



## Os modelos para a arte colonial mineira O caso de Manoel da Costa Ataíde

Flávia Klausing Gervásio

Universidade Federal de Minas Gerais  
Bolsista Fapemig/BIC

### A dignificação da Pintura como Arte Liberal

Durante toda a Idade Média, acreditava-se que as artes podiam ser divididas entre *liberais* e *manuais*. A primeira classe, dita superior, seria formada pelo *trivium* (Gramática, Retórica e Dialética) e pelo *quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia). Ela se caracterizaria por um aspecto eloqüente e pela utilização de um material racional sem a sujeição do corpo, enquanto que, a segunda, estaria submetida à matéria e à fadiga do fazer fabril. Esta divisão reflete um ponto de vista aristocrático e é típica de uma mentalidade intelectualística que deposita no conhecer e no contemplar o bem supremo.<sup>1</sup>

A partir do século XV, com a retomada dos estudos antigos e a apropriação desses, sob uma nova perspectiva, surge um debate no campo da teoria artística. A classificação da Pintura, até então considerada como um trabalho manual, é questionada a partir da proposição de que sua estrutura seria retORIZADA e, portanto, ela se utilizaria do intelecto na sua produção e fruição. No *Manual de Pintura* de Philippe Nunes, editado em Lisboa em 1615, temos um exemplo da tentativa de dignificação desta arte:

E se chamão liberais, porque são artes de entendimento, nenhuma das outras tem tanto que aprender, como a pintura, porque as outras em breve tempo se chega a ter conhecimento perfeito delas: mas a Pintura por mais que se trate curse nella, jamais se chega a penetrar todos os segredos della, como diz Quintiliano.<sup>2</sup>

Pode-se verificar que houve uma mudança na percepção da obra que, de “artefato” passou a ser considerada algo individual e até “divino”: “He a pintura uma arte tão rara e tem tanto que entender, e mostra tanta erudição que deixo de lho chamar rara, por lhe chamar quase divina.”<sup>3</sup>

### A Pintura como Arte Retórica

As obras não eram fruídas homogeneamente. Sendo o público formado por espectadores diferenciados, a “leitura” também se dava de maneiras diversas. Quintiliano, no seu livro *Instituição Oratória*,

<sup>1</sup> ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. São Paulo: Globo, 1987.

<sup>2</sup> NUNES, Phillippe. *A arte da Pintura*. Lisboa: 1615.

<sup>3</sup> Idem.

afirmava: *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*.<sup>4</sup> Enquanto que o denominado “vulgo” fruía a beleza das obras, reconhecendo delas apenas o seu efeito, o público “dotto” passava do deleite ao reconhecimento dos artifícios e modelos utilizados pelo autor na execução da obra e a apreendia por um empenho mental, com o uso das “faculdades da alma”: a memória, o entendimento e a imaginação. A faculdade da “memória” era pautada pela tradição e pelo costume – o homem devia saber os exemplos do passado, aprendidos na Retórica, na Poética e na História. A “imaginação”, para ser legítima, devia espelhar as Leis de Deus e ser treinada para escolher as causas justas, dadas pela memória e aprendidas na Retórica, enquanto que o “entendimento” é o uso do juízo nas análises das situações, uma definição também apoiada pela memória.

Logo, era cobrado do artista que ele possuísse “engenhosidade”, o artifício que requer uma técnica e que se baseia na análise rápida de uma situação e na criação de uma síntese nova e inesperada. Ela permitia a transmissão de uma vitalidade à obra produzindo “agudezas”, que faziam crer o inimaginável de forma agradável, elucidativa e elegante. O conceito de “invenção” não era, portanto, entendido como originalidade, mas como o uso da “recordação”:

Não só deleita e agrada aos olhos a Pintura, mas faz fresca a memória de muitas coisas passadas, e nos mostra diante dos olhos as histórias há muito tempo acontecidas. Serve mais a Pintura que vendo pintadas as façanhas, e casos ilustres nos excitamos e animamos para cometer outros semelhantes como se as lêramos em historiadores.<sup>5</sup>

A autoridade do passado fundamentava o presente, pois não havia a idéia de evolução e sim a de acumulação. Assim, o processo de criação estava ligado à presença dos modelos tradicionais e da sua adequação às circunstâncias e ao tema proposto, buscando-se a superação apenas no detalhe. O que hoje é entendido como imitação e cópia, era exercitada como emulação por demonstrar a erudição do artista. O Conde de Tesouro, em sua interpretação aristotélica escrita no século XVII, descreve assim a imitação:

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 solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos.<sup>6</sup>

As fontes clássicas como Aristóteles, Quintiliano e Horácio eram o embasamento conceitual e teórico da visão da pintura como uma força poética e retórica, mesmo que com uma linguagem própria e específica. UT PICTURA POESIS – A pintura como a poesia – o lema horaciano se tornou o princípio geral da reflexão sobre a arte:

Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.<sup>7</sup>

Os discursos, tanto escritos quanto visuais, eram fundamentados pela retórica latina e aristotélica, que forneciam modelos de formatação que se diferenciavam pelos gêneros, assuntos, situações empregadas e pelas pessoas a quem se dirigia. Eles visavam a produção de um efeito desejado, moldado a partir do público. As regras circulavam entre os artistas, mas só era considerado bom aquele que se utilizava delas com “discrição”, ou seja, aquele que com seu poder de análise, classificação e discernimento, sabia agir e escolher o melhor conforme cada situação. Assim, autores como Baltazar

<sup>4</sup> “Os conhecedores – da arte – julgam a técnica compostiva, ao passo que os leigos somente se deleitam com ela.” In: QUINTILIANO, M. *Instituições Oratórias*. São Paulo: Cultura, 1944.

<sup>5</sup> NUNES, Phillippe. *A arte da Pintura*. Lisboa: 1615.

<sup>6</sup> TESAURO, Emanuele. Il canochiale aristotélico. Torino, 1670. In: *Revista do IFAC* n. 4, 1997.

<sup>7</sup> A Poética clássica - Aristoteles, Horacio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1992.

Gracian, Emanuelle Tesouro e Francisco Leitão Ferreira, que realizaram teorias sobre a produção de imagens, baseavam-se no pensamento da arte total – uma afinidade entre as artes – e na teoria do *engenho*, núcleos de qualquer representação. O artista deveria ser *perspicaz* ao penetrar no tema proposto e na busca de definições para o mesmo; e *retórico* ao produzir imagens adequadas para aquilo que acabou de definir.<sup>8</sup>

É importante frisar, porém, que não ocorria uma simples transposição de uma tópica da realidade ou de idéias previamente formuladas pelo espírito para o plano figurativo. Havia sim a transferência de estruturas, mas permanecia uma distinção fundamental do signo plástico, visto que a imagem, a partir da sua especificidade, permite notar acontecimentos que escapam a outros meios de informação e expressão e abre possibilidades de manifestar, por meios adaptados, uma série de valores que só podem ser apreendidos no todo através de um sistema autônomo de conhecimento e de atividade.<sup>9</sup>

### A Retórica Católica na Produção de Imagens

A Igreja Católica, com a neo-escolástica, apropriou-se da retórica aristotélica, como um meio de favorecer a pregação. Ela desenvolveu um processo de valorização da função pedagógica da imagem a partir da reflexão sobre o seu poder e sobre a forma como as palavras podiam ser traduzidas em signos plásticos que repercutiam na “alma” do leitor, atuando em suas sensações. Era de seu interesse que, em uma sociedade constituída basicamente de analfabetos, houvesse a transmissão oral da *Traditio Canônica* e, neste sentido, as imagens seriam um instrumento valioso para ensinar de forma prazerosa os mistérios da fé, desde que o artista tivesse o decoro como parâmetro e evitasse imagens que pudessem causar erros de interpretação:

Para que não se ofendam os direitos da história há que se ter presente que é lícito ao pintor e ao escultor embelezar e ilustrar o melhor possível as histórias, mas em nenhum caso está permitido contradizer a verdade das mesmas e desfigurar ou não reconhecer a inveterada tradição de qualquer fato.<sup>10</sup>

Utilizando-se da concepção substancialista da linguagem, que modela os signos segundo o tema da luz natural da Graça, espelhada como desenho interno na mente dos autores, ocorre a difusão da noção de “teatro sacro” atribuída às representações, ou seja, a noção da arte como meio de traduzir a eloquência sagrada. Assim, havia a imitação de tópicos narrativas e poéticas da Cultura Letrada inteligíveis à população, que possuía o “olho” treinado no reconhecimento da significação e valor dos conceitos figurados. As representações utilizavam-se de um arquivo de tópicos partilhadas coletivamente e que funcionavam como uma memória anônima dos usos autorizados dos signos.

### A arte colonial e a transposição dos modelos

A importação de modelos para as artes plásticas na América Portuguesa garantiram uma inserção nas práticas europeias ao mesmo tempo que denotaram uma apropriação segundo os condicionamentos locais. As representações coloniais surgem a partir de diversas categorias de pensamento, veiculadas por outros suportes e meios, visando fins e públicos específicos. A particularidade se dá tanto devido à adequação aos temas tratados e às circunstâncias do seu consumo, quanto aos condicionamentos materiais e institucionais presentes na Colônia, uma sociedade marcada pela escravidão, pelo mecenato confraternal e pela distância em relação aos grandes centros editoriais.

<sup>8</sup> Sobre Arte Retórica ver: HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: *Revista IFAC-UFOP*, Ouro Preto. N.2, 1995.

<sup>9</sup> FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>10</sup> BORROMEIO, Frederico. *De Pintura sacra libri duo*. Milão, 1625.

Partindo, portanto, da especificidade colonial e das noções diferenciadas de criação, concepção e recepção das obras, salienta-se a importância do estudo dos seus modelos como meio de visualizar os seus pressupostos e influências principais:

O tesouro das obras do passado não constitui unicamente um museu imaginário que ilustre as quimeras do homem colocado diante de um real intangível(...). As artes conservam o testemunho das condutas combinadas e das representações antecipadas a partir das quais se edificaram as culturas.<sup>11</sup>

### A circulação de impressos nas Minas setecentistas

A circularidade dos impressos no Setecentos mineiro era, de fato, restrita. Além do grande valor pelo qual se atribuíam a esses objetos, é importante observar que a prática da leitura era para poucos. Neste sentido, estamos diante de uma cultura basicamente oral, que transmitia os textos, na maioria das vezes, de forma coletiva e pública.<sup>12</sup> Tendo como principais proprietários os executantes de cargos públicos e eclesiásticos, os livros eram muitas vezes ligados ao ofício do dono e, em sua maioria, constituíam-se de conteúdos religiosos.

Como demonstrou Sílvio Gabriel Diniz,<sup>13</sup> existiam nas Minas comerciantes de artigos importados, que a partir das encomendas, traziam para a Colônia os livros-objetos para os mais variados usos: devoção, produção de saber e também fruição estética. Dentre missais, bíblias, biografias de santos, teologia, manuais, livros de retórica, poética, poesia, emblemas e empresas, vários eram aqueles que auxiliavam, de diversos modos, os artífices no período colonial. Pois essas obras estavam presentes, tanto no acervo particular dos artistas – como foi o caso de Manoel da Costa Ataíde – que, conforme relatado em seu inventário, possuía inclusive obras ilustradas,<sup>14</sup> quanto nas próprias Irmandades<sup>15</sup> – principais mecenas e fundamentais no sentido de definir a temática e o modo de exposição da obra.

A arte produzida neste período em Minas era, portanto, essencialmente voltada para o aspecto religioso. Assim, a Igreja na Colônia, apesar de marcada por um aspecto fortemente popular e devocional, enfatizava os aspectos visíveis da fé e da exterioridade do culto por influência do Concílio de Trento. Neste sentido, ela se utilizava da pompa, uma tradição social com ênfase em uma visualidade trágica e essencialmente ritualizada, enquanto artifício ordenador de uma aparência externa, um propósito permanentemente perseguido pela população:<sup>16</sup>

Manda o Sagrado Concílio Tridentino que nas Igrejas se ponhão as Imagens (...) por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrão dos benefícios, e mercês, que da sua mão recebeo, e continuamente recebe, e se incita também, vendo as Imagens dos Santos, e seus Milagres, a dar graça a Deos nosso Senhor, e a os Imitar (...)<sup>17</sup>.

Assim, a produção artística desta população está inserida em um conceito mais vasto de cultura, podendo ser denominada como barroco, na medida em que representa uma “forma mentis”

<sup>11</sup> FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>12</sup> VILALTA, Luiz. Os leitores e os usos dos livros na América Portuguesa. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

<sup>13</sup> DINIZ, S. *Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII*. Belo Horizonte: Kriterion, n.47/48, 1959.

<sup>14</sup> O Inventário do artista se encontra impresso no livro: MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1965.

<sup>15</sup> CAMPOS, Adalgisa. Vida Cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio e Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: *O Trabalho Mestiço Maneiras de Pensar e formas de viver - séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume, 2002.

<sup>16</sup> CAMPOS, Adalgisa. *A vivência da morte na Capitania de Minas*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1986.

<sup>17</sup> CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707). Título XX, 696.

relacionada a um repertório bastante vasto de fatores que, interdependentes, formam uma “visão de mundo” específica.<sup>18</sup>

Tendo presentes os valores diversos de criação, como a adaptação de modelos e a prática coletiva – mesmo que hierárquica – em oficinas, percorremos o que supomos ser as principais fontes dos artistas coloniais: os manuais, os livros de emblema e as gravuras. Estes funcionavam como uma espécie de parâmetro, mesmo que, depois, ocorresse uma transposição para a especificidade do local, circunstância, suporte, meio, público e tema visados.

Os manuais de arte e pintura eram comuns desde a Idade Média em toda a Europa. Eles se constituíam por um compêndio de escritos antigos sobre as técnicas aludidas e visavam fornecer preceitos e normas aos artistas. Possuíam como sistemas fundamentais a *teoria da proporção*: embasada em um princípio clássico, defendido também por Santo Agostinho, de que a beleza seria “a proporção das partes acompanhada de uma certa doçura de colorido”<sup>19</sup> e que, portanto, buscaria a harmonia e a quantificação da beleza em uma perfeição formal.

A *teoria da perspectiva* também estava presente nos manuais a partir do Renascimento, em obras como a do Pe. Andréa Pozzo, que permitiram a circulação da técnica de pintura perspectivada em regiões como as das Minas. Há que se considerar os condicionamentos próprios da Colônia, como os materiais, técnicos, que não permitiam a livre transposição dos preceitos para as obras. Neste sentido, nem sempre o artista possuía a “engenhosidade” de “imitar com tal vivacidade, de modo que a coisa imitada apareça viva dentro dos olhos”. Esta capacidade de fazer crer o inimaginável, de trazer para as Instituições humanas a sensação da presença do sagrado eram poucos que a atingiam. Ataíde, na pintura da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Ouro Preto, seria um exemplo da adequação desta teoria aos condicionamentos próprios do seu contexto.

Os livros de empresa e emblemas eram uma compilação de possibilidades para os artistas. Eles produziam uma teoria das imagens, pela qual seria possível extrair uma moralidade ou uma lição proveitosa. Através do legado das práticas mnemotécnicas das escolas de retórica, difundiu-se na Idade Média esta espécie de invenção acumulativa de características e atributos que definiriam uma alegoria. Na edição francesa do livro de Cesare Ripa, têm-se uma definição feita por Jean Baptiste Boudard da arte da produção de imagens, então denominada *Iconologia* :

é uma espécie de recurso poético inventado pela engenhosa pintura para dar força e expressão aos temas por ela tratados e também uma maneira de fazer falar as imagens que ela representa (...) é uma imagem falante ou um discurso de imagens.<sup>20</sup>

Os autores desses livros partiam da tradição fundamentalmente clássica e medieval – utilizavam fontes como Horapollo, a Bíblia e a literatura simbólica que forneciam o material para as enciclopédias de símbolos. Assim, podia-se dividir, conforme a tradição antiga, as representações em: *emblemas*,<sup>21</sup> que seriam uma valorização individual de um conceito, aprovando-o ou recusando-o, e *alegorias*, que seriam símbolos de simples qualidades que não podiam ser reprovadas, como vícios e virtudes, por fazerem parte da condição humana. Neste sentido, as alegorias eram representadas por pessoas, tendo uma perfeita adequação entre definição e conceito definido, visto que as qualidades que pretendiam definir constituíam-se de acidentes do ser humano.

Os princípios básicos da caracterização da alegoria seriam a *disposição*, ou a expressão de um estado psíquico representado pela atitude da figura e a *qualidade*, ou o conjunto de elementos essenciais – detalhes – de algo, como a cor da pele, a velhice ou a juventude da figura. Assim, segundo os padrões aristotélicos, uma autêntica definição se daria a partir dos princípios de *matéria* – ou atributos;

<sup>18</sup> MARAVALL, J. *A cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997.

<sup>19</sup> AGOSTINHO. *Confissões*. 4. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

<sup>20</sup> RIPA, C. *Iconologia*.

<sup>21</sup> Saaverda Fajardo era um representante do gênero empresa.

*eficiência* – ou a possibilidade de representação da matéria; *forma* – ou construção definitiva de uma imagem; e *fim* – ou a percepção pela vista, do conceito abstrato alegorizado.

Os atributos seriam, portanto, metáforas ilustradas e, apesar de levarem expresso o seu nome, possuía sempre um caráter enigmático – que não podia ser entendido facilmente – e também um caráter moral, no sentido de inculcar valores pedagógicos nas representações.

Uma demonstração da aplicação do gênero de emblemas na produção colonial é a obra de Ataíde na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, representante do gênero VANITAS e explicitação do tema do *Eclesiastes* da Bíblia: *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* – vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Localizada no nártex, ou seja, direcionada a todos os fiéis que entram, era uma espécie de advertência, uma crítica da vaidade, e também um conselho de prudência. Na obra citada, há uma perfeita adequação do conceito de emblema do Conde Tesouro, para quem os locais próprios para o emblema são os painéis e quadros que se dirigem para o povo.<sup>22</sup> Além disso, ela contém nas figuras, um conceito simbólico, que visa demonstrar o pouco valor dos bens terrenos: a música, a guerra, o conhecimento, a arte são fugazes, assim como a vida humana – a vela que se apaga. O homem deve lembrar, a todo tempo, que irá morrer: MEMENTO MORI: é a inscrição na pintura e a ampulheta tombada, é o símbolo do tempo inexorável que pára de ser medido pela morte.

As gravuras eram também importantes fontes para os artistas, na medida em que permitiam uma constante renovação do repertório formal dos mesmos. Os grandes centros editoriais da Europa como Ausburgo, forneciam as estampas de artistas respeitados, como Rafael, que se inseriam em missais, bíblias e livros religiosos. Elas permitiam também a adequação aos preceitos religiosos de representação e serviam de modelos de composição. É importante frisar, porém, que, muitas vezes, na transposição desse material para as obras produzidas, ocorria uma adequação tanto devido à mudança de suporte, como também pela ênfase ou retirada de aspectos a partir da predileção do artista. Como no caso de Ataíde, em sua pintura de fingimento de azulejo, presente tanto na Capela de São Francisco de Ouro Preto, como também na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara. Segundo Hannah Levy:

Desejamos chamar a atenção para o fato de que o artista mineiro consagra um carinho especial a todos os pormenores pitorescos ou anedóticos, encontrados nos modelos e suscetíveis de dar às cenas um caráter mais íntimo e mais diretamente familiar.<sup>23</sup>

A utilização de modelos, longe de caracterizar uma falta de engenhosidade dos artistas coloniais, era, portanto, a garantia da renovação estilística e da circulação de preceitos artísticos europeus na Colônia. Além disso, eles fazem parte de uma conceituação diferenciada de invenção, que previa a utilização de autoridades, mesmo que visando a adequação às circunstâncias de criação e fruição da obra. Neste sentido, partindo-se da estética, temos uma amostra de toda uma *forma mentis* específica, fundamental para a tarefa de reconstrução do processo de produção e leitura das obras nos dias atuais.

---

<sup>22</sup> ANJOS, Paulo. *Metáfora de pedra*. 2002. 110 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>23</sup> LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro. n. 8, 1994.