

**ESTAMPAS COMO INSPIRAÇÃO PARA A PINTURA EM MINAS GERAIS**Delson Aguinaldo de Araujo Junior<sup>1</sup>**Estampas como inspiração para a pintura em Minas Gerais**

Este trabalho abordará a produção das pinturas artísticas nacionais do período colonial, feitas a partir de modelos europeus divulgados pelas gravuras e estampas usadas pelos artistas no Brasil. Para este objetivo, lançaremos mão dos artigos publicados nas *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, realizado em Ouro Preto no ano de 2006; para o enriquecimento do trabalho, será usado também o artigo de Hannah Levy, e Marcos Rill, entre outros pesquisadores, com o objetivo de abordar o tema de uma forma mais aprofundada e verticalizada.

As estampas e gravuras encontradas em Bíblias, Missais e outros livros ilustrados foram uma das principais fontes de inspiração dos artistas coloniais.<sup>2</sup> Portanto, estudá-los é de importância fundamental para o entendimento das pinturas coloniais; porém, junto a esta fonte, o pesquisador deve igualmente preocupar-se com leituras iconográficas.

Para este fim, deve-se voltar o olhar para a Reforma Protestante, uma vez que esta influenciou de forma fundamental a arte católica. Em resposta à heresia protestante, a Igreja seguiu novos padrões iconográficos a partir do século XVI, tais como a Virgem, as almas e o purgatório, a hierarquia da igreja, os sacramentos, entre tantos outros temas, que passaram a ser fundamentais para consolidar as bases da Igreja Católica. Enquanto isto, a colônia portuguesa na América estava em outro plano. A luta dos religiosos no novo mundo era junto aos índios na obra da catequese. As estampas que aqui chegaram eram distintas entre si: encontram-se estampas feitas antes e após a Reforma Católica, com temas iconográficos distintos, um assunto que por si só daria um interessantíssimo estudo.

Luiz Jardim fez um trabalho significativo com relação a um Missal encontrado por ele em Diamantina,<sup>3</sup> no qual o pesquisador foi pioneiro ao estudá-lo, porém seu trabalho não prosseguiu. Hannah Levy, que veio ao Brasil devido a conjunturas da Segunda Guerra Mundial em que, por ser judia, refugiou-se nas terras brasileiras, desenvolveu um trabalho de grande monta; nele ela consegue, de forma clara, sistematizar uma importante pesquisa com relação à pintura colonial e seus modelos europeus.<sup>4</sup> Sua metodologia e seu modo de trabalhar com o documento foram bem superiores aos empregados por Jardim, lembrando que neste período a instituição em que Jardim e Levy prestavam serviço procurava consolidar o Barroco como uma arte puramente brasileira, sem interferências estrangeiras, e tais pesquisas com relação aos Missais vinha a contrariar tais idéias. Jardim, em seu artigo, fala que os Missais foram apenas inspiração, mas que o artista foi autônomo e original.

Como afirma Sílvia Barbosa Guimarães Borges e Jorge Victor de Araújo Souza,<sup>5</sup> Levy estava preocupada em “não macular a áurea de originalidade dos artistas coloniais”,

---

<sup>1</sup> Graduado em História e Pós-Graduando em Cultura e Arte Barroca. Orientador: Prof. Dra. Myriam Ribeiro. UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – Curso de História da Arte. Email: delsonjunior\_bh@yahoo.com.br

<sup>2</sup> PEREIRA, Sônia Gomes. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 311.

<sup>3</sup> JARDIM, Luiz. A pintura em algumas igrejas antigas em Minas. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro, 1939, v. 3.

<sup>4</sup> LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, 1944, v. 8.

<sup>5</sup> BORGES, Sílvia B. G.; SOUZA, Jorge V. A. Escolas de papel no espaço luso-brasileiro: análise de pinturas, painéis azulejares e seus modelos. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-

uma vez que a originalidade colonial, nesse período, era um dos projetos mais caros ao Estado Novo; o governo via no Barroco a primeira forma de manifestação artística puramente brasileira, um pensamento que era fruto do ideário dos Modernistas, que faziam parte desta manifestação nacionalista. Pode ser neste o fato que se encontra o motivo por que tal tema ficou esquecido durante tantos anos.

Esta primeira pesquisa de Levy é da década de 1930 e, a partir de então, não houve nenhum trabalho do nível do trabalho de Levy. Essa configuração das coisas vem mudando há aproximadamente quatro anos, pois já surgiram pesquisas relativamente interessantes de Mestrado e Doutorado, principalmente na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade Federal de Minas Gerais; nesta última, o trabalho é de orientação da Professora Adalgisa Arantes, produzido no Mestrado pelo seu orientando Alex Fernandes Bohrer.<sup>6</sup> Há também o importante trabalho de Doutorado de Camila Fernanda Guimarães Santiago, orientado pela Professora Adriana Romeiro, e de forma mais singela estamos também caminhando neste campo, em que já conseguimos encontrar significantes estampas e suas relativas pinturas ainda não encontradas por outros pesquisadores.<sup>7</sup> A pesquisa vem sendo feita com cautela e esmero, uma vez que se sabe que o trabalho com as pinturas e suas relativas estampas vai muito além do que simples catalogação.

Os pesquisadores já citados da UFRJ, Borges e Souza, que publicaram seu trabalho feito em parceria nas *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, trazem à luz importantes reflexões sobre o tema, e os mesmos fazem consideráveis relatos sobre as estampas fora do território nacional.

Outros países da Europa, como Portugal, já fizeram inventários e triagem das estampas e relativas pinturas barrocas, havendo aprofundadas pesquisas por parte do pesquisador português Ernesto Soares, que publicou o grandioso *Inventário da Coleção de Estampas*.<sup>8</sup> De igual forma, há celeradas pesquisas na América Latina em países como o Peru, a Bolívia, o México e a Argentina.

### **Estampas em Minas Gerais**

Em Minas Gerais, durante o Período Colonial, não houve a presença das Ordens Primeiras, pois estas eram proibidas pela coroa portuguesa de se instalarem no território em forma conventual. As Igrejas e Capelas eram construídas a partir do interesse dos fiéis leigos, chamadas de igrejas de Ordem Terceira, diferentes das existentes na região litorânea de São Vicente a Belém do Pará, que eram igrejas de Ordem Primeira.

A arte era apoiada, no caso mineiro, pelas irmandades; no caso litorâneo, pelas suas respectivas ordens. Essas ordens ornavam seus colégios, conventos e mosteiros, sendo sua manifestação artística bem erudita. Além disso, muitos dos artistas que trabalharam nesta região eram religiosos e tinham grande experiência no campo da arte, pois, sendo religiosos, viajavam por diversas partes do mundo. Segundo dados do Professor Marcos Hill (2007, p. 2)

---

AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 681.

<sup>6</sup> BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco mineiro*. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

<sup>7</sup> Tais pesquisas foram publicadas nos *Anais do IV Encontro de História da Arte da UNICAMP*.

<sup>8</sup> SOARES, Ernesto. *Inventário da Coleção de Estampas*. In: *Série Preta*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, v. 1.

Ainda hoje, as cidades de Salvador e Recife, principais centros coloniais do Nordeste brasileiro, possuem igrejas repletas de pinturas dos séculos XVII e XVIII que, em alguns casos, aproximam-se do grau de erudição de escolas européias do período.

Quando se observa a pintura do século XVII e XVIII em Portugal, Espanha, França e Itália, observa-se que a pintura portuguesa é de menor qualidade quando comparada com esses outros importantes pólos culturais. Com a dominação da Espanha, de 1580 a 1640, sobre as terras portuguesas e suas colônias, aumentou ainda mais o isolamento sócio-político de Portugal, que por sua vez mantiveram-se distantes de importantes pólos culturais; isto se refletiu de forma considerável no desenvolvimento das artes em Portugal e em suas colônias.<sup>9</sup>

Portugal tinha sua base religiosa ligada aos valores tradicionais de uma influente herança medieval. Para este império, a cultura de uma forma geral e a política eram imutáveis, rejeitando assim novas idéias e práticas a serem desenvolvidas nesses campos; a arte, por sua vez, estava organizada a partir de padrões e estilos censurados autoritariamente, limitados a modelos pré-existentes aprovados pela Igreja, o que impediu os artistas de serem autônomos.

As colônias seguem os mesmos padrões de arte pré-existente da metrópole, e quando o artista produzia na colônia ele imitava o que havia em Portugal, seguindo os moldes determinados. Conforme de Hill (2007, p. 4):

Sempre que possível, os artistas portugueses tentaram adaptar o requintado gosto italiano à tradicional e popular estética de seu país.

Neste mesmo período, os mestres de menos renome no reino sentiram-se fortemente atraídos pelas ricas minas de ouro do Brasil. E, alimentando a esperança de um dia voltarem ricos para Portugal, cruzaram o oceano em busca de oportunidade que lhes proporcionassem mais sorte e dignidade. Dentre eles estavam os primeiros autores da pintura colonial mineira.

Todos traziam, além das tintas e dos pincéis, cadernos de modelos desenhados, coleções de imagens reproduzidas tanto em xilogravura quanto em metal, assim como bíblias e livros sagrados igualmente ilustrados por gravuras. Destas principais fontes saíram os modelos para suas pinturas, na grande maioria, religiosas.

O fato de ser possível encontrar pinturas parecidas feitas por mãos distintas está ligado diretamente a esse padrão de trabalho, em que os artistas usavam os mesmos modelos pré-existent e aprovados pela Igreja. Provavelmente em todas as colônias portuguesas encontram-se pinturas copiadas de estampas, sendo fácil encontrarem um modelo representado várias vezes por artistas distintos.<sup>10</sup> As colônias tiveram contato direto com estas gravuras. A esse respeito, Alex Bohrer comenta até sobre um comércio direto entre colônias portuguesas e a Antuérpia, na Bélgica, no qual o Brasil comercializou a compra dessas pinturas com Antuérpia sem passar por Portugal. Bohrer cita 113 pinturas que vieram para o Brasil a mando dos comerciantes da Família Schtz, por volta de 1579, destinadas para as igrejas de São Vicente.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> HILL, Marcos. *Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

<sup>10</sup> BORGES; SOUZA, 2006, p. 675-690.

<sup>11</sup> BOHRER, Alex Fernandes. *Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens*. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p.324.

Em Portugal, D. João estava interessado na produção artística romana, havendo assim importantes parcerias e contribuições com o núcleo artístico da arte romana. O que se verifica, inclusive, é que D. João V era confesso amante das artes religiosas romanas, chegando a financiar artistas para copiá-las em Portugal. Em nível de estrutura, a arte portuguesa é cópia da arte romana; a arte colonial, por sua vez, é cópia da portuguesa. Fica definido, portanto, que o berço da arte das Minas Gerais é, de certa forma, Roma.<sup>12</sup>

Para compreender a arte do período colonial, é fundamental um estudo mais aprofundado nos livros de Missais e Bíblias antigas, uma vez que tais livros continham estampas que serviram como modelo para importantes artistas em Minas Gerais e por todo o Brasil. Essas estampas foram fundamentais para a arte colonial, uma vez que os artistas tinham nelas sua inspiração.

Fator muito importante de ser analisado nessas estampas é a data de sua produção, lembrando que, com a Reforma Católica, a arte cristã caminha em outros rumos, e na colônia não era de preocupação da Igreja combater a heresia protestante; o que se queria aqui, como já mencionado, era catequizar os índios. Portanto, quando observamos uma pintura retratando o Cristo Crucificado com quatro cravos e uma outra pintura que lhe representa com três cravos, provavelmente ambos os pintores trabalharam com distintos modelos iconográficos, sabendo que tais conflitos de representação do Cristo eram temas da Reforma Católica.

As mãos artísticas que trabalharam nas primeiras Capelas da Colônia eram advindas da Metrópole, sendo estes os primeiros a construir os pilares da arte colonial, obedecendo aos critérios do estilo europeu. As estampas e vinhetas passaram da mão desses artistas lusitanos para as mãos dos artífices e artistas coloniais, que foram surgindo no Novo Mundo, inspirados nos modelos tradicionais e obedecendo aos critérios das cópias; deve-se lembrar que, na arte religiosa Católica, as inovações não eram bem vistas pela igreja.

Os mecenas de obras de arte eram os cidadãos do círculo social das igrejas e capelas. Assim, os artistas, quando se propunham a executar uma obra, deveriam obedecer aos critérios dos padres e irmandades, que eram os encomendadores e quem bancava o trabalho do artista e sua oficina. Quando se estuda o patrimônio das irmandades, observa-se que muitas eram proprietárias de livros ou Missais, contendo as estampas que serviam de modelo.

As Bíblias, os Missais, os padres e as mãos lusitanas foram fundamentais para consolidar a arte colonial brasileira, diferentemente do que pensavam os modernistas, que interpretavam a arte deste período como uma das primeiras manifestações artísticas culturais puramente brasileiras; estes procuravam erroneamente ler na arte colonial traços negróides e elementos da religião africana, enquanto, ao invés, essa arte era feita sobre modelos europeus.

### **Método para produzir as estampas<sup>13</sup>**

As Gravuras são muito antigas e têm sua origem datada do fim da Idade Média. Elas eram produzidas pela Igreja Católica e distribuídas para os peregrinos fiéis, com o

---

<sup>12</sup> HILL, 2007, p.4.

<sup>13</sup> SANTIAGO, Camila F. G. Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras: a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

objetivo de ensiná-los; neste primeiro momento da gravura, esta era chamada de Xilogravura.

A forma de confeccioná-las é bem curiosa: passava-se tinta no relevo de uma placa de madeira esculpida e se transferia esta tinta para o papel através de prensão. Esses métodos mudaram a partir do século XV, em que se passou a usar placas de cobre com cavidades feitas pelo buril; essas placas passavam por um rolo e, ao passar a prancha por este tórculo em forma de engenhos, ocorriam à gravação que era chamada de Calcogravura. Contudo, antes da Calcogravura, Alex Fernandes Bohrer<sup>14</sup> afirma que havia a litografia: devido ao fácil desgaste da madeira, passaram a esculpir na pedra; não satisfeitos ainda com esses métodos, no território do norte europeu, por volta da metade do século XV, passaram a produzir gravuras de altíssima qualidade, sendo que os países responsáveis por tais técnicas aperfeiçoadas foram Bélgica, Alemanha, Itália e Holanda. Com relação à Itália, Camila Fernanda Guimarães Santiago diz que (2006, p. 353-354):

Na Itália, a arte floresceu de maneira espetacular, acompanhando os desenvolvimentos estéticos da região. Aliou-se mais imediata e intimamente às outras artes, servindo para multiplicar os modelos usados nos ensinamentos de aprendizes de pintura, escultura e ourivesaria. Os pintores italianos logo se cercaram de exímios gravadores que reproduziam e difundiam suas obras.

Antuérpia foi o principal centro difusor e divulgador dessas estampas nesse período, pois era um importante pólo comercial e possuía um significativo porto.<sup>15</sup> Desde a época do descobrimento do Novo Mundo, havia em Antuérpia, na Bélgica, cartógrafos que criavam mapas para orientar os navegadores; logo esta região passou a produzir estampas reproduzindo pinturas sacras.

Foi no Renascimento que os artistas gravadores se inspiraram para copiar seus modelos. Rafael, por exemplo, foi um dos renascentistas que teve muitas de suas obras copiadas para estampas, sendo que um de seus gravadores foi Marcantonio Raimondi, natural de Bolonha e nascido por volta de 1480; essas gravuras foram utilizadas por diversos artistas, acompanhando a expansão européia.<sup>16</sup>

Santiago, em sua pesquisa, traz importantes dados sobre a influência dessas estampas em Minas Gerais, presentes nas obras mineiras, verificadas nas pinturas dos artistas que aqui trabalharam. Dentre todos esses artistas, o mestre Ataíde é um relevante exemplo.

### **O Mestre Ataíde e as Estampas Europeias**

Em sua produção artística, Ataíde se valeu também das estampas, vindas da Europa. As cenas da Capela Mor de São Francisco de Assis, e documentadas como de autoria de Ataíde, têm sua fiel correspondência em estampas. Hannah Levy encontrou em uma Bíblia da Biblioteca Nacional as respectivas estampas que Ataíde copiou para produzir suas pinturas. Nesta Bíblia, podem-se apontar claramente as figuras copiadas pelo artista.<sup>17</sup>

Essas gravuras fazem parte de seis estampas impressas em uma Bíblia ilustrada, lembrando que as cenas dos “Anjos na casa de Abraão” e “A promessa de Abraão” são gravuras contidas na “famosa Bíblia de Rafael, na segunda loja do Vaticano”.<sup>18</sup> As pinturas

<sup>14</sup> BOHRER, 2006, p. 321-336.

<sup>15</sup> BORGES; SOUZA, 2006, p. 675-690.

<sup>16</sup> SANTIAGO, 2006.

<sup>16</sup> Cf. LEVY, 1944, v. 8.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 7-66.

feitas por Rafael foram copiadas várias vezes, durante muitos séculos, por gravadores e foram reeditadas em diversos momentos. Provavelmente Ataíde teve acesso a Bíblia de Demarne, pois esta contém as duas estampas copiadas de Rafael e mais quatro estampas de autoria diferente, as quais completam as cenas da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto.<sup>19</sup> A Bíblia de Demarne é de 1728 e foi editada em Paris e, como foi dito anteriormente, algumas dessas gravuras têm suas origens na Bíblia de Rafael de 1519. A arte mineira lança mão dos modelos romanos, o que era considerado muito elegante na época, e a coroa portuguesa bancava os artistas Italianos em Portugal.

Conforme dados de Alex Bohrer (2007, p. 14-15):

Ao criar Ataíde dialoga solitariamente com a gravura (e, através dela, contacta mestres europeus), dialoga coletivamente com os comitentes (planejando a obra final), “conversa” com o público, comunica-se eternamente conosco. Se há um ímã capaz de aglutinar todos estes diálogos e torná-los inteligíveis, decifrando seus caminhos compositivos, este ímã é o processo criativo.

Este processo traça um elo entre artistas-comitentes-público, fazendo-os intercambiarem entre si, conosco e, especialmente, com as fontes e modelos iconográficos, fundamentais neste estudo.

Ataíde, ao produzir suas pinturas, seguiu fielmente as estampas, fazendo pequenas modificações com alterações insignificantes no fundo da cena, eliminando a paisagem, mas em tudo obedecendo aos padrões da estampa. Conforme Levy (1944, p. 21) analisa:

Passemos a confrontar as estampas com as pinturas do artista mineiro. Note-se que Manuel da Costa Ataíde, em todas estas pinturas, observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária.

A influência destas estampas, impressas em Missais e Bíblias, na arte Colonial, é muito vasta, influenciado todos os artistas que nestas terras trabalharam. Sobre isto também testifica Levy (1944, p. 23), ao dizer que a “obra de Demarne serviu de modelo não apenas ao mestre Ataíde, mas, também, àqueles artistas desconhecidos (provavelmente portugueses) que executaram os azulejos da Capela da Jaqueira, no Recife”.

A partir da pesquisa de Santiago,<sup>20</sup> pode-se observar como essas estampas passaram a influenciar as pinturas de todas as colônias de reinos católicos; não apenas as colônias portuguesas, mas também o reino espanhol lançou mão dessas na consolidação de sua arte. Segundo o próprio pesquisador (2006, p. 354):

Conquistando e colonizando porções da África, Ásia e da América, os ibéricos “exportavam” sua língua, suas crenças, instituições políticas e a arte do Velho Mundo. As estampas seguiam a reboque e inundavam as terras apropriadas com suas formas, concepções estéticas e valores, geralmente religiosos. Atuavam não apenas como subsídios da fé cristã, mas como insinadoras das formas artísticas ocidentais, contribuindo para delinear o universo visual e artístico no Novo Mundo.

Essas estampas foram muito difundidas a partir do século XVI, a partir do qual novas técnicas foram aplicadas e as estampas foram produzidas em maior quantidade de

---

<sup>18</sup> A Bíblia de Demarne, encontrada por Rannah Levy e datada 1728, faz parte da Real Biblioteca. Nos dias atuais encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> SANTIAGO, 2006.

melhor qualidade, quando comparadas às xilogravuras e às calcogravuras anteriores à estampa, propriamente dita.

Com as novas técnicas e um mercado promissor, passaram a surgir profissionais interessados nesta arte, que eram os impressores comerciais ou *print-seller*; estes impressores compravam as pranchas já gravadas e imprimiam a partir das demandas comerciais. Esses profissionais comerciantes tomaram grandes proporções, em que muitos tinham filiais e contratavam gravadores para fazer retoques em suas pranchas de metal, que necessitavam de reparos. Esta última necessidade surgia a partir do grande número de impressões, o que fazia com que as pranchas se desgastassem muito ao passar várias vezes sob o tórculo.<sup>21</sup> Com relação a essas empresas que foram se formando, Santiago trás importantes dados sob as mesmas (2006, p. 355):

A maioria desses profissionais era dos Países Baixos, como os membros das famílias Cock, Galle e Passe, e mantinham filiais das suas empresas em vários locais da Europa. A família Sadeler, por exemplo, tinha ramificações de seus negócios em Praga e Veneza. A firma de Crispin van de Passe possuía representantes em Paris, Londres e Dinamarca.

Alguns impressores-comerciantes também gravavam como Hieronymus Cock, provável escultor de pranchas não assinadas de sua casa. Outros célebres abridores de estampas da região foram Cornelis Cort, pupilo de Cock, Hendrik Goltzius, exímio na representação de tons e qualidades de superfície, e os componentes das famílias Wierixes e Van de Passes.

Pode-se perceber como era grande o círculo de influência dessas empresas de impressores comerciais. Rubens foi um artista que tinha sob sua supervisão um número considerável de hábeis gravadores, que produziam a partir de sua pintura, no seu ateliê. O próprio Rubens treinou importantes gravadores e muito outros passaram a produzir a partir de seus desenhos. A este respeito, Santiago diz que (2006, p. 355):

Cornelis Galle, o velho, Willem Swanenburg e vários integrantes da escola de Goltzius decalcaram pinturas de Rubens, mas os primeiros treinados pessoalmente pelo mestre foram Lucas Vorsterman e Paulo Pontius. Trabalhavam, por vezes, no estúdio do pintor sob sua supervisão direta. Houve várias outras gerações de gravadores de Rubens, como a representada pelos irmãos Bolswerts.

Rubens estudou na Itália e entrou em contato com pinturas importantes, recebendo influência direta dessas em seu estilo; ele bebera na fonte de Michelangelo, Caravaggio e Ticiano. Esse mestre flamengo se valeu de intensos coloridos em suas obras, onde pode se ver claramente a grande qualidade empregada, dando à mesma um ilusionismo de sensações de superfície e texturas através do bom conhecimento e habilidade de emprego dos pigmentos.<sup>22</sup>

Os gravadores, para reproduzir tamanha técnica, deveriam ser hábeis neste ofício, pois a obra desses gravadores consistia em passar a pintura para uma prancha de cobre, feita em alto relevo, que receberia tinta para transferir seu relevo ao papel, dando origem à gravura. Diferentemente da pintura, as gravuras eram em preto e branco; já havia a técnica de produzi-las coloridas, porém o tempo gasto era muito maior, necessitando de reparos e ficando em um valor muito alto. Conforme explica Santiago (2006, p. 355):

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 353-363.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Reproduzir uma pintura em gravura não significa copiá-la, mas traduzi-la mediante técnicas e materiais muito distintos dos pictóricos. O resultado é uma criação iconograficamente semelhante à matriz, mas, geralmente, em dimensões menores e sem cor. Os valores plásticos da pintura são transpostos para a estampa por meio do traçado do buril ou das linhas mordidas pela água-forte. A composição gráfica “desmonumentaliza” a temática da pintura original não só por ser bem menor do que ela, mas por desconectá-la do local em que ficava exposta, possivelmente, no período moderno, um grande palácio ou igreja. Para contrabalançar esse efeito, o gravador deveria zelar pela exatidão das proporções e das escalas dimensionais endógenas. Seu trabalho é ainda mais delicado no que se refere à tradução das cores para branco, preto e diversos matizes de cinza.

Percebe-se a grande habilidade que o gravador deveria ter para produzir suas pranchas que, como diz Santiago, era mais que uma mera cópia. O gravador ia além: era conhecedor de técnicas e habilidades do emprego das mesmas e sua habilidade consistia em dominar a escala dos traços, levando a um equilíbrio entre as distâncias dos mesmos, com cuidado para que fossem paralelos, com cruzamentos entre si na diagonal, sendo que os pontos serviam para intercalá-los, havendo ainda muitos outros por menores. Quando se compara estampas feitas em tempos distintos ou por mãos distintas, ou ainda retocadas, pode-se observar a grande variação de uma para a outra, devido aos pequeninos traços empregados, que funcionam como uma digital que nunca confere com outra existente.

Foi dessa forma que as obras de Rubens chegaram à América, influenciando pintores e escultores nestas terras; através, portanto, do contato com as obras advindas de Flandres, tão distante do Novo Mundo, houve uma influência determinante em todas as colônias de uma forma geral, abarcando inclusive as da África e da Ásia.

Tais modelos se prestavam a diferentes encargos, pois, conforme dados de Borges e Souza, muitos fiéis tinham em suas casas estampas que lhes serviam como quadros devocionais.<sup>23</sup> Segundo estes autores, essas estampas avulsas poderiam ser compradas facilmente e seu valor era razoável e acessível aos interessados.

Através desse estudo, observa-se que cada artista teve sua peculiaridade.<sup>24</sup> O pintor, ao dar vida às suas imaginações, foi único, expressivo e ímpar na sua história; o gravador, longe de ser mero copista, era hábil nos por menores, resolvendo problemas de técnicas e empregos. Nas colônias, o artista deveria dar vida às suas estampas, inspirando-se nelas para refazê-las nas suas igrejas, dando um estilo de cunho pessoal com traços e formas próprias, dando a essas estampas novas cores. Esses artistas coloniais trabalhavam a partir de suas próprias habilidades, fundamentados em um conhecimento pré-existente sobre a iconografia de tais temas.

Finalmente, o gravador tinha o grande desafio de transformar um desenho de proporção maior em um de escalas menores; por sua vez, o artista da Colônia tinha a complicada tarefa de transformar esta pequena escala, em uma escala maior conforme seu interesse, tendo ainda que dar à pintura luz e sombras. Fato é que ambos em suas produções empregaram talentos e individualidades próprias. Segundo dado do pesquisador Alex Fernandes Bohrer (2006, p. 322):

Nas Gerais as gravuras eram (re)coloridas, (re)dimensionadas, (re)apreendidas, (re)interpretadas, (re)locadas, enfim, (re)inventadas. A paleta colorida e alegre de Ataíde é nosso ‘liquidificador tupiniquim’, misturando, além de tintas, mundos; a

<sup>23</sup> BORGES; SOUZA, 2006, p. 677.

<sup>24</sup> Acompanha o referente artigo nas suas últimas páginas três pinturas produzidas em diferentes regiões em Minas Gerais por artistas distintos unidos via a mesma estampa.

pedra-sabão de Aleijadinho é maleável e – como o atilamento português aludido por Gilberto Freyre – por isso mesmo adaptável e miscível.

Tais modelos de estampas trazem uma informação muito importante, conforme dados da pesquisa de Sílvia Barbosa Guimarães Borges e Jorge Victor de Araújo Souza. Esses pesquisadores questionam a classificação da História da Arte Brasileira, como fazendo parte de um dado estilo, afirmando, em contrapartida, que sua inspiração pertence a outros tempos distintos (2006, p. 675-676):

A constatação do uso de modelos leva a um questionamento: como classificar em estilos (barroco, rococó, maneirista, renascentista...) obras cujos suportes comportam, graças ao uso de diversos modelos gravados, uma combinação variada de elementos?

Pelo que se observa, os historiadores da arte têm se interessado muito pelo tema das estampas e pelas consideráveis influências européias na constituição da arte colonial brasileira. Muito em breve, provavelmente, haverá significantes publicações com as pinturas brasileiras, as estampas e as respectivas fontes européias; quando tais fatos ocorrerem, a História da Arte Brasileira terá percorrido boa parte de seu caminho.

Neste pequeno ensaio, encontra-se o importante trabalho da pesquisadora Camila Santiago, que fez seu doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, e hoje orienta um mestrado na Universidade Federal da Bahia; sua aluna-orientanda continua neste mesmo tema de pesquisa. Encontramos igualmente o trabalho de Alex Bohrer, o de Sílvia Barbosa Guimarães Borges, em parceria com Jorge Victor de Araújo Souza. Na elaboração final de novas pesquisas e baseada nas pesquisas predecessoras, a História da arte nacional muito tem a ganhar em contribuições, pois, a partir de então, novas e importantes leituras serão feitas com relação ao labor artístico nacional.

### **A importância da pintura na Igreja Católica**

A imagem na Igreja Católica tem uma grande tradição desde seus primórdios, sendo que tal importância foi reafirmada em muitos momentos da História. Com a Reforma Católica, este tema teve um papel fundamental: consolidar os dogmas e as crenças instituídas, uma vez que o trabalho com as imagens artísticas sempre foi visto pelos padres como material didático para o ensino da fé. O importante historiador Magno Moraes Mello, com relação à pintura e seu valor para a Igreja, diz que (2006, p. 207-208):

A Igreja Católica assume a pregação como ponto central de comunicação entre o fiel e o contexto divino. O aspecto visual não será ignorado e certas representações pictóricas serão desenvolvidas até ao extremo, pois as cenas religiosas comunicadas com tal realismo tornaram-se potentes e mais eficazes do que qualquer sermão. As imagens transformam o que é concebível no imediatamente fácil: a imagem como discurso. Contudo, esta relação ou este encontro da imagem com a palavra não surge de modo inédito no século XVII. Se voltarmos a nossa atenção ao período medieval encontramos o texto do monge franciscano Roger Bacon (1214/15-1294?) a chamar a atenção para o papel da imagem enquanto instrumento útil à conversão dos fiéis. Lembre-se que durante a Idade Média refletia-se muito sobre a dinâmica da visão e sobre as suas implicações teológicas.

A imagem pintada tinha um teor didático com sentido moral. Durante a missa, todos os detalhes arquitetônicos e decorativos tinham função para a boa compreensão do fiel, dialogando a talha com a pintura, a escultura, a música, a liturgia, sendo que todos

juntos eram responsáveis pela celebração e pelo ensino religioso, convivendo harmonicamente.<sup>25</sup>

### Referências bibliográficas

BOHRER, Alex Fernandes: *Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco mineiro*. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BOHRER, Alex Fernandes. Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

BOHRER, Alex Fernandes. Mecenato e fontes iconográficas na pintura colonial mineira: Ataíde e o Missal 34. In: XXIV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2004.

BOHRER, Alex Fernandes. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, MG: UFMG, v. 19, 2005.

BORGES, Silvia B. G.; SOUZA, Jorge V. A. Escolas de papel no espaço luso-brasileiro: análise de pinturas, painéis azulejares e seus modelos. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

HILL, Marcos. *Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JARDIM, Luiz. A pintura em algumas igrejas antigas de Minas. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro, 1939, v. 3.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, 1944, v. 8.

\_\_\_\_\_. A pintura colonial do Rio de Janeiro: nota sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, 1997, v. 26.

MELLO, Magno Moraes. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

SANTIAGO, C. F. G. Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras: a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

---

<sup>25</sup> MELLO, Magno Moraes. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 208.



1787, Pintura de Manoel Antonio da Fonseca. “Adoração dos Pastores” Matriz de Itaponhoacanga em Minas Gerais Foto: Delson Junior



Detalhe “Adoração dos Pastores” do *Missal Belga de Antuérpia* de 1744, localizado atualmente na Capela do Padre Farias, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Foto: Delson Junior, 20 de janeiro de 2009.



1797, Pintura de autoria incerta, sendo creditados ora a Caetano Luiz de Miranda, artista português, ora a Silvestre de Almeida Lopez, artista mineiro colonial. “Adoração dos Pastores” Capela do Bom Jesus do Matozinhos no Serro Minas Gerais. Foto: Delson Junior, Outubro de 2008



Pintura atribuída ao Mestre Atayde. “Adoração dos Pastores” Capela de Belo Vale em Minas Gerais. Foto: Delson Junior, Janeiro de 2009