

Historiografia da arte modernista em debate – o conceito de artista

Raquel Quinet Pifano

Dra. em História e Crítica da Arte/ PPGAV/EBA/UFRJ
Professora Adjunta do Instituto de Artes e Design/ UFJF

Endereço: Rua Dimas Bergo Xisto, 125 c.04. Juiz de Fora – MG 36037-510
Tel: (32) 3231-2969
Endereço eletrônico: raquinet@acessa.com

Historiografia da arte modernista em debate – o conceito de artista

Resumo:

O presente artigo propõe a reflexão sobre uma necessária revisão do conceito de artista colonial formulado pela História e Crítica da Arte Modernista. Entende-se que o pressuposto teórico de tal conceito é o conceito romântico do artista-gênio criador de obras originais. Como o conceito de artista gênio é extemporâneo ao período colonial, busca-se diferenciar as noções românticas de gênio e originalidade das categorias humanistas de engenho e novidade. Entende-se que estas últimas foram, de fato, as que vigoraram no universo artístico colonial.

Palavras-chave: artista moderno; artista colonial, historiografia de arte modernista.

Abstract:

This article proposes a reflection on the necessary revision of the colonial artist concept formulated by modernist History and Critical of Art. It is understood that the theoretical assumption of this concept is the romantic notion of the artist-genius creator of original works. The concept of artist as genius is anachronistic to the colonial period, seeks to differentiate the concepts as romantic genius and originality of the humanist categories as talent and innovation. It is understood that they was, in fact, operated in colonial universe of arts.

key words: modern artist; colonial artist, modernist history of art

Historiografia da arte modernista em debate – o conceito de artista

Fazer o Brasil conhecer o arquiteto e escultor “Aleijadinho”, pode-se dizer, foi uma das bandeiras do “SPHAN modernista”. A imagem de um artista genial marcado pelo temperamento impulsivo e portador de uma expressão nacional marcou toda uma geração, devedora de Mário de Andrade, entusiasmada e ansiosa em colocar de vez o Brasil na ordem da modernidade. Ainda em 1986, em entrevista a Revista Gávea, Lúcio Costa afirmava que *A contradição entre o estilo de época, que era o que ele (Aleijadinho) manuseava, e o seu temperamento mais “possuído”, mais “miguelangesco”, marca toda a sua obra.* Tal imagem cristalizou-se tantas vezes repetida. Também Sylvio de Vasconcellos se referiu à força do gênio capaz de revigorar um estilo já decadente (o Barroco) tornando-o expressão maior de uma nação. Antônio Francisco Lisboa, afirma o arquiteto no artigo “*Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade*”(1983), “*seria o ápice, a expressão maior de um complexo cultural perfeitamente definido, capaz não só de permitir a eclosão de seu gênio, mas ainda de impulsioná-lo*”.

“Aleijadinho”, um herói, um mito, a unidade possível (e tão desejada) entre as raças brasileiras, enfim um *constructo* do discurso modernista. A historiografia da arte colonial brasileira partiu do conceito romântico de artista gênio criador de obras originais para ressuscitar um passado artístico em eminente risco de desaparecimento. Encontrar no passado colonial o verdadeiro artista, comparável a qualquer grande mestre Europeu, que não se limitava a copiar servilmente o modelo dominante, como acreditavam fazer os artistas acadêmicos, permitia aos modernistas recusar o recente passado acadêmico, assegurando assim o tom revolucionário próprio das vanguardas artísticas, e, ao mesmo tempo, legitimar o ambicioso projeto nacionalista do qual pensavam serem os únicos defensores. No afã (compreensível) de superar o anacronismo em que o Brasil se encontrava em relação à arte moderna europeia, incorreu-se em outro: o de sobrepor a imagem moderna do artista genial “Aleijadinho” à figura do artesão Antônio Francisco Lisboa.

O começo de tudo: a biografia de “Aleijadinho”

Não é exagerado afirmar que toda história da arte colonial mineira foi erigida sobre um texto do século XIX que não apenas descrevia a biografia do “maior” artista do período colonial como transcrevia parte de um curioso documento do século XVIII, supostamente publicado em 1790, escrito por um vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, em atenção à determinação régia de

registro no *Livro de registros de fatos notáveis da cidade de Mariana*.¹ Refiro-me ao manuscrito de autoria de Rodrigo José Ferreira Bretas intitulado “*Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*” publicado em 1858 no Correio Oficial de Minas. Este “documento” rendeu copiosa literatura sobre Aleijadinho e a arte colonial, sendo ainda hoje alvo de fervorosos debates quando sua veracidade é colocada em dúvida.

Bretas foi homem ilustre da província de Minas: professor de filosofia e retórica em Barbacena e Ouro Preto, Promotor Público Interino na Comarca de Ouro Preto, Deputado provincial por quatro vezes, Inspetor da Instrução Pública, diretor de colégios, entre outros, em Ouro Preto, Cachoeira do Campo. Além disso, foi agraciado pelo Imperador com a Ordem da Rosa. Com a monografia sobre a biografia de Aleijadinho, Bretas foi aprovado como sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Suspeita-se que nosso autor tenha escrito a referida monografia visando justamente concorrer ao posto de sócio correspondente do prestigiado Instituto. Ora, para tal o texto deveria atender às expectativas românticas e nacionalistas do Instituto.

Criado em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) reuniu em torno de si a intelectualidade brasileira da época. Herdeiro da tradição iluminista, surgiu com o intuito de “*produzir uma reflexão sistemática sobre os problemas da nação e do Estado emergente*”. Desde suas primeiras pesquisas, buscou integrar grupos indígenas, negros e mulatos, assim como as histórias regionais a um amplo projeto de construção nacional, destinado a transformar geopoliticamente o território em Nação. Como estratégia para se chegar a desejada unidade nacional, o Instituto incentivou os estudos de história regional, através dos quais seria possível unir as várias regiões ao centro do Império. Daí, a criação de muitos Institutos Históricos regionais que realizavam pesquisas e as enviavam à sede principal no Rio de Janeiro. Material com o qual os membros efetivos, residentes na capital, construía a história nacional. Tal programa foi implantado desde a criação do Instituto que solicitava aos sócios correspondentes notícias minuciosas sobre as províncias fossem de caráter histórico, geográfico ou etnográfico. Calcados num modelo de História oriundo da velha noção de história *magistra vitae*, os pesquisadores do Instituto buscavam no resgate de episódios emblemáticos do passado, fornecer às novas gerações modelos de força e virtude, *contribuindo desta forma para a construção da galeria dos heróis nacionais*.² Foi neste espírito que a *Revista Trimestral do Instituto* dedicou às biografias de personalidades históricas a seção “*Biografia dos Brasileiros Distintos por Letras, Armas, Virtudes etc*”. E foi neste espírito que Rodrigo José Ferreira Bretas escreveu a monografia sobre o *distinto escultor mineiro*.

¹ Apesar dos inúmeros esforços dos pesquisadores do SPHAN, o documento transcrito por Bretas nunca foi encontrado.

² Cf. Revista do IHGB. Rio de Janeiro, 1847. Apud. GRAMMONT (2002)

Afinado com uma escrita retórica, costume da época, e ao sabor do mais autêntico gosto romântico, Bretas descreveu Aleijadinho como o Quasímodo mineiro, denuncia Sônia Maria Fonseca:

Aleijadinho emerge das palavras de Bretas, como uma disforme criatura, algo semelhante a uma figura monstruosa, quasimodesca, porém dotada de talento e compaixão com aqueles de seu convívio íntimo. Furtava-se à vista das pessoas trabalhando às ocultas (como o sineiro de Notre Dame) deslocando-se em Vila Rica nos períodos noturnos (Quasímodo é acusado de caminhar sobre os telhados à noite). A figura quasimodesca descrita por Bretas surge como uma criação de sentido mais literário do que uma descrição verossímil das condições meramente físicas de Aleijadinho. Grotesco e sublime, primitivo e popular, gótico e barroco, transgressor e canônico, dócil e irascível, genial e demoníaco, sombrio e iluminado. Trágico pela doença e afortunado pelo talento. Não pode haver “entidade mais ideal” no espírito romântico do que aquela portadora de contradições e dicotomias. Aleijadinho é o ideal grotesco (como Quasímodo).³

De fato ao longo do texto de Bretas, abundam alusões à monstruosidade de sua aparência e a genialidade de sua obra, assim como ao seu temperamento apaixonado e arrebatado que diante das dificuldades para esculpir impostas pela doença, chegava a cortar os próprios dedos. Tal biografia, mais uma peça literária, escrita segundo seu autor a partir do testemunho da nora de Aleijadinho, foi acolhida pelos estudiosos do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, sem reservas e transformada em “documento-monumento” como sublinhou Sônia Fonseca.⁴ Em 1951, motivada pela descoberta do *risco original da igreja da Ordem 3ª de São Francisco de Assis, de São João del Rei*, desenho insuspeitadamente atribuído à Aleijadinho, a Diretoria do SPHAN dedicou a 15ª edição de sua revista à nova publicação do texto de Bretas, precedido por artigo introdutório de Lucio Costa intitulado “*Introdução – A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del Rei*”.⁵ Esta nova edição punha fim de vez a qualquer possível questionamento sobre a veracidade do documento de Bretas, pois vinha acompanhada de nada menos que oitenta e três notas. Conforme a “Explicação Preliminar”, as notas eram de

autoria de Rodrigo M. F. de Andrade, Lúcio Costa, e principalmente de Judite Martins, estas baseadas na bibliografia impressa sobre o assunto e, em grande parte, em documentos inéditos coligidos nos arquivos mineiros pelos Srs. Manuel José de Paiva, Salomão de

³ FONSECA (2008)

⁴ FONSECA (2008)

⁵ PDPHAN (1951)

*Vasconcelos, Francisco Antônio Lopes, Antonio Ferreira de Moraes, Padre José Higino Freitas e outros.*⁶

O enorme esforço realizado pelos pesquisadores do SPHAN, liderados por Rodrigo de Melo e Franco junto aos arquivos mineiros para comprovar o caráter de documento do texto de Bretas, sedimentou a imagem de Aleijadinho como o artista genial, inspirado, criador de obras originais.⁷ Em seu artigo, Lucio Costa com frequência reitera a descrição feita por Bretas de Aleijadinho em passagens como “*para quem conhece o vulto da obra genial desse artista e a sua vida atormentada e trágica*”, ou ao se referir à *singularidade de seu gênio*, ou então ao *arquitecto com personalidade forte e impulsiva e de gênio “agastado”*. Note-se que o termo agastado é usado por Bretas logo no início de sua biografia: “*Antonio Francisco Lisboa era pardo escuro, tinha voz forte, a fala arrebatada, e o gênio agastado...*”.⁸ Portanto, a mesma imagem que servia ao projeto de construção de uma unidade nacional do IHGB, servia agora ao projeto nacionalista dos modernistas empenhados em descobrir as “raízes da alma brasileira”. Desde a famosa viagem em 1924 da caravana paulista de artistas e escritores a Minas liderada por Mario de Andrade às pesquisas realizadas e “sistematizadas” por personagens ilustres como Lucio Costa, Rodrigo Mello e Franco, só para citar alguns membros do SPHAN, o “barroco mineiro” foi afirmado como arte de expressão nacional e Aleijadinho sedimentado como um herói, um mito, um “ícone nacionalista”.

Do gênio inspirado ao artesão engenhoso

Parece que um retrato não muito fiel do artista do período colonial brasileiro se delineou entre o grande público de arte ao longo do século XX, especialmente na segunda metade do século e, de fato, entre todos os brasileiros – certamente tal desenho apoiou-se na História da Arte construída pelo SPHAN, cujo papel central na sistematização de uma história da arte brasileira é inegável. Como aludido, esses historiadores da arte brasileira olharam para o passado com lentes modernas, obviamente, devedora de noções românticas de criação artística fundadas na crença da incompatibilidade entre as regras e preceitos artísticos e a emergência do gênio. Pautadas em definições modernistas de artista, as estratégias de abordagem (e mesmo de defesa) da arte do período colonial por esses pesquisadores, grosso modo, orientaram-se na busca de autores e consequente apresentação ao grande público de nomes de grande envergadura artística. Reconhecer em Aleijadinho o modelo de artista gênio significou criar um conceito de artista que atuava na Colônia que servia de referência para se avaliar as demais

⁶ PDPHAN (1951) p.9

⁷ A historiadora Guiomar de Gramont em sua tese de doutorado evidencia os “mecanismos de desenvolvimento de provas documentais por parte da Diretoria do Patrimônio ... em sua busca nos arquivos de evidências que confirmassem as afirmações de Bretas”. CF. GRAMONT (2002)

⁸ DPHAN (1951) p.23

produções. Ora, Aleijadinho não era um mero acaso, elegendo outros artistas, mesmo que inigualáveis ao grande escultor, era possível afirmar uma arte barroca brasileira. Na esteira de Aleijadinho, encontra-se Ataíde, o pintor de anjos mulatos. Na tradição do IHGB, em 1911, o historiador mineiro Diogo de Vasconcellos comparava Aleijadinho a Ataíde, reconhecendo a superioridade do primeiro, mas ainda assim denominando a dupla como “par genial”.⁹ Em 1949, Sylvio de Vasconcellos, distinguindo Ataíde “*pela sua força expressional [e] pela liberdade de sua composição*”, afirmava que “*nenhum como ele soube expressar tão bem o espírito da época...*”.¹⁰ Entretanto, quanto mais documentos de época eram encontrados, mais se descortinava uma situação no mínimo ambígua em que algumas peças não se encaixavam.

Revelador, ou talvez constrangedor, foi a descoberta de Hannah Levy na Biblioteca Nacional: um número de bíblias ilustradas nas quais a pesquisadora identificou uma série de gravuras que foram reproduzidas rigorosamente pelos pintores coloniais em suas pinturas. Hannah Levy anunciou sua descoberta no artigo *Modelos Europeus na Pintura Colonial*, publicado na Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1944. Não é improvável que este seja um dos artigos mais consultados e citados entre a vasta literatura que dispomos sobre arte colonial brasileira, isto porque continua a suscitar a reflexão e, logo, a revisão de alguns conceitos referentes à arte colonial. Revisão que recai inevitavelmente sobre a definição de artista colonial. A aproximação do modelo europeu com a obra colonial revelou um procedimento “artístico” corriqueiro na colônia: a cópia fiel. Como situar a cópia no processo de criação do artista genial? Até certo ponto a resposta seria simples, distinguia-se/ havia na colônia artistas maiores, geniais, cuja obra não resultava do aprendizado de regras e por isso criavam obras inéditas, originais que logo se tornariam exemplares, e havia artistas menores, sem o dom natural, que se limitavam à observância estrita das regras acadêmicas ou da obra modelo. O problema foi que entre os artistas copiadores listados por Levy, encontra-se nada menos que Manuel da Costa Ataíde.

A acepção moderna de artista como ser dotado de extremo talento criador de obras inéditas gerou no público de arte, um certo desdém pelas reproduções “fiéis” das obras e a crença no jargão de que o artista copia por falta de talento ou, para usar um termo moderno, por falta de “criatividade”. Ora, é necessário frisar que uma vez confundidas com noções modernas, as antigas noções artísticas humanistas perderam seus significados originais, daí engenho confundiu-se com criatividade e novidade, com originalidade. Criatividade e originalidade, categorias modernas de julgamento da arte e do artista (ou melhor, modernistas), fundaram as expectativas do grande público em relação aos artistas, alheio ao anacronismo de seus critérios que desconsideravam espaço e tempo. Logo, a

⁹ VASCONCELLOS (1934)

¹⁰ VASCONCELLOS (1949) p. 54

noção predominante de que cópia exclui invenção, local onde se manifestava o talento do artista, dificultou e ainda dificulta conhecer o artista colonial. Neste ponto o senso comum encontra-se com a História da Arte.

Hannah Levy, ao identificar que Ataíde “*observara fielmente o modelo*” para realizar pintura representando a vida de Abraão localizada na capela-mor da igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, reconheceu-lhe “superioridade artística” argumentando que “*somente artistas nacionais de real talento conseguiriam transformar os modelos copiados, mesmo quando medíocres, em algo de pessoal e em obras que tivessem unidade de estilo.*”¹¹ Entretanto, em momento algum a autora indicou soluções formais na pintura de Ataíde que realmente garantissem a referida superioridade em relação à gravura-modelo. Ao contrário, afirmações sobre a pouquíssima diferença entre a pintura e o modelo são recorrentes ainda que seguidas de defesas das suas qualidades artísticas: *Ataíde não tratou de transformar a composição de Demarne (...) Ataíde não introduz senão modificações insignificantes na composição dos grupos que ele aproveita. E nem por isso suas pinturas deixam de aparecer como composições artisticamente completas. Esta circunstância de resto é menos um índice da capacidade artística do Ataíde do que um sinal do pouco valor das estampas, (...).*¹²

Como explicar o fato inequívoco de que um dos maiores pintores coloniais, ao realizar obra para um dos mais significativos templos mineiros, teria meramente copiado as gravuras de uma bíblia sem emprestar-lhe seu gênio (ou sem ao menos dar-se ao trabalho de disfarçar a cópia)? De fato, a autora não explica. Apesar da tentativa de fundo de salvaguardar Manuel da Costa Ataíde da acusação de “artista menor”, a descoberta de Levy confirmou um procedimento muito freqüente na colônia entre os pintores: o da cópia fiel de gravuras vindas da Europa. Tal fato sugeria duas possibilidades para o enfrentamento do problema: ou reconhecia-se que os artistas coloniais eram todos medíocres pois carentes de “criatividade” ou recusava-se a chave criatividade/originalidade para a análise da arte colonial. Resultado: nem um e nem outro. Estes eram posicionamentos por demais rigorosos para uma geração que se esforçava em encontrar “heróis” e valorizar um passado artístico nacional tão desconhecido! A descoberta de Levy, apesar de muito estimada, permaneceu como constatação tendo que esperar alguns anos para ser alvo de um debate teórico mais aprofundado.¹³ Daí que, passados 64 anos, tal artigo mantém-se central nos debates sobre arte colonial brasileira.

Se partirmos do princípio de que Hannah Levy assim como todos aqueles estudiosos da arte colonial brasileira de sua geração, operavam com noções de artista gênio e originalidade,

¹¹ LEVY (1944) p.24

¹² Ibidem

¹³ Entendo que tal debate teve início mais sistemático com as contribuições do Professor João Adolfo Hansen.

noções pós-iluministas como bem chamou atenção João Adolfo Hansen,¹⁴ e portanto noções posteriores ao período em tais obras foram produzidas, de saída se apresenta a impossibilidade de serem aplicadas ao universo artístico colonial brasileiro.¹⁵ Se no embate com tais pinturas, descartarmos a exigência de originalidade romântica e a substituímos pela compreensão de que novidade na tradição artística humanista tem significado muito distinto da concepção romântica, a semelhança com o modelo, a princípio, não denotará mediocridade artística. Considerando que a *imitatio* humanista pressupunha a emulação dos modelos de autoridade – e no caso, a Bíblia ilustrada gravada por Dermane utilizada por Ataíde para representar a vida de Abraão seria a autoridade da arte italiana para o pintor – e emulação pressupunha superação dos modelos e não negação ou recusa, a pintura de Ataíde toma outra direção e as alterações em relação ao modelo identificadas por Levy ganham outro sentido. Originalidade e novidade são noções distintas devendo ser consideradas em suas perspectivas teóricas para que sejam eficazes na apreciação da relação modelo e pintura colonial, imitação/cópia versus invenção.

O Romantismo, como se sabe, questionou paulatinamente o modelo de representação do período acadêmico, garantido pela doutrina da imitação (baseado no princípio aristotélico de mimese), deslocando o modelo de representação artística do mundo exterior para a interioridade do artista, que passou a intuir, especular sobre a natureza. Pela chave da imaginação, a *rainha do verdadeiro*¹⁶, a natureza foi experimentada, deixando de ser um modelo universal para, como ambiente da existência humana, tornar-se *um estímulo que cada um reage de modo diferente*.¹⁷ Ao transferir a 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* (talento inato do artista) foi libertado das amarras das preceptivas artísticas pela faculdade suprema da imaginação. Da noção humanista do *ingenium*, regulado por uma série a regras bem definidas (regras derivadas de preceptivas da poesia), passou-se ao gênio livre para criar. Baudelaire não acusava a natureza de ser feia, preferindo os monstros produzidos pela fantasia?¹⁸ Atacava-se a doutrina da *imitatio* como impedimento ao exercício da imaginação. Ora, no período anterior, durante a formulação de uma doutrina originalmente humanista da arte, o princípio da imitação (da natureza e dos antigos) foi uma espécie de mola mestra. Era ele que preservava a arte dos delírios da imaginação, enfim, dos perigos da subjetividade, mas de modo algum inibia a imaginação e a novidade na arte.

Os preceitos de arte humanistas derivados do estudo da natureza e dos antigos, portanto fortemente enraizados no princípio da mimese aristotélica, foram empobrecidos, é justo dizer, e

¹⁴ HANSEN (1997)

¹⁵ Considero aqui que o “*universo artístico colonial brasileiro*” compreende um período que vai do início da colonização portuguesa até aproximadamente primeiras décadas do século XIX, período no qual, em Minas, Ataíde trabalha nitidamente com todas as referências do século anterior.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Salão de 1859*. In: LICHTENSTEIN (2004) p. 118

¹⁷ ARGAN (1993) p. 12

¹⁸ “*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.*” Charles Baudelaire, *Salão de 1859*. In: LICHTENSTEIN (2004) Vol. 5, p. 118

enrijecidos pela Academia de Belas Artes francesa do século XVIII. Diderot já denunciava os limites impostos pelas regras acadêmicas ao verdadeiro artista ao mesmo tempo que o definia: “as regras e as leis do gosto trazem entraves ao gênio, ele os quebra para voar ao sublime, ao patético, ao grande.”¹⁹ Para o filósofo, o gênio não manifestava-se na busca da perfeição, mas sim na força, na abundância, na irregularidade, no patético e por isso “ele surpreende ainda por seus erros.”²⁰ Procurando o gênio em Minas, os modernistas “desculpam” os erros anatômicos de Aleijadinho, na verdade, invertendo-os a favor de sua genialidade, ali residia a sua força. Em 1928, Mario de Andrade escrevia:

[Aleijadinho] foi um deformador sistemático. Mas a sua deformação é duma riqueza, duma liberdade de invenção absolutamente extraordinárias. Falaram que ele ignorava escultura, e principalmente ignorava anatomia... Isto aliás, não tinha importância nenhuma, porque confundir escultura com anatomia é que é ignorância vasta.”²¹

A imaginação é tema central nas reflexões e na crítica de arte de Baudelaire. Entendida não só como faculdade que concebe imagens, interessava sobretudo a qualidade particular como as imagens eram criadas, qualidades como intensidade, ardor, paixão, sonho e melancolia. A imaginação, uma faculdade demiúrgica, não reproduzia imagens e sim as produzia, sendo indissolúvelmente ligada ao temperamento individual do autor. Como a técnica não era mais pré-requisito à atividade artística, o conceito de gênio distinguiu-se do engenho, talento. Daí que na famosa querela entre Ingres ou Delacroix, Baudelaire considerou a técnica em demasia do primeiro um defeito.²² A biografia de Aleijadinho escrita por Bretas a partir de um testemunho vivo, os inegáveis erros anatômicos em suas esculturas só confirmavam a presença de artistas criadores de imagens no período colonial, o que, por outro lado, complicava a situação de Ataíde e sua “cópia servil” identificada por Hanna Levy.

É importante frisar que a noção de *inventio* humanista não é 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 logo no prólogo do seu *Da Pintura* a Brunelleschi, Donatelo, Masaccio por terem superado a arte antiga, valorizando-lhes o engenho. 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 um procedimento reprovável, ao contrário. Certamente a invenção era apreciada, contudo, o exercício da imitação muitas vezes restringiu-se à cópia servil, como o vemos em pintores dito “menores”, mas que nem por isso perderam a nomeação de pintores

¹⁹ Diderot; Apud. JIMENEZ (1999) p.93

²⁰ JIMENEZ (1999)

²¹ ANDRADE, Mario. A arte do Aleijadinho. IN: MENDES (2003) p. 87

²² A esse respeito ver PERRONE-MOISÈS (1994)

como ocorreria no século XX, 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.

Se, grosso modo, a imitação de modelos de autoridade resultava em obra distinta de seu modelo no período acadêmico como situar a cópia servil? Entendido que na emulação do modelo, a invenção e, portanto, o talento do artista manifestava-se, parece inevitável afirmar que Ataíde era um pintor sem talento, pois incapaz de inventar. Tenhamos cautela! O sistema artístico ibérico distinguia dois tipos de pintor: o que inventava e o que copiava. É o que nos ensina o pintor e teórico espanhol Francisco Pacheco.²³ Embora o pintor inventor fosse louvado, o copista não era desconsiderado. Tal distinção também aparece no texto do livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas de 1794 onde a pintura é, obviamente, entendida como imitação mas a “*imitação é de duas sortes: (...) cópia (ou) (...) original.*”²⁴ Entendo que é possível afirmar que na colônia lusitana predominava o pintor que copiava, o que não equivale a afirmar que a colônia ignorasse a invenção.

Vejamos, consultando o único tratado de pintura publicado em Portugal na época (a primeira edição data de 1615 e a segunda impressão de 1767²⁵), o *Arte da Pintura* de Philipe Nunes, encontramos a definição de pintura como “*representação da forma de alguma coisa através de linhas e traços*”. Considerando a importância do tratado *Da Pintura* de Leona Batista Alberti para a formulação de um padrão de representação pictórica assentado sobre proposições humanistas, que ultrapassou os limites de uma Itália humanista, pois assimilado em todo continente europeu chegando à colônia lusitana, tomemos como parâmetro de comparação sua definição de pintura. Alberti escreveu: “*a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz.*”²⁶ Sobreposta à definição de Nunes, falta a esta última uma importante parte na definição de Alberti: a composição.

Passemos, então, a ponderar a relação, talvez nebulosa, da pintura colonial com a técnica da composição pictórica. Composição em pintura, a grande novidade de Alberti, era uma técnica pictórica (de origem literária) que possibilitava à pintura narrar uma história. Era na composição das superfícies, dos membros e, sobretudo, dos corpos que o pintor, dotado de engenho, mostrava ao público suas grandes invenções. Temas retirados da Antiguidade e da Bíblia, vistos como autoridade para a arte, eram imitados e emulados pelos pintores inventores. Assim, conferia-se novidade a um tema já conhecido. Na colônia, o modelo de autoridade da arte eram as

²³ PACHECO (2001) A esse respeito ver SOBRAL (1992)

²⁴ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas*, 1794. Apud.: SANTOS (2002) p. 71

²⁵ É importante ressaltar que, além da escassíssima literatura sobre pintura em Portugal, sendo a obra de Nunes a única impressa, ela foi escrita em português, o que aumenta enormemente a possibilidade de circulação da obra entre os artesãos. Vitor Serrão argumenta que o fato do rei Filipe II de Portugal ter lhe conferido alvará régio, em que autorizava somente livreiros portadores de licença real a imprimi-lo e vendê-lo, atesta a “voga” do livro. SERRÃO (1983)

²⁶ ALBERTI (1992) p.102

obras dos grandes pintores europeus, especialmente os italianos, reproduzidas pelas gravuras. Ao imitá-los, o pintor colonial, grosso modo, como confirma a pesquisa de Hannah Levy, não operava nenhuma modificação substantiva no que concerne à composição da obra que pudesse ser entendida como emulação, limitava-se a copiá-la, realizando pequenas alterações, assim entendendo, para atender às exigências de decoro. Como não “compunha” a pintura, excluía de suas atribuições a composição e, portanto, a invenção. A ausência do exercício sistemático de “compor” a história a ser pintada, não implica, porém, afirmar que a colônia desconhecesse o princípio da invenção. Certamente, tal princípio não era ignorado pelos filhos cultos da terra. Essa seria uma conclusão precipitada e temerária. Entretanto, a referida ausência nos sugere que, no processo de produção da pintura, a invenção não fosse algo desejado nem pelos pintores, nem pelo “grande público” da arte. Não podemos perder de vista o quanto a invenção dos artista era temida pelos teóricos da imagem da Contra-reforma, devido ao risco inerente de levar o inculto ao erro. O pintor não tinha autoridade para inovar, competência dos teólogos e representantes da Igreja. Nesse sentido, o cardeal Paleotti, cuja ativa participação nas sessões do Concílio de Trento é por demais conhecida, argumentava: *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.*²⁷ Somente os teólogos e mestres na doutrina sagrada detinham a autoridade legítima para inovar.

Reprovava-se a invenção, na verdade, temia-se a “*fantasia engenhosa dos pintores*” para evitar qualquer possibilidade de erro na compreensão da doutrina católica.²⁸ 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 e com isso falta de invenção. É importante lembrar a presença do Tribunal do Santo Ofício, sendo mais seguro seguir a autoridade das gravuras, que já haviam passado pela censura e que funcionavam como espécie de projeto a ser discutido com os que encomendavam a obra. Sintomaticamente, Filipe Nunes, o religioso que escreveu sobre pintura e autor do tratado de maior alcance entre os artesãos não se ocupou da invenção.

Por outro lado, em Portugal, apesar do bom copista ser aclamado, críticas não deixaram de serem dirigidas ao pintor que só copiava. Foi o caso, por exemplo, de André Gonçalves conhecido em vida como grande copista. Em 1755, Miguel Tibério Pedagache explicava o conhecimento de André Gonçalves dos grandes mestres da pintura pela sua coleção de estampas: “O *Senhor André Gonçalves [...] ama sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas, e copias dos*

²⁷ Gabriele Paleotti, *Discurso sobre imagens*, 1582. In: LICHTENSTEIN (2004) p. 8 (GRIFO MEU)

²⁸ *Ibidem* p. 79

*mestres mais insignes.*²⁹ Cyrillo Volkmar Machado também fez referência à coleção de estampas de Gonçalves:

*André Gonçalves: Este pintor teve hum talento mtº raro, [...] Copiou no seu principio bastantes quadros Flamengos da colleção do Marq.z de Alorna com q' adquiriu hum colorido bello e engraçado: o q junto com as liçoens de seu mestre D. Julio Cesar, e com hua boa colleção de estampas de Moratti, q' encaminharão a hum estilo brando e mtº agradável, e foi motivo p.^a q' elle mudasse totalmente o estilo da Eschola Prtugueza [...].*³⁰

Em 1810, Joaquim Machado de Castro admirava-se de como André Gonçalves soubera “*aproveitar-se das estampas*”.³¹ Ainda em 1815, José da Cunha Taborda lamentava a pouca invenção de André Gonçalves, afirmando ser sua pintura “*excellentes copias de varias estampas dos melhores originaes, de que tinha uma vasta colleção.*”³² Apesar de pouco engenho, Taborda não deixa de lhe reconhecer e enaltecer o vasto conhecimento dos pintores famosos. Em 1821, Almeida Garrett afirmava ser a cópia o maior mérito de André Gonçalves: “*seu merecimento principal é o de copista.*”³³ Tais testemunhos confirmam o valor da invenção e o reconhecimento do pintor copista no mundo lusitano.

Enquanto princípio teórico da pintura, a invenção não era ignorada pelo universo artístico lusitano (Francisco de Holanda também louvou o engenho do artista), mas enquanto prática efetiva, guardava uma enorme distância do debate teórico. Talvez a mesma distância que separava os artesãos coloniais dos artistas liberais italianos. É sintomática a ausência, se não maciça, predominante de pintores inventores na colônia e mesmo na metrópole. Como mostrou Hannah Levy, diante do modelo, ao invés de emulá-lo, Ataíde copiou “fielmente”. A aparente falta de pintores “diretores” (denominação dada aos inventores pela Irmandade de São Lucas) no contexto luso-colonial explica-se, em parte, pelo estatuto mecânico da arte vigente tanto na colônia, quanto na metrópole em plena virada do século XVIII para o XIX. Ora, a lenta transformação do estatuto da pintura em favor de seu reconhecimento liberal na Itália desenvolveu-se de “dentro para fora”, ou seja, foi fruto do movimento dos artistas. Surgiu no interior do trabalho artístico (desde Giotto), surpreendendo o mundo (lembremos da admiração de Alberti ao chegar a Florença) e com isso, reivindicando, natural e gradualmente, o reconhecimento de sua inteligência. Mesmo o caso da França, cujo percurso rumo à liberalização da pintura foi inverso, constituindo-se por determinação real, a mudança de estatuto da arte só ocorreu graças ao exemplo fornecido pela arte humanista

²⁹ Miguel Tibério Pedagache, “Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se da noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa”; in: Manoel da CONCEIÇÃO, *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1755, pp. 196-197. Apud.: MACHADO (1995) p. 35

³⁰ Cyrillo Volkmar Machado, *Catalogo dos Pintores Portuguezes mais conhecidos*. Apud.: *Ibidem* p. 38

³¹ Joaquim Machado de Castro *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre Erigida em Lisboa à Gloria do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*, Lisboa, 1810. Apud.: *Ibidem* p. 40

³² José da Cunha Taborda, *Regras de Pintura –Accresce memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus*. Imprensa Régia, Lisboa, 1815. Apud.: *Ibidem* p. 40

³³ Almeida Garrett, *Ensaio sobre a Historia da Pintura*, in: *O Retrato de Venus e Estudos de Historia Litteraria*, Coimbra, 1821. Apud.: *Ibidem* p. 41

italiana. Nesse processo de reconhecimento intelectual da pintura, a invenção do pintor despontou como elemento propulsor. O que não se verifica no Brasil colônia. A ausência de artistas inventores no contexto colonial, por si só, flagra a enorme distância a separar o artesão colonial do artista reconhecido em Aleijadinho ou mesmo Ataíde pelos nossos modernistas. Minha intenção aqui não foi a de negar a contribuição dos modernistas que, se por um lado, se equivocaram ao atribuir ao nosso passado artístico categorias e conceitos impróprios, por outro, nos ensinaram a apreciar a forma, a força expressiva da arte do passado que, de fato, naquele momento, estava esquecida. Se a noção de artista-gênio não serve para Aleijadinho ou Antônio Francisco Lisboa, seria errado procurar no conjunto de obras de Congonhas, por exemplo, a força da invenção numa acepção mais próxima das categorias humanistas? Não seria significativa a dificuldade dos nossos pesquisadores em encontrar as gravuras-modelos usadas por Aleijadinho? Enfim, não penso que tais questões estejam tão distantes das leituras modernistas que Mário de Andrade ou Lúcio Costa fizeram dos nossos artistas coloniais. Ao falar em revisão desta História da Arte, portanto, mais do que negação ou recusa, penso em “ajuste”, logo, transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho* IN: Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho -- Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, SPHAN/ MEC, 1951, nº15.

FONSECA, Sônia Maria. O Romantismo e a invenção de Aleijadinho. XXVIII Colóquio do Comitê de História da Arte, Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: CBHA, 2008.

GOMES JR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina. O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1998.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. São Paulo: Dep. de Letras Vernáculas/ FFLCH/ USP, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Notas sobre o “Barroco”*. In: *Revista do IFAC 4*. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/ UFOP, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *Pós-Moderno e Barroco*. In: *Cadernos do Mestrado de Literatura – UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, nº8, 1994.

HANSEN, João Adolfo. *Artes Seicentistas e Teologia Política*; in: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

- LEVY, Hannah. *Modelos europeus na pintura colonial*; In: Revista do SPHAN. Rio de Janeiro, MEC, nº 8, 1944.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Estampa, 1995.
- MENDES, Nancy Maria (org.). *O Barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- PACHECO, Francisco. (1638) *El Arte de La Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. *A luta com o anjo- Baudelaire e Delacroix*; in: NOVAES, Adauto (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SANTOS, Paulo Roberto Silva. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2002.
- SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.
- SOBRAL, Luis de Moura. *Portugal e Flandres: visões da Europa*. Lisboa: Edição do Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1992.
- VASCONCELLOS, Diogo. *A arte em Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934.
- VASCONCELLOS, Sylvio. *Manuel da Costa Ataíde*. Revista Acaiaca, v.8, Belo Horizonte, 1949.