seus itens dignos de serem copiados selecionados pelos pintores. Seria essa a concepção mais divulgada pela tratadística em questão, como foi demonstrado. Os séculos XVII e XVIII orientaram a ideia de imitação menos para a natureza do que para modelos antigos, tomados como autoridade máxima em termos de beleza artística. Divergiam, sobre a imitação de modelos antigos, os que defendiam que um único modelo deveria ser copiado dos que arbitravam a favor da combinação das melhores partes de vários modelos. Modelos não antigos, como as obras de Giotto, também eram considerados.⁵¹¹

⁵⁰⁷ Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 12.

⁵⁰⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 1. MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 107. Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 26. PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 20.

⁵⁰⁹ Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m.mo de outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado seg.do o gosto dos antigos e modernos. *Apud* CAMPOS. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, p. 192.

⁵¹⁰ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 84.

⁵¹¹ SALDANHA. *Poéticas da imagem*, p. 96-101.

2.2.4 Leituras possíveis: apropriações dos livros que influenciaram as criações artísticas

As indicações, as informações e os ensinamentos contidos nos livros dos pintores podiam ser lidos por eles e impactarem, de alguma forma, suas atividades criativas. Raramente é viável assegurar que os volumes tenham sido lidos sistematicamente, mas é importante considerar que se mantinham, dia a dia, disponíveis aos pintores que os detinham, integrando seus mundos privados. Priorizarei cotejar certo texto com as peças de pintura confeccionadas por seu dono, percurso metodológico mais direto em se tratando de prováveis leituras. Não desconsiderarei, entretanto, a possibilidade dos volumes terem sido lidos por pintores que não os possuíam, seja via empréstimo, seja por intermédio de outrem, leitor sistemático que vulgarizou, oralmente, o que lera. Entendo, assim, que a presença de uma obra literária entre os bens de um pintor autoriza-me a considerá-la parte dos conhecimentos acessíveis a ele, diretamente, e aos seus contemporâneos, direta ou indiretamente. A organização em equipes dos trabalhos de ornamentação dos templos unia mestres, oficiais e aprendizes em torno de uma empreitada. O livro de um desses personagens poderia ser mira da atenção dos outros. Além do mais, os artistas encontravam-se nos canteiros de obras e nas ocasiões de louvação. Dessa forma, o ambiente criativo potencializava o trânsito dos tomos e de seus conteúdos verbalizados.

Ilumino, daqui por diante, as potencialidades dos livros desdobrarem-se em fazeres artísticos, testemunhadas pelas peças espalhadas pelo território mineiro. Começo perscrutando a livraria de Francisco Xavier Carneiro.

Muitos capítulos do livro *Eva, e Ave* esmeram-se em detalhar episódios bíblicos descrevendo, inclusive, o tipo físico dos personagens. Podiam, assim, fomentar a imaginação de pintores, leitores empenhados em codificar visualmente eventos sacros. Teria Francisco Xavier Carneiro lido e se inspirado em tais trechos do seu livro? Teria o volume impactado outros pintores, uma vez que transitava pela Capitania com relativa frequência sendo, inclusive, lido em círculo de sociabilidade literária?

A História da Arca de Noé, tema do último capítulo da primeira parte, fora retratada pictoricamente pelo dono do volume, Francisco Xavier Carneiro, em duas igrejas: forro do nártex da Igreja de Santana, em Santana dos Montes, e forro da nave da Capela de São Francisco de Assis, em Mariana. As pinturas representam momentos diferentes do episódio. Em Mariana, representam-se os instantes em que a inundação processava-se, quando ainda era possível avistar construções ao fundo, e pessoas e animais, desesperados, tentavam se salvar

em meio ao oceano revolto. No forro do nártex em Santana dos Montes, o motivo em destaque é o final do Dilúvio, quando a pomba traz um raminho para dentro da Arca, atestando que já havia plantas crescendo. O mar e as nuvens estão calmos. A Arca de Santana é mais harmoniosa e explora efeitos de iluminação e escorço mais satisfatórios do que a versão marianense.

Sabe-se que o programa iconográfico das pinturas era discutido nas mesas administrativas das irmandades, cujas reuniões eram registradas nos livros de termos. Capelães das irmandades e os próprios artistas poderiam interferir nas escolhas. Não é possível afirmar quem teria optado pela representação da Arca de Noé, mas é significativo o fato de que tenha sido selecionada para duas composições, geograficamente apartadas, realizadas pelo mesmo pintor.

Se o livro de Macedo teve ou não influência sobre o que representou Carneiro é impossível de assegurar, uma vez que o tema estava descrito, também, em outras fontes circulantes na época, como as bíblias, e contava com iconografia estabelecida, a qual ele poderia ter tido acesso por meio de imagens, como as gravuras.

Chama a atenção, entretanto, a tradução pictórica de dois aspectos singularmente enfatizados por Macedo: o caráter hermeticamente fechado da Arca e a comoção dramática durante a enchente. A completa vedação da Arca, notável nas duas composições, é mencionada pelo autor em diversas passagens. “Fechou Deos a arca por fora; porque Noé se não lastimasse, vendo tanta ruina...” “Sem entrar novo ar na arca toda fechada, vivião os de dentro milagrosamente.”⁵¹²

⁵¹² MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 228 e 230.



FIGURA 23 - CARNEIRO. *Arca de Noé*
 Fonte: Igreja de Santana, Santana dos Montes.
 Foto: Camila Santiago.

A teatralidade passional com que o jurista detalha o processo da submersão, atentando-se para minúcias como o desespero de mães e a destruição de animais, parece ter influenciado Carneiro. Confrontemos o texto com a pintura do forro da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana. *Perecidos flores e campos*

...depois se afogarão os animais, porque nem sempre o saber nada aproveyta... As gentes que buscavão os montes, errando os caminhos a que os mares cubrião, se submergião nos valles: as ondas fazião iguaes a pequenos, e gigantes: os filhos corrião para as mãys, que em balde os levantavão nos braços, e chamavão pelos maridos, que as não remediavão; tudo era morte, clamores e confusão, que chegava aos elementos, pois a terra era mar, e este ocupava também os ares...⁵¹³

⁵¹³ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 229.

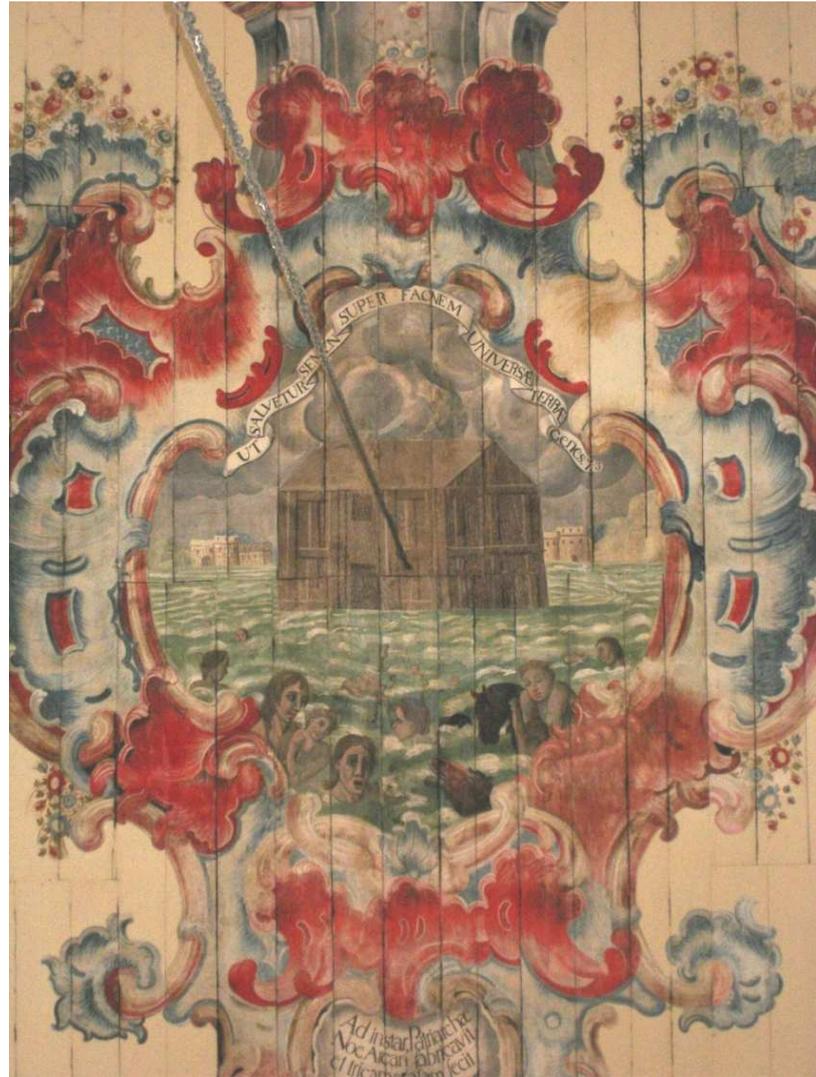


FIGURA 24 - CARNEIRO. *Dilúvio*

Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana.

Foto: Camila Santiago.

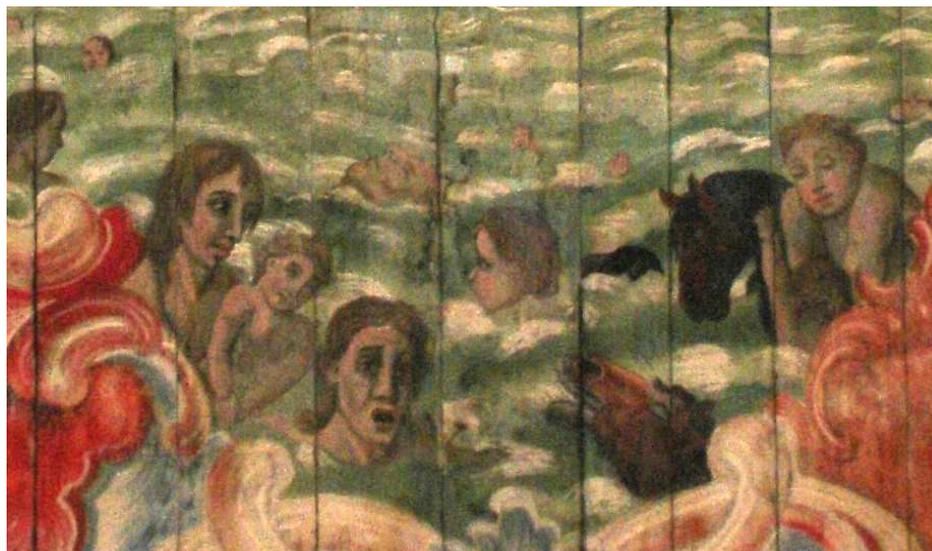


FIGURA 25 - CARNEIRO. *Dilúvio*

Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana. Detalhe.

Foto: Camila Santiago.

Reflete esse trecho a face aflita da figura, com boca aberta, em primeiro plano, e os cavalos afogando-se, estando um deles com nítida expressão conturbada. Ao lado desse animal, está uma criança que, de braços estendidos, empenha-se por subir num homem e, do outro lado, vemos uma mãe segurando seu filho. Mais ao centro, mãozinhas de pessoas são vistas num último esforço por salvação, e o rosto de um cadáver bóia.

Apesar da sedutora identidade evidenciada entre descrições contidas em um livro que Xavier Carneiro efetivamente tinha e duas de suas pinturas, é preciso considerar que os dois aspectos ressaltados da Representação da História de Noé – a arquitetura fechada da Arca e o drama humano durante o Dilúvio – poderiam ter sido sugeridos ao pintor por diversas outras vias. Trata-se de configurações iconográficas sedimentadas na Arte ocidental, a exemplo da representação vedada da Arca de Noé realizada por Michelângelo, na Capela Sistina, apesar de vermos Noé em uma das janelas, e do Dilúvio, retratado por Antonio Caracci, no qual a submersão de homens, mulheres, crianças e animais é retratada com grande dramaticidade. É possível, inclusive, pensar que essa tradição iconográfica tenha influenciado as descrições de António de Souza Macedo. A conexão do pintor mineiro com essa tradição representativa deve ter sido mediada por gravuras.

Os impactos das gravuras europeias sobre a produção pictórica em Minas Gerais serão devidamente examinados no próximo capítulo. Em meio ao vocabulário iconográfico-formal circulante em Minas, que, é claro, sustenta-se como *corpus* imagético fundado para viabilizar as análises pertinentes a este trabalho, não sendo, portanto, um reflexo da totalidade de estampas que poderiam ter estado na Capitania, apenas duas gravuras que representam

esses momentos do episódio foram identificadas. Ilustrava a Bíblia que Manoel da Costa Ataíde possuía. Na gravura do Dilúvio, o desespero dos que tentam se salvar da enchente é, também, posto em evidência.⁵¹⁴



FIGURA 26 - DEMARNE. *Dilúvio*

Fonte: *Histoire sacrée de la providence et de la conduite de dieu sur les hommes*. Volume 1. Estampa 23. Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Eva, e Ave descreve os aspectos físicos da Virgem Maria e de Cristo, o que vale a pena apresentar. Não percebo, entretanto, a influência desses assuntos na obra pictórica de Francisco Xavier Carneiro que, se os leu, não os adotou como fonte para suas criações. Sobre a Virgem, o capítulo XXI da parte II, intitulado “da fermosura corporal da Virgem”, define com detalhes como teria sido a aparência da mãe de Deus:

Tinha o rosto com alguma inclinação a comprido; louro o cabelo: os olhos verdes garços, grandes; e alegres: as sobrancelhas arqueadas, pretas

⁵¹⁴ *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse*. v. 1. Estampas 22 e 23.

decentemente; o nariz comprido até boa proporção: a boca pequena: os beyços vermelhos...⁵¹⁵

A Virgem pintada por Francisco Xavier Carneiro na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, apresenta algumas características apontadas por Macedo, como as sobrancelhas pretas, os lábios vermelhos, a cor trigueira e o nariz comprido; identidades insuficientes, ao meu ver, para assegurar que o pintor tenha se guiado pelo texto. Essa Nossa Senhora parece, muito mais, uma versão tropical de modelos renascentistas, distintos pela idealização das feições. Em Santa Rita Durão, na Capela de Nossa Senhora do Rosário, João Batista de Figueiredo pintou uma Virgem, no forro do nártex, que mais se parece com o exposto por Macedo.⁵¹⁶ Essa representação é menos idealizada do que a de Carneiro por exprimir feições mais “pessoais”, como o papinho debaixo do queixo e o formato do nariz e da boca.

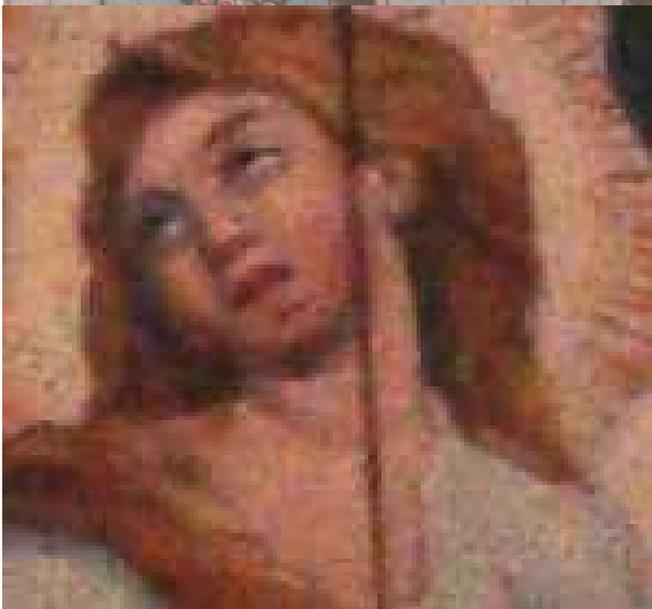
Afastando-se completamente das indicações de *Eva, e Ave*, Ataíde decorou o forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, de Itaverava, com uma Virgem nitidamente inspirada nos tipos locais: mulata, bochechuda, com a boca carnuda e os olhos ressaltados. Percebe-se, aí, a total subversão dos cânones expressos seja pela obra de Macedo seja por outras fontes, inclusive iconográficas, como as imagens de Nossa Senhora que transitavam gravadas, pelas Minas Gerais, nos livros religiosos e como registro de santo. É possível imaginar, pelas ruas setecentistas mineiras, o desfile de mulheres semelhantes. A Nossa Senhora de Ataíde encanta pelo atrevimento com que se afasta dos padrões matriciais e pela autenticidade em parametrar-se em rostos comuns, re-elaborados em face brilhantemente singular. A comparação entre as três pinturas das Virgens testemunha a impossibilidade de se definir um padrão único de comportamento dos pintores frente às investidas modelares europeias.

⁵¹⁵ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 315.

⁵¹⁶ Essa pintura inspirou-se na gravura da Anunciação veiculada pelos Missais da Impressão Régia, o que será explorado no próximo capítulo.



FIGURAS 27 e 28 - CARNEIRO. *A Virgem e Santo Antônio*
Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava. Detalhe.
Fotos: Camila Santiago.



FIGURAS 29 e 30 - ATAÍDE. *Coroação da Virgem*
Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava. Detalhe.
Fotos: Camila Santiago.



FIGURAS 31 e 32 - FIGUEIREDO. *Anunciação*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão. Detalhe.

Fotos: Camila Santiago.

Os cristos pintados por Carneiro não obedecem às afirmações de Macedo de ter sido o Salvador louro de olhos claros, mas ecoam a descrição de “não ser carnoso, mas corpulento de nervos e ossos...”, “cabelo liso até quase a orelha, e para bayxo crespo, apartado com canal

pelo meio da cabeça...”⁵¹⁷ Disposições que de tão gerais podem ter sido escolhidas, pelo pintor, mediante o uso de outras fontes.

Após interessantíssimo capítulo denominado “Louvores da pintura”, analisado anteriormente, Felipe Nunes, em *Arte da pintura*, apresenta explicações básicas sobre perspectiva sedimentadas no conceito, ilustrado por um desenho esquemático, de ângulo:

...se trata da medida dos angulos, que dissemos fazião os rayos vindo da cousa vista ao olho. E digo que a medida dos ângulos se tira das partes da circunferência, que são comprehendidas, daquellas linhas, que fazem os ângulos.⁵¹⁸

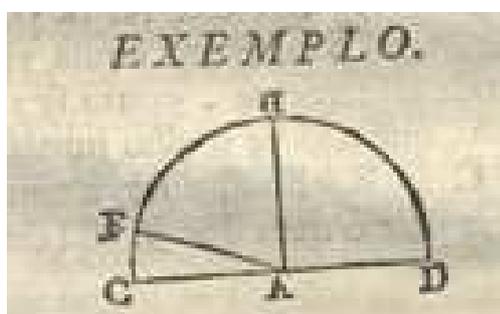


FIGURA 33 - *Medida dos ângulos*

Fonte: NUNES. *Arte da pintura*, p. 20.

Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

A definição é fundamental para todo o desenvolvimento dessa parte do livro, pois as lições de perspectivas articulam-se em torno dos princípios de que objetos vistos por ângulos maiores parecem, aos olhos do observador, maiores; quanto mais próximos estão dos olhos do observador, maiores parecem as coisas:

Vedes duas grandezas iguaes AB, e CD em diversos ângulos, das quaes huma apparecerá mayor que a outra, como CD apparecerá mayor que AB, porque o ângulo debaixo, no qual se vê CDE, he mayor que o ângulo ABE, porque como está mais perto do olho se vê mais distinctamente.⁵¹⁹

⁵¹⁷ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante*, p. 367.

⁵¹⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 20.

⁵¹⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 22.

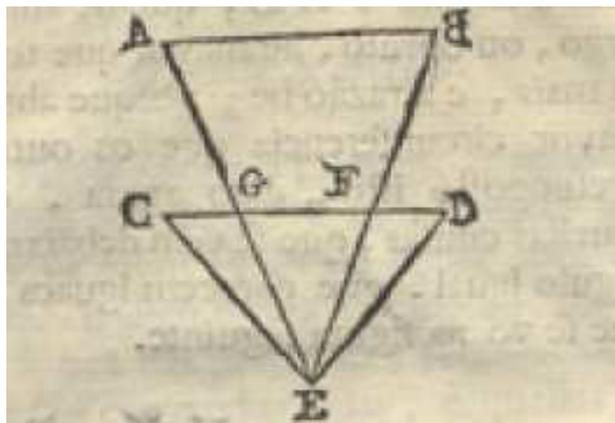


FIGURA 34 - *Cousas que se vem debaixo de ângulo maior aparecem maiores*
 Fonte: NUNES. *Arte da pintura*, p. 20.
 Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

Derivam dos dois princípios mencionados outras duas regras: “...linhas (...) parecerão ao olho que querem correr juntamente, e unir-se quanto mais longe estão do olho”⁵²⁰; “...os espaços que estão entre as partes mais remotas, parecerão mais visinhos; porque se vem em ângulo menor”.⁵²¹

As orientações são muito básicas, restringindo-se a noções gerais de óptica que, por si só, dificilmente garantiriam bem resolvidas pinturas em perspectiva. Não discorrem sobre cálculos matemáticos, indispensáveis à exatidão nas aplicações. Magno Mello e Henrique Leitão avaliaram o tratamento dado à perspectiva por Felipe Nunes:

Todo o seu entendimento estava dependente do conceito de óptica ou da chamada *perspectiva naturalis*, não dando o autor mostras de reconhecer a diferença entre esta e a *perspectiva artificialis*. O que mais impressiona na obra de Filipe Nunes é que simplesmente não meditou sobre as conseqüências do corte da pirâmide visual com o plano do quadro, não captando o significado matemático e experimental desta nova visualidade: a designada perspectiva *artificialis*. Para o tratadista, as linhas visuais eram o próprio tema da perspectiva, um pouco como entendia Euclides no século IV a.C.⁵²²

Francisco Xavier Carneiro não teria tido acesso a informações matematicamente mais satisfatórias, caso seu *Arte da pintura* fosse o tratado de Francisco Pacheco. O pintor sevilhano também ampara-se nas mesmas considerações euclidianas para discorrer sobre a perspectiva.⁵²³

⁵²⁰ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 24.

⁵²¹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 25.

⁵²² MELLO; LEITÃO. *A pintura barroca e a cultura matemática dos jesuítas: o Tractado de prospectiva de Inácio Vieira, S. J (1715)*, p. 109.

⁵²³ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 75.

Francisco Xavier Carneiro, de acordo com Myriam Ribeiro de Oliveira, é o responsável pela pintura de arquitetura que ornamenta o forro da nave da Matriz do Bom Jesus do Matozinhos, no antigo Arraial do Bacalhau, hoje Santo Antônio do Pirapetinga. A autora questiona os conhecimentos de perspectiva do pintor, o que talvez se explique por ter ele se baseado no tratado de Felipe Nunes.⁵²⁴ Magno Mello afirma que o estudo das pinturas em perspectiva demanda a compreensão dos métodos utilizados pelos artistas e das fontes de informação a que tiveram acesso, como os tratados. Sublinha que a complexidade da matéria exigia do pintor conhecimentos teóricos, especialização e subdivisão dos trabalhos.⁵²⁵

⁵²⁴ OLIVEIRA. *O rocó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p. 285-286.

⁵²⁵ MELLO. A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740), p. 214 e 228.



FIGURA 35 - CARNEIRO. *Santíssima Trindade*

Fonte: Matriz do Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio do Pirapetinga.

Foto: Camila Santiago.

Considero impossível proceder a uma avaliação satisfatória da perspectiva na pintura de Francisco Xavier Carneiro sem medições mais precisas. Entretanto, do ponto de vista do observador, situado na nave, parece evidente que o efeito de perspectiva foi perseguido menos pela diminuição calculada da dimensão das coisas – que, supostamente vistas por ângulos menores, por parecerem mais distantes, deveriam ser menores – do que por um desvio curvilíneo de toda a trama para o centro da composição. Pode-se aventar que essa escolha do pintor reflita a leitura e a aplicação do trecho do livro sobre a visão das linhas imaginárias, que sinalizam o ponto de fuga, já citado, empregado conjuntamente a todo o complexo pictórico. Hipótese validada se enfocarmos, por exemplo, as colunas que partem das extremidades da área retangular do forro, próximas ao arco cruzeiro e ao coro: seguindo a indicação sobre a percepção da confluência das linhas, essas estruturas apresentam-se, ao observador, em total frontalidade.



FIGURA 36 – CARNEIRO. *Santíssima Trindade*
Fonte: Matriz do Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio do Pirapetinga.
Foto: Camila Santiago.

O tratado apresenta quatro possibilidades de articulação das proporções do corpo humano, chamadas Symetria: “Symetria, nome Grego, quer dizer proporção conveniente, que já nas partes e membros humanos.” Cada uma dessas maneiras ampara-se nos respectivos autores: “João Darse”, “Daniel Bárbaro”, Vitrúvio e Alberto “Dureiro”. Todos sugerem ser o rosto, extensão compreendida entre a barba e o cabelo, a medida básica do corpo. Segundo Nunes, “João Darse” propõe que o corpo humano deveria medir o equivalente a 10 rostos; “Daniel Bárbaro” determina a medida de sete. O autor oferece a leitura de Mario Equicola sobre Vitrúvio, que define que o corpo robusto mede sete rostos e, se for delicado, oito ou nove. O corpo feminino comportaria, no máximo, oito rostos. Nunes apresenta ao leitor sua utilização da anatomia de “Durer”: “Mas eu usando da licença, que elle dá aos que quizerem repartir as suas figuras de outro modo, reparto assim a sua segunda figura. Faço a figura toda em nove rostos.”⁵²⁶

Em Santana dos Montes, Xavier Carneiro pintou uma Ressurreição em que o corpo de Cristo mede, aproximadamente, entre sete e oito rostos, medida que só pode ser certificada com o uso de técnicas de medição específicas, o que é indício de que se mantinha inteirado das concepções da tratadística europeia.⁵²⁷

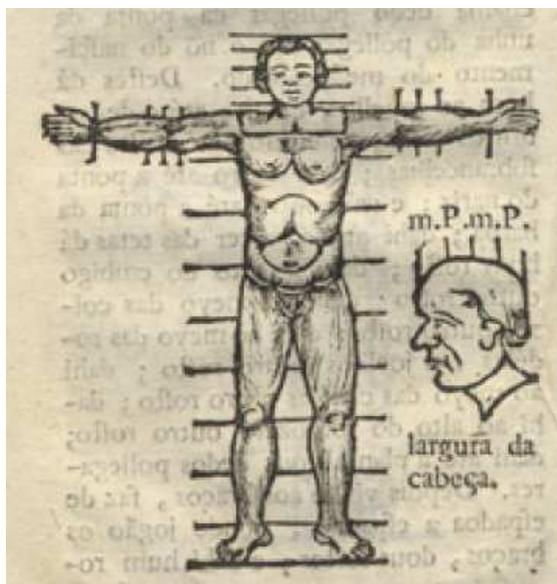


FIGURA 37 - *Symmetria de Daniel Barbaro*

Fonte: NUNES. *Arte da pintura*, p. 42.

Foto: Biblioteca Nacional Digital – Biblioteca Nacional de Portugal.

Nunes descreve como deveriam ser representadas as mulheres, indicações comungadas por vários pintores nas Minas:

⁵²⁶ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 48.

⁵²⁷ Conferir figura 120, no capítulo seguinte.

Serão grandes (olhos), mas não muy abertos, e as sobrancelhas não muito largas. O nariz não seja delgado, nem agudo na ponta, nem rombo, senão em meyo. Os beiços apertados sem fazer força. As faces redondas, sem que mostrem osso. O rosto mais comprido que largo. Os peitos desviados, que entre hum, e outro fique hum espaço. O alto do corpo, como se disse, tem dez rostos, e não mostra osso nos membros. As ancas, e a barriga he mais crescida que nos homens. As pernas grossas, que vão adelgaçando até fazer o pé pequeno, cujos dedos, e fórma hão de ser carnudos, e os braços nem mais nem menos grossos, a par do hombro, e que vão adelgaçando até o colo do braço, e as mãos carnosas, que não descubram osso.⁵²⁸

As pinturas de Nossa Senhora anteriormente analisadas servem como materialização imagética de muito do que preconizou Nunes. A Nossa Senhora do forro da Matriz de Itaverava, por exemplo, bem ilustra as indicações, exceto pelo formato do rosto, muito redondinho. Carneiro soube explorar o efeito do panejamento da Virgem que desvela o formato roliço do corpo. Procedimento similar adotou Ataíde ao representar a Coroação da Virgem, na capela-mor do mesmo templo. As indicações de Nunes quanto ao não aparecimento de ossos, às formas fartas, foram todas respeitadas por Ataíde. Os olhos, também, são grandes e não muito abertos, as sobrancelhas não muito grossas e os beiços apertados sem fazer força. A obediência às indicações do texto não conteve a eclosão de uma Virgem com feições inusitadamente pouco previstas pelos modelos europeus.

Aparência carnosa e roliça era defendida por Nunes para a representação de crianças, indicações evidentes nos anjinhos mineiros: “A carne será roliça, e branda, e não mostra osso algum, senão humas arrugas fundas...”⁵²⁹

⁵²⁸ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 38.

⁵²⁹ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 39.

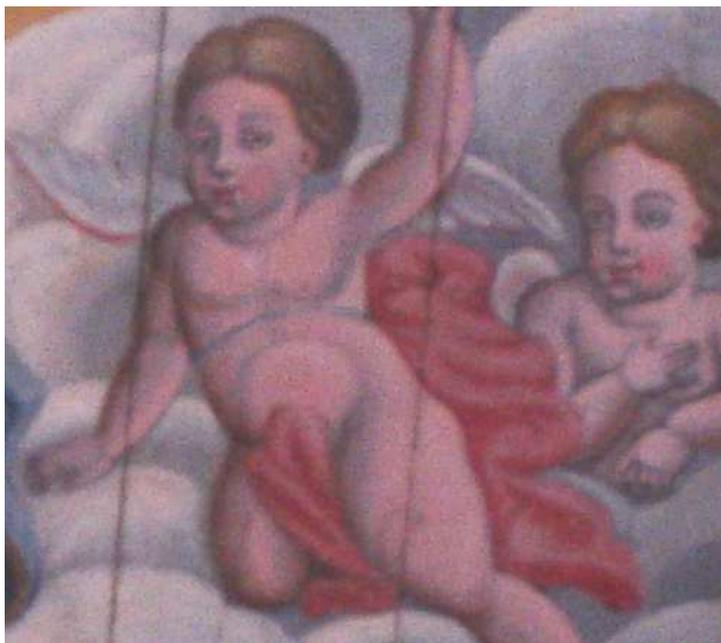


FIGURA 38 - CARNEIRO. *Anjos*
 Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava.
 Foto: Camila Santiago.



FIGURA 39 - ATAÍDE. *Anjos*
 Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana.
 Foto: Camila Santiago.

Não avançarei na análise das pinturas à luz de *Arte da pintura*. Um último aspecto, entretanto, será avaliado, qual seja: a aplicação precisa dos procedimentos definidos para o sombreado. Fitando-se as pinturas do marianense, nota-se a adoção da seguinte proposta:

E vendo primeiro donde he a luz, verá que todos os altos da figura são claros, e nestes ao colorir, se há de pôr a cor mais clara, e logo a meya tinta,

que será esta clara como alguma outra, que a assombre; e nos escuros servirá a mesma meya tinta com outra, que a escureça mais.⁵³⁰

Obviamente, essas recomendações podiam ser deduzidas da observação da natureza e do aprendizado nos canteiros de obras. Mas Xavier Carneiro estava bem servido, em sua biblioteca particular, de lições específicas sobre a colocação das sombras. O efeito nas rocalhas, por exemplo, pode ter sido burilado a partir da leitura do livro *A sciencia das sombras relativas ao desenho* que define bem, com o auxílio de didáticas gravuras a buril, as especificidades do assombramento de objetos côncavos:

Veremos, que, à medida que se dobrar a superficie flexível A,B,C,D, que lhe fizer apresentar a concavidade ABFGH, também receberá os raios de luz, que illuminarão cada vez mais a parte direta EF, da superficie côncava B,E,F que lhe estará mais diretamente exposta.⁵³¹

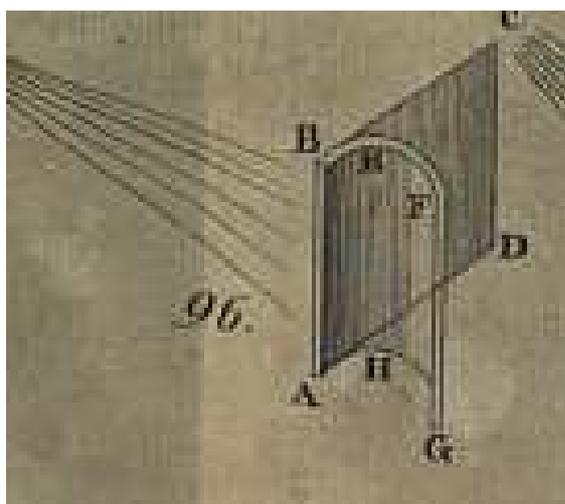


FIGURA 40 - *Da especie das sombras, que formão as superficies curvas concavas*
 Fonte: DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*. Estampa 7.
 Foto: Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

⁵³⁰ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 33.

⁵³¹ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 36-37.



FIGURA 41 - CARNEIRO. Detalhe de rocalha
 Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava.
 Foto: Camila Santiago.

Em assombrar quaesquer superfícies côncavas, para se representar que o são, não póde haver difficuldade alguma. Basta lembrarmo-nos, que se suppoem o Sol levantado a 45 grãos, e depois disto examinaremos quaes são os lugares, que os seus raios podem ferir; fazendo este exame, se se vem no conhecimento, que os raios dão perpendicularmente em hum certo lugar, que, hum pouco mais longe, elles encontrão huma superfície obliquamente; e que ainda mais longe, já a não podem encontrar; este ultimo lugar he, que deve receber a Sombra, que he preciso adoçalla, caminhando para o lugar mais illuminado, isto he, para aquelle que recebe os raios mais diretamente.⁵³²

As linguagens dos dois tratados de pintura são bastante diferentes. *Arte da pintura* prima por uma linguagem mais simplificada e não raramente recorre a exemplos do cotidiano para facilitar a compreensão de suas proposições: “...e para que isto melhor se entenda da luz, se póde fazer experiencia de noite á candeia, aonde se verá claramente o que he luz, e o que he escuro”⁵³³, procedimento quase nunca usado em a *Sciencia das sombras*.

O tratado em questão, assim como o de Felipe Nunes, regulamenta a disposição das sombras sobre circunferências. De acordo com Felipe Nunes, “nos corpos esféricos, e redondos não há luz de todo clara em todos elles, bate só em hum ponto, e logo se vay diminuindo assim como se vay fazendo o redondo...”⁵³⁴

Dupain assim explica o mesmo princípio recorrendo ao suporte das gravuras.

⁵³² DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 42-43.

⁵³³ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 333-34.

⁵³⁴ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 34.

Para expressar a redondeza de hum globo, se põem a Sombra por dentro, e pouco distante da linha circular A,B,C,D, que termina sua grossura, sempre sobre a direita, faz-se voltar por baixo, em fórmula de meia lua, e ao depois, se adoça por cada lado.⁵³⁵



FIGURA 42 - *Figura 86 – Para expressar a redondeza de um globo*
 Fonte: DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*. Estampa 7.
 Foto: Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Francisco Xavier Carneiro pode ter se baseado nessas assertivas para pintar a cabeça do soldado romano que é vista frontalmente pelo observador da Ressurreição no forro na nave da Igreja Matriz de Santana dos Montes.⁵³⁶ Mais provável é que, para a fatura específica dessa obra, tenha adotado as insinuações de simetria, sombreado e outras mais da gravura que ele usou como modelo, aberta por Joaquim Carneiro da Silva, no período em que dirigia a escola de gravura da Impressão Régia, tema que abordarei no próximo capítulo.

A seção 1 do primeiro capítulo de *A sciencia das sombras* dedica-se a ensinar como representar sombras no papel, suporte privilegiado dos riscos e projetos de arquitetura. Guia o pintor, minuciosamente, pelas tarefas necessárias para que obtenha um resultado linear da composição, em que as cores submetam-se aos contornos do desenho, conservando as linhas o poder definidor do tema representado, “que não he de menor consequencia, o não perder de vista a ponta do Pincel, para não exceder as linhas”.⁵³⁷ É notável que a Arte pictural mineira manifesta-se com respeito pelos contornos lineares, mesmo que, em vários exemplares, valorize pinceladas mais fluidas. Teria tido o tratado de Dupain alguma influência sobre isso? Não quero sugerir, aqui, relações de causalidade imediatas, deterministas, mas a presença comprovada do livro na Capitania/Província oferece novo elemento reflexivo acerca desse

⁵³⁵ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 11.

⁵³⁶ Conferir figura 120, no capítulo seguinte.

⁵³⁷ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 6.

aspecto formal da cultura artística que se definia. O zelo do tratado pela linearidade das formas leva-o a explicar como ela deve ser obtida:

Para pôr huma tinta igual entre duas paralelas AC,BD, estando o Pincel sufficientemente cheio, se começa, correndo com o Pincel ao longo de huma parte da linha superior AC, como de A, até E, e se conduz o Pincel, da esquerda para a direita, sempre parallelamente a AE, descendo até sobre a linha BD, e o espaço AE, BF, se acha coberto da tinta. Volta-se promptamente a pôr tinta de E até G, conduzindo o Pincel parallelamente a EG, caminhando sempre da esquerda à direita, até que, tendo chegado abaixo, tenha cheio o espaço EGFH; ao depois se volta, ainda a pôr de G ate I; descendo até HL; e se continûa do mesmo modo a encher absolutamente todo o espaço restante.⁵³⁸



FIGURA 43 - Figura 1 – Estampa 1

Fonte: DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*. Estampa 14. Foto: Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

A valorização das linhas do desenho também foi defendida por outros tratadistas, cujos escritos provavelmente circularam nas Minas. Laresses, por exemplo, defendia-a com critério de avaliação da pintura, priorizando-a em relação a um bonito colorido.

Não se pode pois, ainda que se tenha a habilidade que for, julgar d'alguma cousa, que respeita à arte em geral, menos que senão possua a fundo o desenho, e que se tenha aprendido todas as suas partes. (...) Com tudo o mundo está cheio destes pretendidos conhecedores que não julgaõ d'hum quadro, senão pelas cores brilhantes, que tocaõ seus olhos, incapazes de darem razão de nada.⁵³⁹

Francisco Pacheco arbitra em nome da linearidade das formas da seguinte maneira, referindo-se a importantes pintores espanhóis:

...escogieron como nos muestran sus obras, el camino de Miguel Angel y Rafael de Urbino y de los de esta escuela, lleno de dibujo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de la spinturas borradas y

⁵³⁸ DUPAIN. *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, p. 4.

⁵³⁹ LAIRESSE. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura*, p. 25.

confusas y que no imitan El modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos.⁵⁴⁰

A tratadística em trânsito nas Gerais coincidia na exaltação do rigor do desenho como base da pintura. Acredito que isso tenha influenciado a pintura mineira, que se afasta de concepções estéticas baseadas em pinceladas demasiadamente insurretas em relação aos seus contornos. Nesse sentido, tais livros formam uma das vias de integração entre as formas picturais mineiras e os posicionamentos formais predominantes em Portugal e nos países que influenciaram a produção lusitana. Mesmo após a vitória da tendência rubensiana na Academia de Paris, em 1685, defensora de um colorismo menos subserviente às linhas, percebe-se que o desenho continuou a ser privilegiado, sobretudo nas afirmações de Roger de Piles. A Academia de São Lucas de Roma, desde a remodelação de seu *curriculum* em 1660, por Carlo Maratti, também priorizava o desenho.⁵⁴¹ Percebe-se, assim, que a literatura artística que era produzida e traduzida em Portugal, e alastrou-se para o Brasil, afina-se com essa tendência explicitamente adotada por Portugal, a partir de influências externas. Minas Gerais, cujos pintores tinham esses livros, alinhava-se a essa opção estética.

O livro de Du Fresnoy, *A arte da pintura*, apresenta, ao longo de seus preceitos, uma concepção estética bastante clara e definida. O autor propõe uma Arte que se apreenda na sua totalidade, unidade e, para isso, defende que as sombras, colocadas gradualmente entre as partes claras e as escuras, e as cores, que devem combinar, o que chama de “cores amigas”, sirvam a esse propósito. Advoga em nome de composições equilibradas, nas quais haja distribuição equivalente de elementos ao longo do espaço, desde que sejam evitadas simetrias simples. Essa busca de um equilíbrio pode bem ser percebida na pintura mineira setecentista e oitocentista de uma maneira geral. Outros preceitos do tratado também são observados no universo pictural das Gerais, tais como o zelo em situar a figura principal do quadro no seu centro, a separação das figuras por espaços vazios e a reserva, sobretudo em se tratando de figurativos, contra escorços e perspectivas exageradas. Não é possível perceber, entretanto, a defesa de que, depois de grandes claros, uma pintura deva ter grandes escuros.⁵⁴²

Algumas indicações mais específicas podem ser facilmente observadas em algumas pinturas de Manoel da Costa Ataíde, como o forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio,

⁵⁴⁰ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 85.

⁵⁴¹ SOBRAL. Non mai abbastanza: desenho, pintura e prática académica na época do magnânimo. In: SALDANHA. *Joanni V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, p. 111-114.

⁵⁴² Os preceitos estão, respectivamente, nas seguintes páginas do tratado: Du FRESNOY. *A arte da pintura*, p. 37, 32, 16, 18, 15, 29, 30.

em Santa Bárbara, e a tela da Última Ceia, do Colégio do Caraça.⁵⁴³ Du Fresnoy defende que, numa composição com várias personagens, elas não devem se assemelhar nos movimentos e nos gestos, que devem ser largos, imitando os dos mudos. Preocupação com a diversidade de atitudes e gestos em cenas historiadas também é defendida por Francisco Pacheco.

Guárdese em El historiado que una figuras entren y otras salgan, y haya unas fronteras, otras de médio perfil, unas sentadas, otras de rodillas y otras que se van a sentar o a levantar, conforme a la historia; mirando arriba y abajo, y en suma se guarde em todo variedad y diferencia.⁵⁴⁴

O mestre mineiro, entretanto, foi menos obediente quanto ao preceito que prega a variedade de fisionomias.⁵⁴⁵

⁵⁴³ No capítulo seguinte, as matrizes gravadas dessas pinturas serão reveladas.

⁵⁴⁴ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 82.

⁵⁴⁵ Os preceitos estão, respectivamente, nas seguintes páginas do tratado Du FRESNOY. *A Arte da Pintura*, p. 14, 15, 16.



FIGURA 44 - ATAÍDE. *Ascensão de Cristo*
Fonte: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 45 - ATAÍDE. *Última Ceia*

Fonte: Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça.

Foto: Camila Santiago.

Passo a tecer algumas ilações sobre a influência do tratado de perspectiva do padre Andrea Pozzo sobre as pinturas da Comarca do Serro do Frio. É significativa a mera presença desse livro numa Comarca tão distinta pelo desenvolvimento da pintura de perspectiva barroca.

Buscando possíveis leituras do volume por Caetano Luiz de Miranda, percebe-se que a gravura de número 60 impactou diretamente o artista na realização do oratório, hoje presente no Museu do Diamante. A comparação que se segue apenas favorece a compreensão das leituras possíveis, pois o objeto em análise não se trata de exemplar pictórico. Desconsiderando o ornamento superior do edifício ilustrado pela gravura, as semelhanças entre as duas peças saltam aos olhos. Ambos ostentam frontões regulares, sendo que o da gravura está interrompido por uma cartela sustentada por dois *putti*, que corresponde, no oratório, aos ornamentos fitomorfos situados entre o arco e o frontão; estruturam-se em arcos plenos com marcas no local da chave do arco e possuem colunas e cornijas da ordem compósita. O arco do edifício da gravura acaba no entablamento que o sustenta e o do oratório

ampara-se na cornija logo acima dos capitéis, um pouco mais abaixo, portanto. O artista mudou o local das aletas, transferindo-as da base do edifício, entre a escada e a base do tabernáculo, na gravura, para a parte superior do oratório, ladeando as esculturas da parte superior. Estátuas representando as virtudes situam-se, na gravura, deslocadas para os lados e, no oratório, há dois santos dispostos frontalmente.



FIGURA 46 - *Tabernáculo otangular*

Fonte: POZZO. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 1. Estampa 60.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURA 47 - MIRANDA. *Oratório*

Fonte: *Catálogo do Museu do Diamante* – IPHAN, p. 45.

Pode-se comparar o esquema compositivo da pintura de perspectiva de Pozzo com os das pinturas de José Soares de Araújo, célebre bracarense que ornamentou, em Diamantina, os forros das Capelas de Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Rosário e de São Francisco. A pertinência dessa análise evidencia-se se considerarmos que Caetano Luiz de Miranda teria trabalhado com Soares de Araújo na pintura de perspectiva do forro da igreja carmelita.⁵⁴⁶ Diante dos trabalhos de Soares de Araújo, o domínio das fórmulas e técnicas ilusionistas é patente. Possivelmente, o artista adquiriu esses conhecimentos ainda em Braga, sua cidade natal. Poderia, entretanto, ter recorrido aos ensinamentos do célebre tratado do jesuíta, que circulava pelo seu Arraial. Cotejar a pintura da Igreja de Nossa Senhora do Carmo

⁵⁴⁶ PARIZZI; SANTOS. *Bens tombados de Diamantina*, p. 54.

de Diamantina com a da Igreja de Santo Ignácio, em Roma, realizada por Andrea Pozzo nos fins do século XVII, cuja reprodução gravada circulava no interior do tratado, revela mais alteridade do que identidade: os complexos arquiteturais perspectivados muito pouco se assemelham. Seguindo a tradição lusitana, o bracarense, ao contrário de Pozzo, utilizou o quadro recolocado, ou seja, não escorçou as figuras. Magno Mello acredita que essa opção lusitana não resulta da falta de conhecimentos sobre os escorços de corpos humanos, mas é uma escolha tendo em vista as peculiaridades da devoção lusitana.⁵⁴⁷

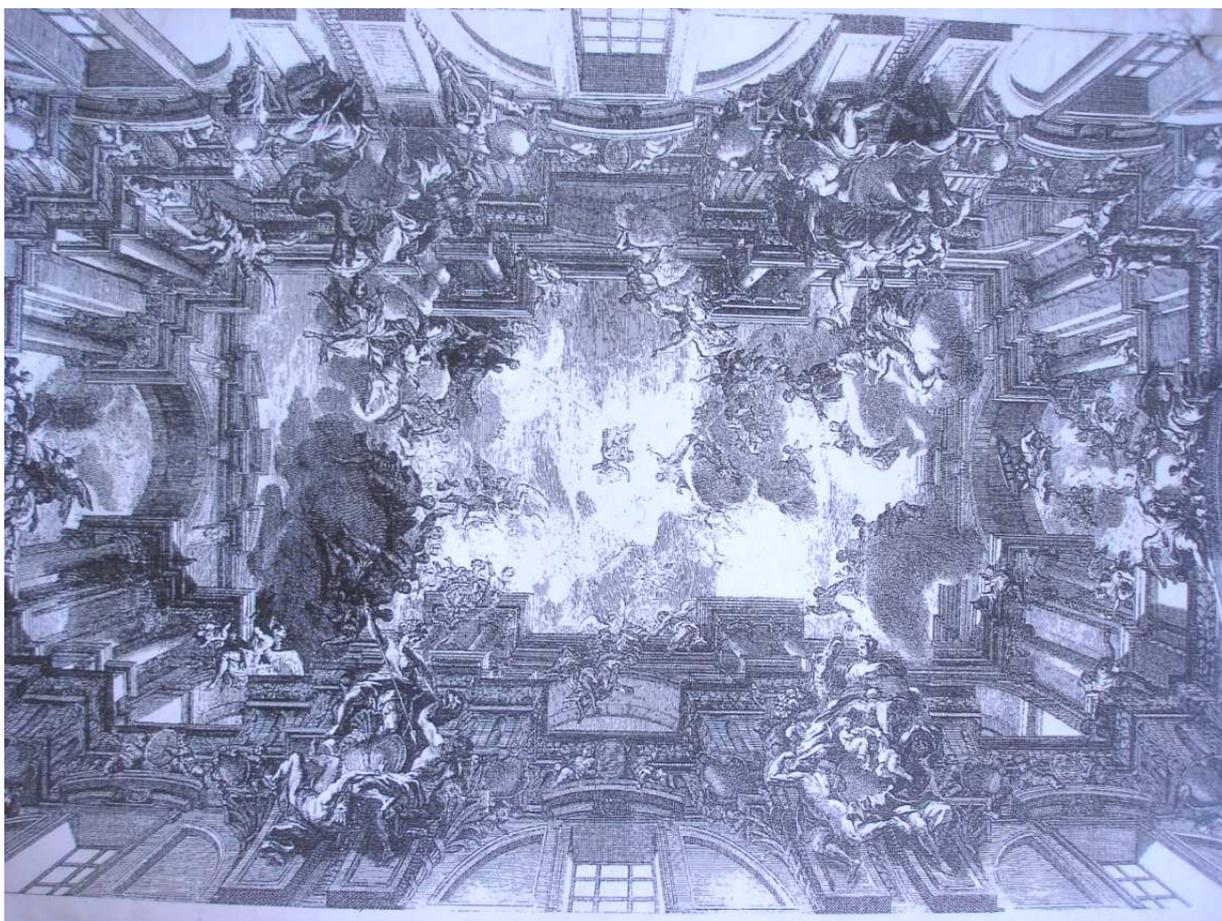


FIGURA 48 - Forro da Igreja de Santo Ignácio, Roma. Gravura
Fonte: POZZO. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

⁵⁴⁷ MELLO. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, p. 87.



FIGURA 49 - ARAÚJO. *Santo Elias*

Fonte: Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina.

Foto: CIVITA. *Arte no Brasil*, p. 136.

Apesar de não ter encontrado nenhum indício documental de que o tratado de Andrea Pozzo teria circulado pelas bandas da Comarca do Ouro Preto, a identidade vocabular percebida entre a tradução portuguesa do livro e determinados registros documentais dos envolvidos com a ornamentação dos templos, com destaque para os termos proferidos por Manoel da Costa Ataíde, sugere que ele poderia ter ecoado naquelas paragens. Notável, entretanto, é a semelhança entre a coluna gravada na figura 86 do primeiro volume do tratado e as colunas pintadas por Ataíde no forro da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto.



FIGURA 50 - ATAÍDE. *Nossa Senhora da Conceição*
Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto.
Foto: www.overmundo.com.br.



FIGURA 51 - ATAÍDE. Detalhe
Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto.
Foto: www.overmundo.com.br.

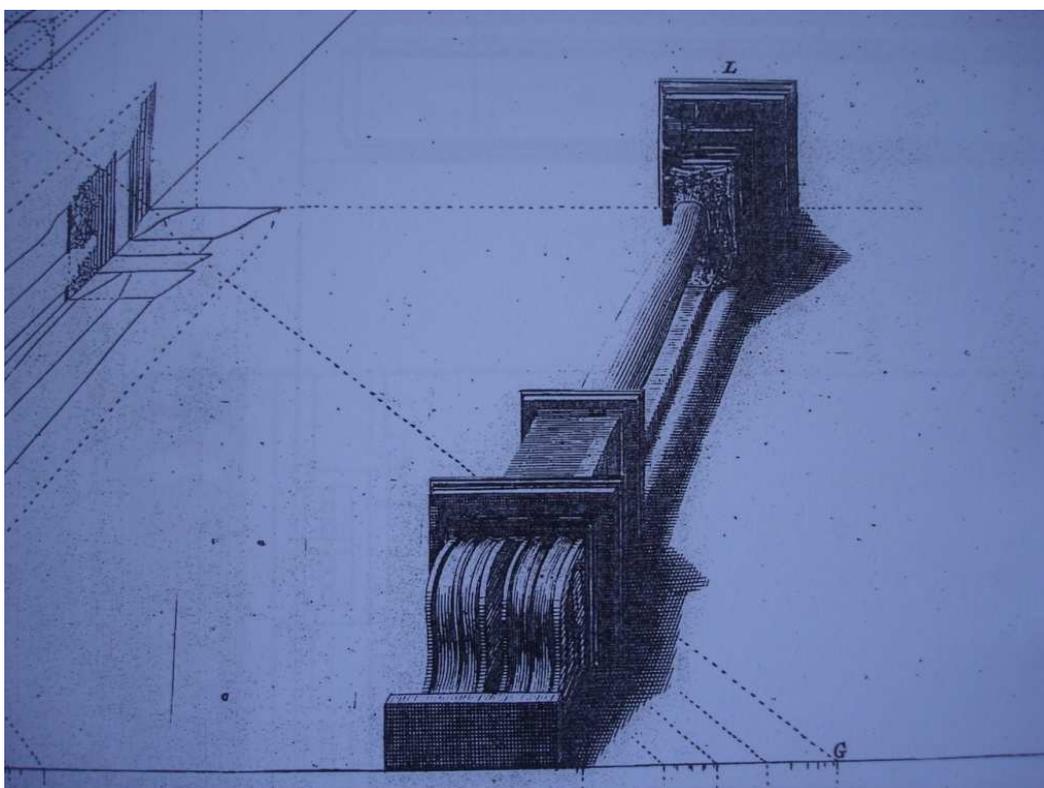


FIGURA 52 - Coluna em perspectiva de baixo para cima
Fonte: POZZO. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Volume 1. Estampa 86.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

CAPÍTULO 3: MODELOS EUROPEUS NA PINTURA COLONIAL

O presente capítulo lança luz sobre uma das formas mais evidentes de utilização de impressos pelos envolvidos com a produção artística mineira: o uso das estampas como modelos artísticos. Pródigas são as fontes que nos permitem recompor a trajetória das gravuras e as dinâmicas de apropriação que sofreram. Não se trata, entretanto, de fontes escritas, seara por meio da qual o historiador transita com mais conforto, mas de registros visuais. Nada certifica melhor que determinado livro adentrou os processos criativos do que a identificação de pinturas moldadas em suas gravuras; a maneira como o pintor portou-se diante do seu modelo e as escolhas estéticas que realizou são indiciadas pela comparação entre a gravura e a pintura. Conferir exequibilidade ao objetivo de confrontar as pinturas com as gravuras que as modelaram, relacionando as inovações operadas pelos pintores locais com o ambiente criativo mineiro, depende de metodologia que prime por esquadrihar os códigos internos da linguagem artística. Profícuo, também, é o cruzamento das fontes escritas, produzidas pelos envolvidos com a ornamentação dos templos, com as fontes visuais. Sofisticações metodológicas são necessárias para que não sejam, documentos visuais e escritos, submetidos ao mesmo manuseio metodológico. É preciso respeitar as idiossincrasias de cada resquício do passado tomado como fonte histórica, evitando o constrangimento de um tipo de registro pelo outro, o que é muito comum em se tratando do uso de fontes visuais como requintes ilustrativos de conclusões previamente estabelecidas mediante o trabalho com documentos escritos.

Dois procedimentos nortearam a identificação dos tomos ilustrados que compuseram o universo do trabalho criativo mineiro: a presença, atualmente, de livros impressos até a terceira década do século XIX nos acervos das irmandades, ordens terceiras e bibliotecas, e a leitura dos inventários de alfaias das confrarias. Cada um desses métodos contém limitações que busquei solucionar recorrendo ao outro. Iluminam o caráter coletivo da posse, uma vez que pertenceram a grupos de leigos, bem como os usos, seja no bojo das cerimônias litúrgicas, seja como fornecedores de modelos iconográficos.

Os acervos de confrarias e as bibliotecas foram revolvidos a partir do pressuposto de que a existência de livros impressos até 1830 é indício de que os mesmos já podiam estar em circulação no período focado pelo presente trabalho e, assim, permeado o fazer pictórico local. Nada certifica, entretanto, quando certo livro pertencente a uma confraria foi por ela adquirido, sendo a data de publicação a mais recuada possível.

Foram meticulosamente perscrutadas as coleções das Paróquias de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, pertencentes à antiga Vila Rica, cujos volumes encontram-se disponíveis em microfimes no arquivo da Casa dos Contos de Ouro Preto; do Museu do Livro e do Museu da Música – Biblioteca dos Bispos – de Mariana; dos arquivos das Paróquias de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei e de Santo Antônio de Tiradentes, alocados na casa paroquial de São João del-Rei; do arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São João del-Rei; do arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará; e do Museu de Arte e História da Cidade de Nova Era. Pesquisas foram realizadas, também, na Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

Inventariei os missais e, eventualmente, algum livro identificado como participante do processo criativo local.⁵⁴⁸ Na Casa dos Contos de Ouro Preto, foram levantados 22 missais, cujas datas de impressão variam de 1663 até 1818.⁵⁴⁹

A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará possui dois missais: um publicado pela tipografia de Miguel Menescal da Costa, sob privilégio de Francisco Gonçalves Marques, cujas gravuras receberam molduras gravadas em estilo rococó, e outro que não tive oportunidade de investigar, mas creio ter sido impresso pela Impressão Régia.⁵⁵⁰

Em Nova Era, sob a guarda do Museu de Arte e História da Cidade de Nova Era, encontram-se dois missais impressos pela Régia Oficina Tipográfica em 1782 e em 1818, respectivamente.⁵⁵¹

A Biblioteca dos Bispos de Mariana, organizada em Museu do Livro e Museu da Música, agrega 13 missais diretamente envolvidos na pesquisa. Foram todos estudados minuciosamente e suas estampas descritas. Muitos deles, como já relatei, são outros exemplares ou edições dos missais das paróquias vilarriquenhas. Alguns, exclusivamente encontrados ali, são belas publicações venezianas, com gravuras em estilo italiano e

⁵⁴⁸ Identificado por meio da leitura dos inventários dos artistas.

⁵⁴⁹ Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, rolo 187, vol. 2314; rl. 188, vol. 2314; rl. 188, vol. 2315; rl. 188, vol. 2316; rl. 189, vol. 2316; rl. 72, vol. 53; rl. 075, vol. 81; rl. 75, vol. 82; rl. 76, vol. 82; rl. 76, vol. 83; rl. 212, vol. 2769; rl. 213, vol. 2769; rl. 77, vol. 85; rl. 77, vol. 86; rl. 78, vol. 86; rl. 83, vol. 131; rl. 84, vol. 131; rl. 227, vol. 3045; rl. 84, vol. 132; rl. 89, vol. 193. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias: rl. 70, vol. 439; rl. 69, vol. 437; rl. 69, vol. 438; rl. 76 e 77, vol. 511. Dentre eles, os editados pela Impressão Régia contavam com gravuras abertas pela escola de Joaquim Carneiro da Silva.

⁵⁵⁰ Por não estarem devidamente catalogados, apresento aqui os títulos dos volumes. *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum S. Pio Pont. Max: Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, nunc denuo. Urbani papae VIII. Auctoritate Recognitum et novis missis ex indulto Apostólico hucusque concessis auctum, in quo Regno Portugaliae* Ulyssipone, Apud Michaellem Manescal da Costa, Sancti officii Typographum. Ano MDCCLXIV.

⁵⁵¹ *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. PII Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani papae VIII. Auctoritate Recognitum. Olisipone Typographia Regia, et Privilegio.* Ano M.DCC.LXXXII. ; *Missale Romanum, ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum; S. PII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum;* Olisipone Ex Typografia Regia. Anno M.DCCC.XVIII.

guarnecidas com capas de marroquim e veludo.⁵⁵² Quatro breviários ilustrados, publicados em Antuérpia, também foram estudados. Boa parte de suas gravuras são reproduções, em menor escala, daquelas inseridas nos missais da mesma tipografia.⁵⁵³

No arquivo da casa paroquial de São João del-Rei, 15 missais editados no período contemplado foram encontrados: 12 pertencentes à Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes e três, não catalogados, à Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei.⁵⁵⁴

Alguns livros, apesar de não encontrados nos acervos mineiros, comprovadamente circularam pelas Gerais, pois forneceram modelos para algumas pinturas. Um deles é o breviário editado em 1786 pela Régia Oficina Tipográfica, em quatro volumes. Os outros são os mencionados nos inventários de Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro: a Bíblia ilustrada por Demarne- *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite*- e as *Horas Marianas*, do Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento.⁵⁵⁵

Com o objetivo de comparar com o que foi encontrado em Minas Gerais, levantei, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cinco missais, com destaque para uma edição completa de um missal impresso em Antuérpia, também disponível, incompleto, na Casa dos Contos, do qual célebres artistas mineiros, tais como Manoel da Costa Ataíde e João Nepomuceno Correia e Castro, retiraram gravuras modeladoras.⁵⁵⁶

A pesquisa nos inventários de alfaias das irmandades privilegiou os arquivos das instituições cujos templos possuíssem pinturas nitidamente decalcadas de gravuras ou que ainda conservassem esses livros nos seus acervos. É impossível cruzar com segurança as informações dos inventários com os perfis dos acervos atuais, pois os escrivães pouco especificavam sobre os livros elencados.

⁵⁵² Biblioteca dos Bispos – Mariana. Museu do Livro: E. 24, P. 3, 2873; E. 24, P. 3, 2872; Museu da Música: E. 1, P. 2, 30; E. 1, P. 2, 33; E. 1, P. 2, 34; E. 1, P. 2, 35; E. 1, P. 3, 40; E. 1, P. 3, 44; E. 1, P. 3, 45; E. 1, P. 4, 64; E. 1, P. 4, 67; E. 2, P. 4, 171; E. 3, P. 3, 280.

⁵⁵³ Biblioteca dos Bispos – Museu do Livro: E. 25, P. 4, 3035; E. 25, P. 4, 3036; E. 25, P. 3037; E. 25, P. 4, 3038.

⁵⁵⁴ Arquivo Paroquial de São João del Rei. Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes: E. 1, Cx. 25, nº 70; E. 1, Cx. 27, nº 73; E. 1, Cx. 25, nº 69; E. 1, Cx. 26, nº 71; E. 1, Cx. 26, nº 72; E. 1, Cx. 21, nº 66; E. 1, Cx. 22, nº 67; E. 1, Cx. 24, nº 68; E. 1, Cx. 18, nº 61; E. 1, Cx. 20, nº 65; E. 1, Cx. 20, nº 65; E. 1, Cx. nº 62; E. 1, Cx. 20, nº 64; E. 1, Cx. 20, nº 63. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei: *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum, S. PII quinti Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Papae Autoritate recognitum. Mechliniae. M. D. CCC.XLVI; Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii tridentini Restitutum, S. PII Pont Max Jussu Editum et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani Papae VIII. Autoritate Recognitum. Olisipone. Ex Typographia Regia, et cum privilegio. Anno M.DCC.LXXXIX.*

⁵⁵⁵ *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalipse*; SARMENTO. *Horas Marianas*.

⁵⁵⁶ Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. Cat. 3 A, 3, 11, n. 1. Os Outros livros pesquisados são: Cat. V- 414, 5, 12; Cat. 199, 3, 24; Cat. 2, 3, 7; Cat. 167, 5, 24.

Percebe-se alguma regularidade no concernente à relação entre a origem tipográfica e o ano de publicação dos missais que cá aportaram. Aqueles impressos até por volta da década de 50 do século XVIII originaram-se, quase que exclusivamente, de Antuérpia, na Tipografia Plantiniana. Suas gravuras exploram disposições em diagonal, o drama e o *pathos*, sobretudo nas cenas do Calvário. De Veneza e da casa de Miguel Menescal da Costa, vieram missais trazidos a lume nas décadas de 50 e 60 do século XVIII. A grande maioria dos missais editados após 1780 procedeu da Impressão Régia. As constatações são facilmente explicadas tendo em vista a política da Coroa Lusitana de conceder privilégios, a partir de 1760, para as publicações nacionais, como examinado no primeiro capítulo.

Prossigo desvelando a organização interna dos missais com vistas a perceber as marcas tipográficas e textuais que visam orientar a leitura do leitor presumido pelos editores e pela Igreja, instituições que estruturavam a forma desses livros. Estabeleço, em seguida, um panorama do que se disponibilizava aos pintores em Minas Gerais como modelos, formado, prioritariamente, pelas gravuras dos missais, mas também pelas ilustrações de breviários, a Bíblia que Ataíde possuía, as *Horas Marianas* e gravuras avulsas, sobretudo os registros de santos. Entendo esse panorama como o vocabulário iconográfico-formal que foi acessado e manipulado em situações criativas específicas. Posteriormente, verticalizo o estudo no manuseio das gravuras como modelos artísticos pelos pintores, forma de apropriação não prevista nas orientações de leituras implícitas nos livros ilustrados. Embora não fosse essa a intenção primeira dos livros, não era completamente insólita, tendo em vista a prática comum na Idade Moderna de se usar gravuras como modelos artísticos.

3.1 *Missale Romanum*: organização tipográfica, protocolos de leitura

A História do livro ilustrado vem arrebanhando cada vez mais adeptos entre a comunidade de historiadores e historiadores da Arte. Miguel Figueira de Faria atesta o crescimento, desde o final do século passado, do interesse pelas problemáticas referentes à História do livro, com ênfase nos relacionamentos semânticos entre textos e imagens, e os impactos das ilustrações na economia da edição. Utiliza o aumento do número de exposições de livros como comprovação dessa constatação. Mesmo assim, lamenta a escassez de trabalhos reflexivos sobre os livros ilustrados e sua História em Portugal. Em 1997, por exemplo, historiadores do livro registraram 13 trabalhos dedicados à iconografia, sendo que a

maioria centrava-se na iluminura,⁵⁵⁷ preferência reiterada em levantamento mais recente, realizado entre 1995 e 1998.⁵⁵⁸ Faria afirma que as iniciativas marcantes a esse respeito ainda são as da primeira metade do século XX, como os trabalhos de Ernesto Soares.⁵⁵⁹

Os Missais Romanos impressos durante o período moderno são livros ilustrados de grande beleza e que se difundiram pelos vários cantos do mundo onde a liturgia católica era professada, sobretudo após meados do século XIII. Objetivavam uniformizar e coordenar as orações da comunidade de fiéis, que acessavam seus dizeres por intermédio da voz do celebrante. Orientava-se para a coletividade e inseria-se numa prática sociabilizada de leitura. Os leitores de oitava, e talvez mesmo o clérigo que lia o missal, não necessariamente compreendiam todas as passagens das orações.⁵⁶⁰ Ao contrário da oração silenciosa, em que o entendimento dos dizeres é fundamental, a intenção de agradar a Deus era suficiente nas orações orais, sendo que bastava a atenção ao texto no início da leitura. Em relação às horas canônicas, “...pour lire les heures et d’ autres prières verbales n’ exige que lê désir ordinaire et veritable de servir Dieu. Pour un telle fin, il n’ est pás nécessaire d’ avoir une pleine compréhension de toutes les parties du texte recite.”⁵⁶¹ É preciso considerar que, no Antigo Regime, o ato de rezar mantinha-se estreitamente vinculado a um texto, pois a oração espontânea, de matriz protestante, ainda era pouco comum. Paul Saenger diferencia os dois tipos de oração: a oração oral, coletiva e em latim, cuja apreensão do sentido do texto não era plena; e a oração silenciosa, desconhecida antes de 1300, e que exigia a compreensão do que era lido, daí ser comumente proferida em vernacular.

Os missais circulantes nas Minas setecentistas e oitocentistas tinham uma organização interna bastante uniforme, não obstante peculiaridades tipográficas adiante apresentadas. Perscrutando a disposição de suas partes, é possível inferir sobre leituras realizadas, procedimento defendido por alguns autores, como Roger Chartier.

Essa via metodológica consiste no exame do objeto tipográfico em sua materialidade e características estruturais. Entende-se que os produtores dos impressos – autores, editores, impressores – os confeccionam tendo em vista um suposto leitor, cujas capacidades cognitivas e cujo perfil social são avaliados na escolha dos materiais a serem empregados – papel, capa etc. – no arranjo dos caracteres tipográficos, no uso de imagens, bem como na seleção dos

⁵⁵⁷ 350 TÍTULOS para a história do livro e da leitura em Portugal. Grupo interdisciplinar do Livro e da Leitura.

⁵⁵⁸ ESTUDOS portugueses sobre história do livro e da leitura... (1995-1998).

⁵⁵⁹ SOARES. História da gravura artística em Portugal, e os artistas e as suas obras.

⁵⁶⁰ Leitor de oitava é expressão referente aos que ouvem a leitura feita por outrem.

⁵⁶¹ SAENGER. Prier de bouche et prier de coeur. Les livres d’heures du manuscrit à l’imprimé. In: BRESSON. Les usages de l’imprimé, p. 202.

termos e das construções sintáticas, elementos que configuram os protocolos de leitura implícitos nas obras.

Trata-se, portanto, antes de mais nada, de sinalizar como os objetos tipográficos encontram inscritos em suas estruturas a representação espontânea, feita por seu editor, das competências de leitura do público ao qual ele os destina.⁵⁶²

Ao reconstituir leituras e leitores presumidos, o historiador ampara-se nos sentidos que confere às marcas presentes nos impressos, aos títulos, às cores, ao tamanho de fontes etc. O quadro criado a partir desses vestígios, entretanto, nada mais é do que um painel hipotético daquilo que, dentre os vários aspectos da edição, o estudioso considera pistas desses elementos subjacentes. Tanto os indícios escolhidos como o amálgama deles são forjados, em última instância, pelo universo simbólico do leitor/historiador que não é, necessariamente, o do leitor para o qual o volume destinava-se inicialmente. A lógica significativa que une os sinais de protocolo é a do historiador.

Os frutos desse procedimento não são suficientes para conhecermos apropriações individuais do impresso, mas contribuem para a constituição de uma História da leitura menos circunstancial. O delineamento do leitor pressuposto pelos criadores dos volumes reflete, em alguma medida, as práticas desses mesmos leitores, por ser intenção das casas impressoras ofertar produtos adequados às expectativas de seus compradores/leitores.

Reconstituir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que todos os leitores leram como desejou-se que lessem. O conhecimento dessas práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro.⁵⁶³

Os missais oferecem generosas marcas nesse sentido, orientando sem parcimônia seus hipotéticos leitores: os clérigos. Destinavam-se a tipo bastante especializado de público, versado em latim. A maneira como o livro deveria ser lido, em quais dias, a partir de qual posição corporal do celebrante, se em voz alta ou voz baixa, em que local da igreja e várias outras indicações estão textualmente evidentes nos volumes, ou seja, o protocolo de leitura é direto e explícito.

⁵⁶² CHARTIER. *Práticas de leitura*, p. 98.

⁵⁶³ CHARTIER. *Práticas de leitura*, p. 105.

Há um código interno de leitura nos missais que se materializa nas cores das tintas usadas na impressão: preta ou vermelha. O vermelho é usado, em algumas partes do livro, com a finalidade puramente decorativa de intercalar-se com as letras pretas. Assim ocorre, geralmente, nos títulos e subtítulos. Nas partes iniciais do missal, em que a maioria dos escritos tenciona guiar a leitura do padre e seu comportamento nos ritos, o vermelho é utilizado nos trechos que o eclesiástico deve ler, em voz alta, para todo o grupo dos assistentes da cerimônia. O que está impresso em preto, por sua vez, refere-se às orientações para o religioso. Uma dessas partes introdutórias dos missais, *Rubricae generales missalis*, dedica-se a nortear o clérigo, mediante indicações detalhadas, sobre o que deveria fazer em cada parte dos rituais, sobre como deveria paramentar-se, preparar-se espiritualmente, posicionar-se, o que deveria rezar em cada tipo de missa.

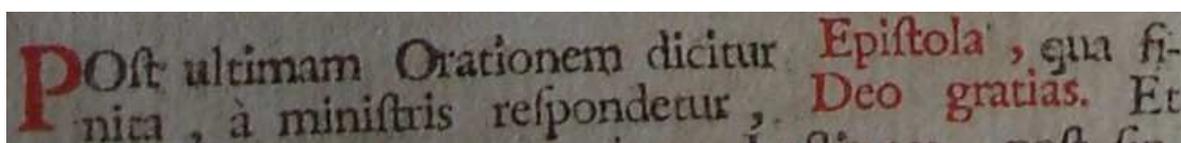


FIGURA 53 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724. s.n.

Foto: Camila Santiago.

Na figura anterior, lê-se: “Após a última oração é dito **Epistola**, a qual terminada é respondido pelos Ministros **Deo Gratias...**”

Em seguida, o missal explica, ao seu suposto leitor, os procedimentos esperados em cada parte da missa, desde a entrada do celebrante no altar, o início na cerimônia e o que deve ser dito e lido em cada parte, como durante a leitura do Evangelho, das Epístolas, o que deve ser feito durante o ofertório e a consagração etc. Há indicações, inclusive, sobre o uso do próprio missal.

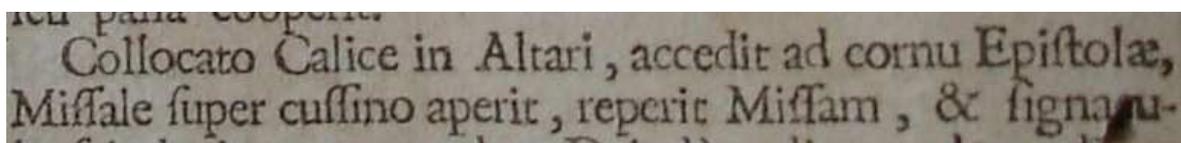


FIGURA 54 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724. s.n.

Foto: Camila Santiago.

“Colocado o cálice no altar, caminha rumo o lado da Epistola, abre o missal sobre a estante...”

O missal previne o padre quanto a faltas ou falhas passíveis de ocorrer durante a celebração na parte *De defectibus in celebratione missarum occurrentibus*, por exemplo:

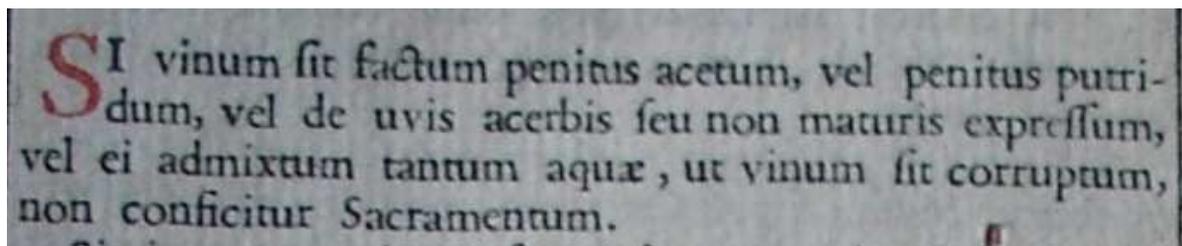


FIGURA 55 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724. s.n.

Foto: Camila Santiago.

“Se o vinho foi feito muito ácido ou muito apodrecido, ou de uvas azedas (...) não é realizado completamente o sacramento.”

Com o início dos textos litúrgicos, a relação entre o que é impresso em vermelho ou preto altera-se: o que está vermelho não deve ser lido em voz alta, pelo padre, para os fiéis, pois são instruções para o clérigo; o preto, por sua vez, deve ser verbalizado, pois é a oração:

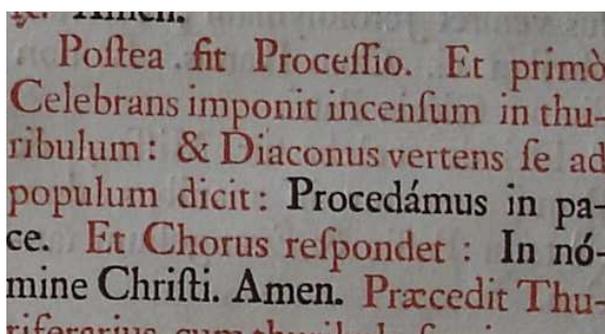


FIGURA 56 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1818. p. 141.

Foto: Camila Santiago.

“Após a procissão. E antes do celebrante colocar incenso no turíbulo: & o Diácono que se dirige para os fiéis diz: Vamos em paz. E o coro responde: Em nome de Cristo. Amén.”

Ciente desse código cromático das impressões e conhecedor do latim, o clérigo estava apto a celebrar a missa. A Igreja, “autora” dos missais, visava garantir, assim, o devido exercício das práticas cristãs nos vários espaços por onde se disseminava. Como foram efetivamente manuseados e lidos os missais pelo clero nas Minas é questão que ainda não posso responder, mas é possível entrever.

Os estudos para se tornar padre podiam ser feitos no Brasil, ao contrário de outras profissões. A maior parte do clero colonial não se formou em seminários, tardios ou

intermitentes, mas nas Aulas Régias de Gramática Latina.⁵⁶⁴ A possibilidade de formação local transformou a carreira eclesiástica num meio de ganhar a vida.

Ao ler os inventários abertos em Vila Rica, na segunda metade do século XVIII, catalogando-os pela ocupação dos inventariados, Thábata Alvarenga incluiu os eclesiásticos no estrato de letrados. Dos 62 inventários de possuidores de livros pela autora analisados, 13 eram de letrados, sendo seis de padres,⁵⁶⁵ quatro deles reinóis. Em média, os religiosos possuíam seis escravos e riqueza na casa de 2: 836\$807.⁵⁶⁶ A maior biblioteca era composta por 154 volumes e a menor, do padre Antônio Rodrigues Paiva, tinha apenas um missal.⁵⁶⁷ Os números de livros dos clérigos de Vila Rica não ultrapassam, em média, aquele das bibliotecas dos padres diamantinenses e ficam muito atrás dos números encontrados, para o mesmo segmento, em Mariana.⁵⁶⁸

Após consultar os inventários de alguns eclesiásticos e os sequestros de bens de padres envolvidos na Inconfidência Mineira, Luiz Carlos Villalta apresenta-nos os perfis das bibliotecas de 10 religiosos mineiros do século XVIII. Os livros de ciências sacras – escrituras santas, teologia, cânones, liturgia e dicionários – predominam, exceto na livraria do padre inconfidente Vieira da Silva. Dentre as obras religiosas, destacam-se as litúrgicas – catecismos, missais, breviários, sermões, obras devocionais, manuais de confissão.⁵⁶⁹

As obras sagradas dos padres de Vila Rica perfazem 74,4% do total dos volumes existentes em suas bibliotecas. Em primeiro lugar estão os títulos litúrgicos, em segundo, os teológicos (com dois inventários exceções), em terceiro, os de História sagrada. A escritura santa, cânones e padres da igreja aparecem parcamente e são superados por livros das diversas áreas científicas e de belas letras. A maioria dos tomos estava intimamente relacionada com as atividades cotidianas do trabalho pastoral, por auxiliarem no desenvolvimento das cerimônias litúrgicas. Assim, os breviários ocupam lugar de destaque nessas bibliotecas – presentes em cinco das seis livrarias. Sobressaem-se os livros de cerimônias, os cadernos de santos e os

⁵⁶⁴ SILVA. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*, p. 73.

⁵⁶⁵ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 68.

⁵⁶⁶ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 97-98.

⁵⁶⁷ AHMI-CSP. Ofício/códice/auto/Ano: 1º/23/244/1787. *Apud* ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 104.

⁵⁶⁸ VILLALTA. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII, p. 25-26. FURTADO. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, p. 54-55.

⁵⁶⁹ VILLALTA. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII, p. 25-26. A transcrição dos títulos dos livros mencionados nos inventários de alguns moradores de Vila Rica, dentre eles dois clérigos, pode ser encontrada em: DINIZ. Biblioteca setecentista nas Minas Gerais. A livraria de alguns moradores do distrito diamantino, dentre eles três padres, é apresentada por Júnia Furtado em: FURTADO. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, p. 54-55.

ripanços. Comuns, também, são títulos como *Teologia moral* e *Medula teológica*. Por fim, destacam-se os missais, catecismos e obras sobre o Concílio Tridentino.⁵⁷⁰

As irmandades e ordens terceiras tinham seus missais, que eram disponibilizados aos capelães por elas contratados para realizarem os rituais. Diante do livro, o clérigo apto a seguir os protocolos de leitura poderia realizar com relativo sucesso a liturgia. O missal era particularmente prolixo em orientações acerca do momento áureo da missa, a consagração do pão e do vinho. Para assegurar o decoro no rito da transubstanciação do pão em Corpo de Cristo e do vinho no seu sangue, o capítulo intitulado *Canon missae* oferece as instruções ao celebrante em letras vermelhas e, na maioria das edições, maiores do que as demais. A gravura do Cristo na Cruz, sempre presente nessa parte do livro, é mais um orientador da leitura.



FIGURA 57 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724. p. 189.

Foto: Camila Santiago.

⁵⁷⁰ ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 106.

“O sacerdote que estende e une as mãos, que eleva os olhos para o céu e imediatamente abaixa, bastante inclinado diante do altar...”

As imagens gravadas são elementos importantíssimos dos protocolos de leitura dos missais. Podem ser de três categorias: vinhetas, letras capitulares, geralmente abertas em relevo, como as xilogravuras, para poderem passar pela prensa tipográfica, e imagens grandes, de página inteira, criadas por meio da técnica calcográfica. Ao considerar cada um desses tipos de imagens, julgo pertinente delinear uma comparação entre os missais mais frequentes nas Minas, oriundos das tipografias de Plantin e da Imprensa Régia.

As vinhetas inseriam-se nos protocolos de leitura na medida em que sinalizavam o fim de uma seção do livro e, portanto, anunciavam o início de outra. Inspiraram artistas, sobretudo entalhadores, com seus arranjos figurativos e motivos ornamentais. Havia vinhetas rococós, com sofisticados concheados; outras de inclinação mais renascentista/maneirista, marcadas por profusos emaranhados fitomorfos. Brutescos também eram espalhados por essas gravuras, com destaque para as que eram impressas em tipografias venezianas. Os missais Flamengos incluíam essas tarjas no fim de toda subdivisão do livro; já os lisboetas, nem sempre. Aquelas dos livros de Flandres distinguem-se por profusão ornamental, com rendilhados vegetais, conchas, simulação de arquiteturas, anjinhos contorcidos, guirlandas e arranjos florais. Difundiam linguagem plenamente barroca, que circundava disposições iconográficas. As mesmas vinhetas eram impressas em vários missais da tipografia, ora em tinta vermelha ora em tinta preta. Por vezes, numa mesma figura havia o preto e o vermelho, o que se conseguia pela passagem do mesmo papel, pela prensa, duas vezes.

3.1.1 Algumas vinhetas da Tipografia Plantiniana



FIGURA 58 - Vinhetas de diversas edições dos missais da Tipografia Plantiniana
Foto: Camila Santiago.

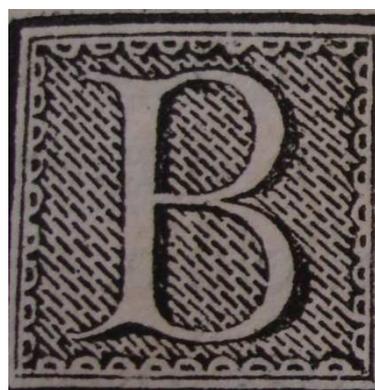
As vinhetas dos livros da Impressão Régia, além de menos frequentes, raramente dispunham de motivos iconográficos, figurativos.

3.1.2 Algumas vinhetas da Impressão Régia



FIGURA 59 - Vinhetas de algumas edições dos missais da Impressão Régia
Foto: Camila Santiago.

O comedimento iconográfico aplica-se, também, às letras capitulares dos missais dessa casa. As capitulares menores, que iniciavam o texto das missas ordinárias, nunca representavam iconografias, restringindo sua ornamentação a complexos vegetais ou a pequenos traços. Letras maiores começavam textos que eram ilustrados com gravuras grandes. Elas variavam conforme a data da impressão: os livros de 1782 têm letras inseridas em quadrados decorados; os impressos a partir de 1784 têm essas maiúsculas adornadas com motivos eucarísticos, bastante apropriados para livro destinado à Santa Missa. Já no século XIX, as capitulares lisboetas perderam esse detalhe simbólico e voltaram a exhibir ornamentos fitomorfos, mas, agora, sem a moldura quadrada.



FIGURAS 60 e 61 - Capitulares da edição de 1789 dos missais da Impressão Régia
Fotos: Camila Santiago.

As capitulares dos Missais Flamengos eram iconograficamente ricas, potencializando leituras mediadas por imagens e disponibilizando matrizes inspiradoras para artistas. Os

textos alusivos às missas que eram, também, ilustrados com estampas de página inteira, iniciavam-se com capitulares abertas especificamente para esse local, com iconografia pertinente. Mediam por volta de 3cm x 3cm e repetiam a iconografia da gravura da folha anterior.

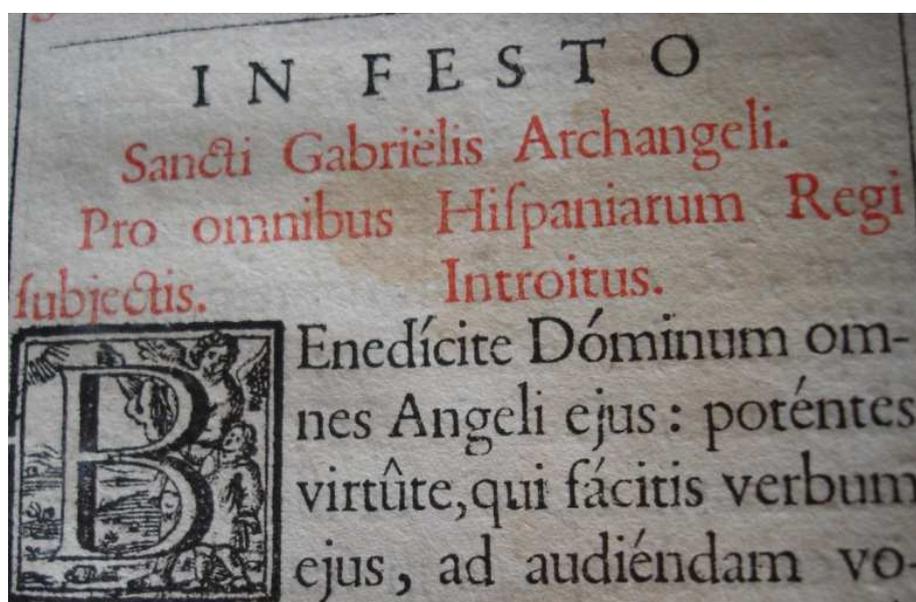
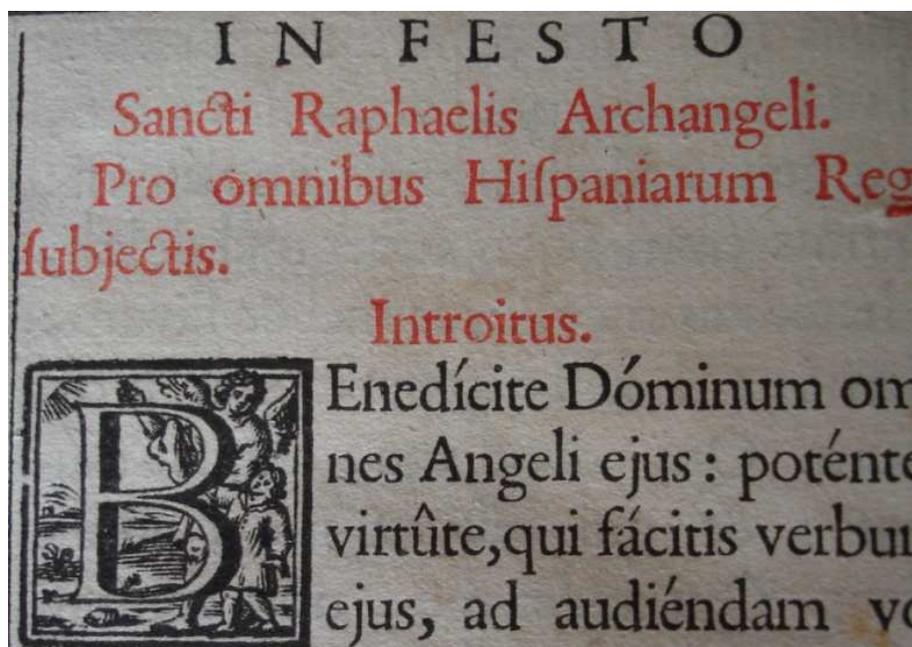




FIGURAS 62 e 63 - Missal Romano. Detalhe de letra capitular
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724. p. 21.
 Fotos: Camila Santiago.

As letras menores, responsáveis por começar os textos de outras missas, também eram decoradas com passagens sacras e mediam 2cm x 2cm. Percebe-se a intenção da casa tipográfica em utilizar letras cuja decoração se relaciona com os textos. Em alguns casos, é possível afirmar que os tipos foram confeccionados tendo em vista seu uso em local específico do missal. Eram requeridos, em outras partes do livro, para começar o texto de outras missas que demandavam a mesma letra e cuja mensagem fosse iconograficamente semelhante. No exemplo abaixo, a capitular do texto da festa do Arcanjo Rafael, iconograficamente perfeita para a ocasião, foi usada para ilustrar a missa da celebração do Arcanjo Gabriel, que também começa com a letra B. Buscava-se, assim, uma capitular que tivesse a letra necessária aos dizeres iniciais da missa e cuja disposição iconográfica evocasse, minimamente, a razão da cerimônia. Quando alude a algum papa, confessor ou bispo, o texto inicia-se com letra cujo personagem decorativo ostenta atributos como o báculo ou a mitra. Percebe-se o zelo dos tipógrafos em utilizar, em cada parte do livro, capitulares que combinassem a letra necessária com decoração afeita ao conteúdo litúrgico do texto. Não era sempre possível a coincidência entre a decoração da letra e o texto que inaugura. Nesses casos, prevalecia, logicamente, a necessidade da letra, relegando-se a congruência simbólica que pudesse ter a imagem com o texto. Por exemplo, num missal de 1726, a letra que começa o texto alusivo à festa do Arcanjo Gabriel é um **P**, ornamentado com um homem rezando e

um galinho à esquerda, referindo-se, muito provavelmente, à passagem do apóstolo Pedro negando Cristo três vezes antes de o galo cantar.⁵⁷¹



FIGURAS 64 e 65 - Capitulares
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*: Architypographia Plantiniana, 1724.
 Fotos: Camila Santiago.

⁵⁷¹ *MISSALE ROMANUM*. E. 01. Prat. 02. 035.

As estampas de página inteira, frequentemente usadas como modelos artísticos, eram dispostas na página esquerda dos missais abertos e representavam os seguintes episódios sacros: Anunciação, Natividade, Epifania, Cristo Crucificado no Calvário, Ressurreição de Cristo, Ascensão de Cristo, Pentecostes, Santa Ceia, Ascensão da Virgem, Todos os Santos. Nem sempre a tipografia, com exceção da casa de Plantin, imprimia todas as dez gravuras em todas as edições do missal.

Interrompiam os procedimentos cognitivos próprios à compreensão de signos verbais, dispostos linearmente, e inauguravam, no bojo do diálogo entre leitor e objeto lido, outra dimensão decodificadora, bem diferente daquela requerida para as palavras, segundo François Bresson:

As letras são, portanto, necessariamente orientadas, como as cifras, e pelas mesmas razões. São orientadas em relação à linha, seja ela reta ou não, seja percorrida da direita à esquerda, da esquerda à direita ou de alto a baixo. A direção da linha, com seu início e seu fim, encadeia os elementos sucessivos do discurso escrito como a palavra se encadeia em seus momentos sucessivos. O tempo do percurso da linha reproduz a crônica dos acontecimentos constituída pela seqüência das palavras. A linha escrita deve, portanto, marcar por um signo ou uma convenção de disposição onde é o seu começo. A disposição correlativa das letras vizinhas explicita esta orientação⁵⁷²

Essas estampas situavam-se imediatamente antes do texto referente à cerimônia alusiva à passagem representada nas imagens. A separação de ilustração e escrito em folhas distintas explica-se, em parte, por questões técnicas: o tórculo que imprime calcogravuras, principal técnica identificada, é diferente da prensa tipográfica. Antecedendo o texto, a gravura servia-lhe como um anunciador, arauto dos significados a porvir. Como são livros litúrgicos, de uso constante nos rituais católicos, o celebrante poderia amparar-se na imagem para antever o trecho que estava prestes a ler. É preciso considerar que os textos principais das diversas edições do Missal Romano eram, basicamente, os mesmos. Dessa forma, o clérigo experiente já os teria lido em ocasiões anteriores. As casas impressoras usavam manancial restrito de pranchas para ilustrar cada uma das passagens do missal, ou seja, a mesma gravura era impressa em vários livros trazidos à luz por uma mesma tipografia. Revela-se, assim, que a função das imagens relacionava-se intimamente com o texto, não tendo uma autonomia estética que justificasse a abertura de novas matrizes.

⁵⁷² BRESSON. A leitura e suas dificuldades. In: CHARTIER. *Práticas de leitura*, p. 27.

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. O percurso linear requerido pela leitura dos caracteres tipográficos era interrompido pelas gravuras que demandavam outras trajetórias oculares para serem decodificadas e arrebatavam a atenção do leitor mais imediatamente. Diante do missal, a leitura pendulava do escrito para o imagético e subvencionava-se em experiências prévias. Vislumbram-se complexas interações texto-imagem, emanadas do arranjo editorial dos livros religiosos e dinamizadas durante sua apropriação.

Os excertos diretamente refletidos pelas estampas eram os dos Evangelhos, parte presente em toda missa, que começavam com a expressão *In illo tempore* (Naquele Tempo). Na disposição dos missais avaliados, entretanto, essa parte raramente situa-se, completa, ao lado da gravura que a ilustra, estando o missal aberto, mas estende-se pela página seguinte, demandando do manuseador do livro, para ser acessada, a passagem da página. Os títulos, em letras grandes e adornados pelo jogo do vermelho com o preto, aqui com fins decorativos, ofereciam, mesmo aos que não dominassem plenamente o latim, uma versão escrita da imagem.



FIGURA 66 - Missal Romano

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1818. p. 19.

Foto: Camila Santiago.

3.2 O vocabulário iconográfico-formal fundado em estampas europeias: missais, breviários, livros de horas, bíblias e estampas avulsas

As estampas dos livros ilustrados são manuseadas por mim como parte do vocabulário iconográfico-formal dos artistas que atuavam nas Minas na época. A ideia de vocabulário foi definida por E. Gombrich como miríade de modelos disponível ao artista no momento em que ele se presta a criar algo. Esses modelos podem ser materiais – desenhos e estampas – ou parte das concepções imaginativas do artista, baseadas em obras pretéritas por ele já vistas.⁵⁷³ Trabalho, nesta tese, com os modelos materiais, as gravuras que circulavam

⁵⁷³ GOMBRICH. *Arte e ilusão*, p. 114 e 126. O termo é usado em diversas partes do livro.

nos livros e as gravuras avulsas as quais poderiam ser tomadas como modelos criativos, como, efetivamente, foram muitas vezes.

Começo analisando o vocabulário disponibilizado pelos missais. Como já foi dito, a maioria dos missais encontrados, e possivelmente a maioria dos que circulavam na época, vinha da Tipografia de Plantin, sobretudo os impressos até a década de 60 do século XVIII, e da Impressão Régia, cuja primeira edição é o missal de 1775, ainda sob o privilégio concedido a Francisco Gonçalves Marques.

Nos acervos pesquisados, foram encontrados 21 Missais Flamengos, dos quais 7 não receberam estampas ou essas se perderam.⁵⁷⁴ Dentre os demais, percebe-se a prática do uso das mesmas pranchas gravadas em mais de uma edição. Foram encontradas as seguintes quantidades de tipos de gravuras para cada uma das passagens ilustradas do Missal Romano: Anunciação – 3; Natividade – 3; Epifania – 3; Cristo Crucificado – 2; Ressurreição de Cristo – 2; Ascensão de Cristo – 3; Pentecostes – 4; Santa Ceia – 3; Ascensão da Virgem – 5; Todos os Santos – 3. A cada missal trazido a lume, a tipografia selecionava um tipo de cada passagem para compô-lo, permutando-as. Dois tipos de arranjos de 10 imagens, entretanto, destacam-se, pois foram encontrados várias vezes em missais diferentes ou, em livros iguais, em locais distintos.

Cinco livros que agregam as estampas em uma mesma sequência foram identificados. Passo a chamá-los de **tipo 1** de arranjo: dois pertencentes à Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, dois pertencentes à Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei e um à Biblioteca dos Bispos de Mariana.⁵⁷⁵

O tipo 1 de disposição de gravuras garante notável unidade estilística entre as imagens. Refere-se à mencionada, no primeiro capítulo, última renovação total do programa iconográfico dos missais da tipografia, realizada em 1722. A linguagem predominante é tipicamente barroca. As cenas principais conectam-se com os fundos em acentuadas diagonais, promovendo antes continuidades do que rupturas entre figuras e fundos. Esses, por sua vez, são escuros e permeados de complexos arquiteturais ou cenas secundárias, sobrecarregando as estampas num nítido horror ao vazio. Na figura da Santa Ceia, dois homens observam a cena por trás de uma cortina e, no Pentecostes, há, ao fundo, a representação de acalorado debate entre dois santos. As composições são excessivamente

⁵⁷⁴ Os Missais sem estampas estão guardados pela Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. E. 1, cx. 25, l. 69., E. 1, cx. 26, l. 72, E. 1, cx. 24, l. 68, E. 1, cx. 18, l. 61, E. 1, cx. 20, l. 62, E. 1, cx. 20, l. 64, E. 1, cx. 20, l. 63.

⁵⁷⁵ Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 187 e 188, vol. 2314; rl. 75 e 76, vol. 82; Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, E. 1, cx. 20, l. 65; E. 1, cx. 25, l. 70. Biblioteca dos Bispos, Museu da Música, E. 1, p. 2, 035.

movimentadas, repletas de inusitadas posições corporais, gestos eloquentes e interações, em vários sentidos, entre os personagens. O jogo de claro e escuro é o elemento que cadencia toda a leitura das estampas, conferindo-lhes unidade e atuando como o principal delineador das formas. Nos panejamentos, acentuadamente angulosos, as reentrâncias escuras contrastam com os claros. As cenas encerram intensa teatralidade patética, formalizada na expansividade dos gestos e das expressões. O desespero de Madalena na imagem do Calvário é singular,⁵⁷⁶ bem como o braço erguido da figura à direita da cena do Pentecostes. Há menor zelo nos detalhes e menos individualização das feições.

⁵⁷⁶ Cf. Figura 57.



FIGURA 67 - Última Ceia

Fonte: *MISSALE ROMANUM*: Architypographia Plantiniana, 1724.

Foto: Camila Santiago.

A segunda disposição mais recorrente de gravuras foi inventariada em quatro livros, estando dois na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, um na Biblioteca Nacional, e um na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei.⁵⁷⁷ Nenhuma das estampas usadas nessa segunda forma de colocação coincide com alguma do primeiro tipo: são 10 gravuras diferentes.

Esse **tipo 2** de arranjo também conserva certa coerência estilística, embora suas imagens não pertençam a uma iniciativa única de renovação iconográfica mas, antes, agregam imagens originárias de diferentes períodos da casa de Plantin, algumas, inclusive, referentes ao século XVII, idealizadas por Pieter Paul Rubens. Em comparação com o tipo 1, percebe-se que as figuras destacam-se dos fundos, menos profusos, com maior nitidez. As cenas ocorrem sempre mais próximas do olhar do observador e as feições das pessoas são mais suaves. As linhas dos desenhos seguem de maneira mais arredondada, sinuosa, ao contrário dos ângulos evidentes no tipo 1. Os tecidos são menos revoltos, menos complexos e menos marcados pelo sombreado nas pregas. As passagens bíblicas não exaltam o patético, o teatral, e a diagonal não é a forma dispositiva privilegiada, sendo evidente, apenas, na Anunciação e na Ressurreição. Ao contrário, a organização espacial fecha-se, mantendo a cena circunscrita. A comparação entre o Pentecostes do tipo 1 e o do tipo 2 deixa claras todas essas observações.

⁵⁷⁷ Fundação Biblioteca Nacional, Secção de obras raras, Cat. 3 A, 3, 11, n. 1; Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, E. 1 cx. 26 L. 71; Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 212 e 213, vol. 2769; rl. 277, vol. 3045.



FIGURA 68 - *Pentecostes*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1722.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 69 - *Pentecostes*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1721.
Foto: Camila Santiago.

Na estampa de tipo 2, o fundo clássico orienta, fecha e define o escopo do olhar, efeito acentuado pelas figuras que ladeiam, emoldurando, em primeiro plano, a cena principal. Ao contrário, o Pentecostes de tipo 1 estrutura-se de maneira a expandir a organização espacial, sedimentada em duas diagonais ascendentes: uma que parte do canto direito inferior e prossegue até o lado esquerdo e outra que daí parte até o debate dos dois homens ao fundo. A estampa de tipo 2 é menos movimentada, mais calma e com linhas ondulantes.

Os demais missais flamengos foram decorados pela permuta das opções de gravuras para cada passagem textual, inclusive daquelas presentes nos tipos 1 e 2 de arranjos. As estampas agregadas no tipo 1 são incomparáveis na plenitude barroca de sua linguagem estilística.

A casa impressora de Miguel Menescal da Costa adentrou o universo cultural mineiro em função de duas edições do missal editados por Francisco Gonçalves Marques, em 1760 e 1764; encontrei dois livros da edição de 1764. Suas gravuras são emolduradas por artifícios decorativos rococós. Apesar de abertas por gravador português, Januário Antonio Xavier, são cópias das gravuras de Cristo Crucificado e Ressurreição, presentes no tipo 2 dos Missais Flamengos.⁵⁷⁸

Os missais advindos de Veneza destacam-se por veicularem ornamentos como *putti*, emaranhados de plantas, arabescos, figuras zooantropomórficas e carrancas.⁵⁷⁹

Os missais impressos pela Régia Oficina Tipográfica também conservam coesão estilística entre suas gravuras, abertas pela escola de gravura de Joaquim Carneiro da Silva. Para cada episódio sacro comumente ilustrado, havia uma única opção de gravura. Nem sempre as dez passagens contavam com suas respectivas estampas alusivas. Exalam, como as estampas do tipo 2 flamengo, estilo mais clássico, ponderado, marcado pela distinção entre as cenas e os fundos, menos conturbados e preenchidos. Os efeitos criados pela representação da iluminação, sofisticados, assim como o movimento das cenas, são mais brandos do que os do tipo 1. Destaca-se do tipo 2 flamengo por ser muito melhor resolvido do ponto de vista da anatomia humana e das feições: doces, italianizadas e particularizadas.

⁵⁷⁸ Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, rl. 69, vol. 437, Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, não catalogado.

⁵⁷⁹ Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 76, vol. 82; Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias rl. 70, vol. 439. Biblioteca dos Bispos – Museu da Música. E. 1, p. 2. 34; E. 2, prat. 4, 171.



FIGURA 70 - *Calvário*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.

Foto: Camila Santiago.

A partir de 1820, os Missais da Impressão Régia avaliados contam com estampas abertas por outra escola de gravura, dirigida por Francesco Bartolozzi. A iconografia é a mesma das gravuras da escola de Carneiro da Silva. Observam-se, entretanto, alterações formais: os corpos são anatomicamente menos delineados e mais arredondados, as feições são menos personificadas, os panos caem formando menos ângulos e revolteios, os contrastes de claro/escuro são sistematicamente diminuídos e alguns fundos são simplificados, inclusive com personagens suprimidos.



FIGURA 71 - BARTOLOZZI. *Assunção da Virgem*
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, [s.d.].
 Foto: Camila Santiago.



FIGURA 72 - SILVA. *Assunção da Virgem*
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1818.
 Foto: Camila Santiago.

Delinea-se, assim, parte do vocabulário iconográfico-formal disponível aos artistas na época. Quais estampas efetivamente foram usadas como modelos? Como foram usadas? Houve adaptações? Supressões temáticas? Transformações formais? Tais questões são alvos do debate do próximo item do capítulo.

Apesar de ter focado as gravuras dos missais como componentes desse vocabulário iconográfico-formal, visto terem sido livros que muito participaram dos processos criativos picturais, alargo esse vocabulário abarcando os breviários, bíblias – especificamente a Bíblia de Demarne – e livros de horas, com destaque para o livro de horas de Frei Sarmento, *Horas Marianas*.

Os breviários são livros geralmente possuídos por eclesiásticos e dedicados a orientar suas orações. As edições setecentistas encontradas, e que circularam por Minas Gerais, eram organizadas em quatro volumes, cada qual contemplando, liturgicamente, uma estação do ano. Veiculavam iconografia semelhante à dos missais, mas incluem algumas gravuras que não constam nesses livros, como as que representam o Rei Davi e a passagem da História de Jó em que sua mulher o incita a maldizer Deus. Os episódios bíblicos retratados em cada um dos volumes são os mesmos nas edições portuguesas e flamengas. No tomo referente aos meses do verão, a primeira gravura contempla a História de Davi, que é seguida pelas seguintes passagens: Anunciação, Natividade, Epifania. No livro da primavera, Davi está representado na primeira gravura. A segunda retrata algo não encontrado nos missais: a Tentação no Deserto. As estampas seguintes representam a Ressurreição, a Ascensão de Cristo e o Pentecostes. Davi, a Santíssima Trindade, a Última Ceia e a Assunção da Virgem são as temáticas iconográficas da edição sobre o inverno. No tomo do outono, as representações são: Davi, Jó diante de sua mulher, e a Santíssima Trindade rodeada de santos.

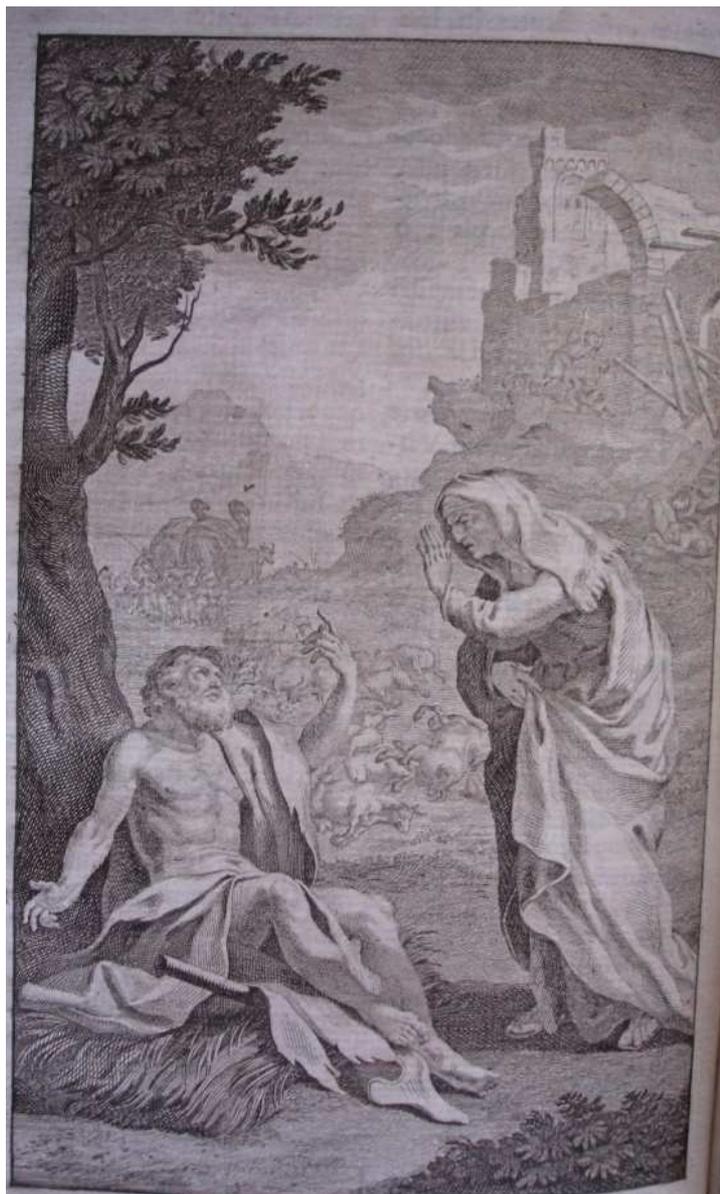


FIGURA 73 - *Jó*

Fonte: *BREVIARIUM ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1786.

Foto: Camila Santiago.

Percebe-se, tanto nos breviários da casa de Plantin como nos da Régia Oficina Tipográfica, que algumas gravuras são cópias, em menor tamanho, das estampas dos missais das respectivas casas. O breviário da Régia Tipografia traz as seguintes passagens ilustradas com estampas diferentes das que ilustravam os mesmos episódios nos missais da casa: Anunciação, Natividade, Ressurreição, Última Ceia, Assunção da Virgem.



FIGURA 74 - SILVA. *Anunciação*

Fonte: *BREVIARIUM ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1786.

Foto: Camila Santiago.

O livro de *Horas Marianas*, de Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento, afluíu com bastante regularidade para o Brasil. Livros de Horas são pequenos manuais que orientam o fiel nas suas orações, sejam realizadas em casa, ao longo dos dias do ano e do tempo de um dia, sejam em novenas coletivas ou mesmo durante a missa. Ao contrário dos missais, destinam-se a um único leitor e relacionam-se com ele de forma mais íntima, e mesmo privada. A edição do livro de Sarmiento de 1778, a qual tive acesso, contém belíssimas estampas. Antes de adentrar propriamente na matéria pertinente, o volume apresenta o local em que é vendido, na portaria do Convento de N. Sra de Jesus de Lisboa, onde seria possível comprar outros livros do mesmo autor. Apresenta um calendário de santos e eventos que deveriam ser referendados em cada dia do ano. Destaca, no prólogo, a importância da reza cotidiana do ofício N. Senhora e informa, na parte seguinte, as indulgências que os que a ela se dedicarem receberiam.⁵⁸⁰ Seguem-se os ofícios e as rezas pertinentes. O livro é ilustrado

⁵⁸⁰ SARMENTO. *Horas Marianas*. 1778. A numeração das páginas começa no primeiro ofício.

com 13 gravuras: cinco indicam, na subscrição, a autoria de Joaquim Carneiro da Silva, sete não contém subscrições e uma é assinada por *Carp. F.* No final, é apresentado um índice e a cópia do privilégio de impressão e venda, conferido ao Frei Sarmento por decreto de 9 de setembro de 1777.

Dentre as 13 gravuras do livro de Sarmento, apenas quatro representam passagens também ilustradas nos missais: Natividade, Epifania, Assunção da Virgem e Calvário. Nenhuma delas, entretanto, é cópia das estampas dos missais.



FIGURA 75 - *Natividade*

Fonte: SARMENTO. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

Foto: Camila Santiago.

As cinco primeiras gravuras do livro ilustram passagens da vida da Virgem, sendo que a primeira delas é a representação da invocação, tão cara aos portugueses, de Nossa Senhora da Conceição.



FIGURA 76 - SILVA. *Nossa Senhora da Conceição*

Fonte: SARMENTO. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

Foto: Camila Santiago.

As três últimas gravuras representam, respectivamente, almas sendo removidas do Purgatório por anjos, Davi e o Anjo, e a cerimônia da Missa, emoldurada com ornamentos *rocaille*.



FIGURA 77 - CARPINETTI. *Santa Missa*

Fonte: SARMENTO. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

Foto: Camila Santiago.

Tendo em vista as subscrições, o livro teria sido ilustrado por dois gravadores distintos: Joaquim Carneiro da Silva e Carpinetti. Mas, se nos ativermos aos estilos das gravuras, acredito que são três os abridores de estampas envolvidos na empreitada. O terceiro, que não assinou suas composições, seria o responsável pelas gravuras do Calvário, da Fuga para o Egito, e Maria no meio da multidão, cujas semelhanças formais podem ser facilmente percebidas, sobretudo pela fluidez do traços.



FIGURA 78 - A Fuga para o Egito

Fonte: SARMENTO. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

Foto: Camila Santiago.

Bíblias ilustradas também ofereciam potenciais modelos artísticos para os pintores que atuaram nas Gerais. Hanna Levy apresentou algumas Bíblias que continham gravuras que foram tomadas como modelos pelos artistas na Capitania/Província aurífera, dentre elas a *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalipse*.⁵⁸¹ Certamente é essa a Bíblia arrolada no inventário de Manoel da Costa Ataíde, haja visto que o livro foi usado por ele como manancial de modelos criativos em diversas ocasiões, a exemplo das pinturas imitando azulejos da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, dois painéis dessa mesma igreja dispostos na capela-mor, e da pintura imitando azulejos da capela-mor da Capela de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto.

⁵⁸¹ *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalipse*. Paris: Chez l' Auter, 1730.

A Bíblia foi dedicada à sua Majestade por seu gravador, Demarne, responsável pela abertura das gravuras que a compõem; algumas delas feitas a partir de obras do renascentista Rafael Santi. As gravuras não apenas ilustram o livro, mas são seu elemento principal; ele se organiza em estampas que tomam toda a extensão das páginas. Cada imagem representa uma importante passagem do Antigo ou do Novo Testamento. Sob a cena principal, mas ainda dentro da moldura ornamental que a envolve, encontram-se um título e breve trecho retirado das Sagradas Escrituras, referente ao episódio em questão, em versões latina e francesa.



FIGURA 79 - Jesus a caminho do Calvário

Fonte: *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse*. Estampa 114.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nota-se, portanto, que as imagens gozam de grande destaque em relação ao escrito, tratando-se menos de uma Bíblia ilustrada do que de um conjunto de ilustrações da Bíblia. No prefácio ao leitor, Demarne exalta a importância das estampas, distinguindo sua obra de iniciativas anteriores, justamente pela superior qualidade das gravuras. O poder das imagens na instrução dos analfabetos e menos letrados é mencionado para justificar a importância da Bíblia.

Il n'est pas nécessaire de s'entendre beaucoup sur l'utilité de ce Recueil. Tout Monde ne peut pas profiter de la lecture de l'écriture Sainte: il ne convient pas même a tous indifferement de la lire. Mais tous, les plus grossiers comme les plus intelligents, les enfants même peuvent s'instruire ici, sans être capable de lecture, ou de reflexion, ou avant qu'un age meur le permette, on aime a s'entretenir des veritez les plus séveres, et a s'em nourrir par les yeux.⁵⁸²

O livro oferece versão gravada de todos os principais episódios do Antigo e do Novo Testamentos, inundando o circuito pictórico mineiro com riquíssimo vocabulário iconográfico-formal, generoso em representações de escorços, perspectivas, modelados contorções corporais, edifícios que revelam paradigmáticos esquemas arquitetônicos, etc. Inseriu Ataíde, e também seus pares contemporâneos, na produção pictural dos grandes pintores europeus gravados nesse volume, como atesta seu frontispício.

É preciso considerar as gravuras avulsas, que não eram ilustração de livros, como importante parte desse vocabulário iconográfico-formal disponível aos artistas na Capitania/Província mineira. Destaco os registros de santos, estampas de diversos tamanhos que representavam os santos, invocações marianas, passagens das sagradas escrituras, ou seja, toda sorte de temas católicos. A Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal conserva um acervo de 6.300 registros de santos, por meio do qual é possível conhecer essa versão do vocabulário iconográfico-formal. Percebe-se que essas estampas eram abertas em vários locais do mundo, embora destaquem-se, numericamente, as portuguesas.

⁵⁸² *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse. Au Lecteur.*



FIGURAS 80 e 81 - Registros de Santos

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 84 e RS 932.

Fotos: Biblioteca Nacional de Portugal.

Além de veicularem passagens sacras, os registros disseminavam aspectos ornamentais, muitos de cariz rococó, geralmente emoldurando a cena principal.



FIGURA 82 - Registro de Santo

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 90.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Algumas eram versões, em traços mais populares, de ilustrações de livros religiosos, sobretudo dos missais. O registro abaixo é uma contrafação da gravura de Todos os Santos, presente em várias edições do Missal Romano dado à luz pela casa plantiniana. O desenho original, como foi mostrado no capítulo primeiro, é de Rubens.

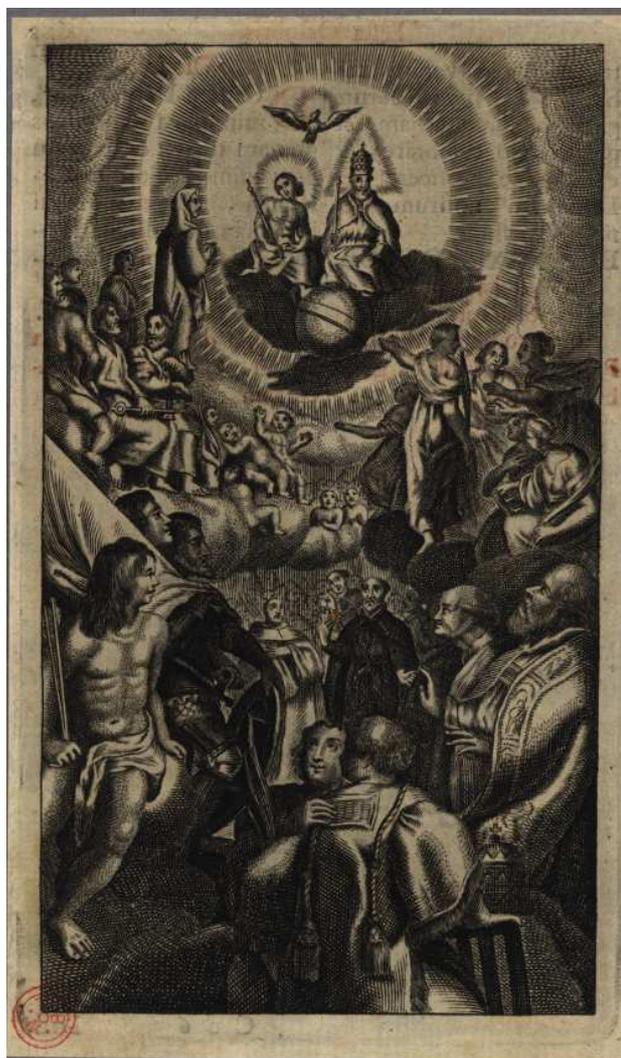


FIGURA 83 - Registro de Santo

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4516.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Percebe-se, pela análise desse acervo, que o universo da gravura na época era formado por invenções e por cópias, por vezes parecidas com o original, por vezes bem diferentes. A mesma imagem podia ser aberta, editada e vendida por diversificados gravadores, editores e casas comerciais. Inserem-se, como registros de santos, gravuras abertas para ilustrar livros religiosos e que tiveram tiragens para circular avulsas.

3.3 As apropriações das gravuras como modelos pelos artistas

As reflexões que se seguem objetivam apresentar as apropriações que os pintores nas Minas Gerais fizeram das estampas como modelos, refletindo sobre essa dinâmica em termos históricos e estéticos. É preciso considerar, entretanto, que esse tipo de relação com a imagem impressa não singulariza Minas Gerais e nem territórios coloniais, embora as vicissitudes históricas dessa prática e seus desdobramentos em imagens sejam particularizados. Mesmo os célebres artistas dos grandes eixos criativos utilizaram estampas como matrizes de suas criações. Sabe-se que grandes nomes como Velásquez, Rubens ou Poussin beneficiaram-se desse expediente.

Os pintores dos territórios ultramarinos espanhóis também foram ávidos imitadores de estampas,⁵⁸³ que, nesses espaços, agregavam a função de disseminar preceitos católicos. Já na segunda década do século XVI, as ordens mendicantes no México utilizavam-nas tanto como suporte didático da evangelização quanto como moldes a serem copiados pelos índios nas oficinas de Arte, como aquela criada pelo franciscano flamengo Pedro de Gante. Data de 1525 a primeira peça indígena conhecida decalcada de impresso europeu: uma vinheta sobre uma bula pontifícia representando a Virgem e Cristo.⁵⁸⁴

Pintores que atuavam nas colônias e os encomendantes das obras, geralmente instituições religiosas, estabeleciam o programa iconográfico das peças artísticas. Os registros desses acordos especificavam o tema da composição e, muitas vezes, apresentavam a estampa que deveria ser traduzida em pintura ou em escultura. Em 1665, Baltasar de Echave y Rioja foi incumbido, pela Inquisição do México, de pintar o martírio de São Pedro. Recebeu dos eclesiásticos a gravura que deveria decalcar, pelo que ganharia 100 pesos. A Inquisição não aprovou a obra, pagando-lhe apenas 80 pesos. O mestre refez o quadro, recebendo mais 18 pesos.⁵⁸⁵ Aspectos como a forma de uma pintura ou escultura, os prazos para sua conclusão, os materiais necessários, os preços e as condições de pagamento eram lavrados em contratos firmados entre artista e encomendante. O uso de impressos como matrizes também era especificado nesses documentos, como se percebe, por exemplo, no contrato seiscentista em que os escultores Quirio Catanõ y Antóno de Rodas encarregaram-se de talhar um retábulo para Sonsonate, El Salvador.

⁵⁸³ O termo *imitar* aqui não necessariamente descreve uma cópia servil, conforme ficou explícito no capítulo anterior.

⁵⁸⁴ GRUZINSKI. *La guerra de las imágenes*, p. 80.

⁵⁸⁵ TOUSSAINT. *Arte colonial em México*, p. 204-211.

Item se encargan de hacer un retablo de meida talla de relieve para poner a la mano derecha del Sacramento de San José que vaya hacia el arca y traiga de la mano el niño Jesús com anda en las estampas suyas

Item se encargan de hacer un compartimiento o tarjeta en que estén tallados o relevados los dos brazos de Cristo y de San Francisco cruzando como se suelen pintar particularmente en la estampa que se trajo de Roma en la bula de la indulgencia que se gana el día de San Francisco...⁵⁸⁶

Alguns artistas possuíam livros ilustrados e estampas que eram por eles sugeridas como referenciais aos que os contratavam. No inventário do mestre Baltasar de Figueroa, morto em Bogotá em 1667, constam

...los seis libros de vidas de santos com estampas para las pinturas, más un libro de arquitectura, necesario a este arte; más de mil ochocientas estampas que había costado unas a doce, otras a patacón y otras a cuatro reales, más cuarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dicho defuncto para pintar por ellas.⁵⁸⁷

Parcela desses impressos que rumavam para o Novo Mundo eram traduções de pinturas, as chamadas gravuras de reprodução ou de tradução. As estampas da obra de Pieter Paul Rubens inundaram o mundo colonial, com destaque para o espanhol. A gravura aberta por Lucas Vorstermann reproduzindo a belíssima *Deposição da cruz*, encomendada pela corporação de arcabuzeiros de Antuérpia para a sua capela na catedral, foi molde, por exemplo, de uma pintura presente no monastério das Capuchinhas de Santiago do Chile. A obra, de 1732, é extremamente fiel a Rubens quanto a disposição iconográfica, mas é menos “sofisticada” na representação da anatomia dos corpos, dos panejamentos e da iluminação. O resultado é uma cena que se desvenda menos timidamente ao não se envolver em crepúsculo. As feições dos personagens retratados distinguem-se daquelas idealizadas pelo Flamengo e parecem refletir os tipos locais.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ PALOMO. Aportaciones del grabado europeo al arte en Guatemala, p. 50.

⁵⁸⁷ LÓPEZ. Pintura y escultura barrocas en Colômbia y Venezuela. In: GUTIÉRREZ. *Barroco iberoamericano*, p. 278.

⁵⁸⁸ A pintura de Santiago do Chile possui os seguintes dizeres: “Estos quincé liensos de la via sacra mâdo pintar El general Dom Manuel de Ara India para El combento de als madres capuchinas del reyno de Chile el ano de 1732 em la ciudade del Cuzco.” É possível identificar muitas pinturas e esculturas na América espanhola que tiveram em Rubens sua fonte criativa. Não é meu objetivo avançar nesse tópico, cito algumas apenas para adensar o debate. Pedro Ramirez, pintor que atuou no México em meados do século XVII, utilizou gravado do Triunfo da Eucaristia, aberto por Scheltz et Bolswert, para compor pintura na catedral da Guatemala. O mesmo gravador abriu uma *Santana Mestra*, baseada em Rubens, que influenciou uma escultura guatemalteca situada na Igreja de Santo Domingo. PALOMO. Aportaciones del grabado europeo al arte en Guatemala, p. 52-53. No vice-reinado do Peru, o pintor indígena Diego Quispe Tito usou a estampa de Vorstemann que traduz *O retorno do Egipto* de Rubens, para realizar sua representação do episódio sacro. STASTNY. La pintura em el Peru Colonial. In: GUTIÉRREZ. *Barroco iberoamericano*, p. 114. Outro artista cuzqueño que muito se inspirou em Rubens foi o indígena Basílio de Santa Cruz. A representação da *Sagrada Família* do pintor mexicano José Juarez inspirou-se em várias composições sobre o mesmo tema de Rubens. TOUSSAINT. *Arte colonial em México*, p. 20.



FIGURAS 84 - RUBENS. *Deposição da Cruz*
 Fonte: Catedral de Antuérpia.
 Foto: Camila Santiago

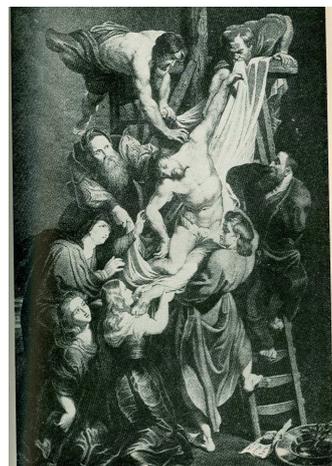


FIGURA 85 - VORSTERMANN. *Deposição da Cruz*, a partir de pintura de Rubens
 Fonte: Aportaciones del Grabado europeo al arte em Guatemala. *Anales des instituto de investigaciones estéticas*. México, v. IX, n. 35, 1966.
 Foto: Ricardo Toledo Palomo.



FIGURA 86 - Anônimo. *Deposição da Cruz*
 Fonte: Monastério das Capuchinas de Santiago do Chile.
 Foto: GUTIÉRREZ. *Barroco iberoamericano*.

O mundo pictórico luso-brasileiro também estava na rota de impressos que o fertilizava. Em Portugal, os usos de estampas como modelos iconográficos e formais eram

correntes. Artistas em diversos momentos da História lançaram mão de estampas como modelos criativos. Em meados da década de 1970, a temática foi verticalmente encarada por Marie-Thérèse Mandroux-França. Sua pesquisa perseguiu as coleções de livros e estampas dos conventos espoliados por decreto de 1834.⁵⁸⁹ Centrada nas gravuras de ornamentos, a pesquisadora foi capaz de traçar o itinerário dos modelos impressos e apontar seus desdobramentos no panorama artístico português. A configuração do rococó no norte de Portugal é compreendida tendo em vista o grande número de estampas ornamentais *rocaille* que para lá afluíram, sobretudo de Augsburgo.⁵⁹⁰ Myriam Ribeiro, no seu amplo estudo sobre o rococó religioso, demonstrou que a dinâmica da circulação de gravuras ornamentais rococó perpassava o mundo colonial, interferindo nos rumos desse estilo no ultramar.⁵⁹¹

A ingerência de estampas da iconografia cristã sobre os pintores portugueses foi muito comum. Impressos flamengos que traduziam pinturas italianas foram tomados como fontes criativas por renomados artistas lusitanos. Vítor Serrão apresenta uma generosa gama de pinturas decalcadas de gravuras nórdicas. O importante pintor obidense Baltazar Gomes Figueira, por exemplo, realizou três versões da Fuga para o Egito, a partir de gravura de Cornelis Cort que traduzia a clássica pintura de Barocci.⁵⁹² Josefa de Ayala, filha de Gomes Figueira, também se amparava em fontes gravadas. Gravadores nórdicos como Cornellis Cort, Jerónimo Wierix, Adrien Collaert e Cornelle Galle influenciaram as pinturas do altar de Santa Catarina, na Igreja de Santa Maria, em Óbidos, e as telas da vida de Santa Tereza conservadas na Igreja Matriz de Cascais.⁵⁹³ A belíssima obra de José do Avelar Rebelo, na Igreja de São Roque de Lisboa, *O menino entre os doutores*, tem como matriz uma estampa de Johannes Sadeler I, segundo Martin de Vos.⁵⁹⁴ Até mesmo as predileções estéticas de origem Caravaggesca tiveram incidência sobre os pintores portugueses. A tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha, presente na Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel, enfocou, como um de seus modelos, a estampa representando a *Negação*

⁵⁸⁹ MANDROUX-FRANÇA. *L'Image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle*: um patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais.

⁵⁹⁰ MANDROUX-FRANÇA. Information artistique et “mass-media” au XVIII siècle: la diffusion de l’ornement grave rococo au Portugal.

⁵⁹¹ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*.

⁵⁹² SERRÃO. Precisoões sobre Baltazar Gomes Figueira, expoente da pintura protobarroca Portuguesa. In: ESTRELA; GORJÃO; SERRÃO. *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”*, p. 49. Outras pinturas desse artista, imitadas de gravuras, são apresentadas nesse catálogo e, também em: SERRÃO. *A pintura protobarroca em Portugal: 1612-1657*, p. 186.

⁵⁹³ SOBRAL. Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia. In: _____. *Do sentido das imagens*.

⁵⁹⁴ SERRÃO. *A pintura protobarroca em Portugal: 1612-1657*, p. 187.

de Pedro, de Schelte à Bolswert, baseada numa pintura do caravaggesco Gerard Seghers.⁵⁹⁵ A bibliografia pertinente aponta vários outros casos de estampas sendo usadas como modelos pelos artistas portugueses, o que, certamente, não é aqui meu objetivo esgotar. Nota-se, contudo, que a prática lusitana foi adotar modelos externos, sobretudo ítalo-flamengos.⁵⁹⁶

Pintor português que se destacou no uso de modelos gravados foi André Gonçalves, atuante na primeira metade do século XVIII. É possível perceber pinturas suas que muito se aproximam de outras mineiras, o que revela o uso das mesmas fontes gravadas. Análises das obras desse artista realizadas por contemporâneos e por críticos pouco depois de seu período de atuação já apontavam essa característica, algumas vezes de forma levemente depreciativa. Em 1755, sobre ele afirmou Miguel Tibério Pedagache:

O Senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém põe muito pouco de sua casa, e os seus paineis podem-se quase todos chamar excellentes copias de bons originaes. (...) Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas...⁵⁹⁷

Os processos picturais brasileiros também se valeram sem parcimônia das imagens gravadas como fontes. As imagens impressas trazidas a lume após a Reforma Tridentina serviram para tipificar padrões iconográficos sancionados pela Igreja e divulgá-los pelo mundo cristão. A análise de vasta produção gravada, de diversos artistas, que representa a mesma passagem religiosa, revela semelhanças consideráveis. Gravava-se, vendia-se e permitia-se a circulação do que estava dentro da idealização iconográfica pós-Trento, procedimento que, no Império Português, assegurou-se por intermédio dos instrumentos de censura.⁵⁹⁸

Ora, imitar imagens já fiadas pela Igreja e pela Monarquia minimizava problemas futuros quanto a possíveis avaliações desses órgãos. Imitar, aqui, não significa simplesmente copiar servilmente, mas selecionar o que imitar e reelaborar seu modelo mediante conhecimentos das Regras da Arte, da natureza e das criações antigas, concepção pertinente

⁵⁹⁵ SERRÃO. *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, p. 231.

⁵⁹⁶ SALDANHA. A cópia na pintura portuguesa do século XVIII. In: _____. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*, p. 270.

⁵⁹⁷ PEDAGACHE. Carta aos sócios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa. In: CONCEIÇÃO. *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, p. 196-197. *Apud* MACHADO. *André Gonçalves: pintura do barroco português*, p. 35.

⁵⁹⁸ A ingerência da censura sobre a produção e circulação das imagens impressas foi abordada no primeiro capítulo.

ao período, como foi debatido no capítulo anterior. Ao mirar modelos gravados como fontes criativas, os artistas atualizavam-nas, em suas obras, a partir de concepções estéticas e habilidades que os circundavam historicamente.

As gravuras que foram usadas como modelos pelos pintores em Minas Gerais eram, geralmente, propriedades dos principais encomendantes de trabalhos artísticos nas Minas: irmandades e ordens terceiras. Clérigos também possuíam, com frequência, missais ilustrados entre seus bens citados em inventários *post-mortem*.⁵⁹⁹

Os inventários das irmandades e das ordens terceiras eram confeccionados anualmente, quando se alterava a composição da mesa administrativa. Nessas ocasiões, todos os pertences da agremiação eram conferidos e arrolados. O acompanhamento sistemático dos registros viabiliza perceber quando se adquiriu um missal. É muito difícil, por outro lado, depreender dos inventários quando um missal específico, identificado no acervo de uma instituição, passou a integrá-lo. Isso porque os registros nos inventários não fornecem especificações sobre os livros, restringindo-se, na maioria dos casos, a descrever seus aspectos exteriores. Comum, também, é um número superior de missais hoje pertencentes a uma agremiação, em comparação com o que se relatou nos inventários. Conclui-se ou que os livros, mesmo impressos em datas anteriores à confecção do inventário, foram adquiridos posteriormente ao período investigado pela pesquisa, ou que, por algum motivo, não foram inventariados, hipótese menos provável. A ausência de séries completas de inventários, que perpassem o período contemplado, oblitera o acompanhamento sistemático das aquisições e das dispersões dos bens das irmandades.

A análise desses documentos aponta para a posse de, no mínimo, um Missal Romano. Os sodalícios obedeciam, assim, às exigências da Igreja, estabelecidas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “...não poderão meter no discurso da Missa algumas outras, nem fazer outras inclinações, reverencias, genuflexões, osculos, bençãos, senão as que estão apontadas nas regras do Missal Romano reformado.”⁶⁰⁰

A Igreja, por ocasião das visitas pastorais, fiscalizava, dentre outros aspectos, se as agremiações possuíam, efetivamente, o Missal Romano e se ele ainda servia ao uso. A “atualidade” do missal era cobrada, como é possível depreender da visita do Cônego Henrique Moreira de Carvalho à Capela de Santo Amaro, Brumal, em 1747. O templo já detinha, na

⁵⁹⁹ De acordo com Thábata Alvarenga, era comum, também, a presença de Missais romanos entre os bens de sujeitos que possuíam capelas particulares. As menores bibliotecas analisadas pela autora eram compostas, geralmente, de um único livro de liturgia, um missal, que integrava o oratório doméstico. ALVARENGA. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*, p. 73.

⁶⁰⁰ DA VIDE. *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*, Livro 2º, título III, p. 136.

ocasião, quatro missais: dois arrolados no inventário dos seus “ornamentos e mais cousas”, de 1738, e dois adquiridos após visita anterior. Apesar disso, o religioso exigiu “...que se compre um missal...”, o que foi prontamente atendido, como declarou o administrador no “inventário das coisas compradas pela advertencia do vizitador”, sob a rubrica “mais hum missal novo”.⁶⁰¹

Em alguns anos, excepcionalmente, não foram elencados missais entre os bens de determinada confraria. Por exemplo, a primeira vez que o item aparece nos inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de Vila Rica, refere-se ao biênio 1756/1757.⁶⁰² Acredito que, durante esses períodos, a irmandade usava o livro de outrem, tomando-o de empréstimo. O intercuro livreiro entre padres e associações religiosas, seja mediante empréstimo, compra, ou de ter o volume sido legado em testamento, foi prática corrente. Em 1811, um dos missais da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto estava na casa de um padre, “um missal com feixos de prata em poder do Rmo. Vigro Vidal José do Valle”.⁶⁰³ No registro dos bens dos terceiros franciscanos de Vila Rica de 1771, foram somados alguns bens comprados do padre Thomas Machado de Miranda, dentre eles, um missal.⁶⁰⁴ A mesma instituição, em 1790, herdou do referido eclesiástico, por intermédio de seu testamenteiro, outro missal e um livro de epístolas e evangelhos.⁶⁰⁵

Percebe-se que a obtenção dos missais poderia ocorrer pela encomenda dos livros no Reino ou por meio da circulação dos livros, entre clérigos e associações de leigos, em território mineiro.

Referências às formas de leitura, aos modos 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 local de publicação, editora e ano, raramente aparecem nos documentos, ou seja, não eram relevantes para identificar os tomos. 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 1756.⁶⁰⁶ O missal distinguia-se pelo uso prático no transcorrer do calendário litúrgico, “hum missal do comú

⁶⁰¹ AEAM. Livro de documentos e inventários da capela de Santo Amaro, Brumal, prateleira A, nº 30, fls. 4f e 4v; fls. 5f e 5v e fls. 6f.

⁶⁰² Casa dos Contos. Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, rl. 65, vol. 209, fls. 11f.

⁶⁰³ Casa dos Contos. Inventários da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 2, vol. 64, fls. 2f.

⁶⁰⁴ Casa dos Contos. Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, rl. 65, vol. 209, fls. 41v.

⁶⁰⁵ Casa dos Contos. Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, rl. 65, vol. 209, fls. 55f.

⁶⁰⁶ Casa dos Contos. Livro de Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, rl. 65, vol. 209, fls. 26v e 29v.

serviço e atual serventia” e pela sua aparência “Hum missal com sua capa de Marroquim gornições de prata”.⁶⁰⁷, novo, velho, com fechos de prata, etc.⁶⁰⁸

Os cuidados com os missais podem ser percebidos pelo aparato que os cercava, como estantes e panos bordados. A irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Vila Rica possuía, em 1811, “huma estante de por o missal no Althar” e “Dous panos ricos, das estantes dos missaes”.⁶⁰⁹ 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.⁶¹⁰

Os inventários agregavam bens considerados semelhantes. Os missais eram listados junto com outros livros do sodalício, geralmente, também de cunho religioso:

hum Ritual Romano; Hua Coroa Seráfica; hum caderno para as missas santos novos; três missaes; hum livro Arbiol castilhano (falta); hu dito p^a o assento dos Ir. Comfrades e deff.tos.; hum dito das sertidoens dos legados; hu dito da copia dos estatutos...⁶¹¹

O mesmo termo – *livro* – é usado tanto para volumes impressos ou manuscritos quanto para cadernos em branco, nos quais seriam feitas as anotações das associações. 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 pinturas decorativas dos edifícios religiosos. Célio Macedo Alves demonstrou que, em alguns contratos, a forma desejada para a pintura era especificada pela descrição de estampas de missais. Foi assim com o acordo, já citado, estabelecido entre a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, e o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha, que, provavelmente baseando-se na gravura das folhas de rosto dos missais da Impressão Régia, prescrevia:

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

⁶⁰⁷ Casa dos Contos. Livro de Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, rl. 65, vol. 209, fls. 13v.

⁶⁰⁸ 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. DINIZ. Biblioteca setecentista nas Minas Gerais, p. 47-48.

⁶⁰⁹ Casa dos Contos. Livro de Inventários da irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 05, vol. 103, fls. 6f e v.

⁶¹⁰ Casa dos Contos. Livro de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 02, vol. 65, fls. 39v.

⁶¹¹ Casa dos Contos. Livro de Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, rl. 65, vol. 209, fls. 45f.

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.⁶¹²

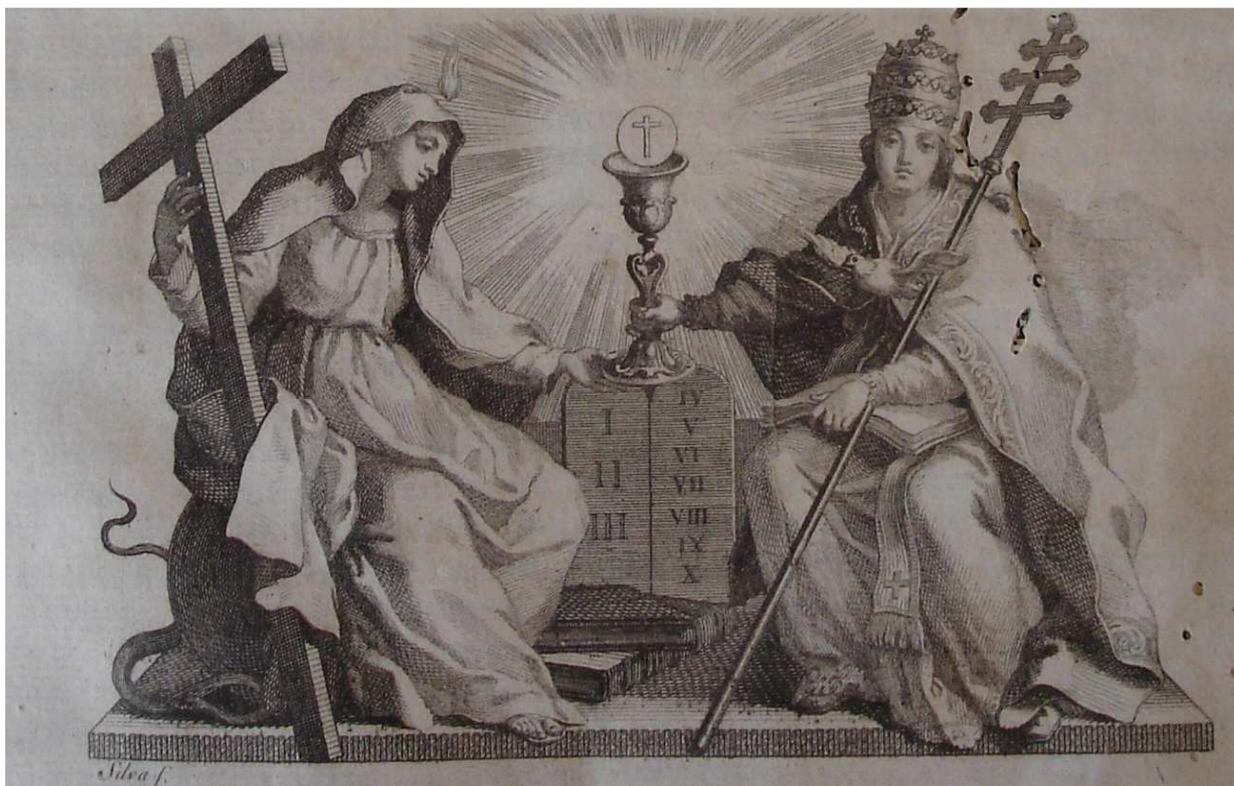


FIGURA 87 - SILVA. Vinheta do Frontispício

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.

Foto: Camila Santiago.

Ressemantizadas no bojo de contratos de prestação de serviços, as estampas eram investidas da função de assegurar às confrarias que as obras por elas demandadas refletiriam suas intenções e desejos. Manuseadas como modelos para criações, elas auxiliavam os artistas a não se afastarem do que deles era esperado, assegurando-lhes, assim, o recebimento da última parcela dos pagamentos pelas obras, que, geralmente, ocorria após avaliação final por mestres reconhecidos indicados por encomendador e pintor.

Decalcadas por meio de técnicas pictóricas e integradas na arquitetura e na decoração de capelas e igrejas, as imagens das gravuras transformavam-se, monumentalizavam-se e coloriam-se. O impresso é observado, geralmente, por uma única pessoa; pode ser manipulado, invertida sua posição, fitado de perto. Compartilha com o escrito, quando se trata de uma ilustração, o mesmo espaço físico, bem como, possivelmente, conteúdos semânticos. Dialoga, de maneiras diversas, com o texto que o ladeia.

O artista que tomava uma estampa como modelo criativo tinha dois desafios principais: escolher e conferir cores ao que se estruturava, cromaticamente, em preto, branco e

⁶¹² PASSOS. *Em torno da história de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja*. Por razões desconhecidas, a pintura não obedeceu à temática da gravura.

matizes de cinza, e aumentar as proporções da imagem sem distorcer suas relações dimensionais originais. Alguns tratados de pintura da época, presentes nas Minas, ensinavam como copiar desenhos para outras superfícies.

Felipe Nunes dedica uma parte de seu livro a instruir sobre o “Modo fácil para copiar huma Cidade, ou outra qualquer cousa”.⁶¹³ A primeira técnica descrita indica que se deve quadricular o desenho que se quer copiar, ou colocar sobre ele uma malha estirada, para não danificá-lo e, em seguida, quadricular da mesma forma o suporte para onde a imagem será passada. Daí em diante, “...porque a torre, que fica em huma malha na rede, buscai nas riscas a malha, que lhe responde, e alli ponde a torre...”.⁶¹⁴ Outro mecanismo ensinado seria o da câmara escura, assim explicado pelo tratadista:

Fazei hum buraco detraz de huma janella, da banda de dentro, na proporção, e distancia donde vos fica fronteira a Cidade, ou o que quereis ver, e o buraco seja tamanho como he o vidro de hum óculo. E tomai hum óculo de velho, que tenha algum tanto de corpo no meyo, e não seja côncavo, como os óculos de moços, que tem a vista curta, e encaixai este vidro no buraco determinado, cerrai depois toda a janella, e as portas, da estância, onde quereis fazer isto, de modo que não tenhais mais luz, que aquella, que vem do vidro.

Tomai hum folha de papel, e ponde-a descontra o vidro tanto apartado, que vejais miudamente na folha de papel tudo aquillo que está fora de casa, o que se faz em huma determinada distancia, mais distinctamente...⁶¹⁵

Usavam-se, também, vidros e espelhos para copiar figuras. As imagens a serem copiadas deveriam ser refletidas nessas superfícies que receberiam tinta a óleo nos limites do desenho. Depois, prensava-se um papel sobre os riscos que eram por ele absorvidos. Furava-se o papel nos contornos das linhas, colocava-o sobre o futuro suporte da pintura e passava-se, sobre ele, carvão ou pó, de modo que o suporte ficasse marcado no formato daquilo que se copiou.⁶¹⁶

Quanto à tarefa de colorir as imagens, o pintor poderia aceitar relações tonais expressas na gravura. Numa estampa, a alternância entre preto e branco cria uma vibração luminosa dimensionada pela trama das linhas, sua proximidade e direção. Codificam-se, assim, qualidades de cor. “As diferenças qualitativas do tecido sígnico correspondem às diferenças qualitativas entre as cores.”⁶¹⁷ Não se trata de código fechado, do tipo determinada

⁶¹³ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 106.

⁶¹⁴ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 107.

⁶¹⁵ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 103.

⁶¹⁶ NUNES. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*, p. 109.

⁶¹⁷ ARGAN. *Imagem e persuasão*, p. 20.

trama – linhas verticais, horizontais, com pontos etc. –, refere-se ao azul ou ao vermelho, mas do estabelecimento de gradações relacionais no interior do impresso.

A escolha da gravura modelo em meio ao vocabulário disponível é indício das preferências estéticas da época. O que dela foi aceito, submissamente, ou transformado, também. Diante dos casos específicos de uso de estampas como modelos, adiante apresentados, considero que por meio do movimento ocular que oscila das pinturas mineiras para as gravuras europeias, e vice-versa, num constante ir e vir, a fecundidade do estudo histórico dessa dinâmica de apropriação se evidencia. É possível refletir em termos de uma História do olhar, indagando como um artista mineiro, que trabalhava com condições historicamente delineadas e compartilhava das redes socioculturais tecidas em Minas Gerais, fitou certa estampa e tomou-a como norte para sua criação exilada, da origem dessa estampa-matriz, pelo oceano. Em se tratando de ilustrações, o olhar do artista foi capaz de mutilar, materialmente ou não, o livro que continha a imagem e que lhe conferia o sentido previsto pela edição: ilustrar uma passagem religiosa completando, fecundando e rememorando, para o pregador, o texto alusivo. Esse olhar, vislumbrável pela comparação da estampa com a pintura, não se revela textualmente, mas por meio de cores e de formas.

As semelhanças e diferenças entre as imagens moldes e as criações mineiras apontam para as ações dos artistas locais no processo de configuração da linguagem pictural mineira. Desvendam suas escolhas, atitudes e reflexões criativas. Devem ser inventariadas e pensadas como elos que significam as pinturas no diálogo com seu ambiente de criação – técnicas pictóricas, organização do trabalho, materiais, concepções estéticas, religiosas, redes sociais, sistema de encomendas. Mas o universo mineiro de produção artística não deve ser tomado *a priori* como explicação da forma, como um contexto edificado, dentro do qual encaixo a pintura como mais um de seus sintomas ou expressão, emudecendo-a como fonte para apontar novas possibilidades de entendimento.

Os liames que vinculam a Arte às condições históricas de sua confecção devem ser cuidadosamente traçados, respeitando as dimensões da forma intraduzíveis textualmente e, muitas vezes, inexplicáveis. É preciso adentrar a linguagem pictórica, desvelando-a a partir de seu interior, e articular cadeias explicativas que a transborde rumo ao entorno sociocultural.

A ampla incidência de pinturas mineiras que imitam gravuras europeias será analisada tendo como eixo organizador privilegiado a iconografia. Com vistas a melhor refletir a dinâmica de “interimageticidade”, em que os pintores criavam tendo em vista, possivelmente, as obras de seus antecessores, iniciarei a exposição pelas iconografias da Natividade, da Anunciação e da Assunção da Virgem, as quais agregam, respectivamente,

embora não exclusivamente, as pinturas que estabeleci para sinalizar os marcos temporais iniciais da presente tese, realizadas por João Nepomuceno Correia e Castro e João Baptista de Figueiredo. Por último, apresentarei as últimas ceias pintadas por Manoel da Costa Ataíde, uma vez que meu recorte final estende-se até a realização da Ceia, exposta no Colégio do Caraça. A pintura revela uma atitude bastante inventiva e diferencia-se das demais por ter sido assinada, o que, pode-se concluir, é indício de ter sido concebida a partir de uma autoconsciência criativa.

3.3.1 Natividade

*Ele estava no mundo e o mundo foi feito por meio dele, mas o mundo não o reconheceu. Veio para o que era seu e os seus não o receberam.*⁶¹⁸

O estudo do tema da Natividade verticalizar-se-á em quatro pinturas mineiras baseadas em gravuras europeias. Especificamente, trabalharei com duas estampas: a primeira constante em algumas edições dos missais da tipografia de Plantin e a outra veiculada pelos missais trazidos a lume, em Lisboa, pela Régia Oficina Tipográfica. O impresso flamengo serviu de modelo para o marianense João Nepomuceno Correia e Castro pintar um painel na nave da Basílica do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, quando as estampas da escola da Impressão Régia ainda não se disseminavam com profusão. A Natividade lisboeta fertilizou criações de diversas pinturas espalhadas pelo território das Gerais, dentre as quais destaco um quadro do forro em caixotões da Capela de São José em Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas, um painel pintado na capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Matozinhos, no Serro, e um painel constante na nave da Igreja da Santíssima Trindade de Tiradentes.

Havia várias contrafações da estampa flamenga transitando pelo território lusitano. Na condição de registro de santo, identifiquei três versões diferentes dessa imagem. Uma delas foi aberta por gravador menos habilidoso no manejo do buril, pois a trama do tracejado é espaçada e evidente, ou seja, a imagem não oblitera a técnica que a originou e não demonstra os belos efeitos de iluminação da matriz plantiniana. Há outra versão dessa Natividade assinada por Jacobus de Man que mais se aproxima da original e uma terceira que

⁶¹⁸ EVANGELHO segundo São João. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.985-1.986, capítulo 1, versículo 10.

revela maiores detalhes do ambiente e suprime o cachorrinho que está, na gravura do missal, em primeiro plano.⁶¹⁹



FIGURAS 88, 89, 90 e 91 - Registros de Santos
 Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4040, RS4041, RS 4044 e RS 4046.
 Fotos: Biblioteca Nacional de Portugal.

⁶¹⁹ Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4040, RS 4041, RS 4044, RS 4043 e RS 4046.

A gravura da Natividade usada como modelo criativo por João Nepomuceno Correia e Castro insere-se na opção iconográfica ocidental de privilegiar a Adoração do Santo Menino em detrimento da representação da Virgem convalescendo do parto. A essa versão do Nascimento de Cristo aglomerou-se, desde o século XV, a cena da Adoração dos Pastores, o que se evidencia, também, na imagem em questão. São sete as personagens bíblicas representadas: a Virgem, São José, dois pastores, duas pastoras e o Menino Jesus.⁶²⁰ Para Émile Mâle, caracteriza a Natividade reformada esse aglomerado de figuras, não mais enfatizando, como na Idade Média, o triste abandono da família sagrada.⁶²¹ Apesar de as sagradas escrituras não especificarem o número de pastores e nem tampouco se eles ofertaram algo ao Menino Deus, a tradição iconográfica oscilou em considerá-los em número de dois, para harmonizar com o par Maria/José, ou três, para contrabalançar a ingerência dos três Reis Magos, por vezes incluídos nas cenas da Natividade. Eles teriam presenteado a criança com um cordeiro, um cajado, atributos visíveis na estampa, e uma lâmpada, símbolos da missão do Salvador. As pastoras deram aves, ovos e leite; a pastora com o leite sobressai-se na gravura ao emoldurá-la no lado direito. O boi e o asno, que com frequência são retratados nas Natividades, não são mencionados nas sagradas escrituras e foram mal vistos pelo Concílio de Trento tanto por remeterem-se a escritos apócrifos, como os de Pseudo-Matheus, como por abalarem a nobreza e o decoro exigidos na visualização da Santa Noite.⁶²² Talvez por isso estejam quase imperceptíveis, situando-se por trás da Virgem e de São José. A posição da Virgem, que desembala seu filho para mostrá-lo aos pastores, definiu-se após o Concílio de Trento.⁶²³

Segundo Louis Réau,⁶²⁴ a iconografia da Natividade renovou-se a partir do sonho de Santa Brígida, em 1370. Um dos elementos destacados pela mística seria a exuberante iluminação emanada do Menino Jesus, que teria, inclusive, ofuscado uma vela trazida por São José. Esse fenômeno está bem retratado na gravura flamenga, em que a claridade provinda do bebê, único foco de iluminação, recai sobre as figuras que o contemplam, definindo os desenhos dos corpos, semblantes e reentrâncias dos panejamentos. O efeito criado por esse

⁶²⁰ A gravura integrava a ornamentação de, no mínimo, quatro dos 21 Missais flamengos encontrados nos acervos de instituições mineiras. É possível que compusesse alguns dos sete Missais dessa casa cujos exemplares pesquisados encontram-se mutilados e, portanto, incompletos iconograficamente. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro também possui um missal com a Natividade (cat. 3 A, 3, 33, n. 1). Na biblioteca dos bispos de Mariana há um breviário em que se encontra uma gravura praticamente idêntica a essa, mas com algumas alterações na arquitetura que envolve as personagens, uma vez que o estábulo da gravura do missal é substituído por elegantes elementos arquitetônicos como uma coluna da ordem compósita e um arco (E. 25, P4, 3036).

⁶²¹ MÂLE. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*, p. 177.

⁶²² RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 228, 229 e 234.

⁶²³ MÂLE. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*, p. 177.

⁶²⁴ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 225.

jogo de claro/escuro ambienta a Santa Noite e distingue as pessoas representadas do cenário do estábulo. Essa sugestão iconográfica formaliza-se a partir das técnicas de gravação correntes na época: as investidas do buril ou da água-forte sobre a placa de cobre eram planejadas com vistas à definição de gradações tonais e de iluminação; sulcos mais profundos e mais próximos aglomeram maior quantidade de tinta e, por conseguinte, após a passagem da prancha pelo tórculo, desdobram-se em zonas mais escuras na estampa. Já áreas pouco ou nada maculadas pelo buril resultam, no impresso, na manutenção do branco do papel, representante da claridade. Ao analisarmos a placa de cobre que deu origem à referida gravura, essas questões técnicas aclaram-se. Deve-se notar como o corpo da criança, bem como a auréola que a envolve, não foram marcados por qualquer inscultura.

Ao adentrar o ambiente criativo mineiro da segunda metade do século XVIII, a gravura foi vista, analisada e tomada como molde por João Nepomuceno Correia e Castro para um dos painéis dispostos na nave da Basílica de Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo. O pintor é certamente o autor da decoração da nave da Basílica. No *livro 1.º de despesas do Santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo*, seu nome aparece ao lado de célebres colegas como João Carvalhais e Bernardo Pires, em diversos lançamentos referentes à “...pintura do corpo da capela” ou “das pinturas das paredes de toda a capela”.⁶²⁵ Considerando a dimensão total da obra decorativa, é provável que o pintor tenha contado com auxiliares ou aprendizes, ajuda que, tendo em vista seu testamento, era corriqueira na sua trajetória profissional. Nepomuceno mencionou, no documento, escrito em 1794, três discípulos. Dois herdaram suas “estampas, riscos e debuxos” e o terceiro, Joaquim da Natividade, foi citado como credor do mestre em “trinta e tantas oitavas”.⁶²⁶ Nada indica que algum deles tenha sido escravo do pintor, o que seria comum na época. Não ter arrolado escravos aprendizes não significa que o artista não os usasse em algumas tarefas de seu fazer criativo. Possuía, quando morreu, dois escravos Angola, uma escrava de mesma nação e outra crioula.⁶²⁷

Ao incidir apenas sobre um dos exemplares pictóricos do templo mineiro, a presente análise desconecta-o do coerente programa iconográfico do qual faz parte. Para Edgard de Cerqueira Falcão, as pinturas do interior da igreja tinham uma sequência certa, começando com a Criação do Homem, sua Queda e Promessa Divina, terminando com a Morte e

⁶²⁵ FALCÃO. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*, p. 90 e 93.

⁶²⁶ AEAM. Testamento 619, fls. 4v.

⁶²⁷ AEAM. Testamento 619, fls. 4f.

Glorificação de Cristo.⁶²⁸ A Natividade compõe os ciclos da vida da Virgem Maria e de Cristo, mantendo, com as demais pinturas, estreitos laços semânticos.

Várias pinturas da Basílica foram baseadas em gravuras europeias. Hanna Levy, no já clássico artigo “Modelos europeus na pintura colonial”, revelou os moldes alemães das passagens *Caim e Abel* e *Abraão oferece hospitalidade aos anjos*.⁶²⁹ As matrizes são de procedências diversas. Transliteradas para os meios pictóricos, as cenas foram transformadas e ganharam, entre si, certa unidade formal ao serem traduzidas para linguagem visual, de inclinação rococó, que estava sendo codificada pelos artistas e devotos mineiros. Alinhavadas pela estrutura formal rococó e pelo enredo na narrativa bíblica, as pinturas, frutos de apropriações e ressignificações de estampas de diferentes origens e pendores estilísticos, interagem com coesão.

Assim, é possível compreender as modificações, em relação ao gravado modelar, empreendidas pelo pintor em sua Natividade. Revela-se o esforço de traduzir a referência europeia para uma configuração formal em intenso processo de delineamento pelos participantes da dinâmica pictural mineira – encomendantes e artistas –, marcada pela preferência por cores mais claras, sobretudo nos fundos, opção que destaca as personagens do primeiro plano, e pela economia de figuras e ornamentos, se tivermos em vista os arroubos barrocos da primeira metade da centúria. A criação de Nepomuceno manteve-se subserviente ao modelo no arranjo dos personagens no espaço pictórico, embora tenha suprimido alguns detalhes do ambiente, a pastora com o balde de leite e o cachorro. As fisionomias dos pastores são menos doces do que as gravadas, marcando-se por narizes e linhas, que, mais contundentes, os unem às sobancelhas.

As maiores alterações, em relação ao modelo, empreendidas pelo pintor mineiro, referem-se menos à iconografia do que à forma. As ilusões de claro/escuro, que cadenciam o olhar e a fruição da estampa, não estão igualmente presentes na pintura colonial: Nepomuceno clareou a cena em relação à sua matriz. O fundo é um céu azulado, e as vestes e feições definem-se antes pelas disposições cromáticas do que por efeitos de iluminação. A pastora com chapéu, que, na estampa, imiscui-se na penumbra, na pintura está plenamente iluminada. Não se trata de diferenças relativas às técnicas e aos suportes, pois uma gravura pode revelar condições de clareza ao ser confeccionada com comedimento de traços, mas de verdadeira apropriação da estampa pelo pintor, que modificou seu modelo em aparência mais afeita aos olhares dos que mirariam sua criação.

⁶²⁸ FALCÃO. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*, p. 136.

⁶²⁹ LEVY. *Modelos europeus na pintura colonial*, p. 24.



FIGURA 92 - *Natividade*. Placa de cobre
Fonte: Museu Plantin-Moretus. KP 434 C.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 93 - *Natividade*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1751.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 94 – CORREIA e CASTRO. *Natividade*
Fonte: Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo.
Foto: Funcult, Romaria, Congonhas do Campo.

A Natividade que ilustra os missais da Impressão Régia foi aberta por Gaspar Frois Machado, discípulo de Carneiro da Silva, como é possível ler na subscrição “*G. F. Machado Sculp. Olisip. In Typ. Reg A MDCCLXXVII*”.⁶³⁰ O valor do trabalho foi 38\$400. A gravura reproduz uma obra do pintor italiano Sebastiano Conca (1680-1764), informação contida na subscrição de uma outra versão da mesma imagem, também trazida a lume pela Impressão Régia, aberta por Francesco Bartolozzi na fase em que a escola de gravura era por ele dirigida (1801-1815).



FIGURA 95 - CONCA. *Natividade*
Foto: www.img.villagephotos.com.

⁶³⁰ Subscrição são informações dispostas na parte inferior das gravuras, referentes a seus executores: desenhista, gravador e, mais raramente, editor. AIN-CM. Livros de Registos de Obras, n. 4, fls. 184.



FIGURA 96 - MACHADO. *Natividade*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typografia Regia, 1793.

Foto: Camila Santiago.

Transpor certa composição de pintura para gravura pressupõe que o impresso preserve as qualidades estéticas inerentes ao original. Ao reduzir o tamanho da cena, bem como sua multiplicidade cromática aos matizes entre o branco e o preto, o gravador deve ser capaz de conservar as relações dimensionais endógenas e esmerar-se em traduzir qualidades de cor por meio de variações do tracejado do buril ou da água-forte.

É impossível saber ao certo se Frois Machado gravou a Natividade tendo sob seus olhos a pintura original de Sebastiano Conca ou outra estampa. O artista português suprimiu algumas figuras que, na pintura, cercam o Menino Deus: um dos pastores situados no canto esquerdo e uma das pastoras que se debruça sobre Jesus. Não se empenhou, por sua vez, em variar as tessituras das marcas de seu buril, mirando codificar, em outra técnica, o efeito luminoso presente na pintura. Conca representou com eloquência a irradiação da criança, cujo efeito é potencializado pela fumaça de incenso, trazido pelos anjos, que preenche o centro da tela, onde estão o Menino, a Virgem e duas pastoras. As personagens desvendam-se a partir da incidência desse único centro de luz, ficando o fundo, formado pelo estábulo e por ruínas de colunas, penumbroso. O gravador optou por homogeneizar a incidência da luz, integrando, assim, as personagens ao fundo, cujos detalhes aparecem, no impresso, bastante mais notórios.

Iconograficamente, pintura e gravura marcam-se pela inflação de adoradores de Cristo. Ladeiam a composição, no primeiro plano, um representante dos pastores, com o cordeiro, e uma representante das pastoras, com as aves. Anjos integram a cena e cantam *Gloria in excelsis*, dizeres legíveis no filactério que carregam. A presença de anjinhos que descem do céu e saúdam a chegada de Jesus remonta, iconograficamente, ao século XV. O ancestral desses *putti* seria o anjo que indicou o local do Nascimento para os pastores e os magos.⁶³¹

Transitando pelas bandas da Comarca do Serro do Frio, a gravura motivou a realização de um dos painéis do forro em caixotões da Igreja de São José, em Itapanhoacanga. O edifício foi erigido por provisão de 1763, embora seja possível que antes houvesse uma capela primitiva.⁶³² O texto pintado no livro aberto da cena da Apresentação de Jesus no templo elucida a autoria da obra: “No anno de mil setecentos e oitenta e sete pint...esta pint... Manoel Antonio da Fonseca...teto. Por mandado do Capitão José Pereira Bom Jardim por cuja devoção deo as tintas tão bem.” Estima-se que as pinturas sejam de 1787.

⁶³¹ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 228.

⁶³² DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 163-164.



FIGURA 97 - FONSECA. *Natividade*
Fonte: Igreja de São José, Itapanhoacanga.
Foto: Camila Santiago.

A Natividade, situada bem no centro do forro, integra planejamento iconográfico sedimentado nas vidas de Cristo e de Maria. Talvez pela distância da obra em relação aos olhos dos observadores, seu autor tenha resolvido ater-se à representação das figuras essenciais da cena – Maria, José, Jesus, um pastor e duas pastoras – destacando-as e facilitando, assim, a leitura da imagem. Foram suprimidos, em relação ao impresso, quatro pastores, algumas galinhas, o burro e o asno. Para além desse arejamento da cena, a apreensão da mensagem do Natal pelos fiéis é ainda facilitada pela utilização de cores vibrantes, nas vestimentas das personagens, frente a um fundo claro. A pintura é didática, legível à distância e perfeitamente consoante com o gosto em voga na época. As transformações em relação ao modelo explicam-se tendo em vista a disposição espacial da pintura, a necessidade de ser compreendida pelos fiéis e a intenção de transliterar as sugestões formais do impresso em concepções estéticas correntes naquele contexto e, portanto, mais afáveis aos olhares.

O pintor do painel que representa a Natividade, disposto na nave da Capela da Santíssima Trindade, em Tiradentes, coadunou-se com a intervenção criativa, em relação ao molde, processada por seu colega, Manoel Antonio da Fonseca. Esse artista manteve-se bastante fiel ao impresso de Gois Machado, inclusive na organização do espaço pictural que privilegia a vertical. Eliminou, tendo em vista o impresso, alguns personagens: dois pastores, as galinhas e dois *putti*. Abrandou a iluminação que irradia do Menino Deus e dissolveu os contrastes de claro/escuro, visíveis sobretudo no panejamento das personagens.⁶³³

⁶³³ Essa pintura faz parte de um conjunto de quatro painéis, todos inspirados em gravuras, atualmente na nave da Capela da Santíssima Trindade de Tiradentes. As pinturas inserem na postura comum, revelada ao longo da tese, de usar gravuras de livros religiosos, sobretudo de Missais, como fontes iconográficas. Estilisticamente, afinam-se com a produção do período contemplado pela presente pesquisa. Entretanto, não conheço nenhuma informação sobre elas. No arquivo da paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, na época da pesquisa alojado na casa paroquial de São João del-Rei, compulsei dois livros que poderiam fornecer algum indício sobre as peças. A única referência pertinente é a menção, no inventário da Irmandade da Santíssima Trindade, realizado em 1854, de dois painéis. Não há inventários anteriores, logo, não é possível assegurar quando esses painéis teriam sido adquiridos pelo sodalício. Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes. Inventários da Irmandade da Santíssima Trindade, cx. 1, Livro 9, 1854-1910, fls. 2f.



FIGURA 98 - Anônimo. *Natividade*
Fonte: Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes.
Foto: Camila Santiago.

Postura criativa diversa foi adotada por outro pintor que pousara seus olhos sob a gravura da Imprensa Régia, tomando-a como molde. Refiro-me a Silvestre de Almeida Lopes, responsável pela decoração pictórica da Igreja do Bom Jesus do Matozinho do Serro. O artista trabalhou nesse templo por volta de 1797, e um dos painéis que orna a capela-mor baseia-se na Natividade de Frois Machado. Constata-se a inserção, tendo em vista o impresso, de ornamentos florais e emaranhados de fitas, elementos caros ao rococó, circundando a retilínea moldura da pintura. Lopes decidiu não eliminar, em relação ao seu modelo, nenhum dos personagens, contrariando a tendência de seus contemporâneos de “limpar” as composições

em relação às sugestões gravadas. Efeito meio tumultuado é perceptível na disposição geral da pintura, favorecido pela proximidade entre os personagens, pela escassez de espaços vazios – uma vez que a fumaça do incenso inunda o ambiente e conecta as figuras – e pela aparente utilização de tons ocres tanto na carnacão das pessoas quanto no fundo da cena, integrando essas duas instâncias picturais.⁶³⁴

⁶³⁴ Identifico mais três pinturas integrantes da corrente imagética que têm, na criação de Conca, seu elo mais recuado. A primeira delas está na Igreja de São João Evangelista, em Tiradentes. A segunda, apontada por Alex Boher, é o forro da capela da Fazenda de Boa Esperança, em Belo Vale. Por fim, o Museu de Arte de Coimbra conserva uma Natividade, atribuída a André Gonçalves (1685-1762), que também imita a criação de Conca. Como o período de atuação desse pintor é anterior à abertura da gravura por Frois Machado, pode-se conjecturar que haveria outras estampas, anteriormente confeccionadas, a partir da obra de Sebastiano Conca, ou que a pintura de Coimbra não é, efetivamente, de André Gonçalves. SALDANHA. *Joanni V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, p. 147. BOHER. Um repertório em reinvenção: apropriação e usos de fontes iconográficas na pintura colonial mineira, p. 302.



FIGURA 99 - LOPES. *Natividade*

Fonte: Capela do Bom Jesus do Matozinhos, Serro.

Foto: IPHAN/Serro.

3.3.2 Assunção da Virgem

*Imediatamente a alma de Maria aproximou-se e seu corpo, que saiu glorioso do túmulo e foi alçado ao tálamo celeste, acompanhado por uma multidão de anjos.*⁶³⁵

O tema da Assunção da Virgem Maria refere-se ao momento que se segue à Ressurreição de seu corpo. Difere da passagem da Morte de Nossa Senhora, ocorrida em meio aos Apóstolos, quando Jesus elevou a alma de sua Mãe aos céus. A História completa seria a seguinte, de acordo com a *Legenda Áurea*: em dia em que estava com grandes saudades do Filho, um anjo informou Maria que ela deixaria seu corpo em três dias. Os apóstolos foram retirados dos locais onde pregavam, por misteriosas nuvens, e colocados diante da porta da Mãe de Jesus, desejosa de revê-los. Rodeada por eles, a alma da Virgem deixou o corpo e ascendeu, levada por seu Filho. Os apóstolos colocaram Maria em sepultura e sentaram-se em torno dela. Após três dias, Cristo apareceu-lhes e perguntou-lhes que graça deveria conceder à sua Mãe. Os Apóstolos lhe sugeriram a ressurreição e a alocação à sua direita, eternamente. O Arcanjo Miguel trouxe a Alma de Nossa Senhora que encarnou no seu corpo e foi levado aos céus por grupo de anjos. As roupas da Virgem permaneceram no túmulo, que estava cheio de rosas e lírios, para servir de consolo aos fiéis.⁶³⁶

Nas Gerais, versão desses episódios sagrados circulava no compêndio de António de Souza Macedo, *Eva, e Ave*.⁶³⁷ Macedo, amparado em S. Pedro Damiano, estabelece a diferença entre a Ascensão de Cristo, que se eleva por ato próprio, ativamente, e a Assunção da Virgem, que foi levada aos céus por coros angélicos, passivamente.

Louis Réau atesta que foi no século XIII que a Arte passou a privilegiar a Assunção da Virgem em detrimento de sua Ressurreição. Nossa Senhora era retratada sendo erguida, em atitude de oração, por anjos, inclusive, em algumas representações, pelos Arcanjos Miguel e Gabriel, responsáveis por escoltá-la para que não encontrasse nenhum demônio durante seu trajeto. Ao longo do século XVI, a Arte italiana transformou a Assunção numa Ascensão, representando Nossa Senhora sem os anjos portadores e com os braços abertos. Há, contudo, obras que misturam esses dois tipos iconográficos, como as Assunções pintadas em Minas Gerais a partir de gravuras portuguesas.

⁶³⁵ VARAZZE. *Legenda Áurea*, p. 662.

⁶³⁶ VARAZZE. *Legenda Áurea*, p. 657-662. Varazze ampara-se num livro apócrifo atribuído a São João Evangelista.

⁶³⁷ MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, Capítulo LXIX.

A gravura da Assunção da Virgem disposta nas *Horas Marianas* de Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento, aberta por Joaquim Carneiro da Silva, serviu de modelo para as pinturas dos forros das naves das Capelas de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, antigo arraial do Inficcionado, de autoria de João Baptista de Figueiredo, da Matriz de Santa Luzia e da Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara.



FIGURA 100 - SILVA. Assunção da Virgem

Fonte: SARMENTO. *Horas Marianas*. Lisboa: na Typographia Regia, 1777.

Foto: Camila Santiago.

Carneiro da Silva decalcou, nessa estampa, gravura do renomado artista italiano Carlo Maratti.⁶³⁸ Comparemos os dois impressos. O burilista português copiou com minúcia o original na representação da Virgem, com destaque para o panejamento e o sombreado, e

⁶³⁸ BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*, p. 18.

incluiu algumas nuvens circundando-a. Quanto aos anjos, atuou da seguinte maneira: suprimiu o que está, na versão italiana, em primeiro plano e se apresenta frontalmente ao espectador; manteve, com grande fidelidade, o anjinho que se distancia da nuvem com as mãos juntas, em oração; modificou a posição daquele que está na frente desse anjo que reza: em Maratti ele suporta a nuvem, está de lado, seus pés aparecem e seu rosto está quase totalmente encoberto por sombra; Carneiro da Silva coloca-o levantando diretamente a Virgem e com o torso virado para o espectador. Acrescentou, abaixo desse, outro anjo, fitando a Virgem.



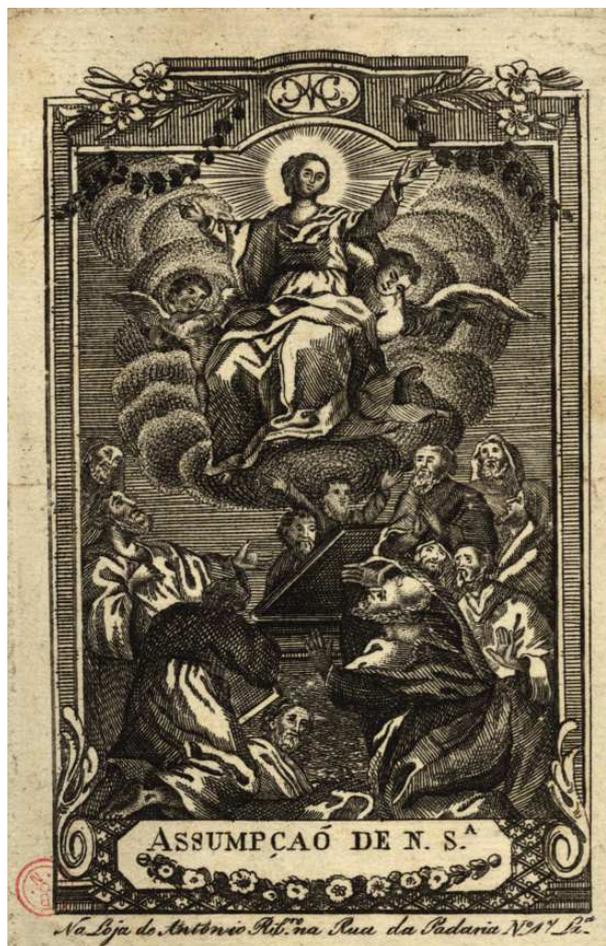
FIGURA 101 - MARATTI. *Assunção da Virgem*

Fonte: BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*, p. 18.

Havia, também, outras versões dessa Assunção. A gravura de Joaquim Carneiro da Silva circulava avulsa como registro de santo.⁶³⁹ Manuel da Silva Godinho abriu duas estampas dessa Assunção que eram vendidas, na Rua do Passeio, pelo importante editor de

⁶³⁹ A gravura do livro não tem subscrição, mas ela aparece assinada por Carneiro da Silva quando circulava avulsa, como registro de santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 2062.

registros Francisco Manuel Pires. Godinho manteve-se mais fiel a Maratti do que a Carneiro da Silva, eliminando o Anjo só evidente na versão do gravador lusitano. Antonio Ribeiro, editor concorrente de estampas, com casa na Rua da Padaria, vendia impresso idêntico ao de Godinho, mas menos sofisticado esteticamente.



FIGURAS 102 e 103 - GODINHO. *Assunção da Virgem* e *Assunção da Virgem*. Registros de Santos
 Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 3310 e 3322.
 Fotos: Biblioteca Nacional de Portugal.

Dentre essas variações impressas da Assunção, creio que João Batista de Figueiredo tenha usado como modelo a gravura de Carneiro da Silva, visto que os anjos que sobem com Maria, na sua pintura, são semelhantes aos representados pelo português. Inseriu a composição numa moldura *rocaille* sustentada por pintura de perspectiva, ações importantes na codificação da linguagem pictórica mineira, que assumiu, junto com João Nepomuceno Correia e Castro, com notável pioneirismo. O pintor arejou a cena, afastando Nossa Senhora do túmulo e optando por fundo e cores claras. A atuação de João Batista de Figueiredo em Santa Rita Durão é reverenciada por ter sido um dos primeiros a manipular linguagem de

matriz rococó e realizar, com sucesso, a integração entre a configuração pictórica e a estrutura arquitetônica.⁶⁴⁰



FIGURA 104 - FIGUEIREDO. *Assunção da Virgem*
Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão.
Foto: Camila Santiago.

A mesma gravura de Joaquim Carneiro da Silva foi tomada como molde para a pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Santa Luzia, na Comarca do Rio das Velhas. Identifica-se subserviência ao modelo quanto ao tratamento das posições da Virgem e dos Anjos que a elevam aos céus. O artista emoldurou seu tema, aqui, não por emaranhados

⁶⁴⁰ ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 33-34.

rocaille, mas por aglomerados de nuvens povoadas de querubins. A separação entre o espaço celestial, ocupado pela Virgem, e o terrestre, onde se encontra seu túmulo, não foi respeitada pelo pintor, que integrou o sepulcro no céu ao rodeá-lo de nuvens. A obra pode ser considerada quadro recolocado de pintura de perspectiva, composta por um muro-parapeito, no qual se situam os Santos Doutores, elegantemente ornado com vasos de flores. Não se trata de perspectiva afinada ao prescrito pelo tratado do padre Andrea Pozzo, caracterizado por imponentes colunas que sustentam o centro figurado, usado por João Batista de Figueiredo, na pintura antes referida, e, posteriormente, por Manoel da Costa Ataíde. O excesso de nuvens, querubins e tons ocres tornam a composição mais conturbada do que é sugerido pela estampa. Sua leitura é favorecida, entretanto, pelo fundo totalmente branco que perpassa todo o forro.

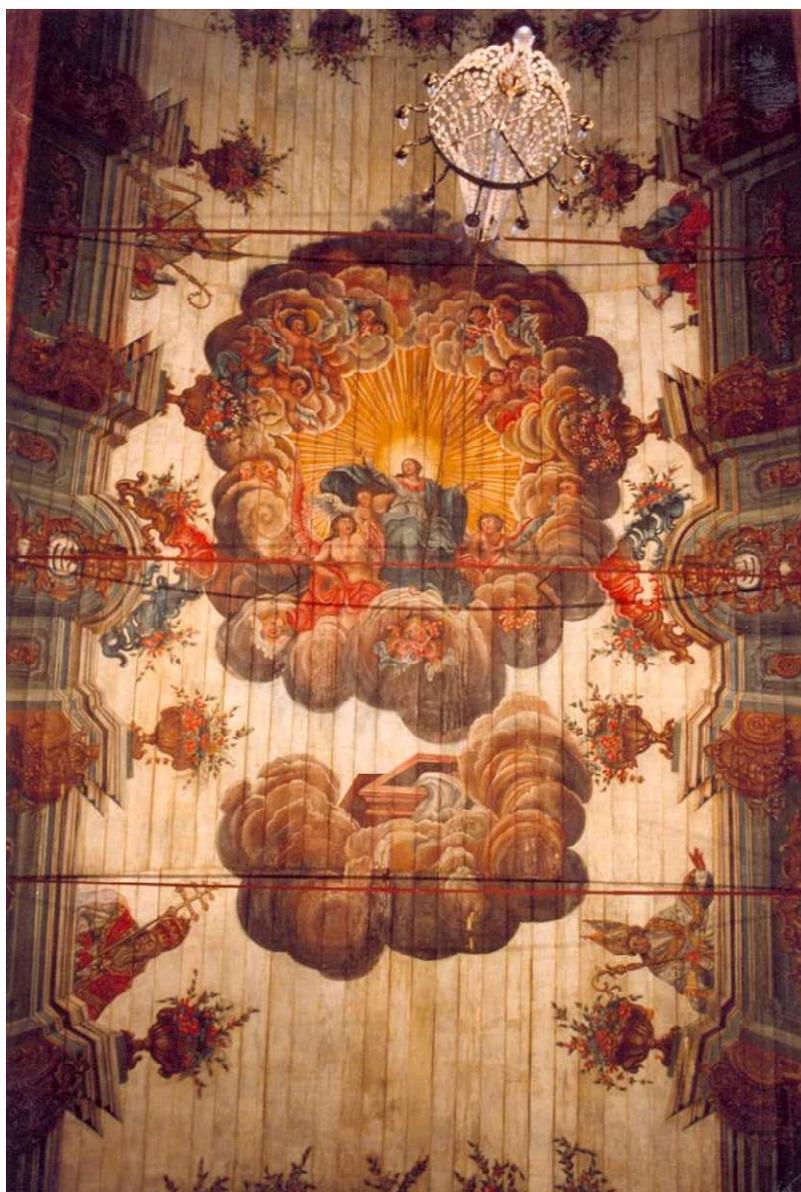


FIGURA 105 - Anônimo. *Assunção da Virgem*

Fonte: Matriz de Santa Luzia.

Foto: Marco Aurélio Fonseca/Casa da Cultura e Museu Histórico Aurélio Dolabella.

O artista que trabalhou em Santa Bárbara, diante da mesma gravura, também tumultuou sua pintura com muitos anjos, nuvens e fundo escuro. Integrou a imagem, retirada do modelo, em moldura rococó e pintura de perspectiva arquitetônica de nítida inspiração Ataideana. Os envolvidos com essa obra – pintor ou encomendante – implementaram iconograficamente a narrativa visual inserindo flores no túmulo da Virgem, aspecto prescrito pela *Legenda Áurea*.⁶⁴¹

⁶⁴¹ VARAZZE. *Legenda Áurea*, p. 660. A identidade iconográfica dessas três pinturas – Forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, Forro da nave da Matriz de Santa Luzia e Forro da nave da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara – foi apontada por Carlos del Negro. O pesquisador não identificou a matriz comum gravada. DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*, p. 107-108.



FIGURA 106 - Anônimo. *Assunção da Virgem*
Fonte: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Foto: Camila Santiago.

Joaquim Carneiro da Silva abriu outra versão da Assunção da Virgem para ilustrar as edições do Breviário Romano da Impressão Régia. Teve como matriz, nesse caso, gravura de Pietro Antonio de Pietri.⁶⁴² As posições dos Apóstolos foram, na versão portuguesa da imagem, mantidas. Os dois anjos superiores, da gravura italiana, foram desconsiderados na

⁶⁴² BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*, p. 2.

obra do lusitano. Ele combinou a estampa de Pietri com a de Maratti, visto que o escoreço em diagonal do túmulo e o panejamento da Virgem são, evidentemente, de Maratti.



FIGURA 107 - De PIETRI. *Assunção da Virgem*

Fonte: BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*, p. 429.



FIGURA 108 - SILVA. *Assunção da Virgem*

Fonte: *BREVIARIUM ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1786.

Foto: Camila Santiago.

A Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana ganhou, na década de 20 do século XIX, ornamentação baseada na gravura aberta por Carneiro da Silva. Trata-se da pintura que representa a Assunção da Virgem, do forro da capela-mor do templo, de Manoel da Costa Ataíde. Algumas foram as transformações, em relação à matriz, processadas por Ataíde na pintura. Ele valorizou Nossa Senhora ao não retratar o movimentado debate e as alterações de semblantes dos Apóstolos que rodeiam o túmulo. Concentrou-se no essencial, renovando-o consideravelmente ao aumentar muito a cena de tamanho, colorindo-a e situando-a num medalhão *rocaille* que coroa uma pintura de perspectiva. 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.



FIGURA 109 - ATAÍDE. *Assunção da Virgem*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Mariana.

Foto: Camila Santiago.

3.3.3 Anunciação

*No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria.*⁶⁴³

A gravura que abre o início do texto dos missais da Régia Oficina Tipográfica, uma Anunciação, foi tomada como fonte criativa por vários artistas nas Gerais. Foi aberta por Nicolau José Cordeiro, discípulo de Joaquim Carneiro da Silva.



FIGURA 110 - CORDEIRO. *Anunciação*
Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.
Foto: Camila Santiago.

⁶⁴³ EVANGELHO segundo São Lucas. In: *BÍBLIA*. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.927, capítulo 1, versículos 26 e 27.

A estampa retrata o momento em que a Maria é surpreendida pelo Arcanjo Gabriel, enquanto lia, e recebe a mensagem de que geraria o Filho de Deus. O quarto da Virgem aparece cheio de nuvens e anjos; o ambiente celestial se apropria do terrestre, inundando-o. Segundo Louis Réau, as representações da Anunciação marcam-se por uma desconexão entre o espaço do Anjo, sagrado e imaterial, e o da Virgem, composto por seus pertences cotidianos. No caso, a gravura já evidencia com clareza o que foi defendido pela Contrarreforma, com o intuito de pôr a Virgem em contato com o céu, como bem definiu Emile Mâle:

El cielo invade de golpe la colda em que reza la Virgem, y el Angel, com um lírio en la mano, penetra arrodillado em uma nube. Vapores de luz y sombra sucesivos desvanecem el lecho, el hogar y los muros, todo lo que recuerda lãs ralidades de la vida. Parece que dejamos de estar em la tierra para trasladarnos al cielo.⁶⁴⁴

A presença de outros anjos escoltando Gabriel foi prescrita pelos decretos que se sucederam ao Concílio Tridentino e objetivava conferir maior sacralidade à cena.

Réau aponta outras dicotomias presentes na iconografia da Anunciação e personificadas pelas duas principais figuras: Gabriel e Maria. Gabriel é imaterial, celestial e ativo, pois tem a missão de informar a Virgem de seu destino. Maria é humana e passiva, cabendo-lhe escutar e aceitar a concepção de Jesus. Além disso, dois momentos sucessivos no tempo estão ali retratados: o Anjo anuncia a Encarnação de Cristo e a Virgem lhe responde.⁶⁴⁵

Na estampa, de acordo com a tradição artística ocidental, a Virgem lê um livro, ao contrário da versão bizantina dessa passagem, na qual a Senhora tecia. Em perfeita consonância com o Sacro Concílio, o Anjo está voando sobre a Virgem. É curioso notar que Francisco Pacheco defendia que ele deveria estar ajoelhado diante de Nossa Senhora.⁶⁴⁶ Gabriel porta um ramo de lírios, símbolo da castidade mariana.

A gravura serviu de base para que João Batista de Figueiredo pintasse o forro do nártex da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, antigo Arraial do Inficionado. Comparando as duas imagens, pode-se notar que a gravura é mais tumultuada, com menos espaços vazios entre as figuras. João Batista de Figueiredo, baseando-se nela, optou por suprimir a sugestão do semblante de Deus Pai situada, no impresso, acima da

⁶⁴⁴ MÂLE. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*, p. 176.

⁶⁴⁵ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 177. vol. 2.

⁶⁴⁶ SOBRAL. *Do sentido das imagens*, p. 121. Michael Baxandall atribui as diferentes posições em que a Virgem e o Anjo se integram às etapas diferentes do chamado Colóquio Angélico, marcadas, sucessivamente, pelos seguintes sentimentos de Maria: perturbação, reflexão, interrogação, submissão e mérito. Cf. BAXANDALL. *O olhar renascente*, p. 58.

pomba do Espírito Santo, e os coros angélicos, substituindo-os por dois peculiares *putti*, um com feição masculina, que olha sorrateiramente para o outro, com rosto feminino. O pintor mineiro aumentou os intervalos espaciais 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 nesse ambiente fechado. Ao não retratar o chão do quarto, como no modelo, o pintor transformou o cenário: manteve a Virgem Maria no seu aposento, indicado pela cortina e pela mesa, mas conectou mais evidentemente Gabriel à infinitude celestial por meio 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 por artistas.



FIGURA 111 - FIGUEIREDO. *Anunciação*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão.

Foto: Camila Santiago.

A mesma estampa foi usada por Manuel Antonio da Fonseca para compor um dos quadros da pintura em caixotões do forro na nave da Capela de São José do Arraial de Tapanhoacanga, atual Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas.⁶⁴⁷ Alguns elementos foram suprimidos, como Deus Pai e a maioria dos coros angélicos, à exceção do anjo que agarra o calcanhar do Arcanjo Gabriel. Algumas alterações formais foram realizadas com o objetivo de horizontalizar a cena, atitude muito exigida de pintores que se inspiram em gravuras para criarem painéis que compõem conjuntos pictóricos em caixotões: maior

⁶⁴⁷ A provisão para ereção da capela é de 1763. O terreno foi doado em 1771. BARBOSA. *Dicionário Histórico e geográfico de Minas Gerais*, p. 162-163.

distância entre a Virgem e Gabriel e entre ele e a moldura, bem como a incidência do feixe de luz emanado do Espírito Santo em ângulo maior. Como na pintura de João Batista de Figueiredo, a eliminação, em relação ao gravado, do anjo que sobrevoa Maria, no canto esquerdo da composição, favorece fissuração entre o espaço celestial e o terrestre. O chão do quarto de Nossa Senhora, no impresso, contribui para a ilusão de profundidade, caminhando, as linhas, para o ponto de fuga. Esse efeito não é observado na pintura, em que o quadriculado aponta em diagonal.



FIGURA 112 - FONSECA. *Anunciação*
 Fonte: Capela de São José, Itapanhoacanga.
 Foto: Camila Santiago.

Na Capela da Santíssima Trindade da Vila de São José del-Rei, atual Tiradentes, encontra-se um painel decalcado da imagem aberta por Nicolau José Cordeiro. A disposição do espaço pictural é bastante semelhante à da gravura, na vertical, com nuvens que cobrem a Virgem e contribuem para a sensação de que o céu invadiu o quarto da Senhora. Como nos demais exemplos, o cortejo angélico é substituído por dois anjinhos.

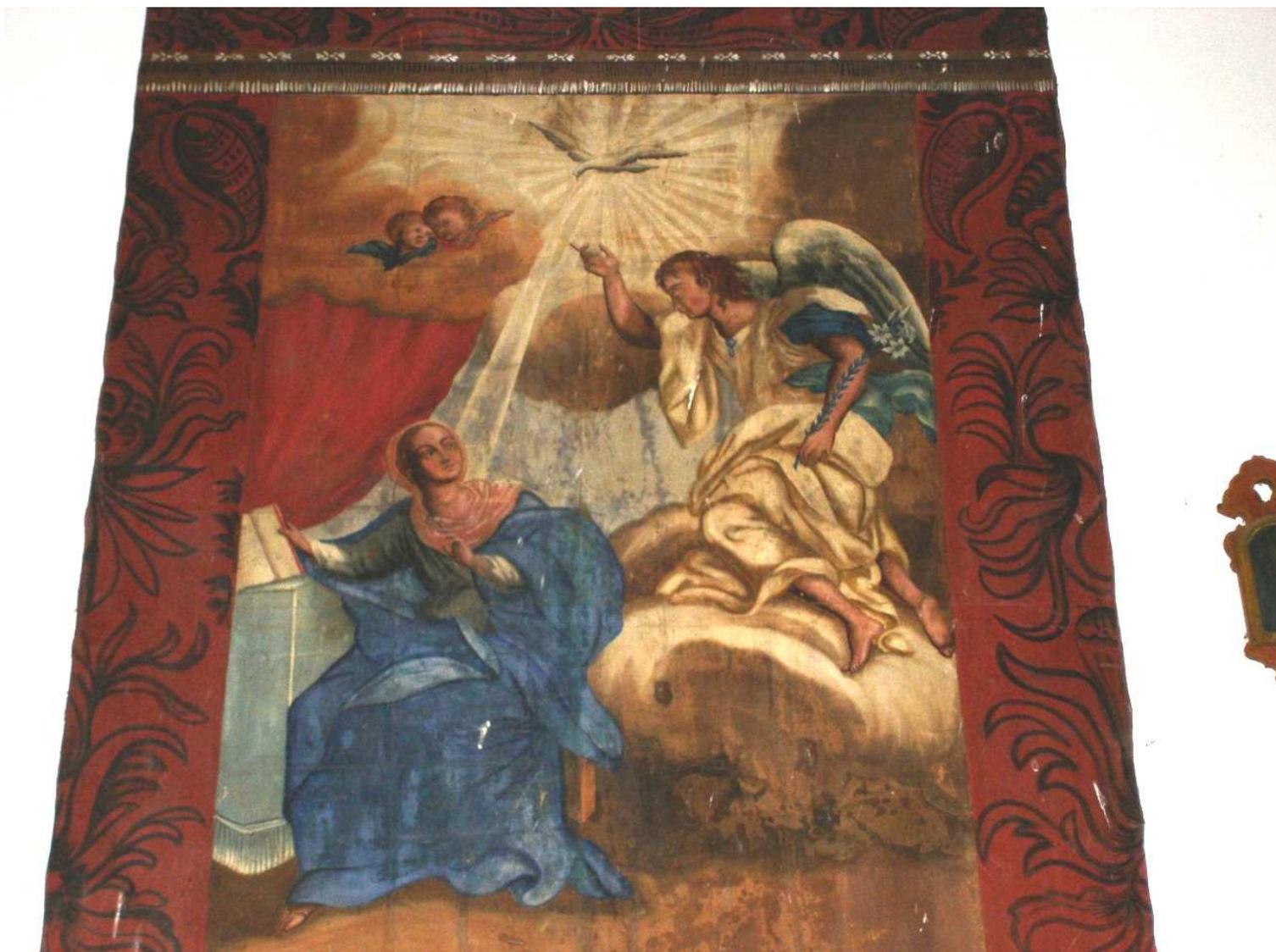


FIGURA 113 - Anônimo. *Anunciação*
 Fonte: Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes.
 Foto: Camila Santiago.

O tema da Anunciação era querido pela Igreja Tridentina e muito frequente nas Gerais. No forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário da Vila de São José del-Rei, encontra-se um painel representando a Anunciação, na qual a posição dos personagens é distinta da constante na gravura da Régia Tipografia, mas nada incomum tendo em vista o que se defendia para essa representação. Uma possível fonte gravada para essa pintura é o registro de santo que insere as personagens em bela moldura rococó. Acredito, entretanto, que não se trata de um desenho original, mas cópia de outra gravura aberta por artista mais experiente. O Arcanjo, como é notório, é idêntico ao de José Cordeiro. A Virgem, por sua vez, cruza os braços, como bem sugeria Francisco Pacheco, de maneira muito semelhante à da pintura de

Ticiano gravada por Gian Giacomo Caraglio.⁶⁴⁸ Na verdade, as posições e a relação entre esses dois personagens principais, no registro e na célebre composição maneirista, são bastante parecidas.

Cotejando o registro, vendido pelo já mencionado importante editor de gravuras Francisco Manuel Pires, com a pintura mineira, percebe-se que muitas são as semelhanças, como as posições da Virgem e do livro. Apenas a posição da mão de Gabriel que segura os lírios é diferente. A inversão da posição não deve ser considerada algo relevante, pois os processos de reprodução de imagens por vezes acarretavam esse efeito, e o registro deve ser a contrafação de outra imagem.



FIGURA 114 - Anunciação. Registro de Santo

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 2468.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

⁶⁴⁸ BOOSCH; SPIKE. *Bartsch: italian masters of the sixteenth century*. Volume 28. Formely Volume 15. Part 1, p. 79.



FIGURA 115 - *Anunciação*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Foto: Camila Santiago.

3.3.4 Ressurreição de Cristo

*“Mulher, por que choras? A quem procuras?” Pensando ser ele o jardineiro, ela lhe diz: “Senhor, se foste tu que o levaste, dize-me onde o puseste e eu o irei buscar!” Diz-lhe Jesus: “ Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “ Rabbuni!”, que quer dizer “ Mestre ”.*⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ EVANGELHO segundo São João. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 2.038, capítulo 20, versículos 15 e 16.

Difundiu-se pela Capitania das Minas, com os missais da Impressão Régia, a gravura da Ressurreição de Cristo aberta por Joaquim Carneiro da Silva.



FIGURA 116 - SILVA. *Ressurreição*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.

Foto: Camila Santiago.

Evidencia-se, na gravura, que as sobreposições de elementos são definidas pela mudança no sentido dos sulcos, o que fica claro no lado direito da cena, onde estão bem demarcados, por esse recurso, a túnica de Cristo, o fundo e a montanha. Quanto mais profunda a canaleta, mais retém tinta e mais escura fica a linha impressa. Os efeitos de sombreado, exímios, foram obtidos pela proximidade dos riscos: quanto mais próximos, mais escura é a região. O que é possível perceber, por exemplo, na sombra da tampa do sepulcro,

formada por traços profundos e próximos, na musculatura do braço erguido de Jesus e em algumas partes do tecido. Sombras mais tênues, por sua vez, foram criadas pela não limpeza total da tinta antes de a matriz ser impressa. Servem para melhor definir as formas, com destaque para as complexas reentrâncias dos tecidos, que lembram os revoltos panos representados por Bernini em Santa Tereza D'Ávila e Beata Lodovica Albertoni. A iluminação sobrepõe-se, parcialmente, ao desenho apenas no peito de Jesus e nas voltas do pano imediatamente à sua esquerda, cujos detalhes foram dissolvidos pela intensidade da luz que do Ressuscitado emana. O branco, aí presente, foi conseguido pela simples manutenção da integridade da chapa de cobre, ou seja, não foram feitas linhas com o buril e a região foi devidamente limpa após o entintamento. Essas técnicas, historicamente constituídas, criavam efeitos na imagem que os pintores mineiros tentavam traduzir com as técnicas pictóricas, os materiais e a organização do trabalho que lhes eram próprias. Não pretendo realizar esse tipo de análise em relação às demais gravuras analisadas, mas apenas sinalizar como as técnicas de gravação, explicadas no primeiro capítulo, ganham efeitos que deverão ser interpretados pelos artistas mineiros e codificados em tintas.

Iconograficamente, a imagem condensa a narrativa dos evangelhos. A presença de soldados romanos guardando o túmulo, evidente na iconografia medieval da Ressurreição,⁶⁵⁰ só é mencionada por Mateus.⁶⁵¹ O anjo que remove a tampa do sepulcro é destacado pelos quatro evangelistas, sendo a veste branca dele “...*alva* como a neve...”⁶⁵² sempre reiterada; Lucas e João referem-se a dois anjos. Cristo saindo da sepultura e sobrevoando-a, cujo movimento orienta o olhar pela gravura, não é descrito na Bíblia, pois quando as Santas Mulheres chegaram ao local do sepultamento, o Filho de Deus já o havia deixado, como informou-lhes o Anjo. Coube ao século XIV inaugurar essa forma de representação que reflete, segundo Louis Réau, interferência das passagens da Ascensão e da Transfiguração.⁶⁵³

Transitando pelas Gerais, a gravura foi imitada por artista desconhecido, num painel setecentista hoje presente na sacristia da Capela de Santo Amaro, em Brumal, distrito de Santa Bárbara, freguesia de Barão de Cocais.⁶⁵⁴ O conhecimento da data da primeira edição do Missal Romano ilustrado com a estampa, 1775, ainda sob o privilégio de Francisco Gonçalves Marques, inviabiliza a hipótese de a pintura ter sido feita concomitantemente às

⁶⁵⁰ BRÈHIER. *L'art chrétien: son développement iconographique des origines a nos jours*, p. 262.

⁶⁵¹ EVANGELHO segundo São Matheus. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.894, capítulo 27, versículo 65.

⁶⁵² EVANGELHO segundo São Matheus. In: BÍBLIA Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.895, capítulo 28, versículo 3.

⁶⁵³ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 300.

⁶⁵⁴ Inventário de bens móveis e integrados do IPHAN. Brumal, distrito de Santa Bárbara, Capela de Santo Amaro, MG/91-081-0140.

que decoram a capela-mor e parte da nave, que remontam à edificação do templo, final da década de 20 e década de 30 do século XVIII, com as quais, inclusive, em nada se parece estilisticamente. No final do século, a Igreja retomou os trabalhos de ornamentação, período em que foram lançadas as seguintes despesas no livro de registros: “Paguei ao carapina de pregar huns painéis no forro, e pregos”,⁶⁵⁵ entre maio de 1789 e dezembro de 1790, e “Pelo que paguei o carapina de pregar hum painel no forro e pregos e andame”, entre novembro de 1791 e novembro de 1792.⁶⁵⁶ Não seria um desses painéis a referida pintura, visto que o forro da capela, atualmente, não apresenta nenhum ornamento? Possível. Provável, também, que a capela tivesse um missal impresso pela Tipografia Régia, pois foram elencados, em um de seus inventários, feito entre 1764 e 1777, data presumida pela posição do documento no códice, três missais, um novo e os outros usados.⁶⁵⁷ Em 1839, foram inventariados quatro missais, três velhos e um novo.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ AEAM. Livro de documentos e inventários da Capela de Santo Amaro, Brumal. Prateleira A, nº 30, fls. 28v.

⁶⁵⁶ AEAM . Livro de documentos e inventários da Capela de Santo Amaro, Brumal. Prateleira A, nº 30, fls.131f.

⁶⁵⁷ AEAM. Livro de documentos e inventários da Capela de Santo Amaro, Brumal. Prateleira A, nº 30, fls. 31f.

⁶⁵⁸ AEAM. Livro de documentos e inventários da Capela de Santo Amaro, Brumal. Prateleira A, nº 30, fls. 46v.



FIGURA 117 - Anônimo. *Ressurreição*
Fonte: Capela de Santo Amaro, Brumal.
Foto: Camila Santiago.

Frente ao modelo, o artista de Brumal foi obediente quanto à temática, ao arranjo e à posição dos personagens na cena, mantendo as mesmas disposições espaciais. As feições do anjo também são parecidas com as da gravura, ao contrário da aparência de Cristo, mais cabeludo e com traços menos expressivos. O sofisticado jogo de sombras do panejamento do

Cordeiro de Deus, tão encantador na composição lisboeta, foi muito simplificado na pintura. O artista nem se preocupou em manter a torção da veste, desdobrando-a numa massa branca meio nuançada. Ao contrário do Jesus impresso, o mineiro carrega um pequeno estandarte, indício do conhecimento do artista de outros componentes do vocabulário acessível, pois muitas ressurreições em missais traziam esse elemento.

Colorir traços importados, na tradução da gravura para a pintura, era uma das grandes oportunidades do artista agir guiado por preferências estéticas, propriedades técnicas e materiais de seu lugar de atuação. Ao contrário do imaginável, não havia horizonte irrestrito de possibilidades e os constrangimentos iam desde os pigmentos encontráveis até insinuações cifradas na própria estampa. O olhar coloria induzido pelo reconhecimento da forma. As carnações, as vestes, as folhagens ganhavam tonalidades mais ou menos socialmente convencionadas e historicamente definidas seja em função da tradição artística, da influência das obras de Arte integrantes do universo visual do pintor, dinamizando a interimageticidade nas Minas, da observação da natureza ou mesmo do conhecimento de fontes escritas, como Bíblias e missais.

O artista de Brumal respeitou, de maneira geral, as propostas cromáticas da gravura. Manteve o branco nas partes mais claras do impresso, como a veste de Cristo, embora seu manto tenha tonalidades esverdeadas, na manga e na gola dos dois soldados à direita. As roupas do soldado que segura a lança demonstram que soube interpretar como mesma cor as tramas, idênticas na gravura, da volumosa manga e da parte abaixo da cintura, coloridas por um intenso vermelho. A armadura é sugestionada bem mais clara do que o resto da roupa, o que não foi obedecido. Embora a Bíblia prescreva claramente que o anjo da Ressurreição vestia-se de branco, o artista pintou sua roupa de amarelo, talvez motivado pela aparência um pouco mais escura que esse panejamento tem, na gravura, em relação aos panos de Jesus. Restrinjo-me a essas breves considerações sobre a pintura de Brumal, pois ela recebeu uma repintura, a óleo, no século XX, sendo difícil definir o que se refere à sua coloração original.

Um dos painéis da pintura em caixotões do forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, antiga Vila de São José del-Rei, também tomou a gravura da Impressão Régia como modelo. A identificação da fonte gravada pode auxiliar futuras intervenções, pois essa pintura encontra-se muito deteriorada. Mesmo assim, a vinculação entre as duas imagens é notória, sobretudo se mirarmos a presença do Anjo e sua posição, o cruzamento das pernas de Cristo e os guardas alojados no canto inferior direito da pintura. Sobressaem-se as alterações, em relação ao modelo, implementadas pelo pintor, cuja finalidade foi horizontalizar a cena. O túmulo é mostrado em um escorço diagonal semelhante

aos vistos nas Assunções da Virgem Maria que circulavam em estampas. Criou-se, por esse artifício, um aprofundamento e alargamento do espaço pictural, viabilizando, em relação à gravura, um distanciamento maior do Anjo em relação a Cristo. Na gravura, o movimento do guarda que está na esquerda favorece a confluência da ação para o centro. Na pintura, para harmonizar com a horizontalização, esse guarda está disposto em diagonal acompanhando o túmulo, opção do pintor que revela sua capacidade de refletir sobre o espaço pictural e subverter-se contra as sugestões do seu modelo para favorecer a composição. Agia, assim, de acordo com a ideia de imitação, pertinente à época, que requer o engenho do artista para saber se portar ativamente diante do seu modelo, uma vez ser conhecedor das Regras de sua Arte.



FIGURA 118 - *Ressurreição*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Foto: Camila Santiago.

Pelo antigo arraial de São José da Lagoa, hoje Nova Era, os traços de Carneiro da Silva também circularam. Serviram de matriz para a pintura do forro da capela-mor da Matriz de São José, cuja autorização para a construção é de 1766, quando o monumento já existia e

começou a ser ampliado e ornamentado, tendo sido abençoado em 1768.⁶⁵⁹ A julgar pela data da gravura, a pintura do forro da capela-mor ainda não tinha sido feita quando da inauguração do edifício.



FIGURA 119 - Anônimo. *Ressurreição*
 Fonte: Igreja de São José, Nova Era.
 Foto: Camila Santiago.

A relação cromática entre a veste da figura principal e a do Anjo foi, nessa pintura, resolvida de forma semelhante à peça de Brumal: o Anjo com roupa levemente mais escura que Cristo, mudando, apenas, a cor escolhida para esse fim; lá, o amarelo, cá, o azul. Nenhum dos dois pintores respeitou as Sagradas Escrituras nesse aspecto, o que é significativo e lança luz sobre as relações entre a Arte e as condições históricas de sua confecção, reiterando serem as ilustrações dos textos sagrados, e não os próprios textos, as principais fontes para as pinturas mineiras coloniais. Publicadas em latim, Bíblias e missais não eram legíveis para a maioria, contando, os artistas, com as estampas para criar. No caso dos soldados, entretanto, o

⁶⁵⁹ Pasta Matriz de Nova Era, Arquivo do IEPHA. BARBOSA. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*. p. 223-224.

pintor foi menos submisso à gravura, optando por um forte vermelho em que a estampa propõe tom mais brando. Esses personagens estão anatomicamente mal desenhados, sobretudo o que segura a lança, e suas roupas pintadas de forma grosseira, em unidades de cores pouco elaboradas. Talvez fosse essa a intenção do pintor, desprestigiando os algozes de Jesus. Outra explicação seria terem sido elaborados por algum artífice contratado ou aprendiz do artista, a quem foi destinado elaborar figuras menos nobres. Seria essa mais uma ponte que nos remete da imagem às condições de trabalho artístico nas Gerais, onde os pintores treinavam seus pupilos, muitos deles escravos, conferindo-lhes parte da execução dos trabalhos. Essas divergências entre pintura e gravura apontam caminhos de ligação entre a forma artística e o seu ambiente criador.

O Cristo do forro da capela-mor intencionou parecer-se com seu ancestral impresso, sobretudo em relação à boca, mas dele se distingue pela saliência dos olhos. Já as feições do Anjo foram completamente transformadas, distanciando-se do semblante à maneira italiana da estampa, ganhando um rosto menos redondo, cabelos menos revoltos, boca mais larga e nariz menos pontiagudo. Parece-se com os anjos que ornamentam as igrejas da época, inspirados, provavelmente, nas mestiças feições locais.

Ao contrário do artista de Brumal, o pintor em questão assumiu o desafio de transpor para a técnica pictórica o complexo panejamento da gravura, embora o tenha feito de forma mais angulosa.

O artista mobilizou todo seu conhecimento técnico para aumentar consideravelmente a composição de tamanho sem perder as proporções. Transpondo-a para o forro da capela-mor, espaço muito mais amplo do que uma folha de livro, seu abrigo original, o pintor monumentalizou-a, integrando-a na arquitetura e na decoração fausta do templo. A imagem passou a atrair olhares coletivamente destinados, exigindo de seus observadores posição corporal específica para ser mirada, ao contrário da fruição individual da estampa, que circulava de mão em mão. A Ressurreição dignificou-se ao compor o local mais nobre da capela. Seu sentido foi, assim, completamente renovado pela relação estética que passou a estabelecer com o entorno, bem como pela inserção na vivência religiosa dos mineiros.

O bisel que emoldura o trabalho de Carneiro da Silva foi olhado e imaginado como emaranhado de rocalhas. Retratada como um medalhão no centro de uma pintura de perspectiva rococó, a cena “amineirou-se”, imergindo perfeitamente no universo visual de fins do XVIII e primeira metade do XIX, quando rocalhas de diversas qualidades e confeccionadas em vários suportes pululavam das obras de Arte. O artista contribuiu para o processo de delineamento da linguagem artística. Traduziu o que via na gravura para formas

familiares aos que pousariam os olhos sobre a pintura. Assim tratada, a cena imiscuiu-se, sem dissonância, no ambiente religioso minerador, foi apropriada, integrada, aclimatada.

Apropriação similar da estampa de Carneiro da Silva foi feita lá pelas bandas da Real Vila de Queluz, onde os devotos frequentadores da Capela de Santana do Morro do Chapéu, hoje Santana dos Montes, erigida por provisão de 08/08/1749,⁶⁶⁰ também dobravam seus pescoços para contemplarem a Ressurreição, pintada no forro da nave. São mais eruditas as rocalhas dessa obra, das primeiras décadas do século XIX, de Francisco Xavier Carneiro,⁶⁶¹ personagem privilegiado no capítulo anterior. Xavier Carneiro olhava seu modelo por intermédio de suas concepções artísticas, do universo visual que o circundava e do qual fazia parte e ajudava a construir. Artista de reconhecida importância, circulou pelas Minas e, quando foi trabalhar em Santana, já tinha observado, por exemplo, os forros do Santuário de Congonhas, da capela-mor, de Bernardo Pires e da nave, de João Nepomuceno Correia e Castro, provavelmente, também, das igrejas do Arraial do Inficionado, hoje Santa Rita Durão, pintados por João Batista de Figueiredo e outros, todos rococós, exemplares da linguagem visual em definição no momento. Possivelmente impactado por tais trabalhos, o marianense digeriu a estampa lusitana e converteu-a, como o artista de São José da Lagoa, em formas triviais às Minas, onde a pintura alia-se à arquitetura, integra-se nos recintos dos ritos católicos e são repletas de rocalhas.

⁶⁶⁰ BARBOSA. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*, p. 303.

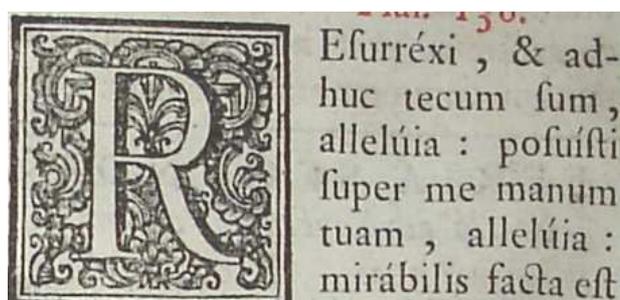
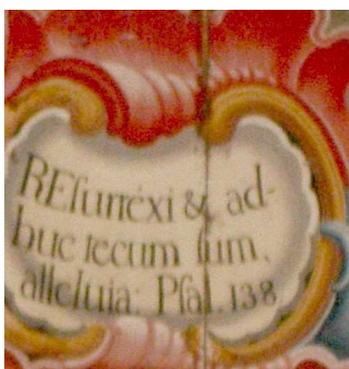
⁶⁶¹ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p. 284.



FIGURA 120 - CARNEIRO. *Ressurreição*
Fonte: Igreja de Santana, Santana dos Montes.
Foto: Camila Santiago.

No forro de Santana, a potência narrativa da cena da Ressurreição foi completamente alterada, impondo-se o artista sobre o modelo que adotava. Cristo foi afastado dos outros personagens, ganhando peculiar destaque espacial, o que é perceptível pelo ineditismo, em relação às pinturas precedentes, da visão de toda a asa direita do Anjo. A montanha, ao fundo, perdeu os detalhes de relevo demarcados na gravura, transformando-se numa massa escura que divide a cena entre Cristo e o Anjo, diante de fundo bastante claro, e os soldados, na penumbra. 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.

Carneiro também enfrentou o desafio de traduzir pictoricamente as complexas pregas sombreadas dos panejamentos. Contou, entretanto, como o precioso auxílio dos livros que possuía, matéria trabalhada no capítulo anterior. Relacionou-se, também, com o texto do missal que carregava a Ressurreição impressa. A pintura conta com uma inscrição latina: “Ressurrexi & adhuc tecum sum, alleluia. *Psal. 138.*” Seria nosso marianense versado no erudito idioma? Voltemos ao missal que o inspirou. Ele copiou de maneira idêntica, com os mesmos caracteres, acentos e espaçamento, presentes na edição do missal de 1782, a primeira frase do texto, talvez orientado por algum religioso.



FIGURAS 121 e 122 - CARNEIRO. *Ressurreição*. Detalhe e Missal Romano.

Fonte: Igreja de Santana, Santana dos Montes. *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1782. p. 301.

Fotos: Camila Santiago.

A frase é de grande eloquência por estar, ao contrário das demais, na primeira pessoa do singular: “Ressuscitei e ainda estou contigo, alleluia.” Posicionada próxima da representação da Ressurreição, ela adiciona sentido ao Cristo, que se transfigura no enunciador dos ditos. É possível pensar em complexas interações texto-imagem relacionadas ao arranjo editorial dos livros religiosos. A estampa, ao ser confeccionada pela escola de gravura da Imprensa Régia, tinha seu destino previamente definido, submetido à cadência do

escrito. Interrompendo-a, na edição, mobilizava do leitor outra forma de fruição e de decodificação, numa temporalidade distinta, orientada por trajetórias oculares não horizontais, que são arrebatadas subitamente. O artista de Santana objetivou conservar, renovando, parte dessa dinâmica. A apropriação pode ter se dado num entrelugares, da imagem para o texto e vice-versa, deslocando a atenção de Xavier Carneiro, ora rumo à linearidade da disposição dos caracteres alfabéticos, ora para o imediatismo arrebatador da imagem.

Não estou afirmando que o pintor sabia ler latim, mas que se relacionava com a língua ao transcrevê-la, ao observá-la no missal e ao ouvi-la nas cerimônias.

3.3.5 Coroação da Virgem

*Assi ficou Maria Triumphante Reynando sobre tudo o creado; mais nobre q' os Anjos pella dignidade: mais preciosa pella graça: mais illustre pella pureza; como a luz tanto he mais excellente na claridade, quando se mostra em mais clara matéria.*⁶⁶²

A Coroação da Virgem Maria, assim como a sua Assunção, não é relatada nas Sagradas Escrituras. Sua fonte é um poema apócrifo atribuído a Méilton, bispo de Sardes, popularizado no século VI por Gregório de Tours. Compondo o ciclo de glorificação da Mãe de Cristo, o tema passou a repercutir na Arte ocidental na medida em que se intensificava o culto mariano.

Em Minas Gerais, o assunto foi tomado como tema pictórico por, no mínimo, dois importantes pintores: Manoel Victor de Jesus, que o representou no forro da capela-mor da Capela de Nossa Senhora das Mercês de Tiradentes, antiga Vila de São José del-Rei, e Manoel da Costa Ataíde, no forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava.⁶⁶³ Embora não tenha identificado uma estampa específica que tenha motivado esses artistas, as semelhanças entre as duas pinturas denunciam uma matriz comum ou que um copiou a criação do outro. A Virgem é coroada pela Santíssima Trindade, pináculo evolutivo da dignificação de Maria nessas representações, cuja fórmula apareceu na Espanha, na Itália e na França no século XV. Antes, a Mãe de Cristo era retratada sendo coroada por um anjo,

⁶⁶² MACEDO. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*, p. 590.

⁶⁶³ O tipo iconográfico contrarreformado que, gravado, motivou os dois artistas mineiros, pode ter influenciado, na primeira metade do século XVIII, o pintor português André Gonçalves tanto na pintura do coro da Igreja do Convento dos Cardais, quanto na pintura do coro do Convento da Madre de Deus, ambas em Lisboa.

durante o século XIII; por Cristo, na passagem do XIII para o XIV; e por Deus Pai, na pintura italiana do século XV.⁶⁶⁴

As posições de Cristo e da Virgem, nas duas pinturas mineiras, são as mesmas: Cristo suporta uma cruz no ombro esquerdo e, com a mão direita, coroa sua Mãe, ato que exige contorção de seu torso. Maria recebe a honra da coroa com as mãos juntas no coração e parcialmente ajoelhada, situação que realça sua roliça perna direita, vista meio de frente e esticada. Esse esquema iconográfico, sancionado pela Contrarreforma, circulava gravado por diversos artistas. Ludovico Mattioli gravou um São Gregório com as Almas do Purgatório que contempla, na parte de cima, tomando mais da metade da superfície da página, uma Coroação da Virgem cuja posição é idêntica às das pinturas mineiras.⁶⁶⁵ Percebe-se essa mesma posição de Maria, com destaque de uma das pernas, geralmente a da direita, em várias outras gravuras pós-tridentinas, o que demonstra tratar-se de tipo iconográfico corrente e adequado às aspirações da Igreja reformada.⁶⁶⁶ Também a postura da Santíssima Trindade observada nas pinturas pode ser facilmente encontrada em estampas europeias, como a aberta por Ludovico Ciamberlano ou Raffaello Schiaminossi.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 622-623.

⁶⁶⁵ SPIKE. *Bartsch: italian masters of the seventh century*. Volume 43, Formely Volume 19, Parte 3, p. 211.

⁶⁶⁶ Apenas como exemplos, podemos citar gravuras abertas por Rafello Schiaminossi, Domenico Tibaldi, Simone Cantarini, Carlo Cesio. Essas imagens podem ser vistas, respectivamente, nos seguintes volumes da Enciclopédia Bartsch: BUFFA. *Bartsch: italian artists of the sixteenth century*. Volume 38, Formely Volume 17, Part 5, p. 93. Volume 39 – Commentary. Part 2 *Bartsch: italian artists of the sixteenth century*, p. 71. *Bartsch*. Volume 42. Formely Volume 19. Part. 2. p. 91. BELLINI. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*. Volume 47, Formely Volume 21, p. 2.

⁶⁶⁷ BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*. Volume 44, Formely Volume 20, Part. 1, p. 76. BUFFA. *Bartsch: italian artists of the sixteenth century*. Volume 38, Formely Volume 17, Part 5, p. 93.



FIGURA 123 - CIAMBERLANO. *Coroação da Virgem*

Fonte: BELLINI; LEACH. *Bartsch: italian masters of the seventeenth century*, p. 76.

Possivelmente baseando-se em alguma versão gravada da Coroação da Virgem, Ataíde agiu de forma extremamente inventiva, conferindo à sua pintura, em Itaverava, aspecto coerente com seu estilo pessoal e com a linguagem pictórica mineira em uso. Como habitualmente fazia, imiscuiu a cena em moldura de exuberantes rocalhas vermelhas e azuis e a centralizou em imponente pintura de perspectiva. Notáveis, sobretudo, são as feições amuladas das personagens.

Manuel Victor de Jesus retratou a Coroação em forro de caixotões sobre fundo branco ornado de rocalhas arredondadas, com cada quadro alusivo a uma condição da Mãe de Deus. Sua criação é menos naturalista na representação da anatomia dos corpos, modelado e panejamentos, mas extremamente graciosa e coesa estilisticamente. As cores usadas são claras e dispostas de maneira plana. Abaixo de cada cena, há legenda em latim.



FIGURA 124 - ATAÍDE. *Coroação da Virgem*
Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 125 - JESUS. *Coroação da Virgem*
Fonte: Capela de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes.
Foto: Camila Santiago.

3.3.6 Santíssima Trindade

Todos os missais trabalhados encerram seus elencos imagéticos com elaboradas representações da Santíssima Trindade rodeada por vários santos, composições bastante sofisticadas e marcadas por movimentadas interações entre os personagens, aglomerados em diversas posições, atitudes e trajes. A pintura que representa a Santíssima Trindade, realizada por Francisco Xavier Carneiro no forro da nave da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, em Santo Antonio de Pirapetinga, antigo Arraial do Bacalhau, não tomou nenhuma dessas matrizes gravadas como molde.

Esse forro foi avaliado no capítulo anterior quando se inferiu sobre os usos que Xavier Carneiro teria feito dos livros que possuía. Aqui, ele volta a ser alvo de reflexões tendo em vista o modelo iconográfico que lhe teria servido de matriz. Trata-se de gravura que ilustra o Breviário Romano da Régia Oficina Tipográfica e, também, circulava avulsa como registro de santo, de Gaspar Froes de Machado. A comparação entre as imagens não deixa dúvidas. Mínimas são as dessemelhanças iconográficas: Carneiro pintou Cristo segurando efetivamente a Cruz, moveu a cabeça de Deus Pai, que fitava Cristo na gravura, rumo ao espectador, e acoplou o símbolo da Trindade sobre sua cabeça. Idênticas são a posição dos personagens, a irradiação da luz, a cobertura de querubins sobre a Trindade e o uso, por Deus Pai, do globo como suporte para seu braço. O pintor mineiro esmerou-se por reproduzir a anatomia do torso desnudo de Cristo, identificando e reproduzindo com disciplina os sombreados que modelam a musculatura do filho de Deus impresso. O efeito, entretanto, é mais plano e menos conforme o natural. Assim aconteceu, também, com a tentativa de imitar os efeitos do panejamento de Cristo.

Outras transformações típicas ao se adotar uma gravura como modelo foram implementadas, tais como a inserção em moldura rococó, em pintura de perspectiva e a proliferação de querubins.

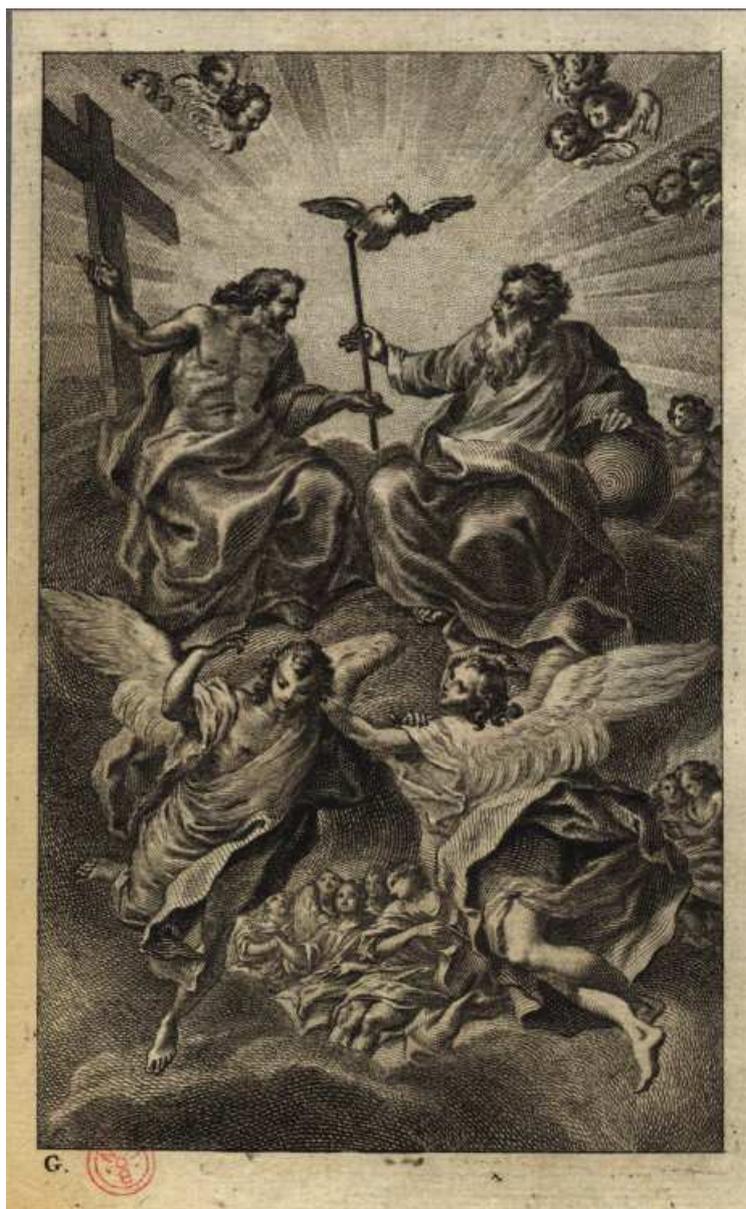


FIGURA 126 - MACHADO. *Santíssima Trindade*. Registro de Santo
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4496.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 127 - CARNEIRO. *Santíssima Trindade*
Fonte: Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio do Pirapetinga.
Foto: Camila Santiago.

3.3.7 Frontispício dos Missais Romanos da Régia Oficina Tipográfica

Todos os missais dados a lume pela Impressão Régia traziam em sua folha de rosto uma vinheta, aberta por Joaquim Carneiro da Silva, que representava um pontífice com uma custódia e Nossa Senhora com uma cruz. Por baixo da custódia estavam as tábuas da lei e debaixo delas o Novo e o Velho Testamentos.⁶⁶⁸

Em Itaverava, Francisco Xavier Caneiro decalcou, no nártex da Matriz de Santo Antônio, essa estampa de Carneiro da Silva. Atuando como importante edificador da linguagem visual em processo de definição, Xavier Carneiro optou por cores claras, tanto no fundo como nas roupas das personagens, ornou a veste do pontífice com mimosas flores e envolveu a cena em nuvens, solução que visava, provavelmente, uma adequação ao local de exposição. Intervenção que objetivava conferir maior legibilidade ao que estaria disposto a certa altura do olhar do observador foi o aumento do tamanho dos números das tábuas das leis, bem como sua distribuição equânime entre os dois lados da tábua. O pintor desejou replicar os sombreados dos panejamentos, mas nem sempre obteve os mesmos efeitos da gravura, o que é notável em outras pinturas suas a partir de gravuras europeias.



FIGURA 128 - SILVA. Missal Romano
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.
 Foto: Camila Santiago.

⁶⁶⁸ Foi essa a gravura descrita no contrato realizado entre a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará e o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha. Cf 249-250. SANTIAGO. As apropriações de gravuras de livros religiosos como modelos para a produção artística. Minas Gerais – século XVIII e início do XIX, p. 51.



FIGURA 129 - CARNEIRO. *Pontífice e Nossa Senhora*

Fonte: Matriz de Santo Antônio, Itaverava.

Foto: Camila Santiago.

3.3.8 Epifania

Ao entrar na casa, viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostando-se, o homenagearam.⁶⁶⁹

O episódio, narrado no Evangelho segundo São Mateus, em que os Magos Orientais prestam homenagem a Cristo, é tema recorrentemente retratado por gravuras pós-Trento e por pinturas mineiras do período rococó. Embora o Evangelista não tenha especificado o número dos Magos, padronizou-se, sobretudo após o século XII, que seriam três. A inferência deveu-se aos três tipos diferentes de presentes que eles tinham ofertado ao Menino Deus. Simbolicamente, três é o número de componentes da Santíssima Trindade, das idades do Homem e do número de continentes conhecidos até então. Para bem representar tais aspectos, cada Mago aparenta uma idade diferente. Sobre as origens, entretanto, só o representante da África aparece devidamente identificado por tez mais escura. As prendas oferecidas, incenso, ouro e mirra, foram interpretadas como referências à dignidade de Jesus. O ouro indica sua

⁶⁶⁹ EVANGELHO segundo São Mateus. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.839, capítulo 2, versículo 11.

realeza, o incenso sua divindade e a mirra, que serve para embalsamar cadáveres, profetiza a morte redentora do Menino.⁶⁷⁰

Enfocarei três pinturas mineiras do período dedicadas à representação desse episódio, todas baseadas em gravuras europeias. A primeira delas faz parte de um forro em caixotões da Capela de São José, em Itapanhoacanga Seu modelo é a gravura da Epifania trazida à luz pela Tipografia Plantiniana em 1722, quando a casa renovou as placas de cobre que usava na decoração dos missais. As gravuras resultantes dessa empreitada da casa flamenga foram anteriormente denominadas como pertencentes ao **tipo 1** de arranjo iconográfico dos missais flamengos. Em seguida, trabalharei com duas pinturas decalcadas de um registro de santo. Refiro-me à pintura de Silvestre de Almeida Lopes, na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro, e a um painel exposto na nave da Igreja da Santíssima Trindade de Tiradentes.

Inicialmente, teço algumas considerações a partir do cotejamento do desenho, atualmente constante do acervo do Museu Plantin-Moretus, com a gravura que originou. Conforme elucidado no capítulo primeiro, quando se passava um desenho para uma placa de cobre, mediante o emprego de carbono ou da técnica do *spolvero*, ele saía invertido na gravura, após ter sido a placa submetida ao tórculo. A primeira dissonância formal evidenciada é, justamente, a maior fluidez dos traços do desenho em comparação à linearidade da composição gravada. Creio que isso se devia à tradução técnica, pois o tracejado do buril e, em menor medida, da água-forte, mesmo quando manuseado com vistas a criar efeitos mais pictóricos, não pode deixar de ser o que é: uma linha insculpida numa superfície dura. Nota-se o empenho do abridor por seguir as características formais criadas pelo “debuxador”, ao conferir maior precisão aos contornos de Gaspar, que assim aparece no desenho. Este estrutura-se a partir de tons cinza, usados para dar os efeitos de sombreado, e castanhos, verificados no contorno e no próprio papel sépia que, em algumas partes, ganha tonalidades bem claras, quase brancas. De maneira geral, a estampa tem aspecto mais escuro, sobretudo no fundo. Percebe-se, também, que a versão gravada garante maior autonomia das personagens em relação ao fundo.

Manoel Antonio da Fonseca, autor do quadro da pintura em caixotões baseada na gravura, respeitou, do seu modelo, o esquema iconográfico principal, formado pela Sagrada Família e pelos Três Reis Magos, eliminando, na sua obra, os componentes arquitetônicos e os objetos que ambientam a cena, bem como três espectadores da Epifania situados entre os Reis Gaspar e Baltazar. A superfície do painel e sua relação com os demais quadros que

⁶⁷⁰ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 240-241.

compõem o forro exigiram que o artista horizontalizasse a composição, procedimento corrente em casos símiles. Para isso, contribuíram a própria supressão, em relação à estampa, dos três personagens e o deslocamento para esquerda da janela, representada ao fundo com dois observadores. Atuando na coloração da Epifania, o pintor preferiu cores claras, dispostas de forma plana, e fundo claro e completamente liso. Tais opções formais acabaram por conferir menos sofisticação ao panejamento. Anatomicamente, as personagens são menos elaboradas do que na estampa. Evidentemente, toda essa gama de subversões em relação ao modelo tencionou garantir leitura mais direta da cena, tendo em vista sua distância em relação ao olhar dos fiéis, e sua integração em forro generoso em versões picturais de episódios sacros.



FIGURA 130 - *Epifania*. Desenho
Fonte: Museu Plantin-Moretus. Inv. m 432.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 131 - *Epifania*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1722.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 132 - FONSECA. *Epifania*

Fonte: Igreja de São José, Itapanhoacanga.

Foto: Camila Santiago.

Passo, agora, para uma Epifania lisboeta veiculada por um registro de santo.

O registro revela-se menos popularesco do que boa parte dos gravados desse gênero. Silvestre de Almeida Lopes usou-o como fonte para a pintura da Capela do Bom Jesus do Matozinhos, do Serro. Manteve o sentido vertical da composição gravada em sua criação, opção adotada, também, no painel da Natividade baseada em estampa dos Missais Lisboetas, já contemplado. Assim sendo, o corte processado pelos arcos que formam a nave compromete a leitura da cena, pois macula o espaço pictural justamente no ponto onde estão as personagens principais. Ao contrário do que era geralmente adotado pelos pintores da época, que se baseavam em estampas europeias, Almeida Lopes não desobstruiu a composição e nem optou por cores e fundo claros para facilitar a leitura da passagem sagrada. Conservou todos os personagens evidentes na imagem impressa e atuou para integrar aqueles que, na gravura, estão em penumbra, situados entre Gaspar e Baltazar, na cena principal, o que a conturba ainda mais. A composição exulta perfis plenos que, não tão bem modelados pelo pintor mineiro, atribuem certa planura ao espaço pictural. Outras escolhas estéticas confluíram para

a conturbação da cena, tais como a diminuição da distância relativa, se compararmos com a estampa, entre a parte terrestre e os coros angélicos, e o adensamento do volume das nuvens pelo uso de contornos brancos. Ter pintado Baltazar negro e com um adereço na cabeça foi decisão sua, baseada em outras orientação iconográficas, imagéticas ou textuais, pois isso não está sugerido na gravura.

O pintor do painel da Capela da Santíssima Trindade de Tiradentes, por sua vez, atuou em acordo com a maioria de seus contemporâneos que adotavam impressos europeus como fontes modelares: visou o destaque da cena principal e a facilidade de sua leitura. O pintor eliminou personagens – o observador que se apoia na coluna e os anjos, substituindo-os por duas pequenas cabecinhas aladas – e objetos do fundo e do primeiro plano. A Sagrada Família e os Reis destacam-se, ainda, pelo maior distanciamento, em relação à estampa, dos personagens secundários e pelo uso de fundo em cores claras. A aplicação planificada das tintas minimiza os revolteios dos tecidos. O modelo de São José não é a estampa da Epifania, mas a da Natividade divulgada pelos Missais Lisboetas.⁶⁷¹

⁶⁷¹ Conferir figura 96.

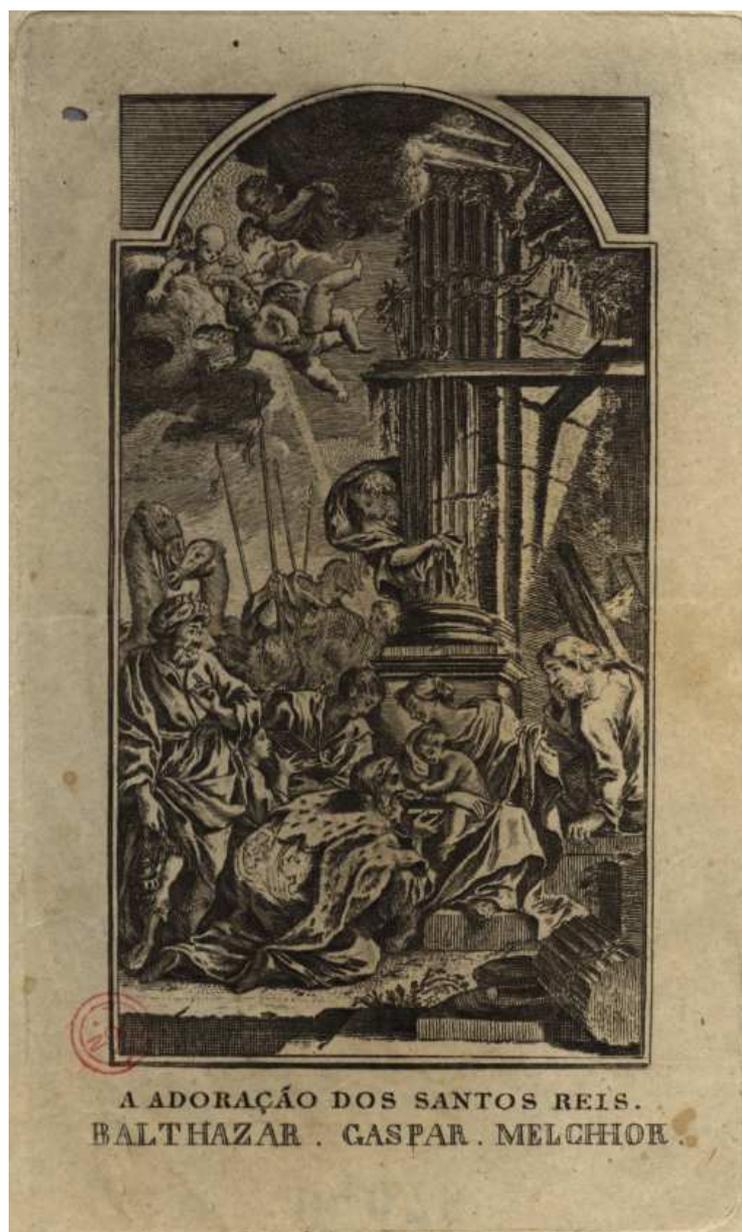


FIGURA 133 - Registro de Santo
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4076.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 134 - LOPES. *Epifania*

Fonte: Igreja de Bom Jesus do Matozinhos, Serro.

Foto: IPHAN/Serro.



FIGURA 135 - Anônimo. *Epifania*
Fonte: Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes.
Foto: Camila Santiago.

3.3.9 Ascensão de Cristo

*E enquanto os abençoava, distanciou-se deles e era elevado ao céu. Eles se prostaram diante dele, e depois voltaram a Jerusalém com grande alegria...*⁶⁷²

A pintura de Manoel da Costa Ataíde no forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, baseou-se em um registro de santo. Comparando as duas imagens, evidencia-se que a primeira opção estética do pintor foi conferir à sua criação muito maior definição linear do que se percebe na gravura. Destaco, por exemplo, a grande nitidez dos Apóstolos em segundo plano, ao contrário de sua matriz gravada, que revela indissociação entre eles e o fundo, efeito conseguido por poucos traços de buril e que favorece a ilusão de profundidade. Mesmo o monte de onde o Salvador ascende, marcado por seus pés, é bem mais linearmente contornado do que no registro modelar. Outra transformação operada por Ataíde foi o fechamento da cena com dois apóstolos, cada um de um lado e com uma das mãos estendida para fora. Nesse sentido, sua opção de substituir o Apóstolo que, na estampa, está esboçado em busto, no primeiro plano, abaixo do que se destaca por estar de costas e por se envolver em seu próprio manto, por aquele que, na pintura, está fora do círculo principal, à esquerda, e coloca-se em atitude de oração, rompeu com a lógica fechada da composição.⁶⁷³

Apropriações e transformações peculiares ao processo histórico de configuração do rococó nas Gerais, já várias vezes assinaladas, são: uso de cores e de fundo claro, simplificação do modelado dos panejamentos, inserção da cena em pintura de perspectiva. Notável, nesse caso específico, é que no próprio registro modelar a cena está cercada por moldura de feição *rocaille*. Nesse forro de Santa Bárbara, Manoel da Costa Ataíde corrobora o aspecto físico peculiar de suas pinturas: olhos ressaltados, mãos flexíveis, feições amuladas.

⁶⁷² EVANGELHO segundo São Lucas. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.978, capítulo 24, versículos 51 e 52.

⁶⁷³ Essa configuração dos Apóstolos deve ter sido copiada de outra gravura ou de uma pintura, pois ela se repete nos registros de santos que representam a Assunção da Virgem. Cf. Figuras 102 e 103.

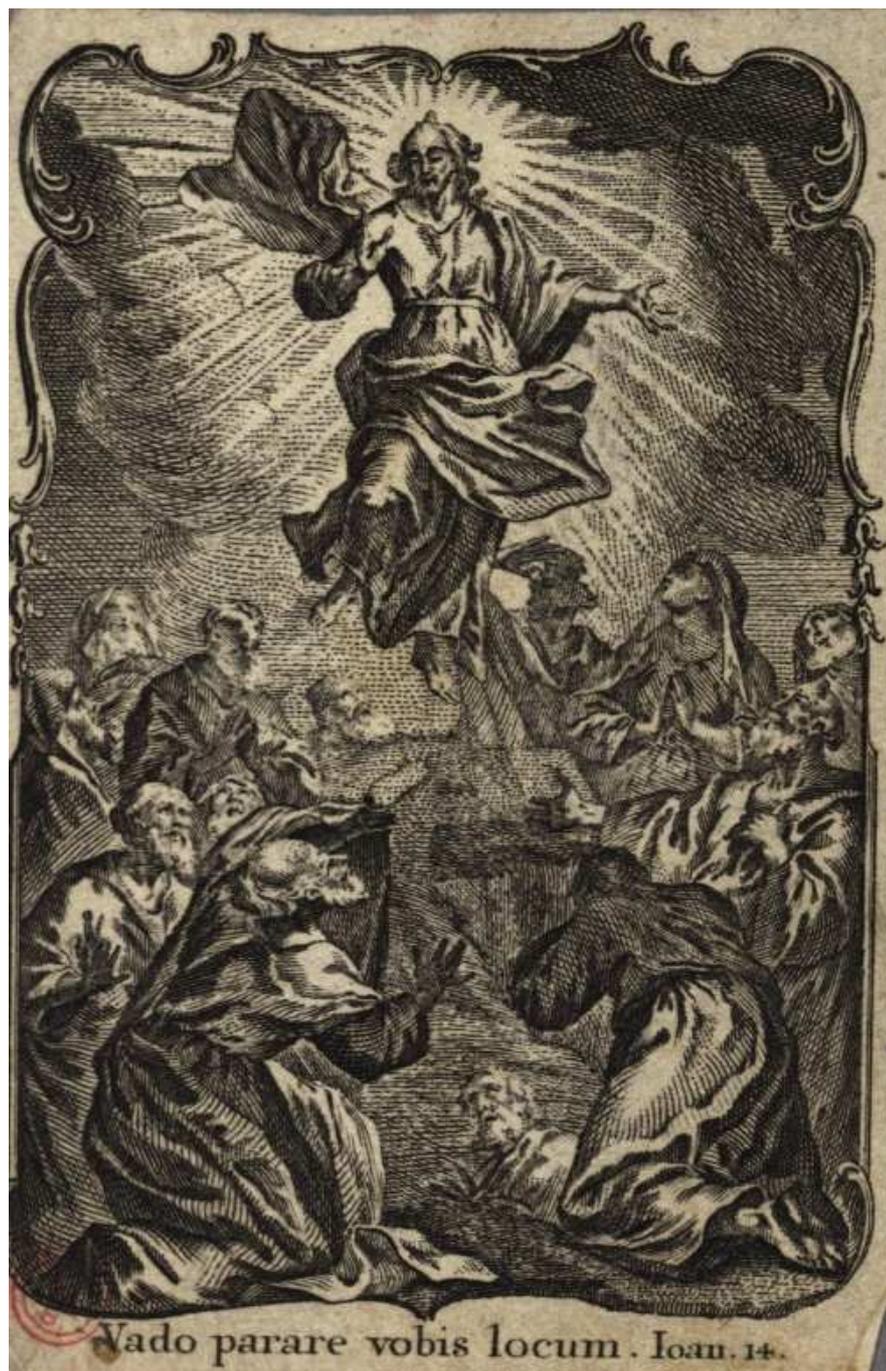


FIGURA 136 - Registro de Santo

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 4488.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 137 - ATAÍDE. *Ascensão de Cristo*
Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Foto: Camila Santiago.

Um dos já mencionados painéis alocados na nave da Igreja da Santíssima Trindade, em Tiradentes, também retrata a Ascensão de Cristo. Ele teve como modelo uma gravura sobre o mesmo tema, inventada para a renovação iconográfica dos missais da Tipografia Plantiniana, em 1722.

Nos acervos do Museu Plantin-Moretus, encontra-se o desenho original que serviu de molde para os que gravaram as pranchas correspondentes. Na transposição do desenho para a prancha de cobre, a imagem inverte-se e ganha em linearidade e definição, aspectos inerentes à mudança de técnica e de suporte, como já foi analisado. O artista que trabalhou nas Gerais manteve-se bastante atrelado à imagem que adotou como modelo, alterando, apenas, a posição do apóstolo que, na estampa, está com as mãos em forma de oração e fita as marcas dos pés de Jesus, deixadas no chão, e de Cristo, que, na pintura, não olha para o céu, como na gravura. Formalmente, as atitudes do pintor foram as seguintes: predileção por cores claras, dispostas de forma plana, menor sofisticação nos sombreados dos panejamentos e do corpo humano.



FIGURA 138 - *Ascensão de Cristo*. Desenho

Fonte: Museu Plantin-Moretus. M 437.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 139 - *Ascensão de Cristo*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1722.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 140 - Anônimo. *Ascensão de Cristo*
Fonte: Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes.
Foto: Camila Santiago.

Outro templo já bastante mencionado em razão de suas pinturas basearem-se em estampas é a Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, antigo Arraial de São José del-Rei. No forro em caixotões dessa igreja, existe uma representação da Ascensão de Cristo muito danificada, como a maioria das pinturas dessa ermida. Acredito que o pintor não tenha se baseado num só modelo, mas combinado, ao menos, três. Cristo, que ascende com as pernas cruzadas, e o manto favorecendo a diagonalização da composição, foi decalcado do Cristo da Ressurreição, impresso em Lisboa pela Impressão Régia. Estampa, aliás, que o artista bem conhecia, pois a tomou como molde para o quadro da Ressurreição desse mesmo forro.⁶⁷⁴ Já o manto de Cristo, que o sobrevoa, dobrando-se sobre ele em forma de concha, foi copiado de um registro de santo, usado como modelo para a pintura de Nossa Senhora do Rosário, disposta no forro da capela-mor.⁶⁷⁵ Talvez, o Apóstolo que vemos no canto direito da obra, de costas e com as pregas da vestimenta em diagonal, tenha se baseado em versão impressa de um Apóstolo que observa a Ascensão de Jesus trazida a lume pela tipografia e veiculada por algumas edições de seu Missal Romano.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Conferir figura 116.

⁶⁷⁵ Conferir figura 148.

⁶⁷⁶ Conferir figura 163.



FIGURA 141 - *Ascensão de Cristo*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Foto: Camila Santiago.

3.3.10 Três pinturas da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes e suas fontes gravadas

Algumas igrejas da Capitania/Província de Minas Gerais revelaram decorações picturais quase integralmente baseadas em estampas europeias. A Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Tiradentes, é um exemplo importante, como ficou evidente nas análises dos seus painéis, moldados em gravuras, dos temas da Ascensão de Cristo, Assunção da Virgem, Anunciação e Ressurreição. Outros painéis desse forro também foram decalcados de estampas, como o que representa Cristo Crucificado no Calvário e o Pentecostes, ambos

retirados da edição de 1722 dos missais da oficina flamenga de Plantin. O forro da capela-mor, por sua vez, é nitidamente baseado num registro de santo.

O painel que representa Cristo no Calvário confere grande dramatismo teatral à figura de Maria Madalena, que estende seus braços, em desespero, rumo ao corpo de Jesus na Cruz. Em relação à versão impressa original, nota-se que apenas as posições da Virgem Maria e de São João Evangelista foram alteradas. Percebe-se suave horizontalização da composição, obtida pelo simples recurso de aumentar os espaços entre os personagens e os limites picturais que os cercam. Simplificação dos tecidos, como era corrente, também é observada.



FIGURA 142 - *Calvário*. Desenho
Fonte: Museu Plantin-Moretus, M 434.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 143 - Calvário

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 144 - *Calvário*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Foto: Camila Santiago.

Outro painel que acredito basear-se em estampa desse mesmo missal é o do Pentecostes. Mas essa pintura está muito danificada, faltando-lhe praticamente todo seu lado esquerdo. A relação com tal matriz gravada infere-se pela posição de dois apóstolos: um que levanta a mão e outro, em pé, de lado, que as junta, em posição de prece. Caso essa relação modelo-pintura seja confirmada, a gravura pode servir de guia para intervenções de restauração.



FIGURA 145 - *Pentecostes*. Desenho
Fonte: Museu Plantin-Moretus, M 436.
Foto: Camila Santiago.



FIGURA 146 - *Pentecostes*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1724.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 147 - *Pentecostes*

Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Foto: Camila Santiago.

O forro da capela-mor teve como fonte iconográfica um registro de santo intitulado *Sancta Maria Mater Dei*. O artista apropriou-se do modelo transformando-o numa tradicional representação de Nossa Senhora do Rosário estendendo seu terço. A adequação iconográfica foi realizada pela eliminação das figuras que estão de pé na estampa – o anjo e a mulher que segura um livro – e a substituição das ajoelhadas pelos santos citados. Manteve-se, contudo, a triangulação da composição, formada pela Virgem e as duas mulheres ajoelhadas, na imagem impressa, e pela Virgem e os dois santos, na pintura. A posição de Maria, do Menino Jesus e o comportamento das vestes de ambos mantiveram-se, no trabalho pictural, igual ao que se

observa na gravura. O pintor deslocou as duas cabecinhas aladas, que estão sob o manto de Nossa Senhora, para seu lado.



FIGURA 148 - *Engelbroche*. Registro de Santo
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia, RS 2706.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 149 - *Nossa Senhora do Rosário*
Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.
Foto: Camila Santiago.

3.3.11 Manoel da Costa Ataíde e a Bíblia de Demarne

O capítulo anterior investigou as possíveis leituras e apropriações dos livros constantes nas livrarias particulares dos pintores que atuaram nas Minas. Dentre os volumes de Manoel da Costa Ataíde, consta uma Bíblia ilustrada, cujas apropriações feitas pelo pintor agora abordo. Justifico o deslocamento dessa análise para este capítulo por centrar-se, a relação do pintor com o volume, na seleção de modelos artísticos para suas pinturas, e não na leitura dos textos, como foi o enfoque do capítulo anterior, amparado, por isso, em outros procedimentos metodológicos.

Hanna Levy, em seu célebre artigo de 1944, conclui acerca das atitudes de Manoel da Costa Ataíde diante das estampas dessa Bíblia, *Histoire Sacréé de la Providence et Conduite de Dieu sur les hommes*, abertas por Demarne, ao criar as pinturas imitando azulejos dispostas na capela-mor da Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto. Constata que o pintor prostrou-se com relativa subserviência diante do que sugeria as estampas, atendo-se, em termos de inovações, à supressão de alguns elementos e à evidenciação de detalhes pitorescos.⁶⁷⁷

É possível pensar que Ataíde tenha se interessado não apenas pela generosa oferta de modelos gravados dessa Bíblia, mas também pelos textos que acompanham cada gravura, em latim e em francês. Talvez por isso tenha adquirido, como consta em seu inventário, um dicionário de francês. Daí dispor, nos seus painéis de imitação de azulejos, versões em português dos títulos das estampas.

⁶⁷⁷ LEVY. Modelos europeus na pintura colonial, p. 21-22.



FIGURA 150 - A restituição de Sara a Abraão

Fonte: *Histoire Sacree de la Providence et de la Conduitede Dieu sur les Hommes*. v. 1. Estampa 44.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 151 - ATAÍDE. *A restituição de Sara a Abraão*
Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto.
Foto: Maria José Ferro.



FIGURA 152 - O sacrificio de Abraão

Fonte: *Histoire Sacree de la Providence et de la Conduite de Dieu pour les Hommes*. v. 1. Estampa 46.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 153 - ATAÍDE. *O sacrifício de Abraão*
Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto.
Foto: Maria José Ferro.

Na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, o mestre manipulou sua Bíblia como fonte criadora em outras ocasiões, para além dos painéis da capela-mor imitando azulejos, com os mesmos temas verificados em Ouro Preto. Refiro-me às pinturas em painéis dispostas na capela-mor. Os temas aí referidos são “o filho pródigo resolve voltar para casa” e “o retorno do filho pródigo”.

Cotejando a matriz gravada com a pintura do marianense que representa a decisão do filho pródigo de voltar para casa, percebem-se, de início, as intervenções de Ataíde para verticalizar a cena, procedimentos favorecidos pelo fato de a estampa sugerir um movimento ascendente que acompanha os dois troncos de árvores. Reduziu o espaço pictural para o que se compreende entre a árvore, em que o personagem principal está encostado, e o final da água direita da casa ao fundo; conseqüentemente, deslocou para a posição mais central o rebanho que dorme à esquerda da composição e o animal que está deitado na extremidade direita. De acordo com as predileções estéticas de Ataíde, ele usa linhas mais ondulantes e fluidas, em relação ao retilíneo tracejado do buril, ameniza os contrastes de sombreados, e deixa o céu no fundo superior da imagem aparente, clareando a composição.



FIGURA 154 - *O filho pródigo resolve voltar*

Fonte: *Histoire Sacréé de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*.v. 3. Estampa 74.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 155 - ATAÍDE. *O filho pródigo resolve voltar*

Fonte: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.

Foto: Camila Santiago.

Esforços de verticalização também foram empregados em relação à representação do retorno do filho pródigo. Nesse caso, Ataíde simplesmente eliminou de sua composição tudo o que, na gravura, extrapola, para as laterais, o complexo arquitetural composto por quatro colunas coríntias: a escada com personagens e a cena de pastoreio sob o arco. Outras transformações, bastante semelhantes às operadas em relação à pintura anterior, podem ser observadas, tais como sombras mais brandas e fluidez dos traços.



FIGURA 156 - A volta do filho pródigo

Fonte: *Histoire Sacréé de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*.v. 3. Estampa 75.

Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 157 - ATAÍDE. *A volta do filho pródigo*
 Fonte: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
 Foto: Camila Santiago.

As constatações acerca da postura de Manoel da Costa Ataíde diante de sua bela Bíblia devem extrapolar a simples identificação das estampas que lhes serviram de modelos, e perceber o pintor como um leitor que interagiu com o livro, apropriando-se e interpretando o que via, agindo efetivamente como construtor da linguagem pictórica que o cercava. Utilizava as estampas como esquemas iconográficos, eliminando, em suas invenções, personagens e estruturas arquitetônicas secundárias, arredondando as formas, conferindo fluidez às linhas, tornando as cenas mais intimistas, amulando feições. Aclimata, inclusive, as molduras das cenas, transformando-as em emaranhados rococós completamente integrados na linguagem em processo de consolidação nas Gerais. Rococó que ele já tinha visto na Basílica do Bom Jesus do Matosinhos, de Congonhas do Campo, e nas igrejas ornamentadas por João Batista de Figueiredo, no Arraial do Inficionado, atual Santa Rita Durão e, provavelmente, em estampas devocionais, como as abertas pelos irmãos Klauber. Olhou seu livro por intermédio das concepções estéticas e simbólicas disponíveis no seu universo visual. Interagiu, também, com os textos das gravuras, amparando-se em seu dicionário francês.

3.3.12 Última Ceia

*Antes da festa da Páscoa, sabendo Jesus que chegara a sua hora de passar deste mundo para o Pai, tendo amado os seus que estavam no mundo, amou-os até o fim.*⁶⁷⁸

Cadeia de imagens pode ser alinhavada a partir de representações da Última Ceia. As pinturas que as compõem, aqui analisadas, são de Manoel da Costa Ataíde.⁶⁷⁹ Todas concentram-se na instituição da Eucaristia, momento da Última Refeição de Cristo privilegiado, em relação ao anúncio da traição de Judas, pelo Concílio Tridentino.⁶⁸⁰ Um dos elos mais recuados da corrente são as gravuras que adornavam as folhas de rosto dos Missais Flamengos aqui classificados como do tipo 2. A Ceia, nessa estampa, ocorre em torno de uma mesa circular. Jesus situa-se no centro da imagem e destaca-se dos demais pelos espaços vazios que o ladeiam. Abençoa o pão com a mão esquerda, erguida sobre o alimento, segurado pela outra mão. Os olhos orientam-se para cima e sua cabeça envolve-se em nimbo simbolizador de sua santidade. Possui feição serena e distinta.

Os apóstolos cercam o mestre em posições, atitudes e gestos diferenciados, dispondo-se em dois grupos de seis, um de cada lado do Salvador. Revelam feições particularizadas, embora levemente similares. Judas está à esquerda da cena, de perfil, carregando sua bolsa com o valor do prêmio pela delação do Senhor e com sua mão na mesa, gesto que, segundo o Evangelho de São Lucas, denunciou-o como o delator de Cristo – “Eis, porém, que a mão do que me trai está comigo, sobre a mesa.”⁶⁸¹ Diante dele, um dos Apóstolos abaixa-se para se servir num conjunto de vasos alocados no canto direito inferior da estampa. A mesa está repleta de artigos como facas, pratos, guardanapos e um instrumento que se parece com um saleiro, refletindo mais a cultura material da Idade Moderna, quando da abertura da gravura, do que da época dos evangelhos. Os apóstolos da direita sentam-se em um banco escorçado.

⁶⁷⁸ EVANGELHO segundo São João. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 2.020, capítulo 13, versículo 1.

⁶⁷⁹ Foram encontradas a matrizes gravadas dos painéis da Última Ceia constantes nas capelas-mores das Matrizes de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, pintura lusitana de André Gonçalves, e Santo Antônio de Tiradentes, antiga São José del-Rei. Por não terem sido criadas no intervalo temporal adotado por essa pesquisa, não estão aqui contempladas.

⁶⁸⁰ RÉAU. *Iconographie de l'art chretien*, p. 419.

⁶⁸¹ EVANGELHO segundo São Lucas. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*, p. 1.971, capítulo 22, versículo 21.



FIGURA 158 - *Última Ceia*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Architypographia Plantiniana, 1751.

Foto: Fundação Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro.

Manoel da Costa Ataíde pintou três representações da Santa Ceia: na Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas, Ouro Preto, na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Ouro Preto, e para o Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Caraça. Apenas a Ceia que ornamenta a capela-mor da Capela de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto, contou com apenas um modelo gravado. As outras duas revelam a capacidade do artista em manipular inventivamente o vocabulário iconográfico-formal estampado que tinha acesso, combinando várias orientações impressas. A Ceia presente na parede direita da nave da Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas, Ouro Preto, por exemplo, parece ter se baseado nas estampas dos frontispícios dos missais de tipo 2. O mestre aceitou, do modelo, a posição de Cristo, o escorço do banco, o formato da mesa e alguns itens que estão em cima dela. A transformação operada na peça em relação à gravura é considerável. Os Apóstolos aglomeram-se em torno de Jesus, eliminando o espaço que o separa dos demais personagens. Insurgem as cabeças de quatro apóstolos sobre os ombros do Mestre, diferenciadas pelos cortes e pelas cores dos cabelos. Suas feições são bastante parecidas. É provável que Ataíde tenha combinado mais de um modelo para a execução dessa Ceia. A arquitetura que circunda a cena e que a limita aos extremos entre a

cortina, a coluna e o lustre, disposto no centro da composição, foram insinuados por gravuras portuguesas, podendo ser tanto a que ilustrava os missais quanto os breviários da Imprensa Régia. Acredito que o mestre tenha se apropriado de outra gravura integrante desse vocabulário para confeccionar essa Ceia, qual seja, a estampa que representa a Ascensão de Cristo inserida nos Missais Flamengos de tipo 2, cujo desenho original, como vimos, é de Rubens. É impressionante a semelhança entre o apóstolo que está de pé e de costas para o observador, com manto amarelo, e o apóstolo, do impresso, de costas, contemplando a Ascensão de Jesus: a posição dos dois é a mesma, o pé direito deles sai do manto e destaca-se, o manto cai com um revolteio diagonal. Para pintar uma tela, Ataíde recorreu a três estampas diferentes: duas flamengas, inseridas nos missais de tipo 2, e uma portuguesa, veiculada pelos missais ou breviários da Imprensa Régia. Ele dominava e manjava como ninguém o vocabulário iconográfico-formal disponível, compondo e recompondo em apropriações criativas das estampas. A inovação não se restringe à combinação de matrizes modelares, mas notabiliza-se nas singularidades formais da peça, marcada por traços sinuosos, cores vibrantes e fisionomias que refletem os tipos locais.



FIGURA 159 - ATAÍDE. *Última Ceia*
Fonte: Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas.
Foto: CIVITA. *Arte brasileira*, p. 143.



FIGURA 160 - SILVA. *Última Ceia*

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Régia, 1793.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 161 - ATAÍDE. *Última Ceia*

Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Ouro Preto.

Foto: Maria José Ferro.



FIGURA 162 - SILVA. *Última Ceia*
 Fonte: *BREVIARIUM ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1786.
 Foto: Camila Santiago.



FIGURA 163 - *Ascensão de Cristo*
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1751.
 Foto: Camila Santiago.

A gravura portuguesa da Última Ceia, inserida nas edições lisboetas do Missal Romano, foi a única fonte para a Ceia disposta na capela-mor da Capela de São Francisco da Penitência de Ouro Preto.⁶⁸² Joaquim Carneiro da Silva foi o abridor da estampa, na qual a derradeira refeição do Senhor ocorre em um espaço circunscrito pelo complexo arquitetural em curva, formado pela parede do fundo. Os Apóstolos movimentam-se em gestos particularizados. A instituição do sacramento da Eucaristia destaca-se pelo apóstolo da direita, que comunga. As feições, bem delineadas, apresentam cenhos cerrados, característica perceptível em outras criações de Carneiro da Silva. Nesse caso, o artista marianense submeteu-se mais servilmente às sugestões iconográficas da estampa, renovando-a formalmente ao horizontalizar mais a cena, ao desenhar os personagens anatomicamente mais roliços e transformar suas feições. Substituiu o ambiente encurvado por parede reta. Aceitou as indicações de sombreado da matriz, assombrando sua composição, onde Carneiro da Silva intensificou as marcas do buril.

O tema foi novamente retratado por Ataíde na tela encomendada pelo padre Jerônimo de Macedo, do Santuário do Caraça. Essa pintura atesta o domínio do artista do vocabulário iconográfico-formal e sua inventividade em apropriar-se dele e transformá-lo. Ele manipulou as gravuras dos frontispícios dos Missais Flamengos e da representação da Última Ceia dos Missais Lisboetas. A gravura flamenga ofertou os seguintes elementos para o mestre pintor: a disposição espacial dos atores na cena pictural, o formato dos bancos, a relação entre os pés dos apóstolos em primeiro plano. A atitude e posição de Jesus e a presença de seis Apóstolos de cada lado do Senhor podem ter sido sugeridas tanto por essa fonte iconográfica, quanto pela estampa de Carneiro da Silva integrante dos breviários. Ataíde optou por não escorçar profundamente o banco da esquerda, mas assentar seus Apóstolos em dois bancos em sequência.

⁶⁸² Essa relação entre a gravura e a pintura foi, também, identificada por Alex Boher. BOHER. Um repertório em reinvenção: apropriação e usos de fontes iconográficas na pintura colonial mineira, p. 301.



FIGURA 164 - ATAÍDE. *Última Ceia*

Fonte: Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 165 - SILVA. *Última Ceia*. Detalhe

Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Régia, 1793.

Foto: Camila Santiago.



FIGURA 166 - ATAÍDE. *Última Ceia*. Detalhe

Fonte: Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça.

Fotos: Camila Santiago.

Diante da matriz portuguesa, o pintor apropriou-se do aspecto das franjas da toalha e dela ter sido dobrada em quadrados, e do Cordeiro Pascal no prato, idêntico ao da matriz impressa. Ataíde criou animada aglomeração de personagens secundários, em atitudes muito desembaraçadas, faceiras, movimentando-se desenvoltamente. Dentre eles, há uma moça adentrando a cena, provavelmente inspirada na que Carneiro da Silva alocou, no impresso, deixando-a. Seu trabalho é interrompido pelo toque de um homem localizado atrás dela, cuja fisionomia é única e realista. Esses dois personagens conferem à peça um ar cotidiano, intimista, abrandando a solenidade da consagração do Pão. Refletem, provavelmente, a observação do artista das formas de relacionamento entre homens e mulheres na sua época. Mas acredito que são a versão humanizada de uma interação angelical perceptível no canto superior direito da gravura da Ascensão da Virgem dos missais da Régia Tipografia. Na versão aberta por Joaquim Carneiro da Silva, o anjinho da frente, interpelado por seu companheiro, tem asas que os apartam um pouco. Na mesma figura feita pela escola de Bartolozzi, veiculadas pelos missais de 1820, o anjinho da frente não tem asas, o que os aproxima e torna o conluio informal ainda mais semelhante ao pintado por Ataíde.

O universo social do pintor invade o quadro de Ataíde nas roupas setecentistas do rapaz que adentra o ambiente pela porta da direita, pela negra que observa os santos atrás do episódio de “flerte amoroso” analisado e pela inserção de um objeto, na mão da figura de costas, à direita, que parece ser uma chocolateira, artefato, inclusive, herdado por Ataíde de sua mãe.

Ao criar suas pinturas da Santa Ceia, sobretudo a disposta no Caraça, Ataíde agiu como esperado pelos preceitos de sua época, disseminados pela tratadística. Assentou-se na imitação de modelos autorizados para inventar algo novo, fruto de seu perspicaz engenho capaz, inclusive, de perscrutar a natureza. Foi debatido como imitação e invenção não podem ser tomadas como atitudes contrárias nesse período. Ao combinar estampas de diversas matrizes, Manoel da Costa Ataíde refletia o segundo passo, de acordo com Francisco Pacheco, rumo à invenção fácil. Consistiria, essa etapa, na combinação de modelos de diversas procedências para a criação de nova totalidade

...y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia se alarga a componer de varias cosas de diferentes artífices, um buen todo, tomando de

aquí la figura, de acullá el brazo, de éste la cabeza, de aquél el movimiento, del outro la perspectiva Y decisión, de outra parte el país...⁶⁸³

Talvez, Ataíde soubesse que agia explorando seu gênio, baseando-se em variados modelos criativos e na natureza, para realizar uma verdadeira invenção, estando, assim, consciente de seu processo criativo. Indício disso seria, a meu ver, a atitude de assinar a Ceia do Caraça, marcando-a como fruto de seu engenho.



FIGURAS 167 e 168 - BARTOLOZZI. *Assunção da Virgem* e Detalhe
 Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Typographia Regia, 1821.
 Fotos: Camila Santiago.

⁶⁸³ PACHECO. *Arte de la pintura*, p. 42. No capítulo anterior discutiu-se o sentido da palavra *valente*, muito recorrente nos tratados que circularam em Minas Gerais, e os usos que dela fez Manoel da Costa Ataíde.

CONCLUSÃO

A presente tese objetivou iluminar o processo de configuração da linguagem pictórica mineira conhecida como rococó, escolhendo como eixo a influência dos impressos europeus. Fez-se necessário buscar as origens desses impressos, conjecturando sobre as funções que deveriam cumprir, de acordo com seus produtores, para avaliar as peculiaridades de suas significações no território mineiro. Particularmente relevante foi desvendar as técnicas e os sujeitos envolvidos na produção de estampas, uma vez que tais circunstâncias codificavam-se formalmente nas gravuras que eram interpretadas pelos que aqui pintavam.

Ao devassar as bibliotecas particulares de alguns pintores atuantes em Minas Gerais, tive por objetivo desenhar um panorama dos conhecimentos e preceitos, veiculados por livros, disponíveis aos artistas. Irresistível foi indagar sobre leituras realizadas, tarefa sempre delicada tendo em vista a parcimônia de registros que a leitura geralmente deixa. Nas circunstâncias avaliadas, não há nenhuma fonte em que os artistas explicitem suas leituras e apropriações de textos e de impressos. Trilhei dois caminhos para inferir prováveis leituras. O primeiro deles foi deslindar um emaranhado de termos e conceitos que permeavam a literatura sobre Arte em circulação e perscrutar, na documentação pertinente, usos dos mesmos conceitos, articulados pelos envolvidos com a produção pictural. Apesar de extremamente árdua, uma vez que metodologicamente foi necessário costurar elos conceituais entre as obras lidas atentando-se para semelhanças e dessemelhanças quanto à manipulação dos termos, a empreitada mostrou-se fértil, pois evidenciou uma integração conceitual entre as Gerais e o universo artístico erudito europeu. A percepção dessa identidade, entretanto, ainda não é indício suficiente para atestar as circunstâncias das leituras realizadas, mas, sem dúvida, adensa conclusões nesse sentido. Outro objetivo perseguido com essa reflexão foi estabelecer um panorama de critérios de julgamento da Arte e de expectativas quanto ao processo criativo, que fosse adequado para instrumentalizar análises sobre a criação pictórica ainda não impactada pelas concepções românticas de originalidade, genialidade, subjetividade. Cotejando a manipulação de termos como *gênio*, *engenho*, *imitação*, *modelo*, *Regras da Arte* e outros, percebi que possuíam significados bastante diferentes dos românticos e, a partir daí, creio que as análises acerca do uso das estampas europeias como modelos pelos artistas mineiros puderam realizar-se com maior adequação, sem anacronismos.

Outra via metodológica para vislumbrar as leituras feitas consistiu em comparar os ensinamentos dos livros com as criações artísticas realizadas. Creio que esse exercício

contribuiu para lançar luz sobre um dos mecanismos de obtenção de informações e referências estéticas pelos pintores das Gerais. As relações sugeridas entre os textos e as obras pictóricas não devem ser tomadas como certificados de leituras realizadas, advertência exaustivamente reiterada.

O que os artistas possuíam em suas casas afinava-se, completamente, com o que era disponibilizado pela produção tipográfica portuguesa, sobretudo setecentista. Se nos ativermos aos livros sobre Arte, excetuam-se, apenas, os tratados do padre Pozzo e de Francisco Pacheco, que não creio ser o que estava arrolado no inventário de Xavier Carneiro. Nuno Saldanha oferece-nos um panorama geral do que foi a produção portuguesa sobre Arte nos séculos XVII, XVIII e XIX.

Nos seiscentos, as publicações restringiram-se ao tratado de Felipe Nunes, aos capítulos dedicados ao assunto por António de Souza Macedo, no *Eva e Ave*, e ao capítulo denominado *Pintura* da obra *Pheniz de Portugal*, de Luís Nunes Tinoco, cujo objetivo era recepcionar elogiosamente a Rainha D. Maria Sofia Isabel, segunda mulher de D. Pedro II.⁶⁸⁴ Foram redigidas, mas não publicadas, duas outras obras. Em 1633, Manuel Pires de Almeida escreveu *Pintura e poesia, poesia e pintura* dedicado, sobretudo, às relações entre as duas Artes. Já no final da centúria, em 1696, Félix da Costa Meesen compôs *Antiguidade da Arte da Pintura*, preocupado em exaltar a Arte da pintura e defender a criação de uma academia de pintura. O volume é importante, também, por trazer referências históricas sobre pintores portugueses e europeus. Saldanha ainda noticia a redação, por Francisco de Solis, de *Vida de alguns pintores, escultores e arquitetos*.

Durante o período joanino surgiu, de Miguel Luís Jacob, em 1732, o manuscrito *Opúsculos geométricos*. Ignácio de Vasconcelos condensou a obra de Vignola, acrescentando-lhe uma parte referente à prática artística que inclui a pintura na obra intitulada *Artefactos symmetricos e geométricos*. O *Abecedário* de Antonio Orlandi foi reeditado, com alguns acréscimos relativos a artistas portugueses, por Pedro Guarienti.

As traduções da primeira metade do setecentos foram: a obra de Du Fresnoy que ficou inédita – *De arte graphica* –; as *Breves instruções para pintar a fresco do padre Pozzo*; a segunda parte do *Perspectivae pictorum; Regras das cinco ordens de architectura* de Jacobo Barozio de Vinhola; *Segredos das artes liberais* de D. Bernardo Monton, editado por Joaquim Feyo Certa em 1744.

⁶⁸⁴ O capítulo pintura de *Pheniz de Portugal* foi publicado como *Elogio da Pintura*. TINOCO. *Elogio da pintura*. 1991.

Durante o reinado de D. José I vieram a lume a *Carta apologética* de José Gomes da Cruz, o *Breve tratado de pintura* e os *Diálogos sobre a pintura*, ambos de Francisco Xavier Lobo, e o *Livro de ornatos propícios a entalhadores...e pintores de ornatos* de A. Fernandes Rodrigues. Traduziu-se os *Elementos de geometria de Clairault* e o *Ensaio sobre o gosto em as cousas da Natureza*, de Montesquieu.

A produção na área de pintura implementou-se no período mariano com as seguintes publicações: *Estatutos da Régia Academia Ulyssiponense*, *Carta que um afeiçoado às Artes do Desenho* de Joaquim Machado de Castro, *Tratado das cores que consta de três partes*, *Dissertação sobre as cores primitivas com um tratado da composição artificial das cores*, *Memória sobre a formação natural das cores* de Diogo Carvalho Sampaio. Foram traduzidos: *Discurso sobre a educação popular dos artistas e seu fomento* e o *Espetáculo das Bellas Artes*, de M. Jacques Lacombe. Mas foram os debates travados na imprensa que marcaram esse período, tais como a crítica de Joaquim Manuel da Rocha aos quadros de Pompeo Battoni, publicada, em 1784, em *O espectador português*.

Muito do que circulava nas Minas adveio das publicações do período de D. João VI, com destaque para as traduções editadas pela Tipografia do Arco do Cego, como as de Lairese, Dupain, e Du Fresnoy. Também foram traduzidos o tratado de gravura de Abrahan Bosse, o *Discurso sobre música, pintura e poesia* de James Harris, *as Regras da arte da pintura* de Miguel Ângelo Prunnetti e as *Honras da pintura*, de Bellori. As obras *Conversações sobre a pintura*, de Cyrillo Volkmar Machado, e *Mimesis tratado da imitação em Belas Artes* do Dr. António Ribeiro dos Santos, não foram editadas.⁶⁸⁵

Em relação ao uso de estampas como modelos, fica evidente, após a exploração das relações criativas que vincularam gravuras europeias e pinturas mineiras, o fato de a Capitania/Província estar bastante integrada ao circuito mundial de circulação de imagens impressas. O objeto de estudo que aqui se delineou incita-nos a redimensionar a importância das técnicas de gravação e da configuração de um mercado internacional de estampas, no período moderno, para a História da Arte. Graças à gravura, criações elaboradas em qualquer parte do mundo podiam ser disseminadas, divulgadas, vistas e apropriadas, nos mais diversos rincões. Dois ambientes criativos, mesmo que distantes, alinhavavam-se por intermédio das estampas, conectando-se ao utilizarem as mesmas fontes impressas. A invenção de algum célebre pintor europeu ganhava versões americanas, desde que fosse gravada e rumasse para o Novo Mundo. Divulgavam-se tipos físicos, posições, esquemas arquitetônicos, ornamentos,

⁶⁸⁵ Todas as referências bibliográficas citadas foram retiradas do texto de Nuno Saldanha. SALDANHA. A literatura artística setecentista. In: _____. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*.

modelados, escorços, perspectivas e todo tipo de soluções picturais. As gravuras conectavam centros criativos, incitavam o diálogo entre eles, viabilizavam trocas imagéticas. A velocidade e a intensidade dessa dinâmica devem ser dimensionadas tendo em vista a forma de integração dos diferentes espaços ao mercado gráfico. Tratava-se de um mercado de impressos – gravuras avulsas e ilustrações de livros – do qual faziam parte gravadores, editores de estampas, livreiros, comerciantes de gravuras, consumidores. Minas Gerais integrava esse circuito internacional, posicionando-se como centro consumidor capaz de reatualizar, tendo em vista sua cultura visual, matrizes de diversas procedências, marcadas por pendores estéticos de variados períodos. A imagem modernista de um espaço isolado, cuja força motriz criativa era o gênio dos artistas, destacados, por vezes, por seu mulatismo, não condiz com os processos examinados ao longo dessas páginas.⁶⁸⁶

A efervescência desse complexo formado em torno da gravura desdobrou-se em cadeias de imagens, sendo seus elos reproduções de uma única matriz, cuja origem nem sempre é possível identificar. Por exemplo, uma pintura de renomado artista era reproduzida em gravura erudita, que motivava ilustrações de livros, gravuras menos elaboradas, que podiam se desdobrar em outras pinturas, em registros de santos em outras pinturas... Nem sempre é possível conhecer todos os elos dessas cadeias, nem tampouco assegurar qual das versões impressas teria, especificamente, motivado um artista nas Gerais. Cada reprodução pode ser problematizada, em suas semelhanças e rupturas em relação a seu modelo, como motivada pelas circunstâncias históricas do momento de sua confecção; mas, é claro, essas motivações não devem ser tomadas *a priori*, mas desveladas pelo trabalho do historiador; cada elo é a reatualização de uma imagem tendo em vista as peculiaridades do momento.

A produção e a circulação das estampas que ilustram episódios da História Sagrada eram fiscalizadas pelos instrumentos eclesiásticos e estatais. Havia regras para representação de cada passagem sagrada, não podendo quem se dedicasse a produzi-las, subvertê-las. Daí perceber-se que as imagens que representam a mesma passagem são, geralmente, bastante semelhantes, mesmo que conservem singularidades. Por isso, por vezes, é difícil precisar o modelo de certa pintura, mas fácil vinculá-la a esses padrões sedimentados pela Contrarreforma. No caso das pinturas religiosas mineiras, em razão do estabelecimento do vocabulário iconográfico-formal disponível, foi possível, na grande maioria dos casos, definir

⁶⁸⁶ Conclusões semelhantes, em relação à arquitetura, foram tiradas por André Dangelo, em sua notável tese de doutorado, preocupada em perceber o trânsito de valores culturais arquitetônicos para as Minas Gerais. DANGELO. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentista.*

com precisão a configuração iconográfica escolhida como molde em cada pintura, embora, logicamente, seja impossível definir o exemplar específico manuseado.

Optei por organizar as várias relações modelares entre gravuras e pinturas tendo por eixo motivos iconográficos: Anunciação, Natividade, Coroação da Virgem, Ascensão de Cristo, etc. Outras possibilidades devem ser mencionadas, bem como a riqueza interpretativa que suscitam. Algumas igrejas mineiras são verdadeiros repositórios de versões picturais de ilustrações de um ou de mais livros. Suas paredes e forros podem ser percorridos com o olhar, como páginas de um livro. O forro em caixotões da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, por exemplo, confunde-se com o sucessivo abrir das folhas de algumas edições dos Missais Romanos da Casa de Plantin e da Impressão Régia. Ali estão traduções, em tintas, das estampas flamengas do Calvário e de Pentecostes, da lisboeta da Ressurreição de Cristo; a pintura da Ascensão de Cristo combina as versões gravadas flamenga e lusitana; registros de santos foram os modelos da Anunciação e da Assunção da Virgem do forro da capela-mor. A Capela de São José, em Itapanhoacanga, exhibe pinturas decalcadas das gravuras, abertas na Régia Oficina Tipográfica, da Natividade e da Anunciação, e na tipografia de Plantin, da Epifania. A Anunciação e a Natividade encontradas na Capela da Santíssima Trindade de Tiradentes tomaram como seus modelos gravuras dos Missais Lusitanos; a Epifania teve um registro de santo como matriz, e uma gravura que ilustra uma das edições do missal da casa de Plantin, referente à Ascensão de Cristo, foi o modelo para o painel do mesmo tema. A Anunciação da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão teve como fonte estampa dos Missais Portugueses, e a Assunção da Virgem, na nave do mesmo templo, baseou-se em gravura do livro de Horas do Frei Sarmento, também impresso pela Impressão Régia. A Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, apresenta decoração pictórica baseada na Bíblia de Demarne, na Assunção das *Horas Marianas*, do Frei Sarmento, e em um registro de santo. Hanna Levy demonstrou como a Basílica do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, contou com estampas de diversas origens como fontes iconográficas. Nesses casos, é interessante entrever o desenrolar da missa, quando era possível o celebrante manipular um missal, fitando suas imagens, e os fiéis acompanharem o rito, diante das mesmas imagens, dispostas no interior do templo. Diversa é a fruição/observação de uma estampa, em relação a uma pintura. A estampa codifica as cores em tonalidades de preto e branco, é vista individualmente, disputa, com o texto, o portar de sentidos; a pintura é fitada coletivamente, integra as cerimônias litúrgicas, prodigaliza cores e tons.

Os modelos encontrados das pinturas mineiras realizadas durante o período estudado vinham, predominantemente, da Casa Tipográfica de Plantin-Moretus e da Impressão Régia.

Daí a influência das escolas artísticas flamenga e portuguesa sobre a Arte mineira do período. Entretanto, salta aos olhos o predomínio do uso das estampas da escola lusitana regida por Joaquim Carneiro da Silva, anexa à Régia Tipografia. As estampas de Carneiro da Silva e seus discípulos inundaram a Capitania/Província aurífera e muito influenciaram os pintores, que nelas se baseavam para realizar suas pinturas. O território minerador conheceu a Arte italiana por intermédio dos buris desses hábeis portugueses, como demonstrei, a exemplo das criações de Carlo Maratti e Sebastiano Conca. A evidência das matrizes gravadas lisboetas pode ser explicada a partir de diversos fatores. Primeiramente, essas gravuras representavam, para os pintores das Gerais, o que havia de mais moderno, novo, visto que a Régia Tipografia foi criada em 1768, sendo os missais da casa mais antigos, veículos de grande parte dessas gravuras, de 1775. As composições dessas estampas seduziam não só por serem mais atuais, em relação às estampas flamengas de missais, já em circulação desde a primeira metade da centúria, mas por exalarem uma linguagem formal mais próxima do que se estava criando no momento, distinta pelas opções de fundos mais claros, composições menos conturbadas, equilibradas, com efeitos de claro e escuro menos contrastantes. Pode-se conjecturar que as estampas conservaram essa linguagem por sofrerem a influência da Arte italiana, tão estimada pelos portugueses desde o reinado joanino. Assim, a linguagem que se definia em Minas Gerais identificou-se formalmente com o que de Lisboa provinha, optando por tomar essas estampas como moldes, mais afeitas a serem, suas imagens, transpostas para pinturas que integrassem o que se estava construindo em termos de cultura visual. Creio que os artistas e encomendantes das Minas sentiram certa empatia formal pelas estampas lusitanas, sobretudo por aquelas abertas pela escola de Carneiro da Silva, mais apropriáveis e traduzíveis para o que se estava criando.

A intervenção direta da Coroa Portuguesa, mediante sua política de privilégios de impressão, identificada desde a década de 60 do século XVIII, não deve ser esquecida ao tratar-se da incidência dessas gravuras nos territórios coloniais. A política de monopólios favoreceu sobremaneira a incidência da produção gráfica lusitana, em detrimento das demais, nos territórios lusitanos.

Não é possível delinear um procedimento padrão adotado pelos artistas nas Gerais quando utilizavam estampas europeias como modelos; os vários exemplos revelaram isso. Mas nota-se a recorrência de determinadas opções formais, reveladoras de um processo efetivo de criação de uma linguagem pictórica coerente. A primeira delas, geralmente observada, é a tendência por clarear a escala cromática das obras, mesmo diante de modelos gráficos que sugestionavam tons mais escuros. Os artistas também simplificavam a

composição, adotando, dos seus modelos, apenas as personagens principais, obliterando elementos e figuras acessórias, não diretamente atuantes na passagem iconográfica abordada. Os fundos pictóricos, em relação às indicações gravadas, eram clareados e, deles, excessos ornamentais ou figurativos eram eliminados. Outro procedimento era arejar a cena por meio, muitas vezes, do afastamento dos personagens e da valorização de espaços vazios. Essas atitudes podem ser consideradas artifícios afinados com a estética rococó, bem como com a intenção de expor as cenas em ambientes mais amplos, onde a simplificação e a nítida distinção entre figura e fundo são fundamentais para atrair a atenção dos espectadores. Notável desvio dessa tendência pode ser percebido nas pinturas de Silvestre de Almeida Lopes, dispostas na Igreja do Bom Jesus do Matosinhos, no Serro.

No concernente à forma geral das composições, muitos artistas tiveram que desenvolver estratégias para horizontalizá-las, uma vez que as gravuras dispunham-se geralmente em eixo vertical. Exceção pode ser percebida em relação aos painéis da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, que representam a decisão do Filho Pródigo de voltar para casa e o Retorno do Filho Pródigo. Nesses casos, coube a Manoel da Costa Ataíde verticalizar as composições retiradas de sua Bíblia estampada. Impactados pelas estampas ornamentais e pelas criações de seus pares, os artistas que atuaram nas Minas inseriram as cenas das passagens sacras, ofertadas pelas estampas, em molduras de rocalhas. Outra atitude muito corrente era a transformação das feições das personagens. Destaca-se, nesse aspecto, o “amulatamento” do tipo físico das personagens pictóricas de Ataíde. Muitos artistas não conseguiram, ou não quiseram, reproduzir, em suas pinturas, os efeitos de modelado da anatomia dos corpos e dos panejamentos evidentes nas gravuras.

Clarear, arejar, inserir em rocalhas, distinguir figura de fundo, suprimir elementos, essas operações podem ser tomadas como o repertório das adaptações daqueles envolvidos com o fazer pictural rumo ao delineamento de uma linguagem, posteriormente definida pela História da Arte como barroco mineiro, ou rococó. Revelam certa personalidade criativa dos pintores e encomendantes frente ao que era tomado como modelo. É possível pensar que, entre o modelo e a pintura, havia toda uma zona de invenção, permeada pelas circunstâncias específicas do fazer pictural nas Gerais. Não se trata de uma zona de subversão frente às sugestões europeias, de recusa deliberada de se adotar completamente as indicações estrangeiras, mas de invenção de acordo com as particularidades desse termo na época, não oposto à imitação e definido pelo respeito à autoridade de modelos e pela observação das Regras da Arte.



FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

Bélgica

Antuérpia

Museu Plantin-Moretus

Arquivo

Livros 522, 523: Comércio de livros litúrgicos com Portugal e Espanha.

Livro 848: Livro da loja (Livre du Magasin).

Caixa 1145: Apólices de seguro – envio de livros para Lisboa, Porto e Bilbao.

Missais

A 1926; 2-76; A154.6; A1505; 2-107 1; K669; 2-233 1; B-105; 2-139.

Placas de Cobre

KP 22B; KP 64B; KP 1. 27 6B; KP 1.28 7B; KP 141B; KP 417C; KP423 C; KP 3D; KP 142D; KP 161D; KP 169D; KP 170D; KP 176D; KP 178D; KP 173D; KP 1.177B; KP 1. 181B; KP 1.219B; KP 434C.

Desenhos

Inv. m 143; Inv. m 195; Inv. m 196; Inv. m. 143; Inv. m. 325; Inv. m 342; Inv. m 348; Inv. m 430; Inv. m 432; Inv. m 434; Inv. m 435; Inv. m 437; Inv. m 438; Inv. m 439.

Brasil

Belo Horizonte

Arquivo Público Mineiro

Carta Patente de Manoel da Costa Ataíde. Seção colonial, códice 257.

Livro do caixa e administrador dos dízimos Manoel Ribeiro dos Santos, Casa dos Contos, cód. 2030.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Inventário de bens móveis e integrados do IPHAN. Brumal, distrito de Santa Bárbara, capela de Santo Amaro. MG/91-081-0140.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

Pasta matriz de Nova Era.

Diamantina

Biblioteca Antônio Torres

Inventário e testamento de José Soares de Araújo (1799) – Maço 36, nº 377, 1º ofício.

Inventário de Caetano Luiz de Miranda (1837) – Maço 175, 2º ofício.

Mariana

Arquivo da Casa Setecentista

Inventário do capitão Luiz da Costa Ataíde (1802) – cód. 33, auto 792, 2º ofício.

Inventário de Francisco Moreira de Oliveira (1828) – cód. 59, auto 1341, 2º ofício.

Inventário de Manoel da Costa Ataíde (1832) – cód. 68, auto 1479, 2º ofício.

Inventário Francisco Xavier Carneiro (1840) – cód. 59, auto 1346, 2º ofício.

Testamento de Francisco Xavier Carneiro (1838) – cód. 288, auto 5244, 1º ofício.

Libelo Cível (1826) – cód. 239, auto 5972, 2º ofício.

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro (1794) – testamento 619.

Irmandade do Rosário dos Pretos (1747-1856) – P 27.

Ordem Terceira de São Francisco de Assis [s.d.] – Q 31.

Ordem Terceira de São Francisco de Assis (1763) – Q 33.

Ordem Terceira de São Francisco de Assis (1827-1937) – R 03.

Irmandade do Senhor Bom Jesus do Matozinhos – K02.

Inventários diversos – W 17.

Livro de documentos e inventários da Capela de Santo Amaro, Brumal – A 30.

Biblioteca dos Bispos

Museu do Livro

Missais: E. 24, P. 3, 2873; E. 24, P. 3, 2872; E. 25, P. 4, 3035; E. 25, P. 4, 3036; E. 25, P. 3037, E. 25, P. 4, 3038.

Museu da Música

Missais: E. 1, P. 2, 30; E. 1, P. 2, 33; E. 1, P. 2, 34; E. 1, P. 2, 35; E. 1, P. 3, 40; E. 1, P. 3, 44; E. 1, P. 3, 45; E. 1, P. 4, 64; E. 1, P. 4, 67; E. 2, P. 4, 171; E. 3, P. 3, 280.

MISSALE ROMANUM. Antuérpia: Typografia Plantiniana, 1726. Museu da Música. E. 01. Prat. 02. 035.

Nova Era

Museu de Arte e História da Cidade de Nova Era

Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. PII Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani papae VIII. Auctoritate Recognitum. Olisipone Typographia Regia, et Privilegio. Ano M.DCC.LXXXII.; Missale Romanum, ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum; S. PII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Autoritate Recognitum; Olisipone Ex Typographia Regia. Anno M.DCCC.XVIII.

Ouro Preto

Casa dos Contos

Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias

Inventários da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1751-1804) – rl. 65, vol. 209

Missais: rl. 70, vol. 439; rl. 69, vol. 437; rl. 69, vol. 438; rl. 76 e 77 vol. 511.

Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto

Inventários da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo (1754-1806) – rl. 199, vol. 2422.

Inventários da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar (1716-1798) (1811-1854) – rl. 02, vol. 63, vol. 64.

Registros de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar (1713-1837) – rl. 2, vol. 65, rl. 03, vol. 65.

Inventários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1811-1862) – rl. 5, vol. 103.

Missais: rl. 187, vol. 2314; rl. 188, vol. 2314; rl. 188, vol. 2315; rl. 188, vol. 2316; rl. 189, vol. 2316; rl. 72, vol. 53; rl. 075, vol. 81; rl. 75, vol. 82; rl. 76, vol. 82; rl. 76, vol. 83; rl. 212, vol. 2769; rl. 213, vol. 2769; rl. 77, vol. 85; rl. 77, vol. 86; rl. 78, vol. 86; rl. 83, vol. 131; rl. 84, vol. 131; rl. 227, vol. 3045; rl. 84, vol. 132; rl. 89, vol. 193.

Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência – Casa Setecentista do Pilar

Inventário de Marcelino da Costa Pereira (1859) – Cód. 114, auto 1460, 1º ofício.

Inventário de Feliciano Manoel da Costa (1814) – Cód. 13, auto 130, 2º ofício.

Rio de Janeiro**Biblioteca Nacional**

Missais: Cat. 3 A, 3, 11, n. 1; Cat. V-414, 5, 12; Cat. 199, 3, 24; Cat. 2, 3, 7; Cat. 167, 5, 24.

Sabará**Arquivo Particular da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Sabará**

Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum S. Pio Pont. Max: Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, nunc denuo. Urbani papae VIII. Autoritate Recognitum et novis missis ex indulto Apostólico hucusque concessis auctum, in quo Regno Portugaliae Ulyssipone, Apud Michaellem Manescal da Costa, Sancti officii Typographum. Ano MDCCLXIV.

São João del-Rei**Arquivo Paroquial de São João del-Rei****Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes**

Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes

Inventários (1749-1792) – Cx. 03.

Inventários (1812-1909) – Cx. 12.

Igreja Matriz de Santo Antônio

Inventário (1817) – E. 1, Cx. 17, lv. 52.

Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio

Inventários e eleições (1721-1856) – Cx. 8, lv. 8.

Receitas e despesas (1736-1861) – Cx. 1, lv. 09.

Recibos (1795-1859) – Cx. 1, lv. 12.

Visita Pastoral (1746-1826) – Cx. 48, nº 107.

Irmandade da Santíssima Trindade

Recibos (1812-1818) – Cx. 02, lv. 15.

Irmandade das Mercês

Recibos (1787-1886) – Cx. 04, lv. 18.

Missais: E. 1, Cx. 25, nº 70; E. 1, Cx. 27, nº 73; E. 1, Cx. 25, nº 69; E. 1, Cx. 26, nº 71; E. 1, Cx. 26, nº 72; E. 1, Cx. 21, nº 66; E. 1, Cx. 22, nº 67; E. 1, Cx. 24, nº 68; E. 1, Cx. 18, nº 61; E. 1, Cx. 20, nº 65; E. 1, Cx. 20, nº 65; E. 1, Cx. 19, nº 62; E. 1, Cx. 20, nº 64; E. 1, Cx. 20, nº 63.

Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei

Missais: *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum, S. PII quinti Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Papae Autoritate recognitum. Mechliniae. M. D. CCC.XLVI; Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii tridentini Restitutum, S. PII Pont Max Jussu Editum et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani Papae VIII. Autoritate Recognitum. Olisipone. Ex Typographia Regia, et cum privilegio. Anno M.DCC.LXXXIX.*

Portugal

Lisboa

Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Arquivo da Impressão Régia

Registro de obras – Lv. 23; Lv. 24; Lv. 25; Lv. 27; Lv. 28; Lv. 29; Lv. 30; Lv. 31; Lv. 32; Lv. 33; Lv. 34; Lv. 35; Lv. 36; Lv. 37; Lv. 38; Lv. 39; Lv. 40; Lv. 41.

Cálculos e orçamentos – Lv. 172; Lv. 173; Lv. 174.

Decretos, avisos e ordens – Lv. 498; Lv. 590.

Inventários – Lv. 152; Lv. 433; Lv. 458; Lv. 248.

Termos de fiança – Lv. 595.

Fatura do tórculo – Lv. 598.

Despachos da conferência – Lv. 212.

Deliberações e despachos – Lv. 199.

Fatura de livros remetidos ou comprados – Lv. 94.

Provimentos, nomeações e papéis avulsos – Lv. 191.

Informações, ofícios, partes – Lv. 197.

Venda das obras impressas na Oficina – Lv. 478.

Oficina de Miguel Menescal da Costa

Obras Impressas – Lv. 95.

Registro de Obras – Lv. 96.

Casa Literária do Arco do Cego

Despesas dos trabalhos literários encarregados por S. A. a Fr. José Mariano da Conceição Veloso – Lv 216.

Caixa da receita e despesa – 12b-5, Cx. 27.

Biblioteca Nacional de Portugal**Divisão de Reservados**

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Archictetorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados, 1768. MF. FR. 995.

Divisão de Iconografia

Registros de Santos. Pesquisa em todos os registros de santos, do RS 01 até RS 5934.

The Illustrated Barstch. New York: Abaris Books, 1978.

Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda

Carta de Joaquim Manoel da Rocha publicada no “Espectador Portuguez” sobre os painéis pintados em Roma por Pompeo Battoni para a Basílica do Coração de Jesus – 1784 – 54-IX-17, n° 7.

Notas aos riscos do Nascimento de Cristo, Nascimento da Senhora, Assunção e S. Pedro (notas de Évora = Fr. José Maria da Fonseca e Évora) 1732 – 54-XIII-11, n° 44.

Avaliação do valor e merecimento de três quadros (N. Sra. das Dores em meio corpo, Baptismo de Cristo, N. Sra. com o Menino Jesus) feita pelo pintor da Câmara de S. M., Antonio Manuel da Fonseca. Academia das Belas Artes de Lisboa, 1849. Maio, 23. – 54-XIII-19, n. 87.

Obras de Felix da Silva Freire – 50-I-16.

Institutos dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo**Real Mesa Censória**

Biblioteca da Real Mesa Censória – Cx. 424.

Concessões de privilégios de impressão e comércio – Cx. 179; Cx. 180.

Iconografia – Cx. 516.

Pedidos de remessas de livros para o Brasil – Cx. 151, Cx. 153 – MF 1374; Cx. 154 – MF 1439; Cx. 163.

Fiscalização de livros vindos do estrangeiro – Cx. 144 – MF 4936 e MF 4938.

Processos – MF 2756.

Fontes Impressas

Alvará de criação da Imprensa Régia, 28/12/1768, Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda de Lisboa.

BLUTEAU, D. Rafael. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Machado Thaddeo Ferreira, 1789.

BOSSE, Abraham. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Tradução de José Viegas Menezes. Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, MDCCCI.

BREVIARIUM ROMANUM. Olisipone: Typographia Regia, MDCCLXXXVI.

Catalogo de Livros que se vendem por seus justos preços na Loge da Impressão Regia sita na Praça do Commercio pelo seu Administrador Francisco de Paula da Arrabida. Lisboa: 1771.

Catalogo de Livros que se vendem por seus justos preços na Loge da Impressão Regia sita na Praça do Commercio. Lisboa: 1772.

Catalogo da Livraria do Ill.mo e Senhor D. José da Silva Peçanha que se há de vender nas suas casas à Junqueira pelos preços em que está cada livro avaliado. Lisboa: 1775.

Catalogo de Livros que se vendem por seus justos preços na Loge da Impressão Regia sita na Praça do Commercio pelo seu Administrador Francisco Tavares Nogueira. Lisboa: 1777.

Catalogo dos livros Portuguezes, Hespanhoes, e Italianos, que se achão na loge de Paulo Martin e Companhia, Mercadores de Livros defronte do Chafariz do Loreto em Lisboa: 1778.

Catalogo dos Livros Portuguezes, e alguns Latinos, Franceses, Hespanhoes, e Italianos que João Baptista Reycend e Companhia, Mercadores de Livros no largo do Calhariz na Esquina da Bica Grande em Lisboa, tem em grande numero. 1779.

DA VIDE, D. Sebastião Monteiro. *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*. São Paulo: Typographia de Antônio Louzada Antunes, 1853.

Du FRESNOY, C. A. *A arte da pintura*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Literaria do Arco do Cego, M.DCCCI.

DUPAIN, M. *A sciencia das sombras relativas ao desenho, obra necessária a todos, que querem desenhar architectura civil, e militar, ou que de destinação a pintura, &c.../ por M. Dupain; traduzida...por Fr. José Mariano da Conceição Velloso... – Lisboa: Offic. De João Procopio Correa da Silva, 1799.*

FEIJÓ, João de Morais Madureira. *Ortografia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua portuguesa*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1734.

FERREIRA, Luiz Gomes. *Erário mineral dividido em doze tratados*. Lisboa: Miguel Rodrigues, MDCCXXXV.

FRANCO, Frei João. *Mestre da Vida, que ensina a viver, e morrer santamente*. Lisboa: Regia Officina Typografica, MDCCXCIX.

Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse. Paris: Chez l'auteur, 1730.

LAIRESSE, Gérard. *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontrão*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

LAIRESSE, Gérard. *Princípios da arte da gravura, trasladados do grande livro dos pintores de Gerard Lairesse: livro decimoterceiro: para servirem de appendice aos princípios do desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

MACEDO, António de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria triunfante*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram, MDCCXXXIII.

MACEDO, António de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante: Teatro de Erudição e Filosofia Cristã em que se representam os dois estados do mundo caído em Eva e levantado em Ave*. Lisboa: Por Miguel Deslandes e Antonio Crasbeeck de Melo, 1676.

MONTON, Bernardo de. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, química, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. Lisboa: Offic. De Domingos Gonsalves, MDCCXLIV.

MONTON, Bernardo de. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e química, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas*. Lisboa: Typografia Rollandiana, MDCCCXVIII.

NUNES, Filippe. *Arte da pintura: symetria e perspectiva*. Lisboa: Oficina de João Baptista Álvares, MDCCLXVII.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Barcelona: Leda, 1968.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Archictetorum*. Roma: Typographia Joannis Zempel Austrici prope Montem Jordanus, MDCCXLI.

SARMENTO, Fr. Francisco de Jesus Maria. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typographica, M. D CC LXX VII.

Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica. Lisboa: Offic. De Simão Thaddeo Ferreira, MDCCLXXXIV.

TINOCO, Luís Nunes. *Elogio da pintura.* Lisboa: Instituto Português do Patrimônio cultural, 1991.

Referências Bibliográficas

350 TÍTULOS para a história do livro e da leitura em Portugal. Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Grupo interdisciplinar do Livro e da Leitura. Lisboa: UNL, 1997.

ABREU, Márcia Azevedo de. “As mais infames e abomináveis” obras: livros licenciosos dos dois lados do Atlântico. In: PAIVA, Eduardo França. *Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI – XVIII.)* São Paulo: Annablume, 2006.

ALVARENGA, Thábata Araújo. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800.* 2003. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro.* 1997. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ANDRADE, Rodrigo M. Franco. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, n. 18, 1978.

ANSELMO, Artur. *Origens da imprensa em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista.* 2003. Dissertação – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico.* São Paulo: Cia. das letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão.* São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.* Belo Horizonte: Centro de estudos mineiros, 1967.

ÁVILA, Affonso. O primado do visual da cultura barroca mineira. In: _____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.* Belo Horizonte: Centro de estudos mineiros, 1967. p. 208.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise.* São Paulo: Perspectiva, 1997.

- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1995.
- BAXANDALL, Michel. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, 1963.
- BAZIN, Germain. O balé dos profetas em Congonhas do Campo. In: _____. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, 1963.
- BELLINI, Paolo; LEACH, Mark Carter. *Bartsch. Italian masters of the seventeenth century*. v. 44. Formely Volume 20. Part. 1.
- BELO, André. *História e livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*. Tiago Giraudo. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1980.
- BOHER, Alex. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.
- BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Tudo é história).
- BOWEN, Karen L. The Moretus production of illustrated liturgical texts. In: IMHOF, D. *The illustration of books published by the Moretuses*. Antuérpia: Museu Plantin-Moretus, 1996. p. 55.
- BRESSON, François. (Dir.). *Les usages de l'imprimé*. Paris: Fayard, 1987.
- BRESSON, François. A leitura e suas dificuldades. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 27.
- BURUCUA, José Emílio. Pintura y escultura em Argentina y Paraguay. In: GUTIÉRREZ, Ramón. (Org.). *Barroco iberoamericano*. Madrid: Lunwerg editores, 1997.
- CABANNE, Pierre. *Rubens*. São Paulo: Editorial Verbo, 1972.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura barroca e manifestações do rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Orgs.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002. p. 257-258.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes. Percursos do poder e do saber nos finais do século XVIII: o papel da Imprensa Régia e da Casa Literária do Arco do Cego. In: ACTAS DO COLÓQUIO A CASA LITERÁRIA DO ARCO DO CEGO, 2001, Lisboa, Anais... Série História, 2001, vol. VII/VIII.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes; FARIA, Miguel Figueira; CUNHA, Margarida; DOMINGOS, Manuela D (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: "sem livros não há instrução"*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

CANAVARRO, Pedro; GUEDES, Fernanda Maria; RAMOS, Margarida Maria Ortigão; CALADO, Maria Marques (Orgs.). *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1975.

CARVALHO, Theophilo Feu. *Comarcas e termos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1922.

CHARTIER, Roger. Text, symbols and frenchness. *Journal of Modern History*, v. 57, 1985.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 11, n. 5, 1991.

CHARTIER, Roger. (org.) *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 82.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1999.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Nora. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

CIVITA, Victor (Ed.). *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1982.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 17, 1993-1996.

CURTO, Diogo Ramada. D. Rodrigo de Sousa Coutinho e a Casa Literária do Arco do Cego. In: CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes; FARIA, Miguel Figueira de; CUNHA, Margarida; DOMINGOS, Manuela D (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: "sem livros não há instrução"*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 48.

CURTO, Diogo Ramada. As gentes do livro. In: CURTO, Diogo Ramada; DOMINGOS, Manuela D.; FIGUEIREDO, Dulce; GONÇALVES, Paula. *As gentes do livro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007.

CURTO, Diogo Ramada; DOMINGOS, Manuela D; FIGUEIREDO, Dulce; GONÇALVES, Paula. *As gentes do livro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007.

DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentista*. 2006. Tese – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.

DARNTON, Robert. A leitura rousseauista de um leitor “comum” do século XVIII. In: CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 143-176.

DAVENPORT, Nancy. Fontes europeias para os profetas de Congonhas do Campo. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

De CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pinturas dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1978.

DINIZ, Sílvio Gabriel. Biblioteca setecentista nas Minas Gerais. *Revista do IHGMG*, Belo Horizonte, n. 6, 1959.

DINIZ, Sílvio Gabriel. Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 47-48, jan.-jun. 1959.

DOMINGOS, Manuela. Mecenato político e economia da edição nas oficinas do Arco do Cego. In: CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes; FARIA, Miguel Figueira; CUNHA, Margarida; DOMINGOS, Manuela D (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: "sem livros não há instrução"*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 100.

DOMINGOS, Manuela D. *Livreiros de setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000.

DOMINGOS, Manuela D. *Bertrand: uma livraria antes do terremoto*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

Du FRESNOY, Charles Alphonse. *A arte da pintura*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio; SERRÃO, Victor. *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”*. Óbidos: 2005.

ESTUDOS portugueses sobre história do livro e da leitura... (1995-1998) – Mostra bibliográfica, catálogo policopiado de exposições temporárias. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000.

EVANGELHO segundo São João. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*. Tiago Giraudo. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1980.

EVANGELHO segundo São Matheus. In: BÍBLIA. Português. *A BÍBLIA de Jerusalém*. Tiago Giraudo. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1980.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Gráfica da revista dos tribunais, 1962. (Coleção Brasiliensia Documenta).

FARIA, Miguel Figueira de. Da facilidade e da ornamentação: a imagem nas edições do Arco do Cego. In: CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes; FARIA, Miguel Figueira de; CUNHA, Margarida; DOMINGOS, Manuela D (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: "sem livros não há instrução"*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 123.

FARIA, Miguel Figueira de. Casa Literária do Arco do Cego: exemplo singular na história da edição ilustrada em Portugal. Apontamentos para uma biografia. In: ACTAS DO COLÓQUIO A CASA LITERÁRIA DO ARCO DO CEGO, 2001, Lisboa: Universidade Autónoma Editora, 2001. p. 33.

FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*. 2005. Tese – Universidade do Porto, Porto, 2005.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.

FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 12, 1982-1983.

FURTADO, Júnia Ferreira. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 1996.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 76.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1990.

GOMBRICH, E. H. Arte e erudição. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1990.

GOMBRICH, E. H. Expressão e comunicação. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1990.

GOMBRICH, E. H. Sobre a percepção fisionômica. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

GUTIÉRREZ, Ramón. Aproximaciones al barroco hispanoamericano en Sudamérica. In: _____ (Org.). *Barroco iberoamericano*. Madrid: Lunweg Editores, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HILL, Marcos. As ilusões do céu na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: SCHUMM, Petra. (Ed.). *Barrocos y modernos*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

HILL, Marcos. Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004.

IMHOF, Dirk. *The illustration of books published by the Moretuses*. Antuérpia: Museu Plantin-Moretus, 1996.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

LÓPEZ, Santiago Sebastián. A edição espanhola do teatro moral da vida humana e sua influência nas artes plásticas do Brasil e Portugal. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves: pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.

- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MACHADO, Lourival Gomes. Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: _____. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIII siècle: la difusion de l’ornement grave rococo au Portugal. *Bracara Augusta*, Braga, v. XXVII, Fasc. 64 (76), 1974.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *L’Image ornementale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siecle: um patrimonio meconnu des bibliothèques et musées portugais*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.
- MARTINS, Judith. Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manoel da Costa Ataíde. *Universitas: revista de cultura da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n. 2.
- MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998.
- MELLO, Magno Moraes. Cod. 4414. Um manuscrito da Biblioteca Nacional (Lisboa). *Leituras*, Lisboa, n. 9-10, 2001-2002.
- MELLO, Magno Moraes. A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740). *Barroco*, Belo Horizonte, 19, 2005.
- MELLO, Magno; LEITÃO, Henrique. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: o *Tractado de Prospectiva* de Inácio Vieira, S. J. (1715). *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 1, 2005.
- MENEZES, Ivo Porto. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1965.
- MENEZES, Ivo Porto. João Gomes Batista. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 5, 1973.
- MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais*. Niterói: UFF, 2003.
- MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 112-113.
- MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

NAVE, F.; IMHOF, D. *Christophe Plantin et Le Monde Ibérique*. Antuérpia, 1992.

NUNES, Maria de Fátima; BRIGOLA, João Carlos. José Mariano da Conceição Veloso. (1742-1811). In: CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes; FARIA, Miguel Figueira; CUNHA, Margarida; DOMINGOS, Manuela D (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: "sem livros não há instrução"*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 67.

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

O MEIO de se fazer pintor em três horas, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem ter aprendido o desenho./ traduzido do francez. Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litterais do Arco do Cego, 1801.

OTT, C. F. Os azulejos do convento de São Francisco da Bahia. *Revista do SPHAN*, n. 7, 1943.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAIVA, Eduardo França. *Brasil-Portugal: sociedades, cultura e formas de governar no mundo português*. São Paulo: Annablume, 2006.

PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Orgs.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.

PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume, 2008.

PALOMO, Ricardo Toledo. Aportaciones del grabado europeo al arte en Guatemala. In: ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, 1966, México, v. IX, n. 35, 1966.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PARIZZI, Patrícia Góes Barbosa; SANTOS, Antônio Fernando. *Bens tombados de Diamantina*. Diamantina: IPHAN.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua Igreja*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 5, 1940.

PEIXOTO, Jorge. *Relações de Plantin com Portugal: notas para o estudo da tipografia no século XVI*. Coimbra: Separata da Revista Portuguesa de História, 1962.

RAMOS, Adriano Reis. Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro. *Telas e artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 7, 1998.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chretien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p. 300.

ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Viana. *Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SALDANHA, Nuno (Org.). *Joanni V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR, 1994.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Nuno (Org.). *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizontes, 1995.

SALDANHA, Nuno. A cópia na pintura portuguesa do século XVIII. In: _____. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizontes, 1995. p. 270.

SALDANHA, Nuno. A literatura artística setecentista. In: _____. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizontes, 1995.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A Vila em Ricas festas: celebrações promovidas pela câmara de Vila Rica – 1711-1744*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. As apropriações de gravuras de livros religiosos como modelos para a produção artística: Minas Gerais – século XVIII e início do XIX. In: ANAIS SÉRIE HISTÓRIA, 2007-2008, Lisboa. v. XI-XII.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos da arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no barroco mineiro. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume, 2008.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas em uma gravura de Joaquim Carneiro da Silva. In: FURTADO, Júnia Ferreira. *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo: Annablume, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- SEBASTIÁN, Santiago. Nuevo grabado en la obra de Pereyus. In: ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, 1966, México, v. IX, n. 35, 1966.
- SEBASTIÁN, Santiago. Pinturas derivadas de grabados em Cali. In: ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, 1966, México, v. IX, n. 33, 1966.
- SEBASTIÁN, Santiago. Pintura y escultura barrocas em Colômbia y Venezuela. In: GUTIÉRREZ, Ramón (Org.). *Barroco iberoamericano*. Madrid: Lunwerg Editores, 1997.
- SEBASTIÁN, Santiago. Pintura y escultura barrocas em Colômbia y Venezuela. In: GUTIÉRREZ, Ramón. (org). *Barroco iberoamericano*. Madrid: Lunwerg Editores, 1997.
- SERRÃO, Vitor. *A Pintura Protobarroca em Portugal: 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SERRÃO, Vitor. *História da arte em Portugal: o Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.
- SERRÃO, Vitor. *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Cosmos, 2007.
- SILVA, Áurea Pereira. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 10, 1978.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e quotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*. Lisboa: Estampa, 1993.
- SILVEIRA, João Evangelista Barbosa Romeo. *Abordagem metodológica do objeto artístico: considerações sobre alguns princípios teóricos*. 1978. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- SMITH, R. C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro, 1973.
- SOARES, Ernesto. *Inventário da colecção de registros de santos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955.
- SOARES, Ernesto. *História da gravura artística em Portugal, e os artistas e as suas obras*. Lisboa: Nova Editora, 1971.
- SOBRAL, Luís de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1996.
- SOBRAL, Luís de Moura. Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia. In:_____. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1996.
- STASTNY, Francisco. La pintura em el Peru Colonial. In: GUTIÉRREZ, Ramón. (Org.). *Barroco iberoamericano*. Madrid: Lunwerg Editores, 1997. p. 114.
- STOLS, Eddy. Les horizons ibériques et coloniaux du commerce des pays-bas au XVIe siècle. In: NAVE; IMHOF. *Christophe Plantin et Le Monde Ibérique*. Antuérpia, 1992. p. 23.
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial em México*. Imprensa Universitária, 1948.

- TRINDADE, Cômego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*: crônica narrada pelos documentos da ordem. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, n. 17, 1951.
- VAN den EEDE, Louis; De WINTER, Roland; HELLEMANS, Marijke. *La sauveur des caracteres: le goût des estampes*. Antuérpia: Museu Plantin-Moretus, 2004.
- VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- VASCONCELOS; Salomão. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 4, 1940.
- VILLALTA, Luiz Carlos. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1-2, jan.-dez. 1995.
- VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Mello. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*. 1999. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- VOET, Leon. *The golden compasses: the history of the house of Plantin-Moretus*. Amsterdã: Vangendt, 1969.
- VOET, Leon. Christophe Plantin et la Península Ibérique. In: NAVE, F.; IMHOF, D. *Christophe Plantin et Le Monde Ibérique*. Antuérpia, 1992. p. 55-58.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins fontes, 2002.