

EM BUSCA DAS FONTES: ATAÍDE E OS LIVROS ESTAMPADOS DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Pedro Queiroz Leite

Mestrando em História Social – Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumo

A presente comunicação tem como objetivo apresentar um resumo de nossos resultados parciais na tentativa de compor um inventário dos livros estampados, que se encontram em arquivos civis e eclesiásticos de Ouro Preto e Mariana, cujas gravuras possam ter servido de modelo para a produção artística do período e, sobretudo, para algumas obras do pintor marianense Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), produzidas em princípios do século XIX.

Palavras-chave: livros; estampas; Rococó.

Abstract

The present communication has as objective to present a summary of four partial results in the attempt to compose an inventory of the books printed, that it find in civil and ecclesiastical archives of Ouro Preto and Mariana, whose prints had served of model for the artistic production of the period and, over all, for some works of the Mariana's painter Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), which was produced in principles of XIX century.

Key Words: books; prints; Rococo.

1. INTRODUÇÃO

A intenção de nosso projeto de Mestrado em História Social, desenvolvido junto ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, tem como objetivo a análise de dois painéis pintados por Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) no forro da sacristia da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Mariana, Minas Gerais, intitulados, conforme a tradição, *Éxtase de São Francisco* (Fig. 1) e *Agonia e Morte de São Francisco* (Fig.2), que foram produzidos em princípios do século XIX.



Figura 2. Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). *Éxtase de S. Francisco* (têmpera sobre madeira, 548 cm x 280 cm). Forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, Mariana, MG. Fotografia do Autor.



Figura 2. Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). *Agonia e Morte de S. Francisco* (têmpera sobre madeira, 548 cm x 280 cm). Forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de S. Francisco, Mariana, MG. Fotografia do Autor.

Partindo da premissa, já demonstrada por diversos estudiosos, de que a circulação de gravuras — ao lado das estampas contidas em livros sacros — influenciaram fortemente a produção pictórica europeia, do Renascimento ao Rococó, e, por extensão, a própria pintura colonial, dentre elas a “escola mineira”, cujo principal expoente é Ataíde¹, tínhamos como premissa identificar as possíveis fontes de inspiração, ou modelos, empregados pelo artista de Mariana, na execução daqueles painéis em específico, através da pesquisa das fontes iconográficas disponíveis em arquivos e bibliotecas de Mariana e Ouro Preto, MG, e na Biblioteca Nacional, RJ.

Ao mesmo tempo, é ainda nossa intenção demonstrar as possíveis escolhas de Ataíde quanto à inclusão ou exclusão de certos elementos das estampas originais nas obras analisadas, em razão da natureza a que se destinavam — apologética hagiológica franciscana para um templo de irmãos terceiros franciscanos — e considerando, também, as conhecidas práticas de reinterpretação de tais imagens pelos artistas coloniais como um todo, e do mestre marianense em particular. E nosso ponto de partida para o julgamento de que os referidos painéis seguissem a lógica de uma apropriação a partir de uma imagem preexistente, fundamenta-se na extrema semelhança entre alguns aspectos formais daquelas obras e uma gravura de autoria do pintor e gravador italiano Agostino Carracci (1557 – 1602), intitulada *S. Francisco consolado por anjos musicais* (Fig. 3).

¹ Vários são os estudiosos que se detiveram sobre o tema a partir dos estudos pioneiros de JARDIM (1978) e LÉVY (1978), de modo que abstermo-nos de citá-los com o receio de cometer alguma injustiça, na ausência de algum nome, visto as dimensões do presente trabalho (n. do a.).



Figura 3. Agostino Carracci (1557 – 1602). *S. Francisco consolado por anjos musicais, d'après Francesco Vanni* (gravura, 30,70 cm x 23,30 cm). Publicada por Giovanni Filippo Ricci. Fine Arts Museum os S. Francisco, CA, EUA. 1963.30.3183

Seguindo tais diretrizes, julgamos então necessário proceder ao inventário dos acervos já mencionados, tarefa que já se encontra em andamento.

No que concerne ao recorte temporal por nós selecionado, já inventariamos e fotografamos todos os livros, sacros e profanos, que continham estampas (fossem gravuras ou meras vinhetas, e todas estas devidamente copiadas), que fazem parte do arquivo e biblioteca do Museu da Inconfidência, de Ouro Preto. Em nenhum deles, porém, encontramos qualquer estampa religiosa de vulto.

Também fotografamos todas as estampas avulsas pertencentes àquela mesma instituição. São elas, em sua maioria, obras profanas e, das poucas sacras restantes, a maior parte do acervo se compõe de litogravuras francesas de meados para fins do século XIX.

Por fim, realizamos cópias das estampas contidas nos missais encontrados na igreja matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Efigênia do Alto da Cruz, que compreende, também, a capela de Nossa

Senhora do Rosário do Padre Faria. São eles, na verdade, dois exemplares da mesma edição do *Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontífices enarratis, & universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitânia Regum huc usque concessis, nunc in hac editione locupletatum*², publicado em Lisboa pela Tipografia Régia em 1797 (Fig.4).



Fig. 4. Folha de Rosto do Missal de 1797. Gravura em metal. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto. Fotografia do Autor.

² Doravante tratado no presente trabalho, por economia, inclusive nas legendas, de Missal de 1797 (n. do autor).

Da mesma maneira, obtivemos a relação completa dos livros pertencentes às matrizes de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, cabendo ainda identificar quantos e quais deles contêm ilustrações, o que pretendemos fazer em nossa próxima visita à cidade. Quanto às pesquisas a serem feitas em Mariana, por envolverem um acervo bastante considerável (mais de 15.000 títulos), este será o nosso próximo alvo de estudos.

Até o momento, infelizmente, não encontramos ainda a gravura de Carracci que, em nossa análise, seria a fonte imagética dos painéis de Ataíde. Por outro lado, nossos esforços vêm trazendo a público, aos poucos, a o acervo das imagens disponíveis naqueles fundos que, supomos, possam ter servido aos artistas coloniais. Ainda que, aparentemente, possa residir aqui um perigo, o de que os livros ou estampas, ainda que publicados durante o recorte por nós selecionado, possam ter sido acrescidos a tais coleções posteriormente à vida de Ataíde, há, por outro lado, fortes indícios de que as mesmas não sofreram quaisquer acréscimos desde aquele período, antes, foi vítima de reduções, pela falta de cuidado, roubos, etc. Da mesma maneira, a existência de tais obras, conquanto provavelmente, ou não, advindas de outros lugares e ali incorporadas num período posterior, por si só elas revelariam sua mais do que possível circulação naquele ambiente à época em que se detém nosso estudo. O mesmo acreditamos poder dizer de outras fontes que venham a ser encontradas noutros fundos públicos ou religiosos de Minas Gerais ou do Brasil, como uma plausível condição de que as mesmas pudessem ter chegado àqueles destinos iniciais.

E foi no curso destas pesquisas que nos deparamos com uma curiosa situação envolvendo uma pintura de Mestre Ataíde, a qual permite desvelar as semelhanças e diferenças, o que ele toma de empréstimo das fontes imagéticas, o que acrescenta de seu, ou ainda, o que conserva e o que rejeita, ou transforma, da obra que deu origem ao seu trabalho. Em suma, uma pintura em que ficam patentes as “permanências” ou “rupturas” operadas pelo artista nos casos em questão.

Mas não somente este aspecto. Confrontando-se a obra em questão, a Ceia dos Apóstolos (Fig. 5), localizada no lado da Epístola da capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com uma estampa pertencente ao missal já referido, e a partir de novas pesquisas sobre o artista por trás da referida gravura, sua trajetória e referências, logramos conhecer uma intrincada relação de artistas portugueses e brasileiros de meados do século XVIII até a primeira década do século XIX, corroborando a bem conhecida teoria da circulação e apropriação de imagens.



(Fig. 6). Manuel da Costa Ataíde. Cena dos Apóstolos. T.s.m., 300 x 250 cm. Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Fotografia do Autor.

A estampa em questão, que traz apenas a assinatura *Silva S.*, e sua relação com a *Ceia* de Ataíde já foi objeto de estudo de BOHRER (2005), em que analisa também a influência de outras estampas do referido missal em outras obras do artista mineiro. Todavia o autor encerra suas considerações sobre o *enigmático* Silva, não procedendo a demais pesquisas com a intenção de identificá-lo.

Todavia não resta qualquer dúvida de que a estampa (Fig. 7) serviu de fonte ao painel.



(Fig. 6) *Ceia dos Apóstolos*. Silva S. Gravura em metal, 28 x 37cm. Missal de 1797. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto. Fotografia do Autor.

Dadas as dimensões do presente trabalho, não nos é possível proceder a um rigoroso processo de análise iconográfica e iconológica, conforme o método estabelecido por PANOFSKY (1989).

Mas a gama de semelhanças existentes entre ambas é inequívoca: nas feições dos apóstolos; na presença, em ambas as obras, de uma figura voltada de costas para o espectador, com um corpo inclinado, segurando uma jarra; na repetição dos lustres e da vasilha com garrafas; e sobretudo na presença da criada servindo aos santos convivas. Tal presença, além de extra-canônica, provavelmente anacrônica, quando não interdita aos costumes dos judeus daquele tempo, é, alega-se, por tais motivos, resultado de uma *boutade* de Ataíde.

Creio que seria mais interessante argumentar quanto a sua presença, ali, em termos estéticos, históricos ou estilísticos, do que puramente religiosos. Esteticamente, ela dá uma certa leveza à cena; estilisticamente falando, não só sua presença mas a graciosidade de sua figura, sem falar no curioso arco formado por seu braço, coaduna-se, perfeitamente, a outras estampas e pinturas, ao gosto rococó então reinante; e, historicamente, leva-nos a indagar quanto à possibilidade da estética e da estilística do momento, bafejadas pelos ventos iluministas, foram capazes de sobrepujar as concepções mais austeras ainda sobreviventes, tanto em Portugal quanto em sua colônia.

Boa parte destas teorias, acolhidas pela tradição, caem, todavia, por terra, à luz da gravura que retrata a mesma ceia contida no Missal de 1797, estampa que traz como seu autor o *enigmático* Silva (Fig. 7) do qual trataremos mais amiúde adiante.



Fig. 7. Detalhe da Ceia dos Apóstolos (Fig. 6), com a assinatura do artista. Canto inferior esquerdo. Missal de 1797. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto. Fotografia do Autor.

Cabe agora elucidar, portanto, quem seria este *misterioso* Silva.

2. EM BUSCA DE UM NOME

Quem seria este Silva? Como poderíamos identificá-lo? Uma observação mais atenta do Missal revela que, noutras estampas, outros nomes vão surgindo, isoladamente, ou ao lado do referido *Silva*. O mais constante deles é *Queirós*.

Gregório Francisco Queirós, de acordo com RACZYNSKI, teria falecido em 1843 com a idade de 77 anos, tendo, portanto, trinta e um anos à época da publicação do Missal e trinta e seis quando de sua transferência para Lisboa. Seu primeiro professor de desenho e gravura em água-forte foi Jerônimo de Barros Ferreira. Em 1796, foi enviado a Londres pela corte portuguesa, recebendo uma pensão anual de 600:000 réis. Ali passou três anos como aluno de Bartolozzi e mais três estudando por conta própria. Ao que tudo indica, foi mais gravador do que desenhista, tendo desenvolvido vários temas propostos por Domingos Antônio Sequeira³.

É interessante, também, notar que por maior que possa ter sido a influência do artista florentino, existe toda uma linhagem de aprendizado com mestres portugueses por trás de Queirós. Pois seu primeiro professor, o já citado Jerônimo de Barros Ferreira, foi aluno de Miguel Antônio Amaral, pintor de retratos, que, por sua vez, e este, junto com Domingos da Rosa, estudou com Francisco Pinto Pereira, um outro pintor de retratos, estimado em seu tempo, que entrou na Academia de S. Lucas em 1720 e morreu em 1752⁴.

E também CHAVES⁵ informa que foi ele substituto de Bartolozzi, na Escola de Gravura de Lisboa, fundada em 1802 (p.64). E, acrescenta o autor, noutra passagem, que fora discípulo do artista italiano ainda quando este residia em Londres, e desde 1796. Teria gravado muito na Inglaterra e em Lisboa, “para onde veio contratado com Bartolozzi, a fim de trabalharem na Escola de Gravura da Impressão Régia em 1802”⁶. Assim, quando o Missal é publicado em 1797, ele já trabalhava com Bartolozzi havia um ano. Se “gravou muito em Londres”, isto demonstra que era considerado um artista de mérito em sua área. E o fato de ter vindo acompanhando seu mestre para trabalharem na Impressão Régia, em 1802, em cujas oficinas fora justamente impresso o referido Missal, cinco anos antes, julgamos válido inferir que o Queirós das gravuras seria este, e não outro: quem sabe remetendo seu trabalho de Londres graças ao apadrinhamento de Bartolozzi e à sua reputação. Julgamos conveniente indagar

³ RACZYNSKI, p. 237; p. 267.

⁴ RACZYNSKI, p. 8; p.233.

⁵ CHAVES, *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, p, 65.

⁶ CHAVES, op. cit., p. 86.

se sua participação naquela obra não teria sido permitida também pelo fato de ser um português que justamente estaria apresentando seu trabalho numa edição portuguesa: por uma questão de brios “nacionais”, tivera ele ali acolhida. Mas no ponto de nossas pesquisas não temos condições suficientes de saber se tais critérios “nacionalistas” podiam vigir, nem em que ponto, no Portugal de fins do século XVIII.

Visto este ponto, voltemos àquele *Silva*, contemporâneo de Queirós. Se seguirmos a teoria de uma linhagem partindo de Bartolozzi, nada impediria que o autor em questão se tratasse de Domingos José da Silva que, segundo CHAVES, era considerado o melhor discípulo de Bartolozzi – em suma, a mão do artista florentino estaria novamente por trás não só de sua educação como, também, de sua possível indicação para tal obra⁷. Por outro lado, perguntamos, se seria possível que dois autores, se não propriamente iniciantes, mas recém-saídos de seus estudos, pudessem ser encarregados de uma mesma obra, e de tal vulto, importância e divulgação? Não seria mais crível que parte coubesse, sim, a um novato, um novato talentoso, frise-se, como era o caso de Queirós, e outra parte, justamente, a um veterano?

Dentre os artistas de renome do período, o único *Silva* possível seria Joaquim Carneiro da Silva. Segundo RACZYNSKI, este “*véritable artiste*” nasceu no Porto, em 1727. Entre 1757 e 1760, estudou em Roma com o pintor Luigi Sterni, passando, transferindo-se, naquele ano, para Florença, onde continuou seus estudos, com mestres até agora ignorados. Em 1769, foi nomeado diretor da escola de gravura da Imprensa Régia.

Numa busca junto ao acervo iconográfico disponível em versão digital pela Universidade Nacional Portuguesa, encontramos ainda uma outra *Ceia*, mas não *dos Apóstolos*, e sim na casa de Lázaro (Jo 11:2) da mão de Joaquim Carneiro da Silva (fig. 8).

⁷ CHAVES, pp. 84-85.



Fig. 8. Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). *Ceia na casa de Lázaro*, desenho (tinta da china e aguadas), 34 x 57,2 cm, 1804. Inscrição: J. C. Silva delin., 1804. Legenda: *Maria autem erat quae unxit Dominum et exersit pedes eius capillis suis cuius frater Lazarus infirmabatur. Joan. 11.II.* Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Ficha Bibliográfica (visualização **ISBD**) [949642]; CDU 232(084.11). Apud in <http://purl.pt/1242>.

Este desenho, conquanto trate de um tema diferente, como já referido, e seja posterior (datada de 1804) à produção da estampa do Missal de 1797, traz ainda uma série de elementos comuns aquela. Notam-se duas serviçais, uma no canto médio esquerdo da obra (Fig. 9), que em muito lembra àquela do Missal que serviu de modelo a Ataíde, e outra no canto médio direito (Fig. 10).



Fig. 9: Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Detalhe do canto médio esquerdo da Fig. 8.



Fig. 10: Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Detalhe do canto médio direito da Fig. 8.

Vê-se, também, no canto inferior esquerdo um homem, inclinado, carregando uma jarra; e lá também está a mesma vasilha com garrafas, com seu aspecto de caldeirão, ou melhor, de resfriador de bebidas (Fig. 11).



Fig. 11: Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Detalhe do canto inferior direito da Fig. 8.

Retornando aos aspectos biográficos do artista, a informação mais curiosa, entretanto, é que, segundo RACZYNSKI, Joaquim Carneiro da Silva, com a idade de doze anos, deixou Portugal com destino ao Rio de Janeiro, onde aprendeu desenho com “*Jean Gomes, natif de Lisbonne et graveur de l’hôtel de la Monnaie*”, passando, no país, dezessete anos.⁸ Pois bem, o único João Gomes, natural de Lisboa, gravador da Casa da Moeda, e residente no Brasil, não é outro senão João Gomes Batista, o professor de desenho do Aleijadinho,

⁸ RACZYNSKI, p. 39; p. 115-116.

segundo BRETAS (1951), e também, como sugere MENEZES (1965), o possível mestre de Ataíde⁹.

Não deixa de ser curioso, portanto, imaginar que, se conforme MENEZES, Ataíde tivera lições de desenho com João Gomes Batista, seria um seu discípulo, Carneiro da Silva, que lhe serviria de fonte em algumas pinturas futuramente. Curiosidade, coincidência ou intencionalidade? Acreditamos que se trata, sem dúvida, em primeiro lugar, de uma prova de uma troca de idéias do período, por famílias de afinidade. E, em segundo, mais uma comprovação da circulação e apropriação de imagens verificadas naquele período. Todavia esta mútua apropriação de temas não se restringe a Ataíde e Carneiro da Silva. Ela remete ainda a um outro artista: André Gonçalves (1685-1762), um dos maiores vultos do barroco português.

E, para tal, basta que comparemos a *Ceia dos Apóstolos*, de Ataíde, da Igreja de S. Francisco de Assis, a *Ceia dos Apóstolos* e a *Ceia* na casa de Lázaro, de Carneiro da Silva e uma *Última Ceia* de André Gonçalves (Fig. 12)¹⁰.

⁹ Não sabemos porque tanto CHAVES, p. 76, quanto RACZYNSKI — que parece ser, no caso, sua única fonte — omitem o Batista, que faz parte de seu nome completo e pelo qual é mais conhecido na historiografia brasileira.

¹⁰ Pedimos a compreensão dos leitores quanto à péssima qualidade da imagem reproduzida. Trata-se de uma reprodução eletrônica de uma ilustração do livro de MACHADO, Jose Alberto Gomes (q.v. a Bibliografia), já de per si muito ruim e em branco-e-preto. Todavia, como o objeto de nosso estudo não são as cores nem os mais ínfimos pormenores, acreditamos que os elementos da pintura doravante citados poderão ser localizados com alguma facilidade (n. do a.).



Fig. 12: André Gonçalves. Última Ceia. O.s.t., 2250 x 3150 cm. Braga, Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva. Apud in MACHADO, José Alberto Gomes. André Gonçalves. *Pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.

Outro artista, outra geração, mais eis que se verificam vários elementos em comum. Lá está o lustre, lá está o homem de costas retirando uma jarra de uma vasilha com aspecto de um caldeirão, para ficarmos somente nestes elementos.

E outra nova curiosidade, ou *coincidência*, se impõe. André Gonçalves era um artista conhecido no Brasil, desde, pelo menos, cerca de 1730, como comprovam as duas pinturas a ele atribuídas por SERRÃO (1989) e MACHADO (1995) que se encontram na igreja matriz de S. João d'El-Rei, MG.

3. CONCLUSÃO

O trânsito de imagens e idéias entre os artistas europeus e brasileiros verifica-se, a cada vez mais, não só como efetivo, mas também como freqüente e aprofundado. Cabe agora inventariar os acervos que possam eventualmente conter as fontes imagéticas utilizadas pelos pintores coloniais, em busca de

novas *curiosidades*, ou revelações do processo de produção artística entre meados do século XVIII e primeiras décadas do XIX.

Referências bibliográficas

- BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In Barroco, nº 19. Belo Horizonte: centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços Biográficos do Finado Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 15, 1951.
- CHAVES, Luís. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra : [s.n.], 1927. In <http://purl.pt/171>
- JARDIM, Luiz & . LEVY, Hannah. *PINTURA E ESCULTURA I*. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- MACHADO, José Alberto Gomes. André Gonçalves. *Pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Atabide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RACZYNSKI, Atanazy. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris : Jules Renouard, 1847. In <http://purl.pt/6391>
- SERRÃO, Vítor. *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SOARES, Ernesto. A ilustração do livro (séculos XV a XIX) Lisboa: Edições Excelsior, 1961. In <http://purl.pt/209>