



A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial

Raquel Quinet Pifano

Considerando a pintura colonial herdeira de uma tradição artística humanista atuallizada pela teoria da imagem tridentina, visa-se apurar na pintura colonial noções de imitação, invenção e emulação. Busca-se a partir daí, definir a prática de copiar gravuras e outras pinturas a fim de conhecer melhor o artista colonial.

Pintura colonial, cópia e invenção, artista colonial.

Tomar gravuras européias como modelo para suas pinturas era algo absolutamente corriqueiro em meio aos pintores coloniais. Tal prática é fato com que os pesquisadores da pintura colonial brasileira se deparam, mas que, *grosso modo*, nem sempre, se dispõem a esclarecer. Não raro, o cotejo entre o modelo e a pintura resulta na “indesejável” constatação de que determinada pintura é cópia fiel da respectiva gravura-modelo. Reconhecendo o tom de lástima que acompanha, ainda que involuntariamente, tais constatações, eu gostaria de realizar defesa de nossos copistas e tentar desfazer o temerário equívoco (moderno) de associar aquele usual procedimento de cópia à falta de talento ou imaginação.

Na reflexão sobre o tema, é importante ter em mente que a gravura, sobretudo durante os séculos 16 e 17, foi a grande responsável pela divulgação de valores e preceitos artísticos em todo o continente europeu e nas diversas colônias. Capaz de traduzir códigos letrados para códigos visuais, tornou universalmente acessível o conjunto de princípios pictóricos resultante de estudos de grandes humanistas e literatos em geral, que muitas vezes sequer escreviam em língua vernácula.

Lembre-mos de Baxandall ao atribuir às gravuras de Mantegna o mérito de difundir os postulados de Alberti, fundamentais para a cultura artística européia, e sua dúvida sobre o alcance do tratado albertiano caso inexistisse a gravura.¹

Além de responsável por decifrar códigos letrados, a gravura reproduzia obras de grandes pintores, tornando-as modelo para a produção de imagens visuais. Foi assim que Ataíde, pintor marianense do final do século 18, conheceu e copiou Rafael. Diante da pintura a ser reproduzida, era necessário ao gravador, devido às diferenças de meios (pintura e gravura), traduzir valores plásticos como matizes e tons. Dessa forma, definida por Argan como “gravura de tradução”,² tornou-se um dos meios mais eficientes na divulgação de preceitos artísticos europeus na colônia.

Esclarecida a função da gravura de traduzir valores plásticos e divulgar preceptivas ou preceitos artísticos, permanece a desconfiança sobre a competência dos pintores coloniais em assimilar seus ensinamentos figurativos. Ora, o que se verifica na maioria das pinturas coloniais de que se conhece a gra-

Ataíde

Promessa de Deus,
pintura, 1799/800, Igreja
São Francisco de Assis,
Ouro Preto
Fonte: Frota, Lélia Coelho. *Ataíde*.
Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1982

Demame

Promessa de Deus,
gravura, Bíblia ilustrada,
Biblioteca Nacional, RJ
Fonte: Levy, Hannah. *Modelos
europeus na pintura colonial*. In:
Revista do SPHAN. Rio de
Janeiro, MEC, n. 8, 1944

vura-modelo é a cópia fiel. Inevitável a frustração daqueles que buscaram artistas na acepção moderna, evidente o desconhecimento do ser artista colonial. Sendo assim, parece premente rever as noções de invenção, imitação e cópia no universo artístico luso-colonial e isentá-las de noções românticas.

Originalidade x novidade

O poeta Charles Baudelaire – o maior crítico de arte da modernidade, defendem alguns –, respondendo às prescrições artísticas acadêmicas de cópia da natureza, escreveu: “Acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia. Prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva.”³ Algum tempo mais tarde, e não sem influência do poeta e do dito Romantismo, o pintor Paul Klee definiu a obra de arte como:

*A obra de arte é, em primeiro lugar, gênese e sua história pode ser representada sumariamente como uma faísca que irrompe misteriosamente não se sabe de onde e que inflama o espírito, aciona a mão e, transmitindo-se como movimento à matéria, torna-se obra.*⁴

Ora, o grande pintor Nicolas Poussin, aclamado por seu classicismo, afirmava: “A novidade em pintura não consiste principalmente num tema jamais visto, mas em uma disposição e uma expressão boas e novas e assim o tema, de comum e velho que era, torna-se singular e novo.”⁵ A noção de “novidade” de Poussin remonta diretamente a Horácio, em cuja *Arte poética*, emblema para a doutrina humanista do *ut pictura poesis*, lê-se: “É difícil dar um tratamento singular a coisas gerais e é melhor pôr numa peça o poema sobre Tróia, a proferir na condição de primeiro o desconhecido e inaudito.”⁶

A leitura dessas transcrições já indica as diferenças de acepções que o termo “novidade” assume em contextos artísticos distintos. Baudelaire e as gerações seguintes consideram a criação artística oriunda de uma fonte original, o Eu subjetivo, um Eu não concebido, na verdade temido pelos antigos e pelos humanistas. Enquanto Baudelaire exaltava os monstros de sua fantasia em detrimento da “natureza feia”, Horácio temia o desconhecido e aconselhava o poeta a evitar o inédito. Assim, “novidade” na arte, para Baudelaire e os românticos, será o nunca visto, enquanto para Horácio e os humanistas, uma forma nova de contar (ou pintar) o já conhecido. De modo geral, até o século 18, aproximadamente, identificava-se o modelo da arte (poesia e pintura) na natureza, ou seja, no mundo exterior, como prescrevia a doutrina da *imitatio* – “inimiga da arte” segundo Baudelaire. Era justamente a imitação da natureza (princípio do modelo) que preservava a arte dos delírios da imaginação, ou seja, dos perigos da subjetividade.⁷

O Romantismo deslocou o modelo de representação artística do mundo exterior para a interioridade do artista, que agora intui, especula sobre a natureza. Será pela chave da imaginação, a “rainha do verdadeiro”,⁸ que a natureza será experimentada, deixando de ser um modelo universal para, como ambiente da existência humana, tornar-se “um estímulo a que cada um reage de modo diferente”.⁹ Ao se transferir o modelo da representação artística para o Eu subjetivo do artista, ampliou-se significativamente o domínio do Eu no processo de produção da obra de arte. Decorrente de tal ampliação, temos a emersão vigorosa da figura do “gênio inspirado”, central na poética romântica. O *ingenium* (gênio do artista) foi libertado das amarras das preceptivas pela faculdade suprema da imaginação, e o artista ganhou

maior autonomia em relação ao texto – não foi por acaso que, na esteira das reivindicações românticas, o grande teórico do Modernismo, Clement Greenberg, afirmou que a pintura era “vítima da poesia”.¹⁰ Da noção humanista do *ingenium*, regulado por uma série de regras bem definidas (regras derivadas de preceptivas da poesia), passou-se ao gênio livre para criar. Foi a partir da noção romântica de gênio e da valorização da imaginação que a arte do início do século 20 formulou a noção de originalidade que sustentou os discursos da vanguarda e a crítica ao passado acadêmico.¹¹

De fato, a crítica de arte humanista não poderia abrir mão da tradição e muito menos do texto. Uma vez que, no sistema de saber antigo, a história e a poesia eram disciplinas liberais, a partir delas a pintura afirmaria sua homologia com a poesia e demonstraria sua força. Se a pintura era arte liberal, o pintor era um intelectual, mas só o seria caso seu objeto de trabalho fosse as disciplinas liberais, entendendo-se daí o poder da pintura de representar a história. Não foi Alberti quem afirmou ser a *istoria* a grande obra do pintor? Contudo, tal *istoria* era aquela fornecida pela autoridade da Antigüidade e da Bíblia. Partindo dessas fontes, o pintor talentoso (provido de *ingenium*) inventava uma nova e boa disposição para o tema (idéia expressa no conceito de composição pictórica de Alberti). A escolha do tema fazia parte da *inventio*, determinando a superioridade da “pintura de história” sobre a de “paisagem” ou de “natureza-morta”. Era justamente na pintura de história que o engenho do artista melhor podia manifestar-se. Lembremos a famosa crítica à pintura holandesa feita por Francisco da Holanda por intermédio da personagem Michelangelo:

O seu pintar é trapos, casebres, verduras de campos, sombras de árvores, e

*rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem habilidade, e finalmente sem nenhuma substância nem vigor.*¹²

Se a autoridade dos antigos e da Bíblia era a “fonte de inspiração” dos pintores, assim como dos poetas, logo era reclamada ao pintor a erudição digna de um homem livre, *eruditio libero digna*. Isso explica, nos escritos sobre arte da época, os recorrentes conselhos aos pintores de freqüentar poetas e oradores a fim de conhecer as artes liberais. Explica também a legitimidade de uma teoria da arte que hierarquizava os gêneros artísticos e a inevitável posição dianteira da pintura de história.

Portanto, a noção de *inventio* humanista não era incompatível com a noção de *imitatio*, como haveria de supor o homem moderno. Na verdade, tal equação resolvia-se na noção de emulação. No processo de imitação de um modelo de autoridade, interferia a invenção que resultava em obra distinta sem, contudo, ocultar o modelo primeiro, ou seja, a novidade da obra era revelada pela obra imitada ou, melhor, emulada. Lembremos o elogio de Alberti a Brunelleschi, Donatello, Masaccio por terem superado a arte antiga, valorizando-lhes o engenho.¹³ Como a doutrina da *imitatio* prescrevia a imitação da natureza, que, por sua vez, era atravessada pela noção de imitação da arte antiga, a cópia da arte antiga não era de maneira alguma procedimento reprovável, ao contrário. Certamente, a invenção era apreciada; contudo, o exercício da imitação muitas vezes restringiu-se à cópia servil, como vemos em pintores ditos “menores”, mas que nem por isso perderam a nomeação de pintores,

como ocorreria no século 20, quando não seria mais o fazer, o ofício, a determinar quem seria ou não artista, e sim categorias estéticas, assentadas sobre a exigência de originalidade, variáveis e instáveis.

Imitação e emulação

No caso da colônia lusitana, predomina na pintura a imitação servil: imitação servil não só das gravuras vindas de vários lugares da Europa, como de outras pinturas, sobretudo as que vinham do Reino. Por outro lado, tal constatação não implica afirmar que no mundo lusitano a doutrina da *imitatio* excluísse a noção de invenção. É bom ponderar! Segundo Hansen, o princípio de imitação que orientou as letras seiscentistas, assim como as artes plásticas, no mundo ibérico foi aquele de origem aristotélica formulado pelo conde Emanuele Tesauro (1592-1675) na obra *Il Cannocchiale Aristotelico* em 1654:

Não imita o Apolo de Praxíteles quem transporta aquela estátua do jardim de Belvedere para seu alpendere, mas quem modela uma outra pedra nas idênticas proporções, de forma que Praxíteles, vendo-o, possa dizer maravilhado: Este Apolo não é o meu; no entanto, é meu. Além do mais, a cada parto agudo é necessária a novidade, sem a qual a maravilha desaparece e, junto com ela, a graça e o aplauso. Portanto eu chamo imitação uma sagacidade com a qual, sendo proposta para ti uma metáfora ou outra flor do engenho humano, tu atentamente examinas as suas raízes e, transplantando-as em diferentes categorias, como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos.¹⁴

Na passagem acima, o processo de “invenção” da obra é claro: a emulação do

modelo decorre de um princípio de imitação inseparável de invenção. Note-se que Tesauro, ao prescrever a superação do modelo, condena a reprodução servil. Se por um lado o texto de Tesauro nos permite afirmar que a noção de emulação não era estranha ao mundo ibérico, por outro, não nos esclarece quanto ao usual procedimento da cópia servil no universo pictórico lusitano.

Embora condenada por Tesauro, a poesia colonial não escapava à prática da cópia servil que acabava por caracterizar a má poesia, distinguindo-a da boa poesia, resultado da emulação do modelo. Ainda segundo Hansen, o letrado seiscentista distinguia entre imitação louvável e imitação escolar, a primeira resultava em emulação do modelo, e a última, em imitação servil.¹⁵ Assim como à poesia, à pintura também se aplicavam “critérios de julgamento” para avaliação. Apesar do predomínio da imitação servil ou escolar, não se ignorava o valor da boa invenção. Francisco de Holanda reconhecia que a invenção era a parte mais nobre da pintura:

(...) a primeira entrada desta ciência e nobre arte [a pintura] é a invenção, ou ordem, ou eleição a que eu chamo idéia, a qual há-de estar em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e a imaginação.¹⁶

Diretores e professores

Observando o texto do livro de compromisso da Irmandade de São Lucas, de 1794, apuramos possíveis categorias correspondentes à “imitação louvável” e “imitação escolar”. A pintura é entendida como imitação que se apresenta como cópia ou original. Vejamos:

*2º o objeto da Pintura he a apparte imitação de todo o universo; 3º essa imitação he de duas sortes: qdo imitamos outras pinturas ou desenhos essa obra chamasse copia, mas aquela que imitamos ou cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.*¹⁷

Mais adiante, encontra-se outra passagem esclarecedora sobre tal diferenciação:

*2º Que a Academia e Escola seriam compostas de indivíduos os mais habeis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura. 3º Os que inventarem bem terão o título de Directores; os que só copiarem o de Professores.*¹⁸

Apesar de invenção diferir claramente de cópia, a cópia não era desqualificada enquanto atividade da pintura. O termo professor referia-se àquele que dominava o exercício da pintura que incluía a cópia, mas quem inventava modelos a serem copiados era diretor. O primeiro caracteriza-se pela perícia técnica, a *ars*, já o segundo, somava à *ars* o *ingenium*. Como *ars*, no sentido humanista, era algo passível de ser ensinado, certamente, o termo professor referia-se àquele que instruía, mas também àquele que professava determinada arte, enfim, praticar não necessariamente implicava lecionar. Tal diferença pode, a princípio, parecer irrelevante, mas muito esclarece sobre o valor da invenção no universo artístico colonial.

O uso do termo professor para o pintor amador e não para o instrutor de pintura verifica-se na referência à “Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas (...) e Princeza do Brasil, como *Professora* e Protectora Augusta desta Sciencia” (pintura) feita na carta apologética de José Gomes da Cruz, escrita a pedido do pintor

português André Gonçalves em 1751 em defesa do reconhecimento de liberalidade da pintura¹⁹ – causa pela qual, segundo Gomes Machado, André Gonçalves atuou intensamente.²⁰ O termo professor foi muito empregado na Minas colonial, por exemplo. São muitos os documentos a atestar a habilitação de “professor” a pessoas que conheciam determinada arte. Tomemos o caso de Ataíde. No termo de aceitação de obra de pintura realizada por ele, datado de 1804, para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis da cidade de Mariana, foram convidados a examinar a obra (conferir se estava de acordo com as condições do contrato era prática corrente) dois “Professores quaes João Scaper Maciel, e o Tenente Francisco Xavier Carneiro”.²¹ Já a designação de Ataíde como “professor” aparece em inúmeros documentos, desde recibos de pagamentos referentes a obras de douramento à famosa petição ao rei de Portugal de abertura de Aula de Desenho em Mariana.²² Encontramos também a assinatura de Ataíde como professor de pintura no documento de 1825 referente ao parecer solicitado ao pintor pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mariana sobre o estado de seis altares do corpo de sua igreja.²³ No requerimento de Ataíde ao rei de Portugal, em 1818, para estabelecer em Mariana “Aula de Desenho Architectura”, além de sua autodenominação como professor de desenho e pintura, segue um atestado da Câmara de Mariana de que “Manoel da Costa Ataíde, morador nesta cidade, he Professor das Artes de Architectura e Pintura ...”.²⁴ Parece que Ataíde era nomeado “professor” não porque pretendia ensinar a arte da pintura, mas porque dominava seu exercício. Resta saber se na colônia tal denominação expressava aquela distinção encontrada no livro de compromisso da Irmandade de São Lucas entre “diretores” e “professores”.

Soma-se às considerações de Hansen sobre a poesia, a afirmação de Sobral de que os pintores eram avaliados conforme o “grau de dependência em relação às gravuras”.²⁵ Apesar de a cópia da gravura não ser algo reprovável, encontramos na literatura ibérica do século 17 notas sobre seu uso que esclarecem tanto sobre critérios de avaliação da obra e do pintor quanto das inovações na pintura. O pintor e teórico espanhol Francisco Pacheco, em 1638, descreve “três níveis de pintores, os que estão no princípio, os que estão no meio e os que chegam ao fim”.²⁶ Os do primeiro nível “copiam os desenhos dos bons mestres [e] para qualquer coisa dependem das obras dos outros”. Já os do segundo nível, ao realizar uma composição, “conseguem às vezes dissimular de tal maneira a disposição que (...) recebemos como [sendo] deles, o que na realidade pertence a outros”.²⁷ E, por fim, os de terceiro nível, ou pintores perfeitos, seriam os que “a partir dos seus próprios conhecimentos e da sua própria experiência, inventam e dispõem a face ou a história que lhes é pedida, segundo a maneira ou o modo que escolheram e que seguiram”.²⁸

Note-se que mesmo a obra primeira, original, que será o modelo para as demais, é “regulada” pela história. Pacheco dividiu a pintura em invenção, debuxo e colorido. Invenção, por sua vez, foi dividida em três partes: “notícia, caudal e decoro”.²⁹ Notícia diz respeito ao conhecimentos das letras humanas e “divinas”, pois assim se conhecem bem as histórias que o pintor deve pintar. Pacheco adverte o pintor: “É grande falta nos bons pintores não seguir a autoridade dos livros e o juízo dos estudiosos e bem entendidos, que lhes podem dar boas notícias das fábulas, histórias ou mistérios que hão de lhes oferecer e muitos outros assuntos.”³⁰ Caudal é um tipo de “memória gráfica” na qual o artista armazena e compila diferentes solu-

ções compositivas a fim de usá-las de acordo com a história a ser representada e respeitando sempre o decoro. É importante ressaltar que o decoro faz parte da invenção. Pacheco discorrerá longamente a seu respeito, incluindo em seu conceito desde o decoro ou conveniência do tipo albertiano, que se refere mais à adequação da forma à história, até o decoro de fundo moral, muito ao gosto tridentino:

*(...) uma das coisas mais importantes ao bom pintor é a propriedade, conveniência e decoro nas histórias ou figuras, atendendo ao tempo, à razão, ao lugar, ao efeito e afeto das coisas que pinta, para que a pintura, com a verdade possível, represente com claridade o que pretende.*³¹

Na esteira do pensamento de Francisco Pacheco, encontramos o português Félix da Costa (1639-1712), autor de *Antigüidade da Arte da Pintura*, manuscrito de aproximadamente 1696 (segundo Serrão, tal texto teria circulado nas oficinas portuguesas de pintura). Félix da Costa dividiu a pintura em invenção, debuxo e colorido. Para o autor português, invenção é “toda a consideração da obra disposta em o entendimento por representação: vem a ser o plano perspectivo conforme a História, a disposição das figuras, a postura de cada uma, e a concordância de tudo”.³² Assim, a invenção manifesta-se no tratamento do tema e na composição da pintura que devem respeitar o decoro. Félix da Costa também diferencia dois tipos de pintor: o que inventa e o de segundo nível. O pintor capaz da invenção “representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória”. O pintor de segundo nível “só copia estampas diferentes sem adicionar nada para além das cores”.³³

Reconhecimento e valorização da invenção também estão presentes na obra de Francisco de Holanda. O pintor excelente é aquele que inventa e que fornecerá aos demais pintores, assim como o pintor perfeito de Pacheco, o modelo a ser imitado: “Por meu conselho, o engenho excelente e *raro* não deve contrafazer ou imitar nenhum outro mestre: senão imitar-se antes a si mesmo e fazer por dar ele aos outros antes novo modo e nova maneira que imitar e do que possam aprender.”³⁴ Note-se que o próprio Holanda reconhece que tal engenho é raro.

Portanto, a “imitação louvável” parece repousar sobre exigências e valorização da invenção. Já a imitação escolar, necessária, repousa sobre a cópia. Lembremo-nos das pinturas de Ataíde nas paredes laterais da capela-mor da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto, representando cenas da vida de Abraão. Se compararmos tais pinturas com as gravuras que ilustram a Bíblia, gravadas pelo francês Demame “segundo Rafael”, localizada por Hannah Levy, confirma-se a observação da autora de que são cópias servis.³⁵ Tal confirmação concorre para aproximar a freqüente designação de Ataíde como “professor” daquela distinção encontrada no livro de compromisso da Irmandade de São Lucas entre professor e diretor. Ataíde, ao que tudo indica, parece ter sido reconhecido em vida como bom copista. Reconhecimento que, para o contexto colonial, não pode ser desconsiderado.

Quanto à escolha do modelo a ser imitado ou copiado, certamente era prescrita a imitação dos antigos. Esse é tema recorrente na literatura portuguesa sobre arte (pintura). Entretanto, é importante ressaltar que a autoridade dos antigos muitas vezes era confundida com a arte italiana. Encontramos em Francisco de Holanda passagem muito interessante em que ele distingue a arte “anti-

ga”, arte greco-romana, da arte “velha”, “que são as coisas que se faziam no tempo velho dos reis de Castela e Portugal, jazendo a boa pintura ainda na cova”.³⁶ Holanda, repetindo a concepção de história ciceroniana da história *magistra vitae*, norteadora do Humanismo e necessária para valorizar a arte antiga e “moderna”, segue afirmando:

*(...) Porque aquele primeiro antigo é o excelente e elegante; e este velho é o péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos-lhe chamar também antigo, sendo feito hoje em este dia. E neste capítulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memória, pois em tempo mui bárbaro quis imitar nalguma maneira o cuidado e a discricção dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves (...).*³⁷

O modelo da arte era o antigo, e a arte antiga no mundo lusitano confundia-se com a arte italiana, autoridade para a produção pictórica. Que a arte italiana se tenha tornado autoridade para a pintura portuguesa é certo, mas logo vem a pergunta: qual arte italiana? Francisco de Holanda, como é notório, conviveu com eruditos e artistas do naipe de Michelangelo, mas a maioria dos pintores portugueses conheceu a arte italiana através das gravuras e, na colônia, por meio de gravuras que compunham textos religiosos como bíblias e missais, obras que obviamente passaram pelo crivo da Igreja contra-reformista. Foi assim que Ataíde na capela-mor da Igreja São Francisco de Assis imitou a arte antiga: copiando gravuras que ilustravam uma bíblia – provavelmente escolhidas por quem encomendou a obra –, as quais reproduziam pinturas de Rafael no Vaticano. Ao final, a arte antiga parece autorizada pela Bíblia.

Poderíamos concluir, conforme os testemunhos de Francisco de Holanda e Félix da Costa, que no universo artístico lusitano a invenção do artista era louvada, o que confirmaria as suspeitas sobre a cópia fiel. Contudo, para completar (e justificar) a defesa que propus logo no início, gostaria de terminar recorrendo ao temor tridentino da invenção do artista. Vejamos a esclarecedora passagem do cardeal Paleotti, cuja ativa participação nas sessões do Concílio de Trento é por demais conhecida:

*Quanto às pinturas sagradas, dever-se-à estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente (...), sua matéria deve ser tal que não sofra nem alteração nem inovação por parte daqueles que não têm autoridade legítima (...) afirmamos que o ofício do pintor é imitar as coisas como são na natureza, e tão só (...) não lhes cabe ir além desses limites, pelo contrário: ele deve deixar aos teólogos e mestres na doutrina sagrada o cuidado de estendê-los a sentimentos mais elevados e misteriosos.*³⁸

Reprovava-se a invenção; na verdade, temia-se a “fantasia engenhosa dos pintores” para evitar qualquer possibilidade de erro na compreensão da doutrina católica.³⁹ Ora, no caso colonial, dominado como era pelo espírito tridentino, para o pintor seria falta mais grave distanciar-se da verdade bíblica do que ser acusado de falta de engenho. O pintor não tinha autoridade para inovar, competência dos teólogos e representantes da Igreja. Tendo em conta a presença do Tribunal do Santo Ofício, não é devaneio supor que fosse preferível (e mais seguro) ao artista colonial seguir a autoridade das gravuras, que já haviam passado pela censura, a arriscar-se na distância da verdade bíblica. Lembremos das acusações de Gillio a Michelangelo por ele se ter deleitado

*mais com a arte, com mostrar de que tipo ele era e o quanto era grande, do que com a verdade do tema (...) eu considero um artista que adapta sua arte à verdade do tema bem mais sábio do que aquele que adapta a pureza do tema à beleza da arte.*⁴⁰

Raquel Quinet Pifano é doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, na área de História e Crítica da Arte, e professora do Departamento de Artes da UFJF. Este artigo é parte de um dos capítulos da tese de doutoramento intitulada *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*, orientada pela professora Sônia Gomes Pereira e defendida em março de 2008.

Notas

- 1 Baxandall fez a seguinte observação sobre a importância das gravuras de Mantegna, amigo de Alberti, na difusão dos princípios albertianos: “são o próprio apêndice visual do *Da Pintura* (versão italiana), e penetraram nos pintores – a *Lamentação* de Rafael e Rembrandt – como um livro nunca poderia.” Baxandall, Michael. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford/ Nova York: Warburg studies/Oxford University Press, 1971: 135.
- 2 Argan, Giulio Carlo. O valor crítico da gravura de tradução. In *Imagem e persuasão – ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 3 Baudelaire, Charles. Salão de 1859. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004: 118.
- 4 Klee, Paul. Filosofia da criação. In Lichtenstein, op. cit.: 124.
- 5 Apud. Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis – Humanisme et théorie de la peinture: XV-XVIII siècles*. Paris: Macula, 1998: 39.
- 6 Horácio. *Arte poética*. (Trad.: Rosado Fernandes) Portugal: Inquérito, 4ª ed., 2001: 69.
- 7 Lima, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- 8 Baudelaire, op. cit.: 118.
- 9 Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993: 12.

- 10 Greenberg, Clement. Rumo ao mais novo Laocoonte. In _____, *Clement Greenberg e o debate crítico*. (organização, apresentação e notas, Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello; tradução, Maria Luiza Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- 11 A esse respeito ver Krauss, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde. In *October*; v. 18, 1981.
- 12 Holanda, Francisco de. *Diálogos em Roma*. (Manuscrito de 1548. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves) Lisboa: Livros Horizonte, 2^a parte, 1984: 29.
- 13 Alberti, Leon Batista. *Da Pintura*. (Tradução, Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- 14 Tesauro, Emanuele. A luneta aristotélica. (Tradução, Gabriella Cipolini e João Adolfo Hansen) In *Revista do Ifac*. Ouro Preto: Ifac/Ufop, n.4, 1997: 8.
- 15 Hansen, João Adolfo. Pós-Moderno e Barroco. In *CADERNOS DO MESTRADO DE LITERATURA – UERJ*. Rio de Janeiro: Uerj, n. 8, 1994: 46.
- 16 Holanda, op. cit.: 42.
- 17 *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas*, 1794. Apud. Santos, Paulo Roberto Silva. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2002: 71.
- 18 Idem.
- 19 Carta Apologetica e Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissimo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena, Marqueza Camareira mór das Rainhas nossas Senhoras, e da Serenissima Senhora Princeza do Brasil, como Professora e Protectora Augusta desta Sciencia, Joseph Gomes da Cruz, a rogo de André Gonçalves, Pintor ingenuo Ulyssiponense. Apud. Machado, José Alberto Gomes. André Gonçalves. *Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Estampa, 1995: 109 (grifo meu). D. Ana Catarina Henriqueta de Lorena, marquesa de Abrantes, era filha do marquês de Abrantes, embaixador extraordinário do papa Clemente XI em Roma. Homem culto e protetor das artes e letras, ele teria influenciado d. João V a fundar a Academia de Portugal em Roma, segundo Gomes Machado. Sua filha foi notória protetora das artes.
- 20 Idem.
- 21 Termo de aceitação da obra de pintura que fez o Alferes Manoel da Costa Attaide, 1804; apud. Menezes, Ivo Porto. Pesquisa documental. In Campos, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: CI Arte, 2005: 171.
- 22 Id., ibid.
- 23 Id., ibid.: 186.
- 24 Id., ibid.: 198.
- 25 Sobral, Luis 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 Património Cultural, 1992: 56.
- 26 Francisco Pacheco (1564-1644) foi diretor da Academia de Pintura de Sevilha, composta quase exclusivamente por jesuítas. Suas idéias, expressas em seu tratado *Arte da Pintura* (1638), inserem-se em tradição teórica italiana filtrada pela teoria da imagem contra-reformista. Seu tratado é marcado por erudição e conformidade com o espírito tridentino. Pacheco, Francisco (1638). *El Arte de La Pintura*. Madri: Cátedra, 2001.
- 27 Id., ibid.
- 28 Id., ibid.: 242.
- 29 Id., ibid.: 282.
- 30 Id., ibid.: 284.
- 31 Id., ibid.: 300.
- 32 Félix da Costa, *Antigüidade da arte da pintura*. Apud. Serrão, Adriana. Idéias estéticas e doutrinas de arte nos séculos XVI e XVII. In Calafate, Pedro (dir.). *História do pensamento filosófico português. Volume II, Renascimento e Contra-Reforma*. Lisboa: Caminho, 2001: 375.
- 33 Idem.
- 34 Holanda, op. cit.: 35 (grifo meu).
- 35 Levy, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC, n. 8, 1944.
- 36 Holanda, op. cit.
- 37 Id., ibid.: 37 (grifo meu).
- 38 Paleotti, Gabriele. Discurso sobre imagens, 1582. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Apresentação de Jean-François Groulier. São Paulo: Ed. 34, 2004: 8 (grifo meu).
- 39 Id., ibid.: 79.
- 40 Gillio, M. Giovanini Andréa. Due dialogui di M. G. Gillio de Fabriano. 1564. In Saldanha, Nuno. *Poéticas da imagem. A pintura nas idéias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996: 162 (grifo meu).