

OS REGISTOS¹ DE SANTOS PORTUGUESES: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E USOS

*Camila Fernanda Guimarães Santiago*²

O presente artigo objetiva refletir sobre a incidência e os usos dos Registos de Santos na Capitania, posterior Província, de Minas Gerais durante a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX. Entende-se por Registos de Santos as estampas religiosas avulsas que representam variados temas do Antigo e Novo Testamentos, bem como santos; muitos serviam a fins indulgentes. Destaca-se o acervo de Registos conservados na Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, que conta com quase 7.000 exemplares.

Uma profícua maneira de se aclarar a ingerência desses impressos nas Minas é assinalando a presença de pinturas mineiras que os tomaram como modelos, constatação que se confronta com a relativa escassez de menções a essas estampas em inventários *post-mortem*. Os Registos, geralmente, não veiculavam invenções iconográficas, mas inseriam-se em cadeias de imagens na medida em que eram cópias de outras gravuras, por vezes mesmo contrafações de outros Registos, ou de pinturas. É comum identificarmos Registos cujas partes provieram de imagens diversas – gravura ou pintura –, conformando-se quase como “mosaicos”. Essas cadeias, por sua vez, não tinham nos Registos seus últimos elos, mas desdobravam-se, muitas vezes, em pinturas. Como imitavam, parcialmente ou não, outras imagens, e circulavam avulsas, o que barateava seu preço, favorecendo sua difusão, o enfoque sobre essas estampas abala certezas quanto em qual gravura, especificamente, determinada pintura baseou-se, modelou-se. Inicialmente, será apresentado um breve panorama da produção de imagens impressas na Europa, especificamente em Portugal, enfatizando-se a dinâmica de produção e comércio dos Registos de Santos, inclusive seu trânsito para o Brasil. Em seguida, refletir-se-á sobre a posse e os usos dessas estampas na Capitania/ Província de Minas Gerais, tomando-se como base inventários e testamentos de pintores e, sobretudo, identificando-se pinturas que as tomaram como modelos, ou que, melhor dizendo, compunham com elas a mesma cadeia imagética.

O surgimento da gravura remonta ao fim da Idade Média e esteve estreitamente ligado a fins didáticos da Igreja. Xilogravuras – imagens obtidas a partir de blocos de madeira talhados que, cobertos de tinta, eram prensados sobre papel – eram distribuídas aos peregrinos e fiéis. No século XV, despontou o uso de metais, preferencialmente o cobre, como placas matrizes das gravuras. Nessa técnica, formam-se poças de tinta nos sulcos feitos na placa por instrumento perfurante, como o buril, ou pela água-forte. A impressão é realizada pela passagem da prancha por tórculo³ formado por dois rolos horizontalmente dispostos.

Já em meados do século XV, o norte europeu destacou-se na produção e difusão de gravuras de alta qualidade. Na Itália, a arte serviu, sobretudo, para multiplicar os

¹ Adoto o termo *Registo de Santo*, tal qual o faz a Biblioteca Nacional de Portugal.

² Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Adjunta de História da Arte na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-Mail: <cfsantiago@yahoo.com.br>.

³ Tipo de prensa primitiva ou prelo que se assemelha à prensa de lagar.

modelos usados nos ensinamentos de aprendizes de pintura, escultura e ourivesaria. Os pintores italianos logo se cercaram de exímios gravadores que reproduziam e difundiam suas obras.

O mercado de imagens gráficas intensificou-se a partir do século XVI, contribuindo para isso as demandas por ilustração de livros. Definia-se e impunha-se, nesse panorama, a figura do editor de estampas, que adquiria as pranchas gravadas e as imprimia de acordo com a demanda. A maioria desses profissionais era dos Países Baixos, como os membros das famílias Cock, Galle e Passe, e mantinham filiais das suas empresas em vários locais da Europa.

Alguns editores também gravavam, como Hieronymus Cock. Outros célebres abridores de estampas da região foram Cornelis Cort, pupilo de Cock, Hendrik Goltzius e os componentes das famílias Wierixes e Van de Passes⁴.

Em Portugal, as artes gráficas não se desenvolveram dentro da tradição oficial e nem autonomamente. A abertura de placas de cobre esteve ligada, no início, à cunhagem de moedas e às atividades de ourives. Em meados do século XVII, formavam-se abridores na Casa da Moeda, para suprir as necessidades da instituição. No século seguinte, despontaram, ainda no interior da Casa da Moeda, aulas de gravura, que tiveram como mestres Antônio Mengin e Joseph Gaspart. A Fundação do Real Arsenal do Exército também organizou uma aula de gravura, sob a regência de João Figueiredo⁵. Até a criação da aula de gravura da Imprensa Régia, pode-se considerar que a produção de estampas em Portugal era incipiente, o que mantinha a dependência da importação de gravuras e artistas estrangeiros.

A Imprensa Régia, também chamada Régia Oficina Tipográfica, foi criada durante o reinado de D. José I, em 24 de dezembro de 1768. Para ilustrar suas edições, nomeou-se um abridor de estampas já renomado, incumbido, também, de ensinar o ofício. Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) foi nomeado em 29 de dezembro de 1768, e encabeçou a escola de gravura da Imprensa Régia de 1768 até 1786, data em que entrou em crise, a qual se estendeu até o fechamento oficial, em 1788⁶.

A escola de Joaquim Carneiro perdeu apenas até 1788. Carneiro da Silva prestaria serviços em outra empreitada tipográfica da Coroa, a Casa Literária do Arco do Cego, empreendimento que durou pouco, entre 1799 e 1801, e que não se dedicou à impressão de imagens religiosas. Em 1801, a Imprensa Régia foi reestruturada recebendo, inclusive, os materiais da então recém-extinta Casa Literária do Arco do Cego. Reanimou-se, em 1802, a instrução da Arte da gravura na

⁴ HIND, Arthur M. *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. Nova York: Dover Publication, 1963, p. 119-120.

⁵ FARIA, Miguel Filipe Figueira de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade do Porto. Porto, 2005, p. 132-142.

⁶ Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda (AIN-CM), Alvará de Criação da Imprensa Régia, 24/12/1768, parágrafo 11. Sobre Joaquim Carneiro da Silva, conferir: SOARES, Ernesto. *História da gravura artística em Portugal, e os artistas e as suas obras*. Lisboa: Nova Editora, 1971, p. 27; MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 225-228.

Oficina Real, agora regida pelo renomado gravador italiano Francesco Bartolozzi⁷. Miguel Faria acredita que Bartolozzi atuou muito mais como gravador régio do que como regente de escola. Formou poucos alunos e, também, em comparação com Joaquim Carneiro da Silva, abriu poucas chapas⁸.

Dentre as gravuras que circulavam por Portugal, abertas ou não por artistas lusitanos, destaco as estampas religiosas avulsas, sob a designação de Registos de Santos.

Na introdução do Inventário da coleção de Registos de Santos, Ernesto Soares aponta para a riqueza desse acervo e a variedade de caminhos de abordagem que ele comporta, muitos ainda não percorridos. Inicialmente, destaca a relevância de estudos iconográficos passíveis de serem realizados diante desse acervo. Atributos, símbolos, vestuários e alegorias ligados a cada uma das invocações católicas merecem, ainda, um estudo pormenorizado. Sobre as alegorias, o autor identifica nos Registos de origem germânica sua maior incidência, abertos por artista como Engelbrecht, van Merlen e Klauber⁹. Há invocações distintas que ostentam os mesmos atributos e legendas, o que se explica pela atitude do vendedor ou editor de estampas que reutilizava placas anteriormente abertas para atender a novas encomendas¹⁰. As atribuições patrociniais são outro nicho de pesquisa profícuo, através do qual é possível conhecer com mais intimidade a devoção popular e os “milagres” e benesses que os lusitanos recebiam de seus prediletos intercessores celestiais¹¹. No referente às questões formais, Soares estabelece que $\frac{1}{3}$ da coleção pode ser considerada “gravura artística”. O restante padece esteticamente da urgência de execução e da falta de recursos para pagar bons artistas dos encomendantes das estampas: devotos, capelas e irmandades¹².

Do ponto de vista da técnica, há poucos Registos em xilogravura e dos séculos XV e XVI. Sobre cobre, as técnicas abarcam buril, água-forte e ponteados. O século XVII também é parcamente representado nesse acervo, contando com gravuras de Clemente Bilingue, Bento Mealhas, Arnold van Westerhout, os Klauber e Martin Engelbrecht. O contrário ocorre em relação ao século seguinte, que contou com abridores estrangeiros – Michel Le Bouteux, Guilherme Debrie e Charles de Rochefort – e portugueses, como os água-fortistas Francisco Vieira Lusitano, António Joaquim Padrão, João Carpineti, e burilistas, discípulos de Joaquim Carneiro da Silva, tais como Manuel da Silva Godinho, Eleutério Manuel de Barros, Domingos José da Silva, Manuel Marques de Aguiar, Gaspar Fróis Machado e Nicolau Baptista Cordeiro. Maior produção de Registos, identificados por Soares como “inferiores em merecimento artístico”, realizaram Teotónio José de Carvalho, Manuel Correia, Constantino de Fontes, Manuel Freire, Francisco Xavier Freire e A. Santos.

O século XIX foi marcado pela presença do florentino Francesco Bartolozzi e

⁷ AIN-CM. Lv. 498, fls. 56.

⁸ FARIA, *A imagem impressa...*, p. 193.

⁹ SOARES, Ernesto. *Inventário da Coleção de Registos de Santos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955, p. XVII.

¹⁰ SOARES, *Inventário da Coleção...*, p. XXV.

¹¹ SOARES, *Inventário da Coleção...*, p. XXVII.

¹² SOARES, *Inventário da Coleção...*, p. XXX.

seus discípulos: Romão Eloi d'Almeida, Domingos José da Silva, João Vicente Priaz e outros. Oficinas como a dos Castros, a Companhia Nacional Editora e Lopes & Bastos representam o florescimento da arte litográfica em Portugal. Há, ainda, Registos baseados na fotografia, embora esses, bem com as litografias, já não interessam para o presente estudo¹³.

Para Miguel Faria, esse tipo de gravura teria sido uma das principais fontes de trabalho para os gravadores da época, com produção apoiada por instituições religiosas, e acessível a boa parte da população, dado seu baixo preço¹⁴. Eram impressas em diversas oficinas do Reino, daí ser impossível estudá-las a partir de uma única origem tipográfica. As prensas da Imprensa Régia serviram, por vezes, a alguns editores de estampas de santos, como se percebe a partir do levantamento sistemático dos livros de Registo de Obras. Em 1770, por exemplo, vemos Francisco Manoel Pires, relevante editor de estampas de Lisboa, cujos maiores investimentos consistiam em registos de santos, pagando \$480 para a Régia Tipografia, pela “[...] impressão de 20 duzias de estampinhas”¹⁵.

Francisco Manoel Pires pode ser considerado um editor de estampas porque era dono das chapas, ou seja, ele contratava gravadores para abri-las e as conservava, podendo submetê-las ao tórculo sempre que desejasse. Estava alocado na Rua do Passeio, informação geralmente indicada nas próprias gravuras. Seus registos eram os de melhor qualidade estética de Lisboa, contando, entre seus gravadores, Gaspar Froes Machado. Era muito comum outros editores imprimirem contrafações dos registos da casa de Pires, que eram correntemente comercializados, por exemplo, pela loja de estampas de José da Fonseca, ao Arsenal¹⁶. Por vezes, vemos a mesma imagem sendo copiada, por diferentes mãos, várias vezes, sendo perceptíveis as transformações estéticas e, na maioria dos casos, a popularização dos traços.

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

[...] foi o Supplicante o primeiro que em beneficio da Nação Portuguesa se animou a gastar a maior parte do seu Cabedal em mandar fazer os melhores e mais corrector (sic) Dezenhos tanto no objecto figurativo, como em ornato, feitos pelos mais peritos Professores da Arte de Debuxar, e pelos mesmos Dezenhos depois de aprovados, e corretos, tem o Supplicante mandado abrir ao buril em chapas de cobre, para por ellas se imprimirem as Efigies daquelles Santos, e Santas [...].¹⁷

Pedia, então, “[...] que nenhum outro Impressor possa usar das copias das suas

¹³ SOARES, *Inventário da Colecção...*, p. XXXIV-XXXVI.

¹⁴ FARIA, *A imagem impressa...*, p. 320.

¹⁵ AIN-CM. Registo de Obras. Lv. 25, fls. 54.

¹⁶ FARIA, *A imagem impressa...*, p. 335-336.

¹⁷ Instituto de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (IANTT) – Real Mesa Censória, Cx. 180, Processo de 10 set. 1791.

chapas, em menos por ellas mandar imprimir Estampas fora do Reino em prejuízo do Supplicante”¹⁸.

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

A demanda por essas estampas explica, inclusive, o fato de elas não terem sido anunciadas na Gazeta de Lisboa, com era recorrente artifício dos comerciantes em relação às estampas de outra natureza¹⁹.

A passagem dos Registos de Santos para o Brasil era certa, embora seja de difícil mensuração. Como notou Miguel Figueira de Faria, o próprio processo de pedido de privilégio de Francisco Manoel Pires indica que suas estampas rumavam para o Brasil, pois grassava “[...] a geral aprovação não só neste Reyno mas também nas suas conquistas e até fora do Reyno [...]”²⁰.

O envio desses impressos para o Brasil também era fiscalizado pelos conselhos lisboetas. Em 1797, Manoel José da Costa, da cidade do Porto, pediu autorização à Mesa Censória para mandar para o Brasil “[...] um sortim.to de Estampas de folha, meia folha, e quarto, todas de Santos [...]”²¹. Desde o início do século XIX, Paulo Martin, importante livreiro que atuava em Lisboa, empenhava-se em enviar para o Brasil, além de livros, Registos de Santos²². No Rio de Janeiro, as imagens eram recebidas por seu filho, Pedro Martin, que ali atuava como vendedor de livros e estampas. Miguel Faria acompanhou os anúncios de venda de estampas da Gazeta do Rio e identificou o comércio de Registos de Santos pela loja de Pedro Martin, situada na Rua da Quitanda, e pela Loja da Gazeta, além de um anúncio de José Antônio de Abreu Guimarães sobre “[...] a venda de dois Bahu cheios de Estampas de santos de diversas qualidades e tamanhos”²³.

A posse dos Registos na Capitania, posterior Província, das Minas Gerais, especialmente por parte dos pintores, pode ser atestada pelos inventários e testamentos dos artistas. Acredita-se, entretanto, que essas fontes documentam parcela ínfima da circulação dessas estampas, pois é possível que boa parte não fosse registrada por ter baixo custo, irrisório para a partilha dos bens do inventariado. Os Registos de Santos são arrolados no inventário do pintor Caetano Luiz de Miranda, morador do Arraial do Tejuco, Comarca do Serro do Frio, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, casado com D. Rita Modesta Pereira da Silva²⁴.

A lista de bens do pintor é extensíssima, daí ter sido realizada em vários dias, ao fim dos quais os trabalhos eram encerrados e os avaliadores se comprometiam a voltar no dia seguinte. O monte-mor perfez 28:172\$980, composto por ampla variedade de bens móveis, imóveis e escravos. Identificam-se objetos oficinais, tais

¹⁸ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, processo de 10 set. 1791.

¹⁹ FÁRIA, *A imagem impressa...*, p. 319.

²⁰ FÁRIA, *A imagem impressa...*, p. 325.

²¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 151, 21 ago. 1797.

²² IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 153, MF. 1372, Doc. 165, 19 out. 1801. IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 154, MF. 1439; Doc. 34, 17 set. 1801; Doc. 36, 18 nov. 1802; Doc. 89, 13 fev. 1807.

²³ FÁRIA, *A imagem impressa...*, p. 386-388.

²⁴ Biblioteca Antônio Torres (BAT). Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 3 f.v.

como colher e martelo de pedreiro e 36 ferrinhos de escultor. Necessários ao labor pictórico eram seus 36 exemplares de desenhos para pintores, avaliados em 3\$600,

*[...] huma Caixa de pintura com seus Repertimentos e instrumentos de pintura – 2\$560 [...] huma Caixa de pintura mais pequena – \$960 [...] huma Pedra Mermore de moer tintas.. – 3\$000 [...] huma pedra de escrever [...] – \$400.*²⁵

Apreciava a pintura e cercava-se de quadros, alguns dos quais podiam, inclusive, ser de sua própria autoria. Possuía 55 exemplares de variados temas, como retratos: “[...] um quadro dourado com o retrato de uma velha pintado a Óleo [...]”, “Seis Quadros de mossas, moldura Redonda, e dourada”, retratos de personagens históricos e registro de eventos, tais como um quadro de D. Pedro I, um de Napoleão, um de Luís XVI e sua mulher, um de Bonaparte retirando-se para a Ilha de Santa Helena. Pinturas religiosas eram as que representavam Madalena, o Sudário, a Sagrada Família, Santa Ana, o Senhor dos Passos, a Senhora da Piedade e o Senhor no Horto²⁶.

Registos de Santos e gravuras de temáticas variadas integravam os bens do pintor. Caetano Luiz de Miranda colecionou 62 estampas, dentre as quais o inventário não revela o assunto de nove²⁷. O tema religioso está representado em cinco exemplares: Santa Rita, Bom Pastor, Redentor do Mundo e duas estampas de santos. A religião não era a temática favorita do pintor do Serro do Frio, que possuía gravuras sobre a História de Dom Quixote, vistas marinhas, A Tarde, A Aurora e outras. Destacam-se, sem dúvida, as estampas de assuntos históricos: cinco representando a vida de Napoleão, três de batalhas, três de Luís XVIII e cinco pequenas de Reis de Portugal. Os valores mais correntemente destinados às gravuras oscilam entre \$320 e \$480, margem que abarcou 45 exemplares²⁸. Os Registos de Santos foram estimados em \$320 cada um.

A biblioteca de Caetano Luiz de Miranda era composta por 109 títulos e 351 exemplares, dentre os quais destaco o Tratado de Perspectiva do padre Andrea Pozzo: “Prespectiva dos Pintores dois volumes in follio ---10\$000”²⁹.

Trata-se de Registos de Santos, certamente, as estampas mencionadas no testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, pintor da nave da Basílica do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas³⁰. Apesar de a pesquisa ter encontrado os Registos em apenas duas fontes documentais, acredita-se que sua circulação era bem mais ampla nas Gerais. A incidência desses impressos como modelos para pintores, como se segue demonstrando, é forte indício para se estimar sobre seu trânsito nas Minas.

²⁵ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18v-19f.

²⁶ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 16f-18f.

²⁷ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18f. Contabilizei entre as estampas oito exemplares denominados “retratos”, pois estão mencionados bem no meio da lista de estampas.

²⁸ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 18f-v.

²⁹ BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda, maço 175, 2º ofício, fls. 40f.

³⁰ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM), Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro. n. 619, fls. 4f.

O uso das gravuras como modelos era prática corrente no período em questão, não apenas no universo colonial, ainda não impactado pelos critérios de originalidade que orientaria a produção artística a partir do desenvolvimento do romantismo. No panorama luso-brasileiro, destacam-se vários pintores portugueses que se lançavam nesse recurso, como Baltazar Gomes Figueira, Josefa de Ayala, filha de Gomes Figueira, José do Avelar Rebelo, João da Cunha, André Gonçalves e vários outros³¹. Em relação à América Portuguesa, contamos com estudos já clássicos sobre o assunto, como os pioneiros artigos de Luiz Jardim e Hannah Levy, ambos publicados pela revista do SPHAN, Myriam Ribeiro de Oliveira, Germain Bazin, R. Smith, Nancy Davenport e Lourival Gomes Machado³². 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 Boher³³.

Integravam a mesma cadeia imagética, representando a Assunção da Virgem, uma gravura de Carlo Maratti, dois Registos de Santos, uma ilustração de livro e as pinturas dos forros das naves das Capelas de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, antigo Arraial do Inficionado, de autoria de João Baptista de Figueiredo, da Matriz de Santa Luzia e da Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara.

A estampa que ilustrava livro estava disposta nas *Horas Marianas*³⁴, de Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento, e foi aberta por Joaquim Carneiro da Silva. Circulava, também, avulsa, como Registro de Santo³⁵ (Fig. 1). Carneiro da Silva

³¹ Cf MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves: pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995. 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, 1974, fasc. 64; SERRÃO, Victor. “Precisões sobre Baltazar Gomes Figueira, expoente da pintura protobarroca Portuguesa”. In: ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio & SERRÃO, Victor. *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 49; SERRÃO, Vitor. *A pintura protobarroca em Portugal: 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 186-187; SOBRAL, Luís de Moura. “Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia”. In: _____. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996; SALDANHA, Nuno. “A cópia na pintura portuguesa do século XVIII”. In: _____. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizontes, 1995, p. 270.

³² JARDIM, Luiz. “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas Gerais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 3, 1939, p. 75; LEVY, Hannah. “Modelos europeus na pintura colonial”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 8, 1944, p. 07; BAZIN, Germain. “O balé dos profetas em Congonhas do Campo”. In: _____. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, 1963; SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: AGIR, 1973; DAVENPORT, Nancy. “Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo”. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.407- 421. MACHADO, Lourival Gomes. “Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto”. In: _____. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 223-256.

³³ BOHRER, Alex. “Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira”. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001/ 2004, p. 297-310.

³⁴ SARMENTO, Fr. Francisco de Jesus Maria. *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typographica, MDCCLXXVII [1777].

³⁵ A gravura do livro não tem subscrição, mas ela aparece assinada por Carneiro da Silva quando

decalcou, nessa estampa, gravura do renomado artista italiano Carlo Maratti. Comparemos os dois impressos. O burilista português copiou com minúcia o original na representação da Virgem, com destaque para o panejamento e o sombreado, e incluiu algumas nuvens circundando-a. Quanto aos anjos, atuou da seguinte maneira: suprimiu o que está, na versão italiana, em primeiro plano e se apresenta frontalmente ao espectador; manteve, com grande fidelidade, o anjinho que se distancia da nuvem com as mãos juntas, em oração; modificou a posição daquele que está na frente desse anjo que reza: em Maratti ele suporta a nuvem, está de lado, seus pés aparecem e seu rosto está quase totalmente encoberto por sombra; Carneiro da Silva coloca-o levantando diretamente a Virgem e com o torso virado para o espectador. Acrescentou, abaixo desse, outro anjo, fitando a Virgem.



Fig. 1 – Assunção da Virgem, gravura, Joaquim Carneiro da Silva.
Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 2062.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Havia, também, outras versões dessa Assunção, transitando avulsas, como

circulava avulsa, como Registo de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Divisão de Iconografia. RS 2062.

Registro de Santo.³⁶ Manuel da Silva Godinho abriu duas estampas dessa Assunção que eram vendidas, na Rua do Passeio, pelo importante editor de Registos Francisco Manuel Pires. Godinho manteve-se mais fiel a Maratti do que a Carneiro da Silva, eliminando o anjo, só evidente na versão do gravador lusitano. Antonio Ribeiro, editor concorrente de estampas, com casa na Rua da Padaria, vendia impresso idêntico ao de Godinho, mas menos sofisticado esteticamente (Fig. 2).



Fig. 2 – Assunção da Virgem, gravura anônima.
Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 3322.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Dentre essas variações impressas da Assunção, talvez João Batista de Figueiredo tenha usado como modelo a gravura de Carneiro da Silva, visto que os anjos que sobem com Maria, na sua pintura, são semelhantes aos representados pelo português. Inseriu a composição numa moldura *rocaille* sustentada por pintura de perspectiva, ações importantes na codificação da linguagem pictórica mineira, que assumiu, junto com João Nepomuceno Correia e Castro, com notável pioneirismo.

³⁶ BNP. Divisão de Iconografia. RS 3310, RS 3322.

O pintor arejou a cena, afastando Nossa Senhora do túmulo e optando por fundo e cores claras. A atuação de João Batista de Figueiredo em Santa Rita Durão é reverenciada por ter sido um dos primeiros a manipular linguagem de matriz rococó e realizar, com sucesso, a integração entre a configuração pictórica e a estrutura arquitetônica³⁷.

A mesma gravura de Joaquim Carneiro da Silva, avulsa ou como ilustração, ou um dos Registos, foi tomada como molde para a pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Santa Luzia, na Comarca do Rio das Velhas. Identifica-se subserviência ao modelo quanto ao tratamento das posições da Virgem e dos anjos que a elevam aos céus. O artista emoldurou seu tema, aqui, não por emaranhados *rocaille*, mas por aglomerados de nuvens povoadas de querubins. A separação entre o espaço celestial, ocupado pela Virgem, e o terrestre, onde se encontra seu túmulo, não foi respeitada pelo pintor, que integrou o sepulcro ao céu ao rodeá-lo de nuvens. A obra pode ser considerada quadro recolocado de pintura de perspectiva, composta por um muro-parapeito, no qual se situam os Santos Doutores, elegantemente ornado com vasos de flores. Não se trata de perspectiva afinada com o prescrito pelo tratado do padre Andrea Pozzo, caracterizado por imponentes colunas que sustentam o centro figurado, usado por João Batista de Figueiredo, na pintura antes referida, e, posteriormente, por Manoel da Costa Ataíde. O excesso de nuvens, querubins e tons ocres tornam a composição mais conturbada do que é sugerido pela estampa. Sua leitura é favorecida, entretanto, pelo fundo totalmente branco que perpassa todo o forro.

O artista que trabalhou em Santa Bárbara também tumultuou sua pintura com muitos anjos, nuvens e fundo escuro. Integrou a imagem, retirada do modelo, em moldura rococó e pintura de perspectiva arquitetônica de nítida inspiração Ataídeana. Os envolvidos com essa obra – pintor ou encomendante – implementaram iconograficamente a narrativa visual inserindo flores no túmulo da Virgem, aspecto prescrito pela *Legenda Áurea*³⁸ (Fig. 3).

³⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “A pintura colonial em Minas Gerais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, MEC, n. 18, 1978.

³⁸ VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução, introdução e notas de Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 660. A identidade iconográfica dessas três pinturas – forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, forro da nave da Matriz de Santa Luzia e forro da nave da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara – foi apontada por Carlos Del Negro. O pesquisador não identificou a matriz comum gravada. DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira* (Norte de Minas). Rio de Janeiro: IPHAN; MEC, 1978, p. 107-108.



Fig. 3 – Assunção da Virgem, pintura sobre madeira, anônimo.
Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.
Foto: Daniela Almeida, 2009.

A pintura de Manoel da Costa Ataíde no forro da Capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (Fig. 4), baseou-se em um Registo de Santo³⁹ (Fig. 5). Comparando as duas imagens, evidencia-se que a primeira opção estética do pintor foi conferir à sua criação definição linear muito maior do que se percebe na gravura. Destaco, por exemplo, a grande nitidez dos Apóstolos em segundo plano, ao contrário de sua matriz gravada, que revela indissociação entre eles e o fundo, efeito conseguido por poucos traços de buril e que favorece a ilusão de profundidade. Mesmo o monte do qual o Salvador ascende, marcado por seus pés, é bem mais linearmente contornado do que no Registo modelar. Outra

³⁹ Biblioteca Nacional de Portugal, Divisão de Iconografia, RS 4488.

transformação operada por Ataíde foi o fechamento da cena com dois apóstolos, cada um de um lado e com uma das mãos estendida para fora. Nesse sentido, sua opção de substituir o Apóstolo que, na estampa, está esboçado em busto, no primeiro plano, abaixo do que se destaca por estar de costas e por se envolver em seu próprio manto, por aquele que, na pintura, está fora do círculo principal, à esquerda, e coloca-se em atitude de oração, rompeu com a lógica fechada da composição. Essa configuração dos Apóstolos, no impresso, muito revela sobre a composição iconográfica nos Registos de Santos, uma vez que deve ter sido copiada de outra gravura ou de uma pintura, pois ela se repete nos Registos de Santos que representam a Assunção da Virgem, aqui já mencionados (Fig. 2).



Fig. 4 – *Ascensão de Cristo*, pintura sobre madeira, Manoel da Costa Ataíde. Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.
Foto: Daniela Almeida, 2009.

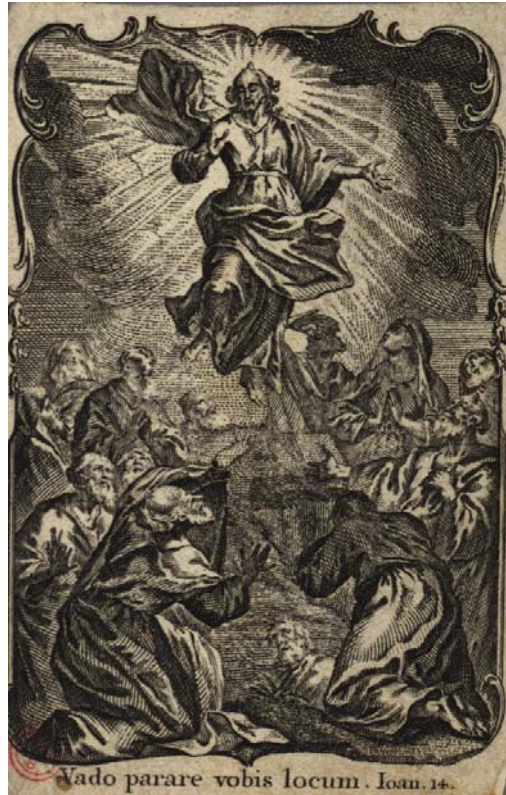


Fig. 5 – *Ascensão de Cristo*, gravura anônima.
Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 4488.
Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.

Apropriações e transformações peculiares ao processo histórico de configuração do rococó nas Gerais são: uso de cores e de fundo claro, simplificação do modelado dos panejamentos, inserção da cena em pintura de perspectiva. Notável, nesse caso específico, é que no próprio Registo modelar a cena está cercada por moldura de feição *rocaille*. Nesse forro de Santa Bárbara, Manoel da Costa Ataíde corrobora o aspecto físico peculiar de suas pinturas: olhos ressaltados, mãos flexíveis, feições amulatas.

É possível apontar vários outros exemplos de pinturas mineiras modeladas ou que compunham a mesma cadeia de imagens com alguns Registos de Santos.

A pintura que representa a Santíssima Trindade, realizada por Francisco Xavier Carneiro no forro da nave da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, em Santo Antônio de Pirapetinga, antigo Arraial do Bacalhau, tomou como modelo uma gravura que ilustrava o Breviário Romano da Régia Oficina Tipográfica e, também, circulava avulsa como Registo de Santo, de Gaspar Froes de Machado⁴⁰. A comparação entre as imagens não deixa dúvidas. Mínimas são as dessemelhanças iconográficas: Carneiro pintou Cristo segurando efetivamente a Cruz, moveu a cabeça de Deus Pai, que fitava Cristo na gravura, rumo ao espectador, e acoplou o símbolo da Trindade

⁴⁰ *BREVIARIUM Romanum*. Olisipone: Typographia Regia, MDCCLXXXVI [1786]. Biblioteca Nacional de Portugal, Divisão de Iconografia, RS 4496.

sobre sua cabeça. Idênticas são a posição dos personagens, a irradiação da luz, a cobertura de querubins sobre a Trindade e o uso, por Deus Pai, do globo como suporte para seu braço. O pintor mineiro esmerou-se por reproduzir a anatomia do torso desnudo de Cristo, identificando e reproduzindo com disciplina os sombreados que modelam a musculatura do filho de Deus impresso. O efeito, entretanto, é mais plano e menos conforme o natural. Assim aconteceu, também, com a tentativa de imitar os efeitos do panejamento de Cristo. Outras transformações típicas ao se adotar uma gravura como modelo foram implementadas, tais como a inserção em moldura rococó, em pintura de perspectiva e a proliferação de querubins.

A pintura que representa a Epifania da Capela do Bom Jesus do Matozinhos, do Serro, de Silvestre de Almeida Lopes, integra a mesma cadeia de imagens de um Registo, tendo-o, provavelmente, tomado como fonte⁴¹. Em relação ao impresso, manteve o sentido vertical da composição gravada em sua criação. Assim sendo, o corte processado pelos arcos que formam a nave compromete a leitura da cena, pois macula o espaço pictural justamente no ponto onde estão as personagens principais. Ao contrário do que era geralmente adotado pelos pintores da época, que se baseavam em estampas europeias, Almeida Lopes não desobstruiu a composição e nem optou por cores e fundo claros para facilitar a leitura da passagem sagrada. Conservou todos os personagens evidentes na imagem impressa e atuou para integrar aqueles que, na gravura, estão em penumbra, situados entre Gaspar e Baltazar, na cena principal, o que a conturba ainda mais. A composição exulta perfis plenos que, não tão bem modelados pelo pintor mineiro, atribuem certa planura ao espaço pictural. Outras escolhas estéticas confluíram para a conturbação da cena, tais como a diminuição da distância relativa, se compararmos com a estampa, entre a parte terrestre e os coros angélicos, e o adensamento do volume das nuvens pelo uso de contornos brancos. Ter pintado Baltazar negro e com um adereço na cabeça foi decisão sua, baseada em outras orientações iconográficas, imagéticas ou textuais, pois isso não está sugerido na gravura.

Outra pintura relacionada com essa mesma estampa encontra-se na Capela da Santíssima Trindade de Tiradentes, onde o pintor atuou em acordo com a maioria de seus contemporâneos que adotavam impressos europeus como fontes modelares: visou o destaque da cena principal e a facilidade de sua leitura. O pintor eliminou personagens – o observador que se apoia na coluna e os anjos, substituindo-os por duas pequenas cabecinhas aladas – e objetos do fundo e do primeiro plano. A Sagrada Família e os Reis destacam-se, ainda, pelo maior distanciamento, em relação à estampa, dos personagens secundários e pelo uso de fundo em cores claras. A aplicação planejada das tintas minimiza os revoluteios dos tecidos.

Pode-se conjecturar, ainda, que a pintura do forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes compartilhe com um Registo de Santo intitulado *Sancta Maria Mater Dei* a mesma cadeia de imagens⁴².

O estudo dos Registos de Santos desvela a pertinência de se lastrear imagens delineando-se cadeias imagéticas. Por exemplo, uma pintura de renomado artista poderia ser reproduzida em gravura erudita, que motivava ilustrações de livros, gravuras menos elaboradas, que podiam se desdobrar em outras pinturas, em

⁴¹ BNP Divisão de Iconografia. RS 4076.

⁴² BNP Divisão de Iconografia. RS 2706.

Registos de Santos em outras pinturas... Nem sempre é possível conhecer todos os elos dessas cadeias, nem tampouco assegurar qual das versões impressas teria, especificamente, influenciado um artista nas Gerais. Cada reprodução pode ser problematizada, em suas semelhanças e rupturas em relação a seu modelo, como motivada pelas circunstâncias históricas do momento de sua confecção; mas, é claro, essas motivações não devem ser tomadas *a priori*, mas desveladas pelo trabalho do historiador; cada elo é a reatualização de uma imagem tendo em vista as peculiaridades do momento.

Por fim, é importante considerar que a produção e a circulação das estampas que ilustram episódios da História Sagrada eram fiscalizadas pelos instrumentos eclesiásticos e estatais. Havia regras para representação de cada passagem sagrada, não podendo, quem se dedicasse a produzi-las, subvertê-las. Daí perceber-se que as imagens que representam certo episódio Bíblico ou hagiográfico, mesmo que não integrem a mesma cadeia imagética, apresentam semelhanças. Por isso, por vezes, é difícil precisar o modelo de certa pintura, mas fácil vinculá-la a esses padrões sedimentados pela Contrarreforma.



RESUMO

O presente artigo objetiva refletir sobre a incidência e os usos dos Registos de Santos na Capitania, posterior Província, de Minas Gerais durante a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX. Inicialmente, será apresentado um breve panorama da produção de imagens impressas na Europa, especificamente em Portugal, enfatizando-se a dinâmica de produção e comércio dos Registos de Santos, inclusive seu trânsito para o Brasil. Em seguida, refletir-se-á sobre a posse e os usos dessas estampas na Capitania/ Província de Minas Gerais, tomando-se como base inventários e testamentos de pintores e, sobretudo, identificando-se pinturas que as tomaram como modelos, ou que, melhor dizendo, compunham com elas a mesma cadeia imagética.

Palavras Chave: Registo de Santo; Modelo; Pintura.

ABSTRACT

This paper aims to consider the occurrence and usage of the Register of the Saints on the Captaincy, later called Province of Minas Gerais during the second half of the 18th century and the first half of the 19th century. Initially, a brief overview of printed images produced in Europe, particularly in Portugal, will be presented. The Register of the Saints production and trade dynamics, including its transit to Brazil will be emphasized. Subsequently the possession and usage of these impressions in the Captaincy / Province of Minas Gerais will be analyzed, taking as basis inventories and wills of painters, and essentially identifying paintings that took them as models, or rather, the ones that were part of same image genealogy.

Keywords: Register of Saints; Pattern; Painting.

Artigo recebido em: 12 abr. 2013.

Aprovado em: 03 mai. 2013.