

**A difusão de um tema iconográfico antoniano: de Roma e  
Portugal às Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX**

The diffusion of an antonian iconographic theme: from Rome and  
Portugal to Minas Gerais in the 18th and 19th centuries

*Anamaria Lopes Camargos<sup>1</sup>*

*Maria Regina Emery Quites<sup>2</sup>*

**Resumo**

Este estudo apresenta algumas discussões referentes às pinturas com narrativas figuradas do milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, presentes em igrejas das Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. São tratadas aqui hipóteses relativas às suas fontes imagéticas, o uso da imagem como elemento de difusão de discursos e preceitos religiosos e políticos. Por meio de análises comparativas e identificação de semelhanças entre a composição de obras realizadas em Roma, Portugal e Minas Gerais, é levantada a provável fonte imagética das pinturas realizadas nas Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco e Santa Bárbara.

**Palavras-chave:** Pintura devocional; Iconografia antoniana; Difusão fontes imagéticas.

**Abstract**

This study presents some discussions regarding paintings depicting the miraculous apparition of the Virgin and Child to Saint Anthony, found in churches in Minas Gerais from the 18th and 19th centuries. It addresses hypotheses regarding their imagery sources and the use of images as a means of disseminating religious and political discourses and precepts. Through comparative analyses and identification of similarities between the composition

---

<sup>1</sup> EBA/UFGM.

<sup>2</sup> EBA/UFGM.

of works created in Rome, Portugal, and Minas Gerais, the likely imagery source of the paintings in the Santo Antônio de Ouro Branco and Santa Bárbara Parish Churches is established.

**Keywords:** Devotional painting; Antonian iconography; Dissemination of imagery sources.

## Introdução

Santo Antônio é celebrado oficialmente como um dos santos mais estimados e, conseqüentemente, dos mais representados nas artes. Seu culto, iniciado em virtude de seus feitos como grande taumaturgo e milagres relatados, alcançou uma enorme reverberação, provocando comoção mesmo fora dos rituais da igreja<sup>3</sup>. Os episódios relatados pelas *Legendas*<sup>4</sup>, os costumes incorporados no culto ao santo, geraram um sem-fim de expressões populares entre os devotos, muitas se mantendo na atualidade<sup>5</sup>. Sobretudo em Portugal, a presença de Santo Antônio era invocada constantemente através de representações imagéticas, tornando a ligação entre as crenças e a arte um importante objeto de estudo.

O culto à Santo Antônio nas Minas Gerais foi difundido pela população que ocupou o território, teve inúmeras capelas e igrejas erigidas em sua devoção, além de altares em muitos dos templos; “[...] justificando-o, desta forma, como um dos santos mais populares e recorrentes em irmandades, na toponímica e nas artes como um todo.” (CAMPOS, 2011, p.142). As irmandades de devoção a Santo Antônio contavam com associados de camadas sociais mais elevadas da sociedade, sobretudo de origem lusa, mas o santo era cultuado por toda a população presente no espaço colonial, principalmente no âmbito doméstico.

---

<sup>3</sup> SILVEIRA, s/d.

<sup>4</sup> *Legenda*: seu significado literal é “aquilo que deve ser lido”, tinha como principal propósito sua leitura pública por religiosos, com fins persuasivos, por ocasião da festa de cada santo. Nos anos que seguiram o período medieval, por se tratar de um gênero mais popular e com tendência a destacar o maravilhoso, a legenda tendeu a adquirir “uma conotação negativa, de relato fabuloso, de pouco crédito”. (SILVA, 2010, p.64)

<sup>5</sup> MATTOS, 1937.

Santo Antônio recebeu até mesmo patentes militares, sendo seu soldo pago a muitas das irmandades de sua devoção. Tal aporte de recursos possibilitou que sua veneração alcançasse um grande estímulo, pois deveria ser utilizado no melhoramento dos altares das irmandades, em ornamentos e imaginária religiosa, festas, procissões; enfim, todo o provimento para que seu culto fosse cercado da pompa tão característica das manifestações religiosas nas Minas dos séculos XVIII e XIX, construindo um rico registro dessa cultura material e imaterial através dos séculos (CAMPOS et al, 2011).

Segundo a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003), a respeito das obras de cariz devocional pertencentes ao período colonial e imperial, estas representam um dos mais significativos acervos do patrimônio cultural brasileiro, demandando maiores pesquisas em seu entorno. Para além do estudo formal, estilístico e de aspectos técnicos, a pesquisa deve passar pelo levantamento das fontes iconográficas e textuais dos temas representados, suas associações, a função a que se destinam, sua significação, a produção e circulação das fontes imagéticas e textuais utilizadas em sua fatura.

Este estudo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado, produzida até o momento, sobre representações pictóricas de milagres de Santo Antônio, realizadas em igrejas e capelas erigidas nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Para tal, são contempladas as fontes imagéticas, textuais, hagiografia, contributos utilizados como suporte às figurações historiadas presentes nas pinturas a serem analisadas, a expressão formal e estilística destas produções, seus aspectos técnicos. Assim como, o estudo comparativo com obras realizadas em Roma e Portugal, partindo de uma perspectiva europeia para a local, discutindo os processos de apropriação cultural em torno destas representações, atualizando o inventário das obras analisadas.

Dentre as narrativas de milagres antonianos encontrados em igrejas de Minas Gerais, o tema iconográfico mais recorrente é a aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. Em função disto, somente estas figurações serão

abordadas no presente estudo.<sup>6</sup> Esta pesquisa se justifica pela necessidade de um levantamento pormenorizado e crítico das representações pictóricas antonianas presentes na ornamentação de igrejas dos séculos XVIII e XIX nas Minas Gerais, o entendimento desta produção artística pela circulação de suas fontes imagéticas e textuais, um estudo ainda inédito e relevante, dado sobretudo, pela significância e propagação desta devoção no espaço geográfico abordado, desde o início de sua ocupação. Alguns dos modelos utilizados nas produções pictóricas já foram identificados, por meio de estudos comparativos previamente realizados, mas é urgente aprofundar as análises, abordando a literatura e valores atrelados às representações, os diálogos criativos, os sentidos incorporados pelos pintores, comitentes e grupos sociais em contato com estas fontes, demandando maiores pesquisas em torno destas obras.

## **A difusão da iconografia antoniana nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX**

As pinturas com representações de milagres de Santo Antônio, presentes na ornamentação dos templos erigidos nos séculos XVIII e XIX no território das Minas Gerais, analisadas no âmbito de sua produção artística, guardam significados devocionais muito sensíveis para a sociedade da época. Estes

---

<sup>6</sup> As obras com a temática iconográfica da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em Minas Gerais foram catalogadas por meio de consulta a inventários produzidos pelo IPHAN-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, pelo IEPHA/MG-Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, e Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte; além de recorrer a publicações de historiadores, como Carlos Del Negro, Adalgisa Arantes Campos, Alex Bohrer. A consulta realizada na Itália teve a importante colaboração do Instituto Português de Santo Antônio, somada à relevante pesquisa produzida pelo historiador Francisco de Almeida Dias, e da Embaixada de Portugal na Santa Sé, ambos em Roma; que generosamente forneceram documentos, recibos comprovatórios de autoria de pintura e textos que subsidiaram pesquisa biográfica, a localização de gravuras específicas e obras portuguesas com a figuração da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. Em Portugal, além da consulta ao catálogo de obras do acervo do Museu de Santo Antônio, do Museu de Évora e do Museu Machado Castro, a pesquisa contou com o amparo do Museu Nacional de Arte Antiga, fundamental para o entendimento da circulação das fontes iconográficas no espaço europeu e mapeamento de algumas obras com a mesma narrativa figurada presentes em Portugal.

atributos não são alcançados somente pela pesquisa histórica, levando também a uma reflexão sobre a forma como o discurso transmitido por essas imagens, a difusão de iconografias específicas, repercutiu culturalmente entre os diversos grupos sociais, tornando a devoção a Santo Antônio uma das mais recorrentes no território das Minas, desde o período colonial.

Um aspecto relevante com relação à propagação da devoção e das representações de Santo Antônio, foi a crescente presença da Ordem Franciscana pelo mundo cristianizado, sobretudo em função do contato mais próximo aos fiéis que o carisma evangelizador do movimento de mendicantes irá promover<sup>7</sup>. Nas Minas Gerais, a presença de missionários franciscanos ocorreu desde o início do povoamento de seu território. Apesar de serem recorrentemente burladas, as ordenações régias “[...] que não somente proibiam que religioso algum fixasse residência no distrito do Ouro, como também vedava entrasse frade algum no mesmo distrito sem licença expressa do Governo” (TETTEROO, 1947, v.7, p.333); com exceção de clérigos essenciais aos ofícios religiosos e frades esmoleres oriundos da Província Franciscana da Imaculada Conceição, sediada no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro.

Sob o regime do Padroado, os frades capuchos receberam licença da Coroa Portuguesa para a criação de Hospícios da Pontifícia Obra Pia da Terra Santa em Minas Gerais por volta de 1720, instalados em Ouro Preto, Sabará, São João Del Rey, Diamantina. Os Hospícios funcionaram como espaços de acolhimento de comissários-visitadores, peregrinos, religiosos leigos e frades mendicantes, que percorriam diversas localidades em missão evangelizadora, realizando celebrações e angariando esmolas para a recuperação, conservação e guarda de Lugares Santos da Palestina. Estes religiosos franciscanos deveriam também se dedicar ao ensino, o que estabelecia um contato próximo com a população, além de fomentar a difusão do imaginário devocional<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> TEIXEIRA, 2015.

<sup>8</sup> VILELA, 2015.

Carlos Magno Araújo (1986) nos traz, em seu estudo sobre o Hospício de Vila Rica, a transcrição de documentação relativa ao registro de pagamentos anuais de associados à Irmandade da Terra Santa, demonstrando a expansão de sua influência na localidade onde se estabeleceu e em seu entorno. Em seu testamento, datado de 1826, o mestre Manoel da Costa Athayde se declarou matriculado como Irmão da Terra Santa de Jerusalém<sup>9</sup>. Frei Samuel Tetteroo (1947) apresenta um dado importante em relação à circulação de objetos de cunho religioso por meio dos Hospícios, ao tratar sobre a dificuldade dos irmãos terceiros de São Francisco de Vila Rica para “[...] obter hábitos do reino, seja por intermédio da Província, seja por intermédio dos hospícios da Terra Santa, que além disto se tornavam caros demais para os irmãos pobres” (Tetteroo, 1947, vol. 7, p.343). Tal referência documental encontrada pelo frade reforça a ideia de que os Hospícios se tornaram centros de irradiação do carisma e devoções a santos franciscanos, além de sua ligação com irmãos terceiros, do comércio de referenciais imagéticos e textuais.

Os centros urbanos que se formavam nas Minas nos séculos XVIII e XIX estavam em contato com uma ampla rede comercial, absorvendo diferentes culturas, artefatos em profusão e mão de obra, tanto especializada quanto artesanal. Nestes núcleos, desenvolvidos graças à riqueza trazida pela exploração aurífera, havia estabelecimentos que atendiam demandas diversas, fornecendo uma infinidade de artigos provenientes de espaços sob a dominação colonial lusa e de outras regiões brasileiras, os impressos e estampas entre estes, transparecendo as preferências visuais, a cultura e costumes das várias sociedades presentes nas Minas Gerais. Gravuras, livros, bíblias, pinturas, missais, foram utilizados como modelos, mas os cânones impostos não impediram que apropriações e releituras carregadas de significados atrelados à identidade cultural dos diversos grupos presentes no espaço colonial fossem incorporadas às representações<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> MENEZES, 1965.

<sup>10</sup> PAIVA, 2017.

Os encomendantes tiveram importante participação neste processo de circulação de fontes textuais e imagéticas, uma vez que deliberavam, junto aos pintores, sobre os modelos a serem utilizados nas obras, fomentando o aporte de gravuras utilizadas para esta finalidade. Nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, onde as irmandades religiosas são maiores comitentes, estas podiam também possuir um repertório de estampas e *Legendas*, disponíveis como inspiração às produções artísticas<sup>11</sup>.

Propiciada pela imprensa, uma grande quantidade de gravuras, produzidas em matizes de preto e branco por desenhistas e gravadores, teve ampla circulação agregadas a bíblias, livros de santo, missais, estampas avulsas, registros de santos<sup>12</sup>, provendo os artistas e encomendantes de referenciais para a produção das obras presentes no espaço religioso<sup>13</sup>. Muitas dessas gravuras eram concebidas a partir de cópias, em escala reduzida, de pinturas de retábulos e de cavalete realizadas por importantes pintores europeus. Tanto a gravura se utilizou da pintura, quanto a pintura se utilizou da gravura. As estampas se converteram em um importante registro imagético, mas também de práticas, usos e costumes.

Os pintores atuavam juntamente a oficinas, possuindo um repertório de modelos disponíveis para sua inspiração. Estas estampas poderiam trazer diferentes versões da mesma temática iconográfica, gravuras copiadas de outras gravuras, ter apenas alguns de seus elementos replicados e, até mesmo, diferentes períodos de produção; o que pode ser um complicador na identificação de uma determinada fonte imagética. Tal forma de atuação também caracteriza a originalidade destes artífices, uma vez que a composição das obras demandava um olhar apurado e domínio do desenho<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> ÁVILA, 2004.

<sup>12</sup> *Registos de santos* são gravuras de pequenas dimensões com imagens devocionais que alcançaram grande circulação, colaborando para a difusão de temas iconográficos desde o século XVI. Estas estampas eram distribuídas em festas religiosas, poderiam ser encomendadas para distribuição como pagamento de promessas, colocadas em oratórios domésticos e até mesmo levadas pelos fiéis como um amuleto de proteção (CHAVES, 1927).

<sup>13</sup> BOHRER, 2020.

<sup>14</sup> EUSÉBIO, 2009.

Camila Santiago (2021) nos esclarece que, em virtude das características técnicas da impressão de gravuras, as matrizes oferecem um número limitado de cópias com boa qualidade, demandando a realização de novas placas. Neste processo, poderiam ser realizadas réplicas da imagem calcada ou novas composições, agregando ou retirando elementos das figurações. A produção das estampas envolve o trabalho de desenhistas, gravadores e impressores, tornando o processo dispendioso. Geralmente as cenas figuradas eram copiadas em sua totalidade, poupando o custo da contratação de um desenhista. “As gravuras de cada uma dessas gerações de programas iconográficos eram constantemente reimpressas, em um mesmo livro, junto com outras, inventadas em outras ocasiões. Após 1765, praticamente não foram mais criados desenhos originais” (SANTIAGO, 2014, p.497).

A cópia não era entendida de forma depreciativa ao pintor, antes disso, era um meio eficaz de transmissão de mensagens edificantes e normativas tridentinas, interpretadas por artistas em suas obras de acordo com cânones estabelecidos, sem incorrer em heresias<sup>15</sup>. “Ainda que a invenção, a elaboração de novas composições, atitudes e figuras para representar a história, fosse, pela generalidade da crítica e da teoria da pintura, a faculdade mais apreciada num pintor” (SOBRAL, 1996, p. 15). Mas tal apuro poderia ser conferido, também, pela forma como os pintores interpretavam as informações contidas nas gravuras, na transposição de pequenas imagens para grandes forros, quadros recolocados e pinturas parietais, o cromatismo aplicado nas formas, a inserção ou subtração de elementos específicos, as variações de claro e escuro, maior e menor profundidade, criando planos tridimensionais em um suporte bidimensional<sup>16</sup>.

A gravura, instrumento por excelência para a divulgação de composições e de ‘maneiras’, muito contribuiu para normalizar tipos iconográficos e para que a colossal produção pictural da época barroca fosse fácil e imediatamente compreensível. Os pintores, sobretudo os especialistas de histórias religiosas, como era o caso da maioria dos portugueses, tinham de uma maneira ou doutra de se inscrever na tradição e só muito raramente se encontravam em situação de propor

---

<sup>15</sup> PÍFANO, 2008.

<sup>16</sup> BOHRER, 2020.



novas formas ou soluções compositivas pessoais. Nesta perspectiva, as gravuras têm de ser consideradas, antes do mais, como material de documentação de que todas as oficinas dispunham, em maior ou menor abundância.” (SOBRAL, 1996, p.15)

## **O milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em Minas Gerais**

As obras com a narrativa figurada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio encontradas em igrejas e capelas em Minas Gerais, até o momento, estão elencadas abaixo, de acordo com a cronologia de sua produção.

Representações pictóricas da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em igrejas e capelas de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX		
Igrejas – Cidades	Espaço litúrgico	Datação
Capela de Santo Antônio de Pompéu - Sabará	Forro capela-mor	c. 1730
Capela do Bom Jesus das Flores - Ouro Preto	Retábulo colateral direito	c. 1748
Igreja Matriz de Santo Antônio - Ouro Branco (Manoel da Costa Athayde)	Forro nave	c. 1798/1800
Capela Casarão Rocha Lagoa - Ouro Preto	Forro capela	Fins século XVIII
Igreja Matriz de Santo Antônio - Mateus Leme	Forro capela- mor	c. 1822
Igreja Matriz de Santo Antônio - Itaverava (Francisco Xavier Carneiro)	Forro nave	1823
Igreja Matriz de Santo Antônio - Santa Bárbara	Pano de boca retábulo-mor	1ª quartel século XIX

Fonte: Inventários IPHAN/MG e IEPHA/MG

As obras são encontradas em diferentes espaços litúrgicos nos templos localizados: capela-mor, nave, pano de boca de retábulo e coroamento de retábulo colateral. Cabe ressaltar a presença da figuração de um mesmo tema iconográfico, com arranjos compositivos muito próximos, mas um distanciamento de quase um século entre seu período de produção. Este dado pode demonstrar e recorrência de uma determinada fonte imagética ao longo do tempo, difundida em missais franciscanos, livros de santo ou estampas avulsas.

A proximidade dos fiéis com símbolos disseminados em determinados períodos, assim como linguagens e formas de representação, possibilitou que o entendimento das figurações fosse claramente inteligível na época de sua produção, como uma chave de interpretação da imagem. As pinturas com figurações de milagres captam de forma dramática um acontecimento místico, como uma janela aberta no tempo e espaço, tocando os sentidos de forma direta, se traduzindo em palavras ao espectador.

Cumprindo a função de comunicar uma mensagem, alguns atributos estão presentes nas cenas da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio abordadas neste estudo, a exemplo dos planos divino e terreno unidos pelo pano branco da pureza entregue pelo Menino a Santo Antônio, que estende suas mãos em sua direção, denotando a proximidade entre eles. A Virgem Maria aparece entronada sobre nuvens brancas, envolta em manto azul e circundada por halo de luz dourado, ressaltando sua divindade. Anjos e querubins envolvem os personagens representados, juntando as duas esferas. O livro reforça o caráter do santo como grande pregador e teólogo, significando também, a palavra revelada, que é trazida ao mundo pela Virgem Maria. Ela é a porta para o Verbo Encarnado, o Menino Jesus nu em seu colo, lembrando sua natureza humana. Este tem em sua mão um lírio branco, um atributo também de Santo Antônio, expressando a pureza inerente a todos os personagens figurados<sup>17</sup>.

Nas pinturas realizadas no quadro recolocado do forro da nave da Matriz de Ouro Branco, de autoria da oficina de Manoel da Costa Athayde, e no pano de boca do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara (Figs. 1 e 2), observa-se um anjo ao lado esquerdo, em um plano inferior, lembrando uma figura de convite<sup>18</sup> a contemplar o acontecimento miraculoso, anunciando que algo prodigioso está

---

<sup>17</sup> OLIVEIRA, A., 2017.

<sup>18</sup> As representações de figuras de convite ou “figuras de respeito” surgem em painéis azulejares portugueses por volta de 1740, em casas nobres, civis e, por vezes, em espaços religiosos. “Nos casos mais comuns eram alabardeiros ou figuras de libré como que escoltando o visitante, damas ou simples criados, dando as boas-vindas (muitas vezes com legendas saindo das bocas!) e, mais tarde, figuras imponentes de janízaros de amplos turbantes, guerreiros de armadura, ou soldados perfilados.” (Simões, J.M. dos Santos, 1979, p.9)

se passando na cena. Em virtude das similaridades observadas entre os elementos da composição das duas pinturas citadas acima e a obra realizada em fins do século XVII pelo pintor Giacinto Calandrucci, para o retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma, replicada posteriormente em gravuras, as análises comparativas dedicaram maior atenção a estas, com o intuito de identificar as fontes imagéticas das pinturas oitocentistas mineiras com este tema iconográfico antoniano.



**Figura 1.** Forro nave Matriz Ouro Branco, Manoel da Costa Athaíde, c.1798/1800.  
Fonte: Anamaria Camargos, 2022.



**Figura 2.** Pano de boca retábulo-mor Matriz Santa Bárbara, 1º quartel século XIX.  
Fonte: Maria Regina Emery Quites, 2022

A pintura de forro realizada na Matriz de Ouro Branco nos idos de 1800, pela oficina de Manoel da Costa Athayde, apresenta composição com elementos arquitetônicos em perspectiva, fazendo referência à tratadística de Andrea Pozzo, mas representados de maneira mais simplificada, agregando ornamentos característicos do vocabulário léxico e cromatismo do ciclo rococó. Estes elementos arquitetônicos vazados, dispostos sobre um fundo claro azulado, recebem a inserção de guirlandas de flores, criando um movimento de integração entre eles, circundando o medalhão central emoldurado por volutas e conchas espaiadas, tendo a cena narrativa da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio colocada frontalmente. Contornado toda a composição, se observam parapeitos avarandados com curvas sinuosas, tendo quatro púlpitos em cada canto, com os Doutores da Igreja postados sobre eles. Ao centro de cada lateral, se colocam balcões decorados com vasos de flores e grupos de anjos músicos.

O pano de boca da Matriz de Santa Bárbara provavelmente foi realizado no primeiro quartel do século XIX, quando o retábulo-mor, realizado em 1744, teve alguns de seus elementos ornamentais e estrutura alterados, em uma

atualização de gosto estilístico<sup>19</sup>. O sistema de correções e sustentação para a tela de grande dimensão da pintura pode ter sido incluído neste momento, possibilitando sua exposição temporária em comemorações festivas e período quaresmal. A pintura manteve tal função até meados do século XX, quando foi retirada do templo e emoldurada para compor o acervo do Museu da Inconfidência, retornando à Santa Bárbara somente em 2003. A fatura pictórica não apresenta o mesmo apuro técnico de outras obras presentes na capela-mor, realizadas pela oficina de Manoel da Costa Athayde entre 1806 e 1807.

É bastante significativa a representação do milagre da aparição da Virgem e do Menino como uma forma de enaltecer a figura de Santo Antônio perante a Ordem Franciscana, sobreposta somente por seu fundador, Francisco de Assis. A este, o Cristo se apresenta, na maioria das figurações, como o Crucificado, transmitindo a ele suas chagas. A Santo Antônio, se mostra como o Menino Deus, o Verbo Encarnado, a palavra que o santo propagou ao longo de sua vida em sua missão evangelizadora<sup>20</sup>. Para os franciscanos, a Virgem Maria reflete a essência da pureza, piedade, da fé e humildade expressa diante da missão abraçada incondicionalmente, preceitos estes disseminados por São Francisco, sendo figurada junto a santos da ordem, enaltecida em cânticos e sermões, afirmando sua veneração. Em sua obra sermonaria, Frei Antônio exaltou Maria como a grande mãe, que conferiu à toda a humanidade um legado divino<sup>21</sup>.

Joaquim Eusébio (2021) cita que, a cena figurada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio se encaixa em uma narrativa de cunho devocional, uma vez que não se encontra qualquer referência a esse evento miraculoso na vasta hagiografia produzida sobre a vida do santo. “Também no aspecto figurativo, a imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo idealizando-a vagamente em um “belo” que remete à sua condição de beatitude.” (ARGAN, 2004, p.103). Eusébio nos coloca que a

---

<sup>19</sup> PEDROSA, 2022.

<sup>20</sup> MÂLE, 1984.

<sup>21</sup> OLIVEIRA, A., 2017.

origem desta narrativa se apoiou nas representações das Virgens entronadas do período medieval, tendo santos, fundadores de ordens e até comitentes em seu entorno. “À medida que o culto do santo ganha importância, ele é representado como espectador privilegiado na cena em que Nossa Senhora mostra o Menino Jesus” (EUSÉBIO, 2021, p.269).

### **A representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio na Igreja da Nação Lusitana em Roma e a difusão de seu modelo imagético para Portugal**

Na azulejaria portuguesa produzida entre os séculos XVII e XVIII, com temática devocional antoniana, a cena da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio é a mais figurada. Esta arte decorativa teve grande relevância na propagação de programas iconográficos religiosos neste período, sobretudo de temas antonianos, tendo as gravuras como meio de inspiração<sup>22</sup>. Eusébio (2021) cita que, grande parte dos painéis azulejares com representações de milagres de Santo Antônio teve como fonte imagética, as 12 gravuras produzidas para a publicação da *Vita Sancti Antonii Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis, ac Prodigiiis Illustrata*, desenhadas por Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) e gravadas por Martin Engelbrecht (1684- 1756), impressa em c.1740 e reeditada em 1831. Cada uma das estampas apresenta duas figurações de milagres do santo, colocadas em planos diferentes da composição. Durante o século XVIII, a família de Martin Engelbrecht era das mais eminentes no mercado de gravadores de Augsburg, na Baviera, um grande centro irradiador de modelos iconográficos<sup>23</sup>. Anteriormente, outra publicação de grande difusão, também produzida pela família Engelbrecht, em 1732, é o *Elogia Mariana*, abordando a ladainha lauretana. Nas pranchas de número 14, 23 e 34 se observa a

---

<sup>22</sup> COSTA, 2011.

<sup>23</sup> EUSÉBIO, 2021.



Virgem entronada com o Menino ao colo, em desenho muito próximo ao realizado posteriormente, no *Vita Sancti Antonii Paduani*.

Segundo José Fernandes Pereira (1994), não somente Santo Antônio se colocou aos pés da Virgem Maria na cena historiada da aparição, mas todas as criaturas, toda a cristandade, os reis e rainhas de Portugal, e cita a referência trazida no *Flos Sanctorum*, onde a Virgem é exaltada: *Excedeo em fê aos Patriarchas, em sciencia aos Prophetas, em zelo aos Apostolos, e em paciência aos martyres, em temperança aos confessores, e em inocência às Virgem*. (ROSÁRIO, 1767, v.1, p. 9, apud PEREIRA, 1994).

D. Afonso Henriques (1109-1185) determinou que as Sés de Portugal tivessem a Virgem Maria como orago principal, colocando toda realeza sob sua proteção. Nas lutas pela Restauração, muitos sucessos foram atribuídos à intercessão miraculosa da Virgem Maria, levando D. João IV (1604-1656), sob influência da ordem franciscana, a consagrar a ela todo o Reino de Portugal, tornando a Imaculada sua padroeira, protetora da monarquia e de suas colônias<sup>24</sup>. À Santo Antônio, o reparador do perdido, também foi conferida a intervenção sobre a reconquista da soberania portuguesa, afirmando a presença franciscana junto ao poder régio.

A dedicação a Santo António, santo das causas perdidas, para além de contemplar um santo português, remetia de novo o discurso simbólico para a conjuntura Restauracionista. Aliás, já durante a dominação filipina a sua devoção conhecia conotações políticas. Mas a sua fama e frequente invocação redobram com o facto de o primeiro sinal miraculoso ligado a 1640 ter ocorrido precisamente na Igreja de Santo António fronteira à Sé de Lisboa. (PEREIRA, 1994, p.216)

A devoção à Santo Antônio foi apropriada na construção dessa narrativa de cunho político e religioso, reforçando a aproximação entre Estado e Igreja. Os santos são colocados como mediadores entre os homens e a divindade, atuando como exemplos edificantes a serem imitados, sobretudo em sua fidelidade. O princípio do direito divino à governança cercou também as figuras dos reis de uma aura mística, os elevando acima dos homens. Não sem razão, D. João V

---

<sup>24</sup> PEREIRA, 1994.

(1689-1750) consagrou a Real Basílica de Mafra, monumento religioso afirmador de sua soberania e devoção, à Virgem Maria e Santo Antônio<sup>25</sup>.

Nuno Saldanha (1995) nos coloca que, em fins do século XVII, Lisboa encontrava-se em condições instáveis, tanto políticas quanto econômicas e sociais, em virtude das lutas pela Restauração e manutenção de seus territórios em outros continentes. O fausto do ouro e diamantes advindos da Capitania das Minas Gerais na primeira metade do século XVIII, possibilitou a retomada do desenvolvimento de suas estruturas e permitiu ao soberano investir em obras imponentes, tornando-se um grande mecenas.

Nas décadas seguintes, Portugal “[...] tenta libertar da esfera cultural espanhola para dar lugar a uma submissão às influências além-pirenaicas, nomeadamente a francesa e a italiana” (SALDANHA, N., 1995, p.17). As artes em Portugal se abriram a novas tendências difundidas, sobretudo, por meio da gravura. Nesse período, artistas italianos oriundos da Academia de São Lucas, em Roma, promoveram um importante fluxo cultural entre a Itália e Portugal. “O esplendor português começou, portanto, a ser visto não só como gratuita demonstração de grandeza, mas também como instrumento político indispensável que enuncia o existir de uma potência.” (QUIETO, 1990, p.11).

Em virtude das medidas diplomáticas implementadas por D. João V em apoio à Santa Sé, frente a contendas políticas instauradas no período, o Estado Pontifício mantinha com o reino português relações políticas e econômicas bem próximas, “e que vieram a reflectir não só nas relações eminentemente políticas, mas chegaram também a influenciar as suas escolhas no âmbito das encomendas” (QUIETO, 1990, p.13).

D. João V chegou a fundar uma escola de artes em Roma, centro de produção de pintura e escultura, a *Academia della Sacra Corona de Portogallo*; “onde os jovens portugueses pudessem aprender as artes e as técnicas mais avançadas da época, mas também onde ele pudesse encomendar as obras que iriam enriquecer os projetos sumptuosos em que seu reinado foi fértil” (LIMA

---

<sup>25</sup> PEREIRA, 1994.



apud VALE, 2021, p.12). O soberano português e seus embaixadores em Roma, figuras relevantes do clero e nobreza lusa, também eram membros da Arcadia romana, “na sua gênese, uma academia literária e sua actividade teve óbvias e bem mais amplas implicações na produção cultural e artística, sendo que possuía uma clara ligação a Portugal, ou, mais concentradamente ainda, à presença portuguesa em Roma” (VALE, 2021, p.21). O rico fluxo cultural gerado por estas experiências alcançou Portugal e até mesmo suas colônias. Tal vínculo perdurou até 1728, quando se deu a ruptura das relações diplomáticas com o Papado por um período de dois anos<sup>26</sup>.

Em meados de 1730, início do pontificado de Clemente XII (1652-1740), as contendas entre a coroa portuguesa e o Vaticano se encerraram, sendo designado como Embaixador junto à Santa Sé, o Frei José Maria d'Évora (690-1752), franciscano da Observância, teólogo, erudito que se torna “o pólo em torno do qual gira o vasto programa de encomendas de 1730 a 1740. A sua figura, (...) revela-se como uma das mais eminentes do mundo cultural romano daquele tempo.” (QUIETO, 1990, p.21). De acordo com escritos realizados pela Ordem dos Menores, o frei provavelmente teve influência no programa iconográfico expresso nas obras encomendadas pela coroa portuguesa em Roma, mantendo contato com importantes artistas atuantes na Academia de São Lucas. O embaixador realizou melhorias e restauros em várias igrejas e conventos italianos, equipou bibliotecas com manuscritos, gravuras, desenhos, livros raros, estabelecendo contato com gravadores e estampadores. Foi também responsável pela construção de Hospícios para as Missões<sup>27</sup>.

[...] é oportuno fazer referência não só à importância das obras encomendadas, mas também ao gênero e ao destino das mesmas, e dado que a orientação não foi laica, mas católica, referir também a sua religiosidade, a fim de se compreender plenamente o seu empenho que tanta influência teve à luz dos factos, quer sobre a história portuguesa quer sobre a Roma das artes, aquela Roma que D. João V via historicamente ligada ao seu passado, a ponto de se considerar um filho fiel da Igreja e o seu reino como uma filiação da própria Urbe.(QUIETO, 1990, p.13)

---

<sup>26</sup> QUIETO, 1990.

<sup>27</sup> QUIETO, 1990.

Os embaixadores designados por D. João V para atuarem junto à Santa Sé, todos dotados de grande articulação e religiosidade, tiveram um importante papel nas questões políticas e culturais, influenciando também as encomendas realizadas na Urbe, uma vez que se inseriram entre o efervescente meio artístico romano. A atuação destes emissários reais fomentou toda uma rede de produção cultural, em uma dinâmica de relações que promoveu a disseminação de tradições, modelos e ideais atrelados ao mundo romano. “Fundamentalmente a sua actividade refletiu os desejos do rei, que teve a habilidade de escolher os seus embaixadores entre aqueles que podiam interpretar fielmente a sua política, orientada por conteúdo não só ideológicos como sentimentais” (QUIETO, 1990, p.29). A Embaixada de Portugal em Roma refletiu, com sua suntuosidade, o prestígio de seu monarca. “É sem dúvida útil, mesmo que seja de passagem, tornar a percorrer o *iter* destas presenças que em Roma tão respeitavelmente seguiram, articularam e realizaram até o pormenor a política do soberano” (QUIETO, 1990, p.14).

A construção do Convento e Basílica de Mafra se deu em meio a este movimento cultural, absorvendo as influências clássicas vindas de Roma, tornando-se um símbolo de religiosidade e poder do soberano português. A cena historiada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio foi figurada em Mafra em diferentes locais, como parte importante do programa narrativo do espaço religioso. A primeira representação se encontra no medalhão do tímpano, na fachada do palácio, em um baixo-relevo executado em Roma, por Giuseppe Lironi (1679-1749), por volta de 1730 (Fig. 3). Sandra Saldanha (2008) cita que, a obra teve como inspiração a pintura realizada por Carlo Maratta (1625-1713) para a Igreja de San Andrea al Quirinale, em Roma, com a representação da *Aparição da Virgem e do Menino a São Stanislau Kostka* (Fig. 4). Maratta foi um mestre destacado junto à Academia de São Lucas e suas obras largamente replicadas em gravuras. Outras pinturas, de artistas e períodos vários trazem a mesma composição, mas com diferentes santos representados em adoração à

Virgem e ao Menino, como São Francisco de Assis, São Pedro de Alcântara, Santa Catarina de Siena, São Felipe Néri.

Outro medalhão é observado junto da portada principal da Basílica de Mafra, realizado por Carlo Monaldi (1683-1760), em 1730. Este baixo-relevo em mármore substituiu outro, produzido em madeira por seu discípulo, José de Almeida (1708-1770), aplicado sobre a portada de forma provisória para a consagração do templo, em 1730. Presente na portaria do Convento de Mafra, uma pintura realizada por Ignácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), datada de 1730 (Fig. 5) tem sua inspiração também na obra de Carlo Maratta<sup>28</sup>. Sob encomenda de D. João V, Bernardes produziu outras cinco pinturas de grande formato para o convento de Mafra em 1730, entre elas, uma figuração de Santo Antônio (MNAA, 2025).



**Figura 3.** Medalhão fachada Convento de Mafra, Lironi, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>

---

<sup>28</sup> SALDANHA, S., 2008.



**Figura 4.** Carlo Maratta, Roma, 1687. Fonte: QUIETO, 1990. p. 123.



**Figura 5.** Ignácio Bernardes, Mafra, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>

No interior da Basílica de Mafra, uma pintura realizada em Roma no ano de 1730, por Francisco Trevisani (1646-1756), foi colocada no retábulo-mor (Fig. 6). José Gomes Machado (1995) considera que este pintor teve como inspiração, uma obra realizada por Carlo Maratta para a Igreja de Santa Maria Valicella, em Roma, no ano de 1685, figurando a Virgem e o Menino entre São Carlos Borromeu e Santo Inácio de Loyola.

Machado (1995) também cita uma obra realizada pelo pintor André Gonçalves (1692- 1762), pertencente à Igreja de Santa Cruz, em Coimbra, que da mesma forma, teve como modelo a citada obra de Maratta. Na pintura de Coimbra, o santo aparece com hábito de cônego regrante, exaltando a passagem do frei pelo convento de Santa Cruz (Fig. 7).





**Figura 6.** Francisco Trevisani, Mafra, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>



**Figura 7.** André Gonçalves, Coimbra, c.1740. Fonte: Anamaria Camargos, 2022.

André Gonçalves participou da obra da Basílica de Mafra em 1730, onde teve contato com mestres italianos que atuaram em sua fábrica; “Acresce, ainda, o fato de ter possuído uma vasta coleção de gravuras de mestres conceituados, de onde recorrentemente transpõe modelos para as suas obras” (LOPES, 2024, v.2, p.408). Posteriormente, Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) produziu uma pintura com a mesma referência para a Igreja de Santa Isabel, em Lisboa, por volta 1764. Outras duas obras deste pintor, com o mesmo tema iconográfico, se encontram na Basílica de Nossa Senhora dos Mártires, datada de 1785, e na

Igreja do Santíssimo Sacramento, realizada por volta de 1798, ambas em Lisboa (EUSÉBIO, 2021).

Com preceitos estilísticos bem definidos, à selecção das fontes presidiam critérios muito concretos. Se é certo que a cópia foi uma das formas de expressão mais comuns na prática e pedagogia artística setecentista, de igual modo inegável é a incidência nas fontes dos mais aclamados mestres do classicismo romano, como Guido Reni (1575-1642) ou Carlo Maratta. (SALDANHA, S., 2008, p.278)

Apesar da pintura não exercer o mesmo interesse que a escultura no período, ambas as produções, em sua maioria de carácter religioso, buscavam causar um impacto teatral, persuasivo e irão “[...] sublinhar o aspecto utilitarista e pragmático da política de D. João V que, na sua preocupação de estabilidade e grandeza, faz apelo à religião e à arte, como formas enquadrantes e emblemáticas que dão sentido ao seu reinado e à sociedade a que presidia” (MACHADO, 1995, p.262).

Investigando a produção pictórica dos séculos XVII e XVIII com temática iconográfica antoniana realizada em Roma, há que se destacar a pintura realizada para o retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses (Fig. 8), com a representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, de autoria de Giacinto Calandrucci (1646-1707). Tal distinção se coloca em função da evidente semelhança da composição e elementos figurativos desta obra com as pinturas de mesma narrativa iconográfica presentes em igrejas dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, sobretudo nas matrizes de Ouro Branco e Santa Bárbara.

Os registros constantes em catálogos de igrejas romanas do século XVI se referem ao templo como “*Igreja de Santo António dos Lusitanos na Urbe, da Nação Portuguesa*” (CARDOSO, 2016, p.8). Inicialmente dedicada a Santo Antão \_ *Antonius*, em latim \_ a Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma adotou o santo luso como seu orago em meados do século XVI, tornando-se o templo representativo dos portugueses na cidade pontifícia. A história desta igreja remete à instituição do Hospício de Santo Antão, fundado por volta de 1440 pelo Cardeal Antão Martins de Chaves (? – 1447), para acolher peregrinos portugueses em Roma. Havia outros dois constituídos anteriormente; o primeiro

deles, o Hospício de Nossa Senhora de Belém, erigido em 1363, por D. Guiomar de Lisboa.



**Figura 8.** Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, Giacinto Calandrucci Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, Roma, c.1692. Fonte: Carla C. Mendonça, 2025.

A patrona se estabeleceu em Roma no retorno de sua viagem à Terra Santa, fornecendo em sua casa abrigo à outras mulheres portuguesas, também em peregrinação. Com o aumento de pessoas em romaria, D. Guiomar funda o Hospício de Nossa Senhora de Belém, destinando seus bens ao cuidado de romeiros portugueses. O segundo hospício instituído foi o de São Vicente, patrono português. Sabe-se que foi estabelecido após o acolhimento fundado por D. Guiomar, provavelmente no ano de 1400. Nos idos de 1467, os três hospícios



e seus respectivos bens são reunidos em Santo Antão. É, a partir de então, que se dá a construção da Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, em terreno adquirido por frades agostinianos<sup>29</sup>.

A edificação do monumento atual se deu entre os anos de 1638 e 1695, tendo em sua fábrica a participação de renomados arquitetos e artistas italianos, que se valeram de modelos de referência do século XVII. Este espaço religioso acolheu eventos e cerimônias significativas para a população de origem lusa em Roma, como nomeações de cardeais, aclamação e exéquias de reis<sup>30</sup>. O pintor Giacinto Calandrucci (1645-1707) teve uma participação marcante na decoração da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, sendo o autor, entre outras obras, da pintura que reveste o retábulo da capela-mor do templo, com a representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, realizada por encomenda de D. Caterina Raimondi-Cimini<sup>31</sup>.

D. Caterina Raimondi-Cimini era grande devota de Santo Antônio e, desejosa de expressar tal veneração, além da distinção social conferida ao nome familiar, solicitou à *Congregazione dei Signori Portughesi* que realizasse a decoração da capela-mor, executada por Cristoforo Schor (1655-1701) e outros artistas, dos quais não se encontrou informações documentais. Sabe-se que a pintura do retábulo-mor foi realizada por Giacinto Calandrucci, comprovada por recibos de pagamento ao mesmo. A obra, em óleo sobre tela, medindo 400 x 250 cm, foi executada entre 1687 e 1692<sup>32</sup>.

O arquivo do Instituto Português de Santo Antônio em Roma guarda três registros de pagamentos feitos a Giacinto Calandrucci. No primeiro deles, datado de 1693, se lê: “*A Jacinto Galandrucci Pintor por inteiro, e final pagamento do quadro de St. ° Antonio feito per lo Altar mor – 36 (escudos romanos)*”. O segundo pagamento, realizado seis meses depois, é referente à tela utilizada como suporte da pintura, no valor de 100 escudos. “*A Giacinto Calandrucci*

---

<sup>29</sup> CARDOSO, 2016.

<sup>30</sup> CARDOSO, 2016.

<sup>31</sup> DIAS, 2005.

<sup>32</sup> DIAS, 2005.

*pittore, che há fato il quadro di S. Antonio per comprare la tela – 100 (escudos)”*. O último recibo encontrado faz referência à instalação de pintura com representação da Rainha Santa Isabel, no retábulo a ela dedicado, no valor de 5 escudos, “*ad medesimo Calandrucci pittore per haver accomodato il quadro di S. Isabella*” (DIAS, 2005, p.255). Francisco Dias (2005) relata que, além dos registros de pagamentos realizados a Calandrucci, se encontram também esboços realizados pelo artista, como estudo compositivo para a pintura do retábulo-mor; sendo que alguns deles pertencem ao acervo do Museu do Louvre, e outros, ao Museu de Düsseldorf.

Seja pelo empenho posto na sua execução, atestada pelos numerosos estudos preparatórios \_ e que reflectiam certamente o valor da encomenda \_ ou pela felicidade de um momento particularmente inspirado, o grande retábulo de Santo António dos Portugueses é uma das melhores obras de Giacinto Calandrucci. A sua eficácia atravessa os tempos e a diversa espessura cultural dos fiéis, e são exatamente essas características que irão favorecer a divulgação desta imagem a partir de sua reprodução e gravura e sua fortuna em Portugal e em Itália. (DIAS, 2005, p.256)

Segundo a biografia escrita em 1763, por Lione Pascoli (1674-1744), o pintor Giacinto Calandrucci, nasceu em 1646, em Palermo, na Sicília, iniciando seus estudos pelo desenho, com o gravador Pietro del Po (1610-1692). Bem jovem ainda, seguiu para Roma, onde levou seu aprendizado adiante junto ao pintor Carlo Maratta (1625-1713), na Academia de São Lucas, tornado-se um de seus discípulos mais próximos. De caráter afável e dedicado, Calandrucci assimilou, tanto os ensinamentos quanto o estilo de seu mestre com extrema habilidade, “pois que o mestre não se limitava a ensinar-lhe o mester, mas avalizava-o também junto ao mercado artístico, estando-lhe próximo até o fim da vida” (DIAS, 2005, p.244).

Dias (2005) cita a pesquisa da autora Frieda Schultze (1973) como uma importante referência no estudo da obra de Calandrucci, relatando que a historiadora identificou três fases de produção do artista. Na primeira delas, teve o pintor italiano Pietro Cortona (1596- 1669) como maior inspiração em seus estudos. No levantamento das obras de Cortona com temática franciscana,

destacou-se a pintura com a representação da *Visão de São Francisco*, datada de 1641, pertencente ao Museu Vaticano (Fig. 9). O esquema compositivo e gestual dos elementos desta figuração, a Virgem, o Menino e São Francisco, é bem próximo ao que Calandrucci realizou posteriormente na pintura do retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses.



**Figura 9.** Visão de São Francisco de Assis. Pietro Cortona, 1641. Fonte: Museu Vaticano, 2025.

Giacinto Calandrucci realizou obras de caráter efêmero e de menor porte antes de executar pinturas em espaços de maior visibilidade em Roma, como os Palazzos Lante, Muti-Papazzuri, Strozzi-Besso, a Villa Falconieri, em Frascati, além das igrejas de San Bonaventura, Santa Maria dell Suffragio, San Paolo alla

Regola e Santa Maria dell’Orto, entre outras, guardando um estilo muito próximo ao de seu mestre, Carlo Maratta<sup>33</sup>. Seu talento e proximidade do grande mestre não deixou de suscitar a emulação de seus pares que, no intuito de comprometer sua reputação, acabaram por afetar o espírito ponderado de Calandrucci. Diante de uma oferta de trabalho, o pintor retornou a Palermo em 1705, já com a saúde abalada. Veio a falecer dois anos depois, deixando inconclusa a pintura de afresco da abóboda da Igreja de São Lourenço<sup>34</sup>.

O atelier do artista foi herdado por seu irmão, Domenico Calandrucci (1655-1710), e o sobrinho, Giovanni Battista, ambos alunos de Carlo Maratta na Academia São Lucas, em Roma. Dias (2005) faz referência à descoberta do inventário de Calandrucci, datado de 1737, encontrado pela pesquisadora Anne-Lise Desmas, em 2001. Este documento lista centenas de desenhos, estampas, quadros, livros e protótipos de gesso, utilizados para esboços e estudos de figuras, revelando como esse acervo imagético “atesta a primazia da prática do desenho e o grande número de cópias, quadros, desenhos, gravuras e gessos, valoriza esse exercício na aprendizagem artística (a integração de obras de grandes mestres no próprio caminho da perfeição” (DIAS, 2005, p. 246).

Francisco Dias (2005) nos coloca que, se a Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, o “panteão português” em Roma, teve importantes arquitetos atuando em sua fábrica, não contou com pintores romanos de maior vulto no período, como Carlo Maratta, mas seus discípulos produziram obras de grande apuro na decoração do templo. A pintura realizada por Calandrucci no retábulo-

[...] justificou a fortuna da sua invenção entre a Comunidade nacional, que anos mais tarde mandou fazer não uma, mas duas gravuras do quadro, e o reproduziu pelo menos três vezes comprovadas. Calandrucci chega então a Portugal, mas completamente anônimo, e assim permanece até hoje, data em que esperamos ter vindo a trazer um pouco de luz sobre o pintor palermitano (DIAS, 2005, p.269).

---

<sup>33</sup> DIAS, 2005.

<sup>34</sup> PASCOLO, 1763.

De acordo com as informações fornecidas pelo catálogo de obras da Igreja dos Portugueses, a pintura do retábulo-mor foi replicada, “conhecendo-se mais três exemplares possivelmente decalcados neste: um na Embaixada de Portugal junto da Santa Sé; outro no Museu Nacional de Arte Antiga; e o terceiro, no Instituto José de Figueiredo” (CARDOSO, 2016, p.48). Esta última não foi localizada até o momento, provavelmente esteve no referido Instituto para procedimentos de restauração. Dias (2005) menciona que esta obra, de pequena dimensão, foi atribuída a Calandrucci pelo historiador Gabriele Borghini nos idos de 1992, podendo-se tratar de um estudo antecessório à pintura do retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses.

A obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é uma pequena pintura à óleo, realizada sobre placa de cobre, por artista anônimo. (Fig. 10) Nela, são replicados os elementos da composição da pintura da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, com dimensão reduzida (MNAA, 2025). Dias (2005) relatou que esta pintura é procedente do Mosteiro Carmelita de Santa Tereza, em Coimbra. Este historiador considerou que o suporte utilizado para a pintura, a chapa de cobre, poderia ser uma decisão intencional do artista, possibilitando seu transporte, provavelmente da Itália até Portugal, sem que a obra sofresse maiores danos.

A sua grande qualidade faz-nos pensar que a sua produção não se possa atribuir ao âmbito freirático de onde veio; nem tão-pouco nos leva a crer que ela seja de origem portuguesa. A correspondência exacta das cores e de alguns dos detalhes que falhavam, como vimos, nas gravuras, apontam para que ela seja italiana, e feita em frente ao original. O virtuosismo do desenho, o rigor com que as figuras são tratadas anatomicamente, o domínio da cor, revelam que há nela uma imensa compreensão do tema, uma afinidade que está para além da execução, na invenção. Em conclusão, pensamos que este pequeno óleo não só é feito em Roma, como é feito num ambiente próximo a Calandrucci, ou seja, no de Carlo Maratti, de quem o parmeliitano colheu a cultura, a técnica, os modelos. (DIAS, 2005, p.265)



**Figura 10.** Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, MNAA, Lisboa, Século XVIII.  
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, 2025.

A Embaixada de Portugal junto à Santa Sé guarda também uma pequena pintura, de autoria não identificada. (Fig. 11) Pode ser observado que se trata de uma cópia da obra realizada por Giacinto Calandrucci ou, de gravura produzida a partir da mesma, por Giovanni Battista Sintes (1680-1760), em função dos elementos replicados na composição. A citada gravura foi a primeira cópia da pintura de Calandrucci realizada, e se encontra no *Gabinetto Nazionale delle Stampe*, em Roma. (Fig. 12) O gravador suprimiu o formato superior arredondado da pintura de Calandrucci e incluiu uma legenda na parte inferior, referenciando o local de origem e o autor da obra copiada, com os dizeres em latim: “*Vera effigie Sancti Antonij Vlysiponensis in Ecclesia Lusitanorum*



*Romae/ (Ia)cintus Calandrucci inv., del et pinxit. / Io. Batta.Sintes Sculp Rom. Super.perm.”* (DIAS, 2005, p.259).



**Figura 11.** Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, Século XVIII. Embaixada de Portugal junto à Santa Sé, Roma. Fonte: Embaixada de Portugal junto à Santa Sé, 2025.



**Figura 12.** Primeira gravura realizada a partir da pintura de Giacinto Calandrucci, c.1709. Giovanni Battista Sintes, IPSAR, Roma. Fonte: Instituto Português de Santo Antônio em Roma, 2025.

A matriz da gravura produzida por Giovanni Battista Sintes, realizada em chapa de cobre, provavelmente em 1709, é mantida junto ao acervo do Instituto Português de Santo Antônio em Roma - IPSAR. “Não existem no Arquivo referências a pagamentos ou à actividade do gravador, pelo que pensamos na hipótese de tal documento ter se extraviado, ou na gravura ser uma encomenda pessoal de alguém ligado à Congregação Portuguesa” (DIAS, 2005, p.259).

O Instituto Português também guarda outra matriz em chapa de cobre (Fig. 13), com gravação correspondente à gravura pertencente ao Museu Machado Castro, em Coimbra (Fig. 14). “Dado que o espólio deste Museu advém dos conventos da região de Coimbra, extintos pela lei liberal de 1834, é



de crer que esta imagem pia pertencesse a um deles” (DIAS, 2055, p.260). A gravura não possui nenhuma referência de autoria do desenhador ou gravador, mas em sua legenda traz os seguintes dizeres, escritos em italiano: “*Vera effigie del quadro del grande Taumaturgo Lusitano S. Antonio che si venera nel Altare Maggiore della Venerabile Reggia Chiesa Nazionale*” (DIAS, 2005, p.260). Esta gravura possui a reprodução de uma moldura em seu entorno, reproduzindo os motivos aplicados na ornamentação das bordas do quadro de Calandrucci.



**Figura 13.** Matriz em cobre, Século XVIII.  
Fonte: IPSAR, 2025.



**Figura 14.** Gravura M. Machado Castro, Séc. XVIII. Fonte: Museu Nacional Machado Castro, 2025.

O Museu de Santo Antônio, em Lisboa, possui em seu acervo uma gravura com a reprodução da pintura da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, datada do século XVIII; sendo seu desenhador, Agapitto Vitti, e o gravador, Carlo Antonini, ambos italianos. A gravura traz em sua legenda os dizeres, “*Vera effigie del quadro del grande Taumaturgo Lusitano S. Antonio che si venera nel Altare Maggiore della Venerabile Reggia Chiesa Nazionale*”, os

mesmos inscritos na gravura encontrada em Coimbra em uma clara referência à igreja que congrega a população lusa em Roma. (Fig. 15)



**Figura 15.** Gravura Museu Santo Antônio de Lisboa. Fonte: Museu de Santo Antônio, 2022.

Além das pinturas citadas no catálogo de obras da Igreja de Santo António dos Portugueses, outras produções portuguesas e italianas, com o mesmo tema iconográfico, foram coletadas no levantamento realizado nesta pesquisa. Entre elas, obras realizadas por Francisco Vieira de Matos (1699-1783), o dito Vieira Lusitano. O pintor, desenhista e gravador frequentou a Academia de São Lucas em Roma, inicialmente como aluno do pintor florentino Benedetto Lutti (1666-1724). Em uma nova oportunidade, retornou à Urbe em 1716, se tornando discípulo de Francisco Trevisani (1656-1746), autor da pintura com representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, presente no retábulo-mor da Basílica de Mafra. Provavelmente retornou à cidade pontifícia em outras ocasiões, sendo eleito professor emérito na Academia de São Lucas em

1733<sup>35</sup>. Vieira Lusitano também atuou junto a artistas italianos e portugueses na fábrica de Mafra.

Parte da produção realizada por Vieira Lusitano foi perdida durante o terremoto de 1755, ficando como registro alguns desenhos realizados como estudos compositivos para as pinturas; além de gravuras produzidas a partir destas. Em virtude da exímia qualidade de sua obra, Lusitano teve vários alunos e seguidores, que se inspiraram em suas pinturas e desenhos<sup>36</sup>. No levantamento realizado junto a instituições portuguesas, foi encontrado junto à coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, dois esboços de Vieira Lusitano, com representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, provavelmente realizados como estudos para pintura ou gravura. Um deles apresenta composição muito próxima à pintura de Calandrucci. (Fig. 16)

Além dos desenhos de Vieira Lusitano, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, possui uma pequena pintura à óleo sobre placa de cobre, datada do século XVIII, de autoria não identificada. Não se trata de uma cópia direta da pintura de Calandrucci, visto que alguns elementos foram subtraídos, provavelmente foi copiada de alguma gravura. Em seu verso consta uma inscrição, informando que a obra pertencia ao Paço Arquiepiscopal de Évora. (Fig. 17)

O Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, disponibilizou a informação de que a Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Colares possui uma pintura atribuída a Vieira Lusitano, com representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. (Fig. 18) Anteriormente, esta obra teria pertencido a um convento português já desativado, em função da extinção das Ordens Religiosas, e se encontra na referida igreja desde 1989.

---

<sup>35</sup> MARKL, 2023.

<sup>36</sup> MARKL, 2023.





**Figura 16.** Esboço Vieira Lusitano, Século XVIII. Fonte: M.F.Manuel do Cenáculo, Évora, 2025.



**Figura 17.** Pintura placa de cobre, Século XVIII. Fonte: M.F.Manuel do Cenáculo, Évora, 2025.



**Figura 18.** Pintura Vieira Lusitano, Igreja N.S.Assunção de Colares, Lisboa. Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2025.

## **Considerações finais**

Ainda que sejam poucas as fontes disponíveis até o momento para aclarar sobre o percurso empreendido pelas estampas produzidas a partir da obra de Giacinto Calandrucci, realizada na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma, se considera a possibilidade de que, a pintura realizada por este artista italiano com a representação do milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, pode ter sido o modelo iconográfico de obras realizadas em Minas Gerais mais de um século depois de sua fatura, demonstrando o alcance temporal, geográfico e de comunicabilidade do discurso persuasivo transmitido pela imagem.

É bem marcante a influência italiana na arte realizada em Portugal e suas colônias durante o reinado de D. João V, tendo o Convento de Maфра como centro de produção artística e disseminação de modelos imagéticos. O apoio conferido pelo soberano à Santa Sé, consolidou em muito o fluxo artístico e cultural entre Roma e Lisboa. Mas, se a arte produzida na Itália inspirou a produção portuguesa, a efervescência artística causada pelo mecenato de D. João V, também exerceu impacto junto aos artistas italianos e, em virtude dos processos de trânsito cultural, tal influência se estendeu também à produção artística nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX.

As fontes imagéticas com a temática iconográfica antoniana da aparição da Virgem e do Menino, encontradas ao longo dos levantamentos realizados, evidenciaram que diferentes cópias, em diferentes suportes, da pintura de Giacinto Calandrucci foram produzidas, em período bem próximo à produção de sua obra e ao longo do tempo. A prática de replicar gravuras sobre gravuras, adotada então na produção tipográfica, pode ter colaborado para que estampas produzidas a partir da obra deste artista tenham chegado às Minas Gerais tanto tempo após a realização de sua obra, em fins do século XVII.

Em vista da corrente ausência, até o momento, de documentação comprobatória da presença de gravuras com esta temática antoniana específica

entre as oficinas de produção artística, acervos de irmandades religiosas, arquivos e bibliotecas eclesiásticas nas Minas Gerais, entendendo as obras como fontes primeiras, foram realizadas análises comparativas com base no arranjo de seus elementos compositivos. Observou-se que as pinturas pertencentes à Matriz de Ouro Branco e Matriz de Santa Bárbara convergem para um mesmo modelo iconográfico, a obra de Giacinto Calandrucci, denotando a circulação de uma determinada fonte imagética entre o espaço europeu e a América Portuguesa, com muitos elementos compositivos, atributos e gestual das figuras replicados.

Como citado anteriormente, vale ressaltar a importância da instalação dos Hospícios da Terra Santa nas Minas Gerais nas primeiras décadas do século XVIII e sua relevância como disseminadores de fontes imagéticas e textuais. No ano de 2022, durante processo de inventariamento de acervo bibliográfico da Província dos Frades Menores Capuchinhos de Minas Gerais, uma gravura com a reprodução da pintura de Giacinto Calandrucci foi encontrada em Missal Preceptivo Franciscano, datado de 1940, impresso em Leixões, Portugal. Não foi ainda localizado, em outros conventos da Província Capuchinha no Brasil, o referido missal publicado em séculos anteriores, o que poderia elucidar algumas questões relativas à circulação deste modelo iconográfico nas Minas Gerais. Como filiado à Irmandade da Terra Santa, provavelmente o mestre Manoel da Costa Athayde teve contato com missais franciscanos e outras referências com mesma temática em circulação nos séculos XVIII e XIX, afirmando o papel determinante das associações religiosas na produção artística no espaço colonial.

Os processos simbólicos possibilitam o entendimento da imagem em seu contexto cultural e histórico, sendo fortes componentes de apoio na apreensão do sentido da imagem, permitindo a compreensão de estatutos que estão além do visível e de nossa realidade temporal, expressos nas obras através da forma, da materialidade. Com diferenciações culturais e linguísticas bem-marcadas entre as áreas geográficas de produção pictórica, a iconografia se coloca como um meio bastante eficaz de propagação da doutrina religiosa e discurso político entre espaços com culturas diversas no transcurso do tempo.

Recebido em: 03/04/25 - Aceito em: 15/05/25

## **Referências Bibliográficas**

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Cristina. A palavra no espelho. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. B.H., 2004. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/23A\\_cristina\\_avila.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/23A_cristina_avila.pdf)

ARAÚJO, Carlos Magno. *Subsídios para o estudo do Hospício da Terra Santa de Vila Rica no século XVIII*. Trabalho de Conclusão de Curso de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP, 1986.

BOHRER, Alex Fernandes. *O discurso da imagem*. Lisboa: Lisbon Press, 2020.

CAMPOS, Adalgisa Arantes et al. De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e suas transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX. In: *Revista Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 6, p. 140-150, 2011.

CARDOSO, A. Pinto. *Santo António dos Portugueses em Roma*. Roma: Instituto Português de Santo António em Roma, 1996.

CHAVES, Luís. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

COSTA, Maria Alexandrina g. Martins. Iconografia Antoniana. Contribuições para o estudo da sua génese. In: *Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2009, p.43-52.

DIAS, Francisco de Almeida. Calandrucci em Santo António dos Portugueses. A actividade na igreja nacional de Roma e novidades sobre sua chegada a Portugal. In: *Artis N° 4*, 2005, Lisboa. p. 243-269.

EUSÉBIO, Joaquim, 2009. Subsídios para o estudo da utilização das gravuras como fonte iconográfica na azulejaria portuguesa do século XVIII – o ciclo de azulejos sobre a vida de Santa Clara da igreja do Convento do Louriçal. In: *Actas*

do 3º Colóquio de Artes Decorativas. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2009, p.69-73.

EUSÉBIO, Joaquim. *Santo António em azul e branco*. Lisboa: Centro de Estudos e Investigação de Santo António, 2021.

LOPES, Maria Antónia (Org.). *História da Misericórdia de Coimbra*. Vol.I e II. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MÂLE, Emile. *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*. Milão: Jaca Book, 1984.

MARKL, Alexandra Gomes. *Vieira Lusitano – Entre o mito e a alegoria*. Lisboa: MNAA, 2023.

MATTOS, Armando de. *Santo Antônio de Lisboa na tradição popular: Subsídio Etnográfico*. Porto: Livraria Civilização, 1937.

OLIVEIRA, Adriano César de. *Francisco de Assis e Maria: a devoção mariana no franciscanismo*. São Paulo: Editora Printi, 2017.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo França. Marfins, ambientes e contextos: as Minas Gerais e as fontes históricas. In: SANTOS, Vanicléia Silva. *O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fé e status sociais (séculos XV-XIX)*. Curitiba: Prismas, 2017. p. 239-253.

PASCOLI, Lione. *Vite de pittor,scultori ed architetti moderni*.Roma: Seminario Romano, 1736.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *De Lisboa para Minas Gerais: vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2022.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura e escultura de Mafra. Retórica e perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PIFANO, Raquel Quinet. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. In: *Revista Arte e Ensaios*, nº 17. R. J.: UFRJ, 2008. Disp.: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52110>



QUIETO, Pier Paolo. *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do séc. XVIII*. Lisboa: Elo Artes Gráficas LTDA, 1990.

REIS, Flávia Costa. *A importância da pesquisa no Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte: o exemplo dos estudos sobre a Capela de Santo Antônio de Pompéu, em Sabará*. In: Acesso Livre n. 11 jan.-jun. Belo Horizonte, 2019.

SALDANHA, Nuno. *Artista, imagens e ideias. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SALDANHA, Sandra. Expressões em confronto. A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal. In: *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*, v.25, 2008, p. 269-291. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/718>

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)*. Tese Doutorado - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009.

SILVA, César Augusto Tovar. *A plasticidade de Santo Antônio: devoção, imagens e cultura barroca no Rio de Janeiro colonial*. Dissertação Mestrado – Departamento História, PUC/RJ, 2010.

SILVEIRA, Idelfonso OFM. *Santo Antônio Popular*. São Paulo: Universidade de São Francisco, s/d.

SOBRAL, Luís de Moura. *O sentido das imagens*. Lisboa: Editora Estampa, 1996.

TEIXEIRA, Vitor Gomes. A iconografia franciscana. In: SOUZA, Gonçalves de Vasconcelos. *Do mundo para o Porto – A arte da gravura de Setecentos nas cartas patentes dos irmãos de São Francisco*. Porto, 2015. p. 9-18.

TETTEROO, Frei Samuel. Subsídios para a História da Ordem III de São Francisco em Minas. In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 7, 1947. p. 332-356.

VALE, Tereza Leonor M. *A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V*. Lisboa: Scribe, 2021.

VILELA, Clarice. *Hospícios da Terra Santa no Brasil*. Tese de Doutorado –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015.