

# Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação

Camila Fernanda Guimarães Santiago

Doutora em História

Professor Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

cfgsantiago@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente artigo objetiva refletir sobre a adoção de gravuras europeias como modelos pelos pintores que atuaram em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX. A análise concentra-se em três pinturas mineiras baseadas na gravura portuguesa que representa a Anunciação que ilustra os Missais editados pela Impressão Régia. As seguintes pinturas serão analisadas: o forro do nártex da Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, um dos quadros do forro em caixotões da nave da Capela de São José, em Itapanhoacanga e um painel presente na Capela da Santíssima Trindade, em Tiradentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** gravura, pintura, modelos.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss the adoption of European engravings as models by painters that worked in Minas Gerais during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries. The analysis focuses on three paintings made in Minas Gerais that are based on the Portuguese engraving of Annunciation that was printed on Missals edited by *Impressão Régia* (Royal Press). The following paintings will be analyzed: the narthex ceiling of the *Nossa Senhora do Rosário* Chapel, in Santa Rita Durão, one of the ceiling's paintings of *São José* Chapel, in Itapanhoacanga and a panel painting of the *Santíssima Trindade* Chapel, in Tiradentes.

**KEYWORDS:** engraving, painting, models.

A produção pictórica na capitania e, posteriormente, na província de Minas Gerais durante os períodos colonial e imperial foi marcada pelo constante uso de gravuras europeias como modelos. Os artistas imitavam, de forma mais ou menos servil, as indicações iconográficas e formais sugeridas pelas estampas. O presente artigo objetiva debater essa dinâmica a partir de três pinturas mineiras baseadas na gravura portuguesa da Anunciação que decorava os Missais editados pela Impressão Régia. As pinturas em questão são: pintura do forro do nártex da Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão; um dos quadros do forro em caixotões da Capela de São José, em Itapanhoacanga; um painel presente na Capela da Santíssima Trindade, em Tiradentes.

O mundo pictórico luso-brasileiro estava na rota de impressos que o fertilizava. Em Portugal, os usos de estampas como modelos iconográficos e formais eram correntes. Artistas em diversos momentos da história lançaram mão de estampas como modelos criativos. Em meados da década de 1970, a temática foi verticalmente encarada por Marie-Thérèse Mandroux-França. Sua pesquisa perseguiu as coleções de livros e estampas dos conventos espoliados por decreto de 1834.<sup>1</sup> Centrada nas gravuras de ornamentos, a pesquisadora foi capaz de traçar o itinerário dos modelos impressos e apontar seus desdobramentos no panorama artístico português. A configuração do rococó no norte de Portugal é compreendida tendo em vista o grande número de estampas ornamentais *rocaille* que para lá afluíram, sobretudo de Augsburgo.<sup>2</sup>

A ingerência de estampas da iconografia cristã sobre os pintores portugueses foi muito comum. Impressos flamengos que traduziam pinturas italianas foram tomados como fontes criativas por renomados artistas lusitanos. Vítor Serrão apresenta uma generosa gama de pinturas decalcadas de gravuras nórdicas. O importante pintor obidense Baltazar Gomes Figueira, por exemplo, realizou três versões da Fuga para o Egito, a partir de gravura de Cornelis Cort que traduzia a clássica pintura de Barocci.<sup>3</sup> Josefa de Ayala, filha de Gomes Figueira, também se amparava em fontes gravadas. Gravadores nórdicos como Cornellis Cort, Jerónimo Wierix, Adrien Collaert e Cornelle Galle influenciaram as pinturas do altar de Santa Catarina, na Igreja de Santa Maria, em Óbidos, e as telas sobre a vida de Santa Tereza conservadas na Igreja Matriz de Cascais.<sup>4</sup> A belíssima obra de José do Avelar Rebelo, na Igreja de São Roque de Lisboa, *O menino entre os doutores*, tem como matriz uma estampa de Johannes Sadeler I, segundo Martin de Vos.<sup>5</sup> Até mesmo as predileções estéticas de origem caravaggesca tiveram incidência sobre os pintores portugueses. A tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha, presente na Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel, enfocou, como um de seus modelos, a estampa representando a *Negação de Pedro*, de Schelte a Bolswert, baseada numa pintura do

<sup>1</sup> MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *L'Image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle*. um patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983.

<sup>2</sup> MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIII siècle: la diffusion de l'ornement grave rococo au Portugal. *Bracara Augusta*, Braga, v. XXVII, n. 76, fasc. 64, 1974.

<sup>3</sup> SERRÃO, Vítor. Precisoões sobre Baltazar Gomes Figueira, expoente da pintura protobarroca Portuguesa. In: ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio; SERRÃO, Vítor. *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 2005. p. 49. Outras pinturas desse artista, imitadas de gravuras, são apresentadas nesse catálogo e, também, em: SERRÃO, Vítor. *A pintura protobarroca em Portugal: 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 186.

<sup>4</sup> SOBRAL, Luís de Moura. Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia. In: \_\_\_\_\_. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1996.

<sup>5</sup> SERRÃO, Vítor. *A pintura protobarroca em Portugal: 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 187.

caravaggesco Gerard Seghers.<sup>6</sup> A bibliografia pertinente aponta vários outros casos de estampas sendo usadas como modelos pelos artistas portugueses, o que, certamente, não é aqui meu objetivo esgotar. Nota-se, contudo, que a prática lusitana foi adotar modelos externos, sobretudo ítalo-flamengos.<sup>7</sup>

Pintor português que se destacou no uso de modelos gravados foi André Gonçalves, atuante na primeira metade do século XVIII. É possível perceber pinturas suas que muito se aproximam de outras mineiras, o que revela usos das mesmas fontes gravadas. Análises das obras desse artista realizadas por contemporâneos e por críticos, pouco depois de seu período de atuação, já apontavam essa característica, algumas vezes de forma levemente depreciativa. Em 1755, sobre ele afirmou Miguel Tibério Pedgache:

O Senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém põe muito pouco de sua casa, e os seus painéis podem-se quase todos chamar excellentes copias de bons originaes. (...) Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas...<sup>8</sup>

Os processos picturais brasileiros também se valeram sem parcimônia das imagens gravadas como fontes. O tema foi abordado por poucos pesquisadores que estudam o barroco mineiro, sobretudo ligados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Os estudos objetivam analisar comparativamente uma obra colonial e sua estampa matriz descoberta.<sup>9</sup>

Em 1939, Luiz Jardim acenou para a relevância e a potencialidade analítica da questão no artigo *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*, publicado na revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (*Revista do SPHAN*). Os modelos utilizados pelos artistas mineiros não são o mote principal do texto, que se centra em três pinturas mineiras coloniais: Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, forro da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara e forro da Igreja da Ordem Terceira de

---

<sup>6</sup> SERRÃO, Vitor. *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Cosmos, 2007. p. 231.

<sup>7</sup> SALDANHA, Nuno. A cópia na pintura portuguesa do século XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizontes, 1995. p. 270.

<sup>8</sup> PEDAGACHE. Carta aos sócios do Journal estrangeiro de Paris, em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa. In: CONCEIÇÃO. *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, p. 196-197. Apud MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves: pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995. p. 35.

<sup>9</sup> Os trabalhos sobre a circulação e o uso de estampas europeias na Colônia e no Império têm avançado. Cito o projeto da professora Maria Beatriz de Mello e Souza (*A circulação transatlântica de imagens e idéias: a gravura religiosa no mundo luso-brasileiro*) e o trabalho de Alex Boher (BOHER, Alex. *Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. Barroco, Belo Horizonte*, n. 19, 2001-2004.).

Nossa Senhora do Carmo, em Sabará. Sobre cada uma delas, o autor desempenha rica análise formal, com o intuito de perceber peculiaridades estilísticas de seus autores. O pintor de Diamantina destaca-se pelo uso de cores escuras, penumbrismo, enquanto a pintura de Santa Bárbara é clara e luminosa. A composição da igreja do Carmo de Sabará é exaltada como uma ruptura dos cânones barrocos e, por isso, representativa do temperamento criativo do artista.

Jardim afirma que o sentido plástico, decorativo e a inserção das pinturas mineiras no estilo barroco obedeciam aos modelos europeus, estampados nos missais antigos, trazidos pelos padres e mestres portugueses.<sup>10</sup> Não desenvolve o tema, mas apresenta imagens de um missal de 1744 e das obras mineiras que motivou: uma dos retábulos da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, e o forro da Capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, pintado por Manoel da Costa Ataíde.

Hannah Levy publicou, também na *Revista do SPHAN*, em 1944, um trabalho dedicado exclusivamente ao tema, *Modelos europeus na pintura colonial*. A autora atribui o caráter eclético da pintura colonial, bem como a heterogeneidade estilística nas obras de um mesmo artista, à diversidade de estampas que circulavam pela América Portuguesa, usadas como modelos, e conclui: “...só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal.”<sup>11</sup> Ao longo do texto, a autora reitera essa postura examinando o estilo de cada artista nas inovações que suas obras apresentam em relação aos moldes.

Primeiramente, Levy identifica os modelos dos painéis sobre a vida de Abraão, de Manoel da Costa Ataíde, presentes na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto: trata-se de seis gravuras de uma Bíblia que Ataíde possuía, *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq’aux Temps prédits des l’Apocalypse*. Segue comparando as estampas com as pinturas e apresentando reproduções de todas as imagens analisadas.<sup>12</sup>

A Bíblia *Historiae celebriores veteris testamenti iconibus representate*, de Christophoro Weigelio, reúne os modelos, identificados pela autora, de duas obras, atribuídas a Antônio Rodrigues, da Igreja Matriz de Cachoeira do Campo, e de outras duas, atribuídas a João Nepomuceno Correia e Castro, do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. As diferentes

---

<sup>10</sup> JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 75, 1939.

<sup>11</sup> LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7, 1944.

<sup>12</sup> LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 8-23, 1944.

soluções criativas apresentadas nas pinturas de Congonhas levaram Levy a questionar a atribuição de ambas ao mesmo artista.

Por fim, a autora encontra na Bíblia ilustrada, editada por João Sadeler, os modelos de três painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo no Rio de Janeiro. Outras correlações estampa-modelo/obra são apontadas sem nenhuma comparação formal.<sup>13</sup>

Myriam Ribeiro, no seu amplo estudo sobre o rococó religioso, demonstrou que a dinâmica de circulação de gravuras ornamentais rococó perpassava o mundo colonial, interferindo nos rumos desse estilo no ultramar.<sup>14</sup>

As imagens impressas trazidas a lume após a Reforma Tridentina serviram para tipificar padrões iconográficos sancionados pela Igreja e divulgá-los pelo mundo cristão. A análise de vasta produção gravada, de diversos artistas, que representa a mesma passagem religiosa, revela semelhanças consideráveis. Gravava-se, vendia-se e permitia-se a circulação do que estava dentro da idealização iconográfica pós-Trento, procedimento que, no Império Português, assegurou-se por intermédio dos instrumentos de censura.

Ora, imitar imagens já aprovadas pela Igreja e pela Monarquia minimizava problemas futuros quanto a possíveis avaliações desses órgãos. Imitar, aqui, não significa simplesmente copiar servilmente, mas selecionar o que imitar e reelaborar seu modelo mediante conhecimentos das Regras da Arte, da Natureza e das criações antigas, concepção pertinente ao período. Ao mirar modelos gravados como fontes criativas, os artistas atualizavam-nas, em suas obras, a partir de concepções estéticas e habilidades que os circundavam.

As gravuras que foram usadas como modelos pelos pintores em Minas Gerais eram, geralmente, propriedades dos principais encomendantes de trabalhos artísticos: irmandades e ordens terceiras. Muitas eram veiculadas por livros religiosos ilustrados, como missais e bíblias. Clérigos também possuíam, com frequência, missais ilustrados entre seus bens citados em inventários *post-mortem*.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 24-47, 1944. Há um debate, já clássico, acerca das fontes gravadas usadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nas suas obras. Por centrar minhas reflexões na pintura, optei por não apresentá-lo aqui. Alguns textos que integram essa discussão são: BAZIN, Germain. O balé dos profetas em Congonhas do Campo. In: \_\_\_\_\_. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, 1963. SMITH, R. C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro, 1973. DAVENPORT, Nancy. Fontes europeias para os profetas de Congonhas do Campo. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. MACHADO, Lourival Gomes. Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: \_\_\_\_\_. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>15</sup> De acordo com Thábata Alvarenga, era comum, também, a presença de Missais Romanos entre os bens de sujeitos que possuíam capelas particulares. As menores bibliotecas analisadas pela autora eram compostas, geralmente, de um

Os Missais Romanos impressos durante o período moderno são livros ilustrados de grande beleza e que se difundiram pelos vários cantos do mundo onde a liturgia católica era professada, sobretudo após meados do século XIII. Objetivavam uniformizar e coordenar as orações da comunidade de fiéis, que acessavam seus dizeres por intermédio da voz do celebrante. Orientavam-se para a coletividade e inseriam-se numa prática sociabilizada de leitura. Os leitores de oitava, e talvez mesmo o clérigo que lia o missal, não necessariamente compreendiam todas as passagens das orações.<sup>16</sup> Ao contrário da oração silenciosa, em que o entendimento dos dizeres é fundamental, a intenção de agradar a Deus era suficiente nas orações orais, sendo que bastava a atenção ao texto no início da leitura.<sup>17</sup> É preciso considerar que, no Antigo Regime, o ato de rezar mantinha-se estreitamente vinculado a um texto, pois a oração espontânea, de matriz protestante, ainda era pouco comum. Paul Saenger diferencia os dois tipos de oração: a oração oral, coletiva e em latim, cuja apreensão do sentido do texto não era plena; e a oração silenciosa, desconhecida antes de 1300, e que exigia a compreensão do que era lido, daí ser comumente proferida em vernacular.

Percebe-se alguma regularidade no concernente à relação entre a origem tipográfica e o ano de publicação dos missais que aportaram nas Minas. Aqueles impressos até por volta da década de 50 do século XVIII originaram-se, quase exclusivamente, de Antuérpia, da Tipografia Plantiniana. Suas gravuras exploram disposições em diagonal, o drama e o *pathos*, sobretudo nas cenas do Calvário. De Veneza e da casa lusitana de Miguel Menescal da Costa vieram missais trazidos a lume nas décadas de 50 e 60 do século XVIII. A grande maioria dos missais editados após 1780 procedeu da Impressão Régia. As constatações são facilmente explicadas tendo em vista a política da Coroa Lusitana de conceder privilégios, a partir de 1760, para as publicações nacionais. O privilégio de impressão e comércio do Missal Romano foi concedido a Francisco Gonçalves Marques em 1760. Perdurou, após duas renovações, até 1780, quando passou para a Impressão Régia.<sup>18</sup>

---

único livro de liturgia, um missal, que integrava o oratório doméstico. ALVARENGA, Thábata Araújo. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 73.

<sup>16</sup> *Leitor de oitava* é expressão referente ao que ouve a leitura feita por outrem.

<sup>17</sup> SAENGER. Prier de bouche et prier de coeur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé. In: CHARTIER, ROGER. (Dir.). *Les usages de l'imprimé*. Paris: Fayard, 1987. p. 202.

<sup>18</sup> Instituto de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo - IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. IANTT – Real Mesa Censória, maço 1769, processo de 24/4/1769.

Os missais impressos pela Impressão Régia eram ilustrados com gravuras que serviram de modelos para várias pinturas mineiras.<sup>19</sup> Nem sempre os livros vinham ilustrados com 10 estampas, tais quais os missais da tipografia plantiniana: Anunciação, Natividade, Epifania, Cristo na Cruz, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Assunção da Virgem, Santa Ceia, Pentecostes e Todos os Santos. Conservam coesão estilística entre suas gravuras, abertas pela escola da Régia Oficina, cujo mestre era de Joaquim Carneiro da Silva. Essa escola de gravura teve fundamental importância no panorama lusitano das artes gráficas, por ter sido o primeiro empreendimento cujo intento primordial era formar gravadores, além da alta qualidade estética das gravuras ali abertas. Antes, algumas iniciativas formativas haviam sido realizadas em instituições como a Casa da Moeda e a Fundação do Arsenal Real do Exército, mas com finalidades totalmente voltadas para as especificidades desses locais. Demandas de gravuras e de gravadores eram supridas, basicamente, por estrangeiros, artifício muito usado no período joanino.

Data de 1º de julho de 1769 o início do funcionamento das aulas, quando foram nomeados os primeiros aprendizes de Carneiro da Silva: Antonio Juzarte, Eleutério Manoel de Barros, Lucas Filipe, Manoel da Silva Godinho, Antônio Xavier de Oliveira e João Valentim Felner.

As estampas dos missais da Impressão Régia exalam estilo marcado pela distinção entre as cenas e os fundos, pouco conturbados e bem arejados. Os efeitos criados pela representação da iluminação, sofisticados, assim como o movimento das cenas, são suaves. A representação da anatomia humana é bem resolvida e as feições são doces e particularizadas.

A partir de 1820, os missais da Impressão Régia passaram a contar com estampas abertas por outra escola de gravura, dirigida por Francesco Bartolozzi.<sup>20</sup> A iconografia das imagens é a mesma das gravuras da escola de Carneiro da Silva. Observam-se, entretanto, alterações formais: os corpos são anatomicamente menos delineados e mais arredondados, as feições são menos personificadas, os panos caem formando menos ângulos e revolteios, os contrastes de claro/escuro são sistematicamente diminuídos e alguns fundos são simplificados, inclusive com personagens suprimidos.

---

<sup>19</sup> A Impressão Régia, também chamada Régia Oficina Tipográfica, foi criada durante o reinado de D. José I, em 24 de dezembro de 1768.

<sup>20</sup> A escola de gravura da Impressão Régia passou a ser dirigida por Bartolozzi em 1802.



Figura 1 - BARTOLOZZI. *Assunção da Virgem*  
Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, [s.d].  
Foto: Camila Santiago.



Figura 2 - SILVA. *Assunção da Virgem*  
Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1818.  
Foto: Camila Santiago.





Figura 3 - CORDEIRO. *Anunciação*  
Fonte: *MISSALE ROMANUM*. Olisipone: Typographia Regia, 1793.  
Foto: Camila Santiago.

A gravura que ilustra o início do texto dos missais da Régia Oficina Tipográfica, uma Anunciação, foi tomada como fonte criativa por vários artistas nas Gerais. Foi aberta por Nicolau José Cordeiro, discípulo de Joaquim Carneiro da Silva. Sua abertura custou 28\$800, conforme pode-se constatar nos registros da Impressão Régia.<sup>21</sup>

A estampa retrata o momento em que Maria é surpreendida pelo Arcanjo Gabriel, enquanto lia, e recebe a mensagem de que geraria o Filho de Deus. O quarto da Virgem aparece cheio de nuvens e anjos; o ambiente celestial se apropria do terrestre, inundando-o. Segundo Louis Réau, as representações da Anunciação marcam-se por uma desconexão entre o espaço do Anjo, sagrado e imaterial, e o da Virgem, composto por seus pertences cotidianos. No caso, a gravura já evidencia com clareza o que foi defendido pela Contrarreforma, com o intuito de pôr a Virgem em contato com o céu, como bem definiu Emile Mâle:

El cielo invade de golpe la colda em que reza la Virgem, y el Angel, com um lírio en la mano, penetra arrodillado em uma nube. Vapores de luz y sombra sucesivos

<sup>21</sup> Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda - AIN-CM. Registro de Obras, Lv. 25, fls. 184. Considerando que as pinturas aqui analisadas datam de antes de 1820, certamente foi a gravura da escola de Carneiro da Silva, e não a versão dada por Bartolozzi, que lhes serviu de modelo.

desvanecem el lecho, el hogar y los muros, todo lo que recuerda las realidades de la vida. Parece que dejamos de estar en la tierra para trasladarnos al cielo.<sup>22</sup>

A presença de outros anjos escoltando Gabriel foi prescrita pelos decretos que se sucederam ao Concílio Tridentino e objetivava conferir maior sacralidade à cena.

Réau aponta outras dicotomias presentes na iconografia da Anunciação e personificadas pelas duas principais figuras: Gabriel e Maria. Gabriel é imaterial, celestial e ativo, pois tem a missão de informar à Virgem de seu destino. Maria é humana e passiva, e cabe-lhe escutar e aceitar a concepção de Jesus. Além disso, dois momentos sucessivos no tempo estão ali retratados: o Arcanjo anuncia a Encarnação de Cristo e a Virgem lhe responde.<sup>23</sup>

Na estampa, de acordo com a tradição artística ocidental, a Virgem lê um livro, ao contrário da versão bizantina dessa passagem, na qual a Senhora tecia. Em perfeita consonância com o Sacro Concílio, o Arcanjo está voando sobre a Virgem.<sup>24</sup> Gabriel porta um ramo de lírios, símbolo da castidade mariana.

A gravura serviu de base para que João Batista de Figueiredo pintasse o forro do nártex da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, antigo Arraial do Inficionado. Comparando as duas imagens, pode-se notar que a gravura é mais tumultuada, com menos espaços vazios entre as figuras. João Batista de Figueiredo, baseando-se nela, optou por suprimir a sugestão do semblante de Deus Pai situada, no impresso, acima da pomba do Espírito Santo, e os coros angélicos, substituindo-os por dois peculiares *putti*, um com feição masculina, que olha sorrateiramente para o outro, com rosto feminino. O pintor mineiro aumentou os intervalos espaciais entre a moldura esquerda do medalhão e a Virgem – o que favoreceu o aparecimento de todo o livro que ela segura –, entre Maria e o Arcanjo Gabriel e entre este e a moldura direita. Os espaços criados favorecem uma leitura mais imediata da passagem bíblica e restringem a distração do olhar. Na versão impressa, o Arcanjo invade o recinto onde a escolhida de Deus está lendo: o evento se passa nesse ambiente fechado. Ao não retratar o chão do quarto, como no modelo, o pintor transformou o cenário: manteve a Virgem Maria no seu aposento, indicado pela cortina e pela mesa, mas conectou mais evidentemente Gabriel à infinitude celestial por meio das nuvens e da diminuição de seu tamanho em relação a Nossa Senhora.

<sup>22</sup> MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. p. 176.

<sup>23</sup> RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p. 177. v. 2.

<sup>24</sup> SOBRAL, Luís de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1996. p. 121. Michael Baxandall atribui as diferentes posições em que a Virgem e o Arcanjo se integram, nas pinturas ocidentais, às etapas diferentes do chamado Colóquio Angélico, marcadas, sucessivamente, pelos seguintes sentimentos de Maria: perturbação, reflexão, interrogação, submissão e mérito. BAXANDALL, Michel. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 58.

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

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

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



Figura 4 - FIGUEIREDO. *Anunciação*  
Fonte: Capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão.  
Foto: Camila Santiago.

A mesma estampa foi usada por Manuel Antonio da Fonseca para compor um dos quadros da pintura em caixotões do forro na nave da Capela de São José do Arraial de Tapanhoacanga, atual Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas.<sup>25</sup> Alguns elementos foram suprimidos, como Deus Pai e a maioria dos anjos, à exceção daquele que agarra o calcanhar do Arcanjo Gabriel. Algumas alterações formais foram realizadas com o objetivo de horizontalizar a cena, atitude muito exigida de pintores que se inspiram em gravuras para criar painéis que compõem conjuntos pictóricos em caixotões: maior distância entre a Virgem e Gabriel e entre ele

<sup>25</sup> A provisão para ereção da capela é de 1763. O terreno foi doado em 1771. BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Itatiaia, 1995. p. 162-163.

e a moldura, bem como a incidência do feixe de luz emanado do Espírito Santo em ângulo maior. Como na pintura de João Batista de Figueiredo, a eliminação, em relação ao gravado, do anjo que sobrevoa Maria, no canto esquerdo da composição, favorece fissuração entre o espaço celestial e o terrestre. O chão do quarto de Nossa Senhora, no impresso, contribui para a ilusão de profundidade, caminhando as linhas para o ponto de fuga. Esse efeito não é observado na pintura, em que o quadriculado aponta em diagonal.



Figura 5 - FONSECA. *Anunciação*  
Fonte: Capela de São José, Itapanhoacanga.  
Foto: Camila Santiago.

Na Capela da Santíssima Trindade de Tiradentes, antiga Vila de São José del-Rei, encontra-se um painel decalcado da imagem aberta por Nicolau José Cordeiro.<sup>26</sup>

A disposição do espaço pictural é bastante semelhante à da gravura, na vertical, com nuvens que cobrem a Virgem e contribuem para a sensação de que o céu invadiu o quarto da Senhora. Como nos demais exemplos, o cortejo angélico é substituído por dois anjinhos.

<sup>26</sup> Essa pintura faz parte de um conjunto de quatro painéis, todos baseados em gravuras, atualmente na nave da Capela de Santíssima Trindade de Tiradentes. As pinturas inserem-se na postura comum de usar gravuras de livros religiosos, sobretudo de missais, como fontes iconográficas. Estilisticamente, afinam-se com a produção do período contemplado. Entretanto, não conheço nenhuma informação sobre elas. No arquivo da paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, compulsei dois livros que poderiam fornecer algum indício sobre as peças. A única referência pertinente é a menção, no inventário da Irmandade da Santíssima Trindade, realizado em 1854, de dois painéis. Não há inventários anteriores, logo, não é possível assegurar quando esses painéis teriam sido adquiridos pelo sodalício. Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes. Inventários da Irmandade da Santíssima Trindade, ex. 1, Livro 9, 1854-1910.

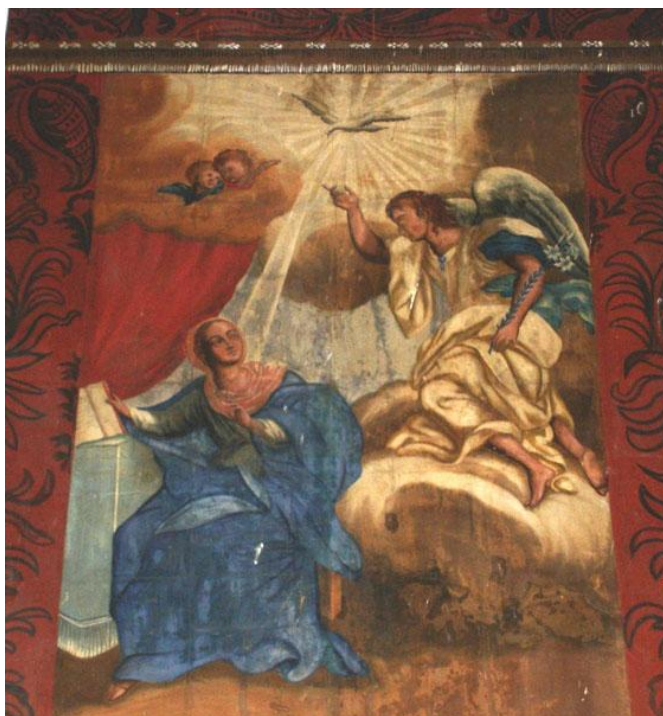


Figura 6 - Anônimo. *Anunciação*  
Fonte: Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes.  
Foto: Camila Santiago.

Os três exemplos de pinturas baseadas em gravura fazem parte de uma dinâmica disseminada por Minas Gerais de uso de estampas como modelos.<sup>27</sup> Não é possível delinear um procedimento padrão adotado pelos artistas nas Gerais quando utilizavam estampas europeias como modelos. Nota-se, entretanto, a recorrência de determinadas opções formais, reveladoras de um processo efetivo de criação de uma linguagem pictórica coerente. A primeira delas, geralmente observada, é a tendência por clarear a escala cromática das obras, mesmo diante de modelos gráficos que sugestionavam tons mais escuros. Os artistas também simplificavam suas composições, adotando, dos seus modelos, apenas as personagens principais, obliterando elementos e figuras acessórias, não diretamente atuantes na passagem iconográfica abordada. Os fundos pictóricos, em relação às indicações gravadas, eram clareados, e, deles, excessos ornamentais ou figurativos eram eliminados. Outro procedimento era arejar a cena por meio, muitas vezes, do afastamento das personagens e da valorização de espaços vazios. Essas atitudes podem ser consideradas artifícios afinados com a estética rococó, bem como com a intenção de expor as cenas em ambientes mais amplos, onde a simplificação e a nítida distinção entre figura e fundo são fundamentais para atrair a atenção dos espectadores. No concernente à forma geral das

<sup>27</sup> Cf. SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

composições, muitos artistas tiveram que desenvolver estratégias para horizontalizá-las, uma vez que as gravuras dispunham-se, geralmente, em eixo vertical.