

O IRREQUIETO JUDAS: UMA QUESTÃO ICONOGRÁFICA NA PINTURA DE ATAÍDE

Pedro Queiroz Leite¹

1. Introdução

As pesquisas que realizamos há alguns anos têm como objetivo compor um inventário dos livros com estampas, ou mesmo das gravuras avulsas, que circularam em Minas Gerais entre meados do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. Para tal, selecionamos como fundos de pesquisa prioritários os acervos, públicos e privados, existentes nas cidades de Ouro Preto e Mariana, por serem estas as principais concentrações urbanas da capitania no período em recorte.

Realizadas já várias pesquisas neste sentido, nossa intenção é, através deste reconhecimento visual, procurar identificar algumas imagens que possam ter servido de modelos para a pintura e a talha da região destacada. Pois, como é sabido, a circulação de estampas e sua conversão em modelos para outros artistas – modelos passíveis de novos arranjos, por acréscimos ou supressões frente aos originais – é um fato tão antigo quanto bem documentado.

Giorgio Vasari (1511-1574), em suas célebres *Le Vite*, menciona várias dessas ocorrências, cabendo destacar, dentre outras – por envolver claramente por tal procedimento e por revelar o amplo espectro da circulação das estampas, para além das ditas *escolas* e países – um episódio relativo à juventude de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Segundo aquele biógrafo, o artista florentino obteve grande admiração a partir de uma imagem que fez tendo como modelo uma estampa de autoria de Martin Schongauer (HIND, 1925: 28)¹: “*nel ritratto che e’ fece d’una carta di Martino Tedesco stampata, che gli dette nome grandissimo*” (VASARI, 1568: v.6, p.8). Pois, de acordo com o aretino,

[...] Imperò che, essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino, quando i Diavoli battano Santo Antonio (**Fig.1**), stampata in rame, Michelagnolo la ritrasse di penna, [...].



¹ Mestrando em História Social – UEL

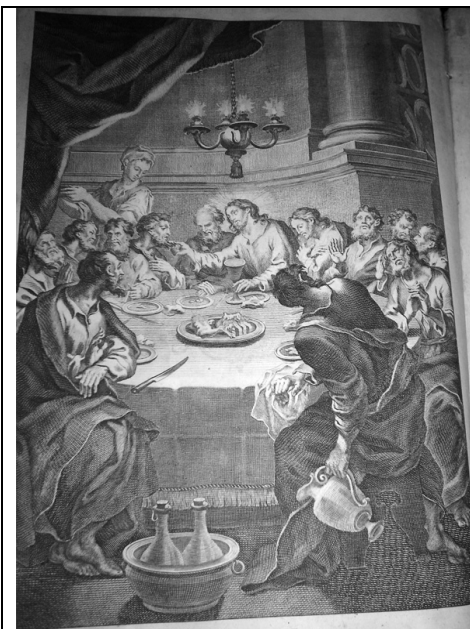
Fig.1. Martin Schongauer (ca. 1445–1491). *Santo Antônio Atormentado por Demônios*. Ca. 1470–75. Xilogravura. 11 1/2 x 8 5/8 in. (29.1 x 22 cm). Museu Metropolitano de Nova Iorque. In http://www.metmuseum.org/toah/hd/engr/ho_20.5.2.htm

E, mais importante, como acrescenta Vasari na mesma sentença, não se restringiu a copiar a estampa:

[...]di maniera che non era conosciuta, e quella medesima con i colori dipinse: dove, per contrafare alcune strane forme di Diavoli, andava a comperare pesci che avevano scaglie bizzarre di colori; e quivi dimostrò in questa cosa tanto valore che e' ne acquistò e credito e nome (VASARI, 1568: v.6, p. 8).

O emprego, portanto, de estampas como modelos para outras composições, em outros meios, era bastante comum: grande parte da produção pictórica, torêutica e arquitetônica, do Renascimento ao Rococó, valeu-se desse expediente (ARGAN, 2004: 16-21). As Academias também preconizavam o estudo das estampas e a cópia das mesmas, como também de desenhos (PEVSNER, 2005: 148-149), enquanto práticas fundamentais na aprendizagem dos artistas. O que, evidentemente, se verificava no caso de Portugal (CUNHA: 1976; JATTA, 1996; SOBRAL, 1996: 15-16), como, da mesma maneira, em outras regiões da América portuguesa (SILVA, 1979: 53-60). Quanto às Minas Gerais, ela também foi amplamente utilizada (JARDIM, & LEVY, 1978: 35-96; 97-153; 185-212; BURY, 2008:)².

Seguindo esta linha de pesquisa, em recente trabalho, pudemos identificar uma estampa contida num missal que, efetivamente, influenciou uma pintura de Ataíde. Trata-se de uma *Última Ceia* (**Fig. 2**), de autor desconhecido³, gravada por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e que se encontra inserida no *Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontífices enarratis, & universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitânia Regum huc usque concessis, nunc in hac editione locupletatum*⁴, publicado em Lisboa pela Tipografia Régia em 1797. Desta obra, encontramos dois exemplares, um na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Ifigênia do Alto da Cruz, e outro na Capela de Nossa Senhora do Rosário, do Padre Faria, ambas em Ouro Preto, MG⁵. Estampa que, como demonstramos noutro trabalho (LEITE, 2008), tratava-se, sem sombra de dúvida, do modelo utilizado por Ataíde naquela sua *Última Ceia* que se encontra na capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto⁶ (**Fig. 3**).



(**Fig. 2**) Joaquim Carneiro da Silva (Silva S.). *Ceia dos Apóstolos*. Gravura em metal, 28 x 37cm. Missal de 1797. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto. Fotografia do Autor.



(**Fig. 3**). Manuel da Costa Ataíde. *Cena dos Apóstolos*. T.s.m., 300 x 250 cm. Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Fotografia do Autor.

Ainda mais recentemente (LEITE, 2009), pudemos identificar a persistência do uso de uma imagem, obra também de Joaquim Carneiro da Silva, e que consta da folha de rosto do missal de 1797 (**Fig. 4**) cuja permanência do seu emprego, como modelo, dizíamos, pôde ser verificada ainda numa edição de 1860. No transporte da imagem, porém, da edição de 1797 àquela de 1860, alterou-se a identidade do gravador e, logicamente, a rubrica: de Joaquim Carneiro da Silva a Teodoro Augusto de Lima. E também demonstramos, então, que a utilização deste modelo não se conteve apenas por meio da gravura. Ele iria também figurar na pintura do nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG (**Fig. 5**).

	
<p>Fig. 4. Joaquim Carneiro da Silva. Folha de Rosto do Missal de 1797.</p>	<p>Fig. 5. Autor desconhecido. <i>Alegoria da Fé e da Igreja</i>. O.s.m. Nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava. Fotografia do Autor.</p>

Não afirmamos, aqui, que esta *Alegoria da Fé e da Igreja* do nártex do referido templo seja uma obra de Ataíde, pelo contrário. Ainda que sua atuação ali esteja razoavelmente bem documentada (MENEZES, 2005: 26; 197), entre os anos de 1813-1820, como, inclusive, é plenamente verificável a sua palheta na capela-mor da Matriz de Itaverava, somos levados em direção contrária a tal possível conclusão, pois é patente que a pintura do nártex foi realizada por mão muito menos hábil do que a do artista marianense.

Por outro lado, nada impede que ela tenha sido realizada por um seu discípulo, por um membro de seu ateliê ou oficina. Julgamos, portanto, se tratar de um seu aprendiz na medida em que Ataíde ali já trabalhara e serem comuns as empreitas de artistas menores de alguma maneira relacionados a outros maiores, numa mesma obra. Além disso, a pintura a que nos referimos é, inequivocamente, uma emulação da folha de rosto dos missais já referidos, e, como sabemos, ao menos um dentre eles, comprovadamente fazia parte do repertório de modelos de Ataíde, como vimos (**Fig.2** e **Fig. 3**).

2. Ampliando as pesquisas

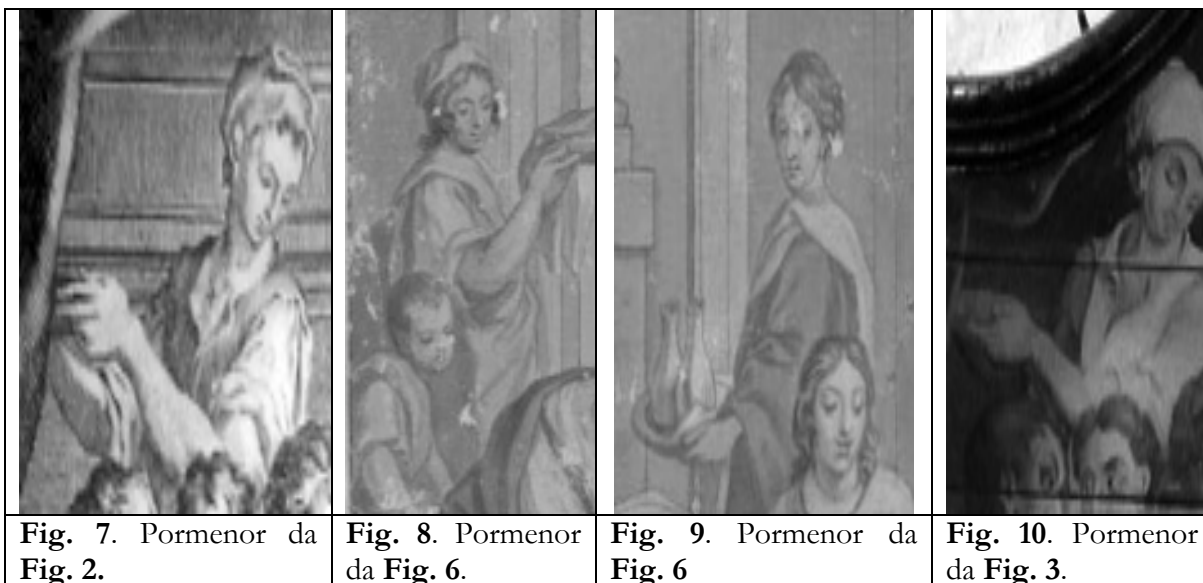
Durante as pesquisas realizadas para o estabelecimento das similaridades entre a gravura da *Última Ceia* de Joaquim Carneiro da Silva (**Fig. 2**) e a pintura de Ataíde (**Fig. 3**), encontramos uma outra obra daquele artista português, posterior àquela sua estampa, que trazia um elemento comum para se somar a todas elas: a presença de criadas domésticas

servindo não só os derradeiros cenáculos, como também, ambientadas numa *Ceia na casa de Lázaro* (**Fig 6**).



Fig. 6. Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). *Ceia na casa de Lázaro*, desenho (tinta da china e aguadas), 34 x 57,2 cm, 1804. Inscrição: J. C. Silva delin., 1804. Legenda: *Maria autem erat quae unxit Dominum unguento et exersit pedes eius capillis suis cuius frater Lazarus infirmabatur. Joan. 11.II.* Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Ficha Bibliográfica (visualização **ISBD**) [949642]; CDU 232(084.11). Apud in <http://purl.pt/1242>. Acessado em 19/01/2009.

A introdução de uma criada, no ambiente da *Última Ceia* da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, foi sempre considerada, pelos estudos tradicionais, uma provocação ou brincadeira de Ataíde. E, como revelamos então, esta teoria caía por terra frente às evidências contidas na gravura de Carneiro da Silva (**Fig. 7**), em seu desenho posterior a esta (e **Fig. 8** e **Fig. 9**) e frente à pintura de Ataíde (**Fig. 10**).

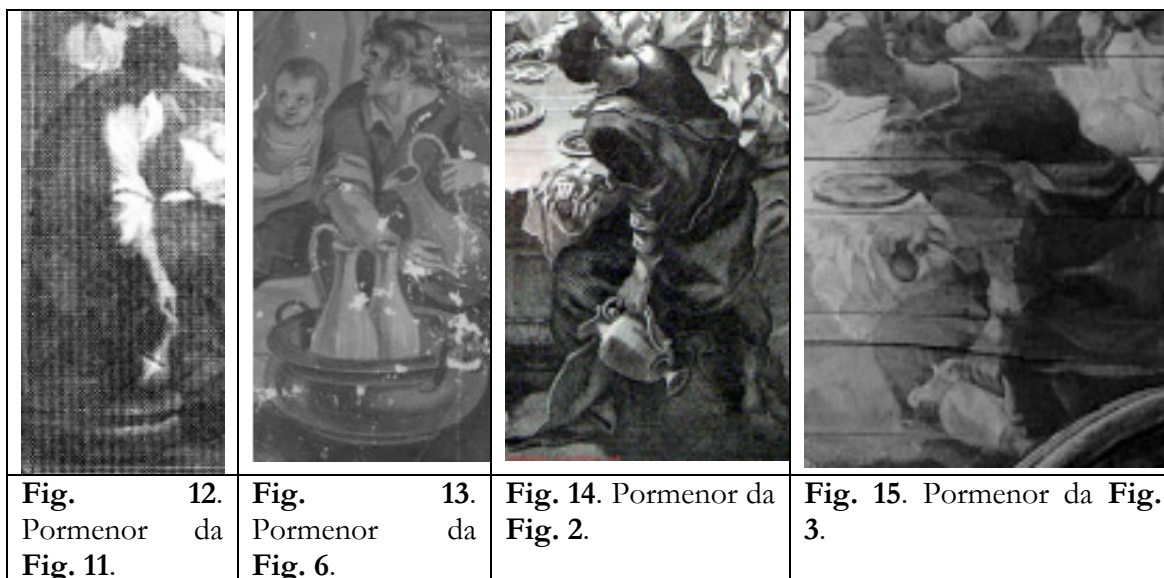


Estabelecido este ponto, conseguimos reconstituir, parcialmente, uma teia de influências mútuas que envolvia não somente aqueles artistas e obras em específico, como, também, o pintor português André Gonçalves (1685-1762) e uma sua versão da *Última Ceia* (Fig. 11), além do já referido desenho de Joaquim Carneiro da Silva.



Fig. 11. André Gonçalves. *Última Ceia*. O.s.t., 2250 x 3150 cm. Braga, Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva. Apud in MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves. Pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.

Tal processo deveu-se à verificação de elementos recorrentes em todas as obras. Por ordem cronológica, num pormenor da pintura de André Gonçalves (**Fig. 12**), noutra do desenho de Carneiro da Silva (**Fig. 13**), outro ainda na estampa deste mesmo autor (**Fig. 14**), e, por fim, no já referido painel de Ataíde (**Fig. 15**).



Como o leitor já notou, o que julgamos, naquela ocasião, como crucial para uma, *verbi gratia*, “genealogia das composições”, foi a recorrência de uma figura masculina, variante de caso a caso (o apóstolo Judas, no primeiro, terceiro e quarto casos, e um serviçal, no segundo) retirando uma jarra de uma vasilha, localizada, no primeiro plano. Além de outros motivos repetidos, como o cortinado e o candeeiro, também presentes e trabalhados de forma muito parecida em todas as obras.

Nossas pesquisas, entretanto, prosseguiram. E, por meio delas, chegamos a outras curiosas constatações. Localizamos, junto ao acervo virtual da Coleção Sarmento, pertencente à Universidade do Minho, Portugal, dentre várias estampas retratando o tema da Última Ceia, algumas delas que corroboram nossas conclusões anteriores quanto à pertinência do personagem que se serve ou serve aos convivas⁷.

Todavia, uma das estampas (**Fig. 21**) – cujo modelo foi, muito certamente, a *Santa Ceia*, de Rubens, de que há várias cópias e estudos(**Fig.22**)⁸ – não se adequava ao tema e, por outro lado, assemelhava-se sobremaneira a uma bem conhecida obra de Ataíde: falamos da *Santa Ceia* (**Fig. 23**) do Colégio do Caraça, em Santa Bárbara, MG.



Fig. 21. Gravador desconhecido. *Última Ceia*. Data e editor desconhecidos. Buril. Obs.: Gravura recortada de um livro, no verso tem um texto impresso em latim.



Fig.22. P.P. Rubens. *Última Ceia*. 1620-21. O.s.m., 43.8 x 44.1 cm. Apud <http://www.artbible.info/art/large/55.html>. in

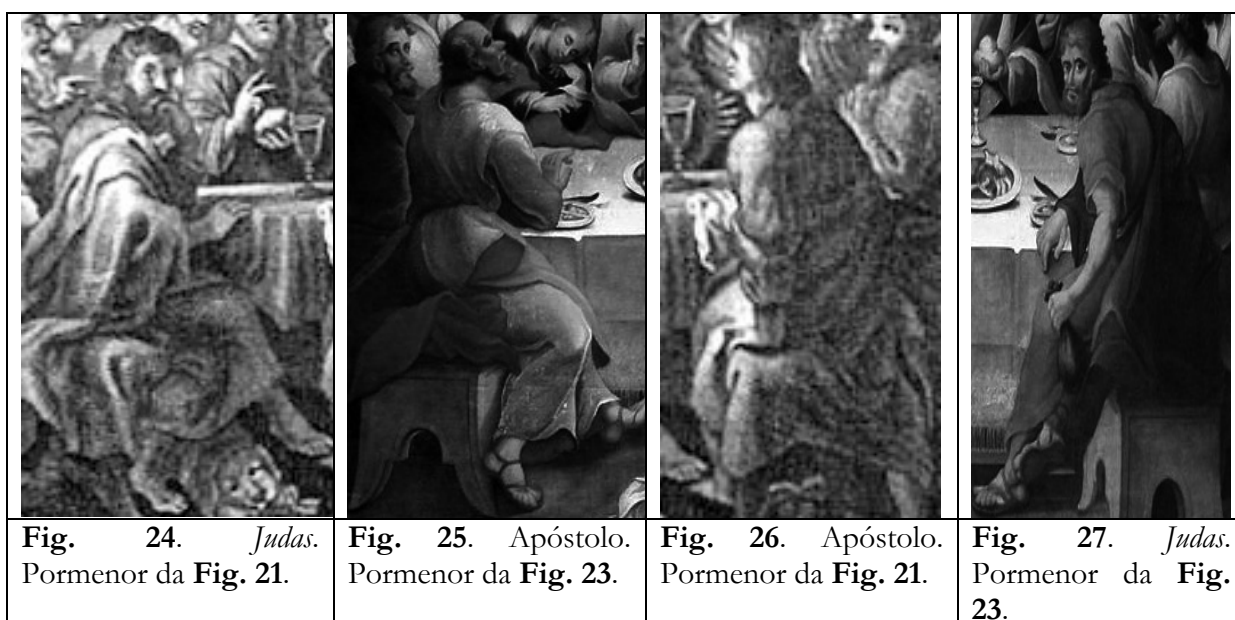


Fig. 23. Manoel da Costa Ataíde. *Última Ceia*. O.s.m. Colégio do Caraça, Santa Bárbara, MG. Fotografia do Autor.

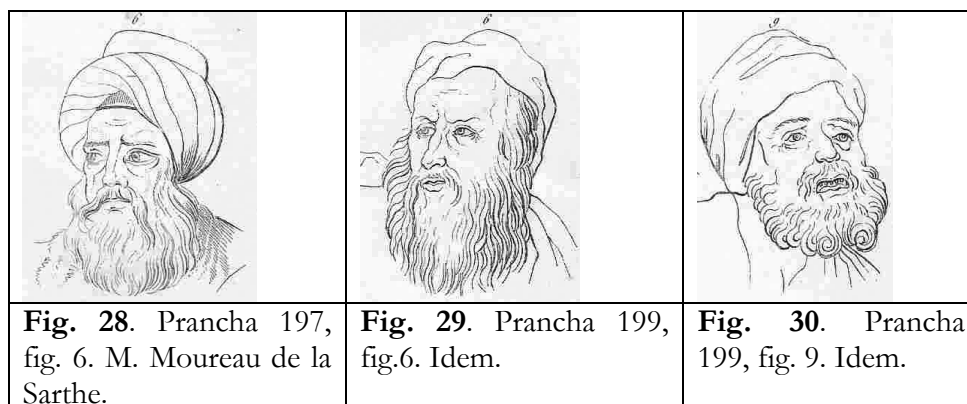
3. Desatando e reatando alguns nós

Permanece ainda desconhecido o modelo utilizado por Manuel da Costa Ataíde na pintura da *Última Ceia*, do Colégio do Caraça. Acreditamos, inclusive, que para esta sua obra, realizada já em sua maturidade artística, variadas referências e fatores tenham concorrido em sua composição. Em primeiro lugar, como dizíamos, muito deve ter contado toda a experiência de Ataíde, já com 66 anos à época em que pintou a Ceia, em 1828 (MENEZES, 2005: 26). Entretanto, sustentamos, há uma grande possibilidade de que Ataíde tenha conhecida a já referida gravura anônima da *Última Ceia*, de que há um exemplar na Coleção Sarmiento. E tal nos é sugerido em vista de uma simples confrontação entre as figuras frontais tanto da estampa, quanto da pintura.

A semelhança entre os grupos de personagens, como viram, é bastante nítida. E torna-se evidente quando destacadas, uma por uma, e rearranjadas, por suas semelhanças, como a seguir indicamos (Fig. 24, Fig. 25, Fig. 26 e Fig. 27).



A observação das reproduções acima revela, sobremaneira, a familiaridade entre as figuras. E, também, muito da bem conhecida prática de apropriação e reformulação de obras, da estampa para a pintura. Percebe-se, com clareza, como Ataíde aproveita muito da posição do corpo do Judas da gravura anônima para a composição de um dos apóstolos. E como utiliza a postura de um outro para a posição do *seu* Judas. Porém, neste ponto, ele retoma a estampa original e se apropria do rosto do traidor: faz com que ele olhe diretamente para o público, com uma expressão de um certo desafio, mas, principalmente, cumplicidade: sua expressão nos faz recordar, aliás, certos tipos de um personagem em que “*n’y a ici ni force ni grandeur: c’est une opiniâtreté dure, inflexible, imperieuse*” (Fig. 28). Ou da “*bassesse extreme, mélange odieux de ruse et de bêtise. Avec un tel visage on est sourd à la voix de l’honneur*” (Fig. 29). Ou, ainda (Fig. 30), de um “*caractère opiâtre et insensible, stupidité et friponnerie*” (LAVATER, 1820: t.5, 173; 175).



4. Bibliografia

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

BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In *Barroco*, nº 19. Belo Horizonte: centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.

CUNHA, Lygia Fonseca Fernandes da. *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego – Lisboa: estampas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.

HIND, Arthur M. *A History of engraving & etching from the 15th century to the year of 1914*. 3ª ed. rev. e ampl. Nova Iorque: Dover, s.d.

JARDIM, Luiz. *Pintura e escultura I*. São Paulo: FAUSP/ MEC/ IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).

JATTA, Bárbara. *Francesco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.

LAVATER, Gaspard. *L'Art de connaitre les hommes par la physionomie*. Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique; précédée d'une Notice historique sur l'Auteur; augmentée d'une Exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Vamper, de Gall, sur la physionomie; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face, etc.; par M. MOREAU (de la Sarthe), Professeur à la Faculté de médecine de Paris; Ornée de plus de 600 gravures, dont 82 coloriées et exécutées sous l'inspection de M. VINCENT, peintre, membre de l'Institut. Paris: Depélafol, 1820.

LEITE, Pedro Queiroz. *Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. *Imagem Peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2009.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1944.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Princesas artistas: as filhas de el-rei D. José*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*. Pintura do barroco português. Lisboa: Estampa, 1995.

MENEZES, Ivo Porto de. Uma releitura da trajetória do pintor marianense. In CAMPOS, A.A.(org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MISSALE ROMANUM, EX DECRETO SACROSANCTI CONCILLI TRIDENTINI RESTITUTUM; S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM; CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; ET CUM MISSIS NOVISSIMÈ PER SUMMOS PONTÍFICES ENARRATIS, & UNIVERSIS DITIONIBUS FIDELISSIMORUM LUSITANIA REGUM HUC USQUE CONCESSIS, NUNC IN HAC EDITIONE LOCUPLETATUM. Lisboa: Tipografia Régia, 1797.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

RACZYNSKI, Atanazy. *Dictionnaire historique-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847. In <http://purl.pt/6391>. Acessado em 19/01/2009.

SILVA, Áurea Pereira da. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. In *Barroco*, n.º. 10. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das Imagens: ensaios sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996.

VASARI, Giorgio. *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. In <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>. Acessado em 23/06/2009.

5. Notas

¹ Publicado, originalmente, em 1923.

² Vários são os estudiosos que se detiveram sobre o tema, quanto à produção de Ataíde e outros artistas coloniais, a partir dos estudos pioneiros de JARDIM (1978) e LÉVY (1978) — publicados, pela primeira vez, em 1939 e 1944, respectivamente. Assim, abstermo-nos de citá-los, com o receio de cometer alguma injustiça, na ausência de algum nome, vistas as dimensões do presente trabalho.

³ Por *autor desconhecido* queremos dizer que não foi possível identificar o idealizador da imagem, antes de ser gravada. No caso presente, há fortes indícios de que o autor do desenho tenha sido o próprio Carneiro da Silva.

⁴ Doravante tratado no presente trabalho, por economia, inclusive nas legendas, de Missal de 1797.

⁵ Existem exemplares desta edição – bem como de outras, quase idênticas a esta – em vários fundos de Ouro Preto e Mariana já identificados por outros autores e por nós verificados. Citamos os volumes acima na medida

em que não constam das relações anteriores. Estas foram por nós descobertas num pré-levantamento de campo, de cujos fins já tratamos.

⁶ A efetiva vinculação entre o modelo e a pintura já havia sido estabelecida anteriormente (BOHRER, 2005). Todavia, como referido autor deteve-se no mero registro da rubrica sotoposta à estampa, julgamos por bem ampliar as pesquisas e, definitivamente elucidar a autoria da obra, pertencente a Joaquim Carneiro da Silva.

⁷ São várias, e interessantíssimas todas elas, para o estudo da morfologia de tal cena, as estampas da Coleção Sarmento. Em razão das dimensões do presente trabalho, todavia, vimo-nos obrigados a não reproduzi-las nem quanto delas tratarmos de forma delongada.

⁸ O modelo escolhido por nós é o que se encontra no Museu de Arte de Seattle, EUA. Há, porém, uma cópia numa coleção particular, um estudo no Museu Pushkin, etc. O interessante quanto à obra por nós selecionada é que, ao contrário da pintura original e de suas cópias, nela a cena encontra-se invertida, com Judas à esquerda, como na estampa da Coleção Sarmento.