



## Escolas de Papel - A influência de gravuras europeias no Brasil Colônia

Jorge Victor de Araújo Souza

Graduando em História da UFRJ / Bolsista BIC/FAPERJ

Sílvia Barbosa Guimarães Borges

Graduanda em História da UFRJ – Bolsista BIC CNPq

Procurar identificar os modelos que serviram aos pintores coloniais constitui, pois, do ponto de vista histórico, artístico e técnico, uma tarefa altamente útil para os historiadores da arte no Brasil colonial.

Hannah Levy

No fazer artístico do espaço Luso-Americano foi comum o uso de gravuras como modelos iconográficos para pinturas. Essa prática é conhecida pelos historiadores da arte brasileira, porém, poucas pesquisas foram feitas comparando os modelos gráficos com as pinturas no Brasil.

Ainda predominam as conclusões de Hannah Levy na década de 1940 e os estudos posteriores são repetições dos casos por ela citados. Hannah Levy afirmou que suas poucas descobertas foram *obra do acaso*, e que “excetuando-se um ou outro caso será provavelmente impossível provar uma relação direta entre uma determinada obra europeia e um dado painel fluminense”.<sup>1</sup> Passados mais de 60 anos, com novos recursos tecnológicos, podemos tentar o que para Hannah Levy parecia inviável.

Analisando as gravuras levantadas por nossa equipe de pesquisa orientada pela professora Doutora Maria Beatriz de Mello e Souza nos acervos da Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português de Leitura e Museu Nacional de Belas Artes e, cotejando-as com reproduções fotográficas de pinturas em igrejas foi possível reconhecer os primeiros indícios: vinte casos de influências ainda não documentados.

Esse estudo comparativo já está muito desenvolvido nos demais países da América Latina, destacando-se Peru, Bolívia e México<sup>2</sup>, e também em Portugal<sup>3</sup>, levando, na década de 1990, o historiador Sebastián López a afirmar que, “dia-a-dia ganha mais interesse o estudo de livros ilustrados, cujas gravuras serviram de fonte de inspiração, especialmente para a pintura...”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Levy, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. In: *Revista do SPHAN*, v. 6. Rio de Janeiro, 1942. p. 87.

<sup>2</sup> Cf. KELEMEN, Pal. *Baroque and Rococo in Latin America*, v. I. New York, 1967. p. 200-214.

<sup>3</sup> Cf. SOBRAL, Luís de Moura. As gravuras de Antuérpia e a pintura portuguesa no começo do século XVII: O Missal Pontifical de Gonçalves Neto. In: *Portugal e Flandres: Visões da Europa*. Lisboa: Edição do Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1992. p. 55-65.

<sup>4</sup> LÓPEZ, Santiago Sebastián. A Edição Espanhola do “Teatro Moral da Vida Humana” e sua influência nas Artes Plásticas do Brasil e Portugal; In: ÁVILA, Affonso. *Barroco - Teoria e Análise*. São Paulo; Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 1997. p. 315.

Nosso objetivo é efetuar uma comparação entre gravuras e pinturas, evidenciando os elementos iconográficos que são comuns em ambos suportes artísticos. Para esta finalidade apresentaremos dois casos inéditos. Esta pesquisa busca reafirmar o largo uso de modelos europeus na pintura colonial luso-brasileira.

### Aparição de Jesus a São João da Cruz e a Santa Tereza de Jesus

Uma estampa impressa em Antuérpia<sup>5</sup> presente em uma coleção de gravuras religiosas da Biblioteca Nacional,<sup>6</sup> mostra Jesus Cristo sentado entre São Pedro de Alcântara (1499-1562) e Santa Maria Madalena de Pazzi (1566-1607), segundo nomes impressos na própria gravura (Fig. 01). Juntamente com os nomes há indicações de suas Ordens: o santo franciscano e a santa carmelita. A relação entre os dois religiosos explica-se por São Pedro de Alcântara ser considerado por Santa Teresa de Jesus, reformadora carmelita, como *direttore spirituale e sostenidore della sua riforma carmelitana*.<sup>7</sup>

As mãos de Jesus Cristo estão sobre as cabeças dos santos e emanam luz. Estas "coroas" remetem à inscrição na parte superior da gravura: *Corona aureas possuit super Capita eorum expressas signo sanctitatis. Eccl 45,14 Psalm 20, 4*. As duas indicações bíblicas nos remetem às seguintes passagens do Evangelho: "E um diadema de ouro sobre o turbante, trazendo, gravada, a inscrição de consagração". (Eccl. 45:14)<sup>8</sup>; e "Pois tu precedes com bênçãos felizes, colocas uma coroa de ouro em sua cabeça" (Sl. 20:4).<sup>9</sup>

São Pedro de Alcântara segura uma cruz e olha para cima, na direção do Cristo. O santo carrega consigo o atributo da Paixão com o qual é comumente representado pela iconografia cristã. Esta forma de representar São João da Cruz com esse atributo pode ser vista na pintura de Antônio Zucchi em S. Giobbe (Veneza, primeira metade do século XVIII) ou no belo painel pintado por Giambattista Tiepolo, hoje exposto no Palácio Real de Madrid. O culto a São Pedro de Alcântara também teve grande repercussão em Portugal e no Brasil. Basta lembrar que no século XIX os reis portugueses, D. Pedro I e D. Pedro II, levavam em seu primeiro sobrenome a homenagem a esse santo.

Santa Maria Madalena de Pazzi está representada segurando com a mão esquerda a coroa de espinhos e com a direita um coração resplandecente. A presença desse atributo da paixão está de acordo com a hagiografia desta carmelita italiana,<sup>10</sup> que é freqüentemente caracterizada por arrebatamentos, visões e êxtases.<sup>11</sup> Sua iconografia, constantemente ligada a atributos de sofrimento do Senhor, pode ser vista na pintura barroca de Luca Giordano (1632-1705), localizada na igreja de S. Maria Madalena de Pazzi, em Nápoles, onde a Santa abraça o próprio Cristo crucificado em uma aparição.

A pintura inspirada nessa estampa encontra-se na capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo no Rio de Janeiro (Fig.02). Nela vê-se a mesma composição. É inegável que a estampa de Cornelis Galle (1576-1650), serviu de modelo ao pintor. Porém, na inscrição logo abaixo dos santos, nota-se que se trata de uma representação de São João da Cruz e Santa Tereza de Jesus.

Aqui se impõe uma questão: de que forma o pintor mudou os nomes dos santos (São Pedro de Alcântara/São João da Cruz e Santa Maria Madalena de Pazzi/Santa Tereza de Jesus) sem tornar a composição incompatível iconograficamente? Em primeiro lugar os santos da pintura são da ordem carmelita, o que é claramente adequado ao local. Em segundo, os atributos presentes na gravura são compatíveis com a iconografia desses santos. São João da Cruz, como o próprio nome indica tinha

<sup>5</sup> A gravura possui a assinatura de C. Galle. Trata-se do gravador Cornelis Galle (1576-1650), ativo em Antuérpia e membro da guilda desta cidade a partir do ano de 1610.

<sup>6</sup> Localização da gravura: Biblioteca Nacional (RJ) - Setor de Iconografia: 41. 3. 20. Prancha 188.

<sup>7</sup> Cf. BIBLIOTHECA SANCTORUM. Roma: Edição do Instituto Giovanni XXIII della Pontifica Università Lateranensi, 1967. p. 654.

<sup>8</sup> Cf. A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1983. p. 1316.

<sup>9</sup> *Idem*. p. 967.

<sup>10</sup> É relevante destacar que em 1670 foi publicada uma biografia desta santa em Antuérpia, com 50 gravuras.

<sup>11</sup> Cf. BIBLIOTHECA SANCTORUM. *Op.cit.*, p. 1111.

devoção por esse objeto máximo da Paixão, e Santa Teresa de Jesus também teve visões com o martírio de Cristo, logo pode ser representada com a coroa de espinhos em sua mão.<sup>12</sup> O pintor mudou os nomes dos santos e “transformou” o santo franciscano da gravura (São Pedro de Alcântara) no reformador da Ordem carmelita masculina (São João da Cruz) e a carmelita italiana da gravura (Santa Maria Madalena de Pazzi) na reformadora da Ordem carmelita (Santa Teresa de Jesus). O sentido da imagem mudou da união de duas Ordens (franciscana e carmelita) para a união de dois reformadores da Ordem carmelita.

As coroas de ouro foram reproduzidas na pintura onde é possível ler a inscrição: *Santa Thereza de Jesus e S. João da Cruz, estando com bastante fervor, a meditarem em profunda oração de repente lhes aparece o Senhor coroando-os com coroas de Gloria.* A devoção à Santa Teresa de Jesus e a São João da Cruz é compatível com as tendências da Contra-Reforma, principalmente porque suas vidas são marcadas por um aspecto muito valorizado neste movimento religioso – o êxtase.

### Assunção de Nossa Senhora

Em uma edição do livro *Officium Beatae Mariae Virginis*<sup>13</sup> que pertence à Biblioteca José Mindlim, encontra-se uma gravura da Assunção de Nossa Senhora.<sup>14</sup> Nela, Maria ascende aos céus em uma nuvem sustentada por anjos. A Virgem Santíssima está com a mão direita sobre o peito, o braço esquerdo levemente esticado e olhos voltados para o alto. Sua postura denota um sinal de êxtase. Seus trajés, seus cabelos e seu manto estão agitados pelos ventos em um movimento típico das figuras barrocas.

A pintura correspondente a esta gravura encontra-se no retábulo-mor da igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói (Rio de Janeiro).<sup>15</sup> Esse belo retábulo é considerado por diversos autores como uma obra jesuítica do século XVII.<sup>16</sup> Na pintura que encima o retábulo Nossa Senhora está com a mesma postura da gravura e também é sustentada por anjos que sustentam nuvens. A pintura, em relação à gravura, aparece invertida, provavelmente pelo uso da técnica da *contre-épreuve* que imprime este efeito.<sup>17</sup> A semelhança pode ser facilmente constatada ao comparar as zonas de luz dos dois suportes. Na vestimenta da Virgem Maria vê-se um “y” formado no manto logo abaixo do braço estendido. Outros pontos idênticos são formados pelos detalhes das mãos, dos cabelos e dos anjos. Essa iconografia aliada à arquitetura retabulística foi muito apreciada no período da contra-reforma, fazendo com que o historiador Jean Delumeau exclamasse que “os retábulos consagrados à Assunção são legião”.<sup>18</sup>

O retábulo citado não é especificamente dedicado a Assunção de Nossa Senhora, mas a um santo martirizado no século III, São Lourenço, como indica sua imagem. É significativa a presença dessa pintura em um retábulo. Ela faz parte de um conjunto vertical que dirige o olhar do fiel para o céu. Esses retábulos com a Assunção pintada em suas partes mais altas eram muito comuns em Portugal no

<sup>12</sup> Cf. MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle; etude sur l'iconographie après le Concile de Trente.* Paris: Librairie Armand Colin, 1932. p. 162.

<sup>13</sup> Cf. OFFICIUM Beatae Mariae Virginis. Antuérpia: Typographia Plantiniana, 1774. p. 224.

<sup>14</sup> Cf. MOTT, Luis. Cotidiano e Vivência Religiosa: Entre a Capela e o Calundu. In: MELLO E SOUZA, Laura de (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Cotidiano e vida privada na América portuguesa.* São Paulo, Cia. das Letras, 2002. p. 177.

<sup>15</sup> Reproduzido em: *Arte no Brasil.* São Paulo: Editora Nova Cultural, p. 37. Essa gravura também serviu de modelo para a pintura em um medalhão na Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Ouro Preto.

<sup>16</sup> Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. In: ÁVILA, Afonso. *Barroco - Teoria e Análise.* São Paulo; Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 1997. p. 265-267; COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* n. 26, 1997. p. 131; BONNET, Marcia. A talha Filipina em madeira na colônia: influências e mutações. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.* v. 1 Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004. p.451-461.

<sup>17</sup> Com a ajuda dos recursos digitais invertemos a gravura e conseguimos que ela ficasse na mesma direção da pintura, o que facilitou a comparação.

<sup>18</sup> Cf. DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 325.

período Barroco.<sup>19</sup> Muitos pintores europeus dessa época se dedicaram a temática como Ticiano, Guido Reni, Poussin, Rubens, Murillo e Carlo Maratta. Dois motivos explicam essa predileção: a ênfase contra-reformista dada ao culto mariano e a preferência da arte barroca pelos motivos ascensionais.<sup>20</sup> Nesse sentido, a iconografia da Assunção encaixa-se com perfeição em um retábulo formando uma obra que tem como finalidade “reforçar o sentimento global de impulso para o alto”.<sup>21</sup> Essa verticalidade barroca no tema da Assunção pode ser muito bem exemplificada nas palavras de José Anchieta, em 1565:

Já sobre os cumes radiosos do firmamento, te vês admiram arrebatada, ó Virgem Mãe de Deus. Já sobes acima dos tronos angélicos e tomas posse do principal sólio da glória. Brilham-te aos pés os astros, abrem-se os céus imensos, os esquadrões dos anjos te nas alturas.<sup>22</sup>

Esse tema, que só se tornaria um dogma na Igreja católica em 1950,<sup>23</sup> despertava a devoção de inúmeros fiéis, sendo uma das festas mais antigas do calendário mariano<sup>24</sup> e uma das quatro principais festas religiosas em Portugal juntamente com Natal, Páscoa e Pentecostes.<sup>25</sup> Diogo do Rosário, em seu conhecido *Flos Sanctorum*, salientava: “Entre todas as festas que a Igreja Catholica celebra da Virgem Nossa Senhora, esta é a mais gloriosa, e que com mais razão se pode chamar festa...”<sup>26</sup>

A Sociedade de Jesus surgiu em um contexto histórico no qual o culto Mariano era muito valorizado e os jesuítas promoveram, em particular, uma devoção a episódios da vida de Virgem Maria, sendo a Assunção uma representação do desfecho glorioso.

A partir dos casos levantados por Hannah Levy, juntamente com os primeiros resultados inéditos de nossa pesquisa, podemos afirmar que os pintores luso-brasileiros seguiram uma prática comum em Portugal e em outros países da América Espanhola – o uso de gravuras como modelos para suas composições pictóricas. Todavia, isso não significa que agiam como simples copistas, ou que não possuíam engenhosidade, como comprova-se pela constante reconfiguração dos elementos nas pinturas. O historiador Vitor Serrão enfatiza esse aspecto ao tratar desta prática entre os pintores lusos:

A simples posse de uma estampa acabada de chegar ao mercado português permitia a um pintor nacional de medianos recursos, não só a opção imediata da réplica pura e simples, mas também a arrojada aventura de outra fórmula interpretativa, a coragem da sua reformulação pontual, um convite a novas sugestões de pesquisa formal.<sup>27</sup>

Os pintores copiavam a composição de uma forma geral, mas imprimiam outros elementos. Neste sentido, Serrão apresenta uma possível explicação para o uso excessivo de gravuras:

---

<sup>19</sup> Podemos destacar como exemplos pelo menos quatro grandes retábulos: na Capela de Nossa Senhora do Rosário na Igreja de São Domingos de Viana do Castelo, na Capela-Mor da sé de Elvas e no Retábulo-Mor da Sé do Porto, todos reproduzidos em: SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003. pp.197, 275, 278 ; o retábulo do altar-Mor da Igreja de Santa Maria em Leiria, reproduzido em: ALMEIDA, José Antônio Ferreira de. (org.) *Tesouros artísticos de Portugal*. Lisboa: Selecções, 1976. p. 414.

<sup>20</sup> Cf. DELUMEAU, Jean. *Op. cit.* p. 325.

<sup>21</sup> *Ibidem.* p. 324.

<sup>22</sup> Cf. ANCHIETA, José de. *De Beatae Virgine*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1940. p. 414.

<sup>23</sup> O tema da Assunção não possui nenhuma referência bíblica de forma explícita e só se transformou em dogma com a emissão da bula papal *Munificentissimus Deus*.

<sup>24</sup> Sendo comemorada no dia 15 de agosto. É significativo, neste caso, o fato do dia de São Lourenço ser comemorado também neste mês, no dia 10. É possível uma associação pelo mês, ambas festas sendo lembradas aos fiéis pela junção das duas iconografias: devoções do mês de agosto.

<sup>25</sup> Cf. PIMENTEL, Alberto. *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*. p. 114.

<sup>26</sup> Cf. ROSÁRIO, Diogo do. *Flos Sanctorum*. Lisboa: Typographia Universal, 1870, p. 122. (1ª edição em 1590).

<sup>27</sup> Cf. SERRÃO, Vitor. *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657 – O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 183.

Os exemplos são inúmeros, e provam que a clientela religiosa pretendia, tanto como qualidade artística, fidelidade na representação das 'histórias sagradas', a fim de evitar o mínimo problema com a censura inquisitorial. A aprovação prévia de gravuras servindo de modelo à iconografia desejada era o modo mais corrente de facilitar as coisas, tanto para os clientes como para os artistas ...<sup>28</sup>

As análises empreendidas demonstram que as iconografias das gravuras foram copiadas para as respectivas pinturas, e que estas, por sua vez, são coerentes com os contextos religiosos que as cercam. O que foi exposto nos faz pensar que a transposição da iconografia de uma gravura para uma pintura opera uma modificação na dinâmica de visualização. No primeiro momento o suporte da iconografia é móvel, a gravura é que circula nas mãos dos fiéis. No momento posterior ao transplante, o suporte iconográfico é fixo, os fiéis é que se movem para contemplar a pintura.

---

<sup>28</sup> SERRÃO, Vitor. *Op. cit.*, p. 195.

## Referências Iconográficas



Figura 1 - Cornelis Galle. *Aparição de Jesus a São Pedro de Alcântara e a Santa Maria Madalena de Pazzi*. Gravura em metal, 13,5 x 9 cm. Primeira metade do século XVII. Fonte: Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro.



Figura 2 - *Aparição de Jesus a São João da Cruz e a Santa Tereza de Jesus*. Pintor anônimo. Segunda metade do século XVIII. Fonte: Capela do noviciado da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo / Rio de Janeiro.