

## Humanismo, retórica e pintura colonial

**Profa. Raquel Quinet Pifano**

Professora da UFJF e doutoranda da UFRJ

A tradição pictórica inaugurada pelo século XV italiano, aproximadamente, assimilada (conforme processos históricos locais) por toda Europa ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, chegando mesmo à colônia lusitana do além-mar, repousa fundamentalmente em bases humanistas.<sup>1</sup> E por mais que se possa estender o debate quanto à definição de Humanismo, nesse “emaranhado” de argumentos e contra-argumentos, há um ponto comum indiscutível: a valorização da Antiguidade, ou seja, da cultura greco-romana. Como movimento intelectual deflagrado por literatos, o Humanismo originalmente caracteriza-se pela “valorização da literatura antiga”, ou seja, por um interesse específico na gramática e retórica latinas.<sup>2</sup> Daí, a importância da doutrina do *ut pictura poesis* para a pintura sobretudo.

É clara em grande parte da pintura luso-brasileira a referência a um modelo pictórico humanista, por mais que o Humanismo em Portugal não tenha desempenhado o papel que desempenhou na Itália. Reconhecendo na “teoria” humanista da arte de Alberti, momento inaugural de uma tradição artística fundada nos textos antigos de arte poética e retórica, chamo aqui tal modelo de “modelo albertiano”. Svetlana Alpers define o quadro albertiano como “uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto”.<sup>3</sup> Sobre tal superfície são representadas figuras humanas praticando ações significativas baseadas em textos poéticos. Daí, seu caráter narrativo de evocação retórica que caracteriza não só um período circunscrito ao Renascimento italiano, mas uma tradição pictórica. As idéias de Alberti são uma espécie de ponto de partida para o debate artístico dos séculos seguintes, presentes, mesmo que discretamente, nos tratados de arte posteriores a ele. O modelo de representação “albertiano”, poder-se dizer, tornou-se um modelo geral e duradouro.

<sup>1</sup>Não está se afirmando aqui que a pintura colonial seja efetivamente uma pintura humanista. Considerando processos de assimilação locais que forjaram conteúdos diferenciados, parte-se da identificação de uma tradição humanista como originária da pintura italiana e fundadora da pintura resultante destes processos.

<sup>2</sup>BAXANDALL, 1971.

<sup>3</sup>ALPERS, 1999, p. 27.

A grande novidade do tratado de Alberti, além da “matematização” do espaço pictórico, foi o enunciado de que a função da pintura é narrar uma história. A pintura narra a história através da composição. Sua noção de *compositio* é uma metáfora muito precisa que transfere para a pintura um modelo de organização derivado da retórica. *Compositio* era um conceito técnico que todo aluno de escola humanista aprendia a aplicar na linguagem. Isto não significava o que nós entendemos por composição literária, mas antes agrupar o singular em sentenças ou períodos, sendo feito dentro de uma estrutura de quatro níveis hierárquicos dos elementos: palavras formam frases, frases formam orações, orações formam períodos. Em Alberti, temos: superfícies formam membros, membros formam corpos, corpos formam o quadro.<sup>4</sup>

Foi Mantegna quem produziu modelos visuais da *compositio* de Alberti; na verdade, gravuras capazes de levar o padrão do estilo narrativo albertiano para as oficinas dos pintores. Uma dessas gravuras é *Lamentação da morte de Cristo*: o máximo dez figuras estão dispostas sobre um *pavimentum* discretamente traçado fora das linhas dos seixos. Os planos dos drapeados são lucidamente compostos, sem *asperitas*, com os membros. Membros se harmonizam como nos corpos, como nas figuras rendendo o corpo de Cristo. Os diversos *corpora* estão compostos num coerente grupo da *historia*, *ornatus* por uma *varietas* estrutural; esta *varietas* é tanto formal, nas direções variadas do movimento, quanto narrativa; para cada corpo há uma variação expressiva do tema comum da lamentação. A figura de São João no primeiro plano tem papel especial da figura do coreuta sugerindo ao observador a sua responsabilidade. As gravuras de Mantegna, como observou Baxandall, “são o próprio apêndice visual do da Pintura (versão italiana), e foram assimiladas pelos pintores – a Lamentação de Rafael e Rembrandt – como um livro nunca poderia.”<sup>5</sup>

Categoria fundamental na definição de pintura, segundo Lee, “pedra angular” da reflexão humanista sobre pintura, é a doutrina da imitação.<sup>6</sup> Para condenar a pintura, Platão atribuiu-lhe função mimética. Apesar de salvar a pintura das acusações platônicas, Aristóteles concordará com o mestre ao reconhecer a pintura como atividade mimética. A concepção aristotélica de que a pintura, assim como a poesia, imita a natureza será ponto de partida de toda a reflexão humanista sobre pintura. Sendo imitação da natureza para Aristóteles, a imitação da natureza humana não como ela é, mas como deveria ser: “... é evidente que não compete ao poeta narrar o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo

<sup>4</sup>BAXANDALL, 1971.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 135

<sup>6</sup>LEE, 1998, p. 21

<sup>7</sup>ARISTÓTELES, *Poética*, p. 43

a verossimilhança ou a necessidade.”<sup>7</sup> A partir desta concepção a pintura italiana dos séculos XV e XVI construirá sua noção de belo artístico obtido a partir da imitação da natureza. Entretanto, tal imitação pressupõe superação conforme a lição de Aristóteles. Daí, com isso surgem dois postulados largamente empregados no pensamento e na prática artística: a *imitatio* e *electio*. Alberti, o “Homem Universal”, propondo a organização do quadro a partir de esquemas retóricos e poéticos de tradição aristotélica, escreveu:

Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza,... E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau de glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura. Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda formosura. É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos.<sup>8</sup>

A noção de superação da natureza estava presente também nas obras da Antiguidade, e pintores como Zeuxis e o célebre método para pintar a bela Helena foram louvados pelo Humanismo. Dolce, autor de um grande tratado humanista do século XV, insiste neste ponto: para superar a natureza corrigindo suas imperfeições e torná-la mais bela, o artista deve ser guiado pelo estudo do antigo. Pois, considerava o *antigo* a natureza ideal para a qual tendem os esforços do pintor: “As estátuas antigas contem toda perfeição da arte.”<sup>9</sup>

Reconhecendo Antigüidade como autoridade, a teoria humanista da pintura irá entender (e pregar) que só será possível ao pintor corrigir a natureza se guiado pelo modelo do Antigo. O cenário das “artes do desenho” que começa a se esboçar neste momento é marcado pelo empenho de liberalização das artes visuais, desencadeado pelo debate sobre poesia, onde, inevitavelmente, o tema da analogia com a pintura e sua estrutura intelectual vem à tona. Nesse contexto que se delinea a noção de que o artista, para realizar obra liberal, precisa se guiar pelo estudo do Antigo. Assim, a noção de imitação da natureza é atravessada pela noção de imitação dos antigos. Como afirma Luiz Marques em estudo sobre a tradição clássica: “A imitação da natureza pertence ao domínio da ‘imitatio’. Enquanto categoria da retórica, será através do manejo da re-

<sup>8</sup>ALBERTI, 1992, p. 132

<sup>9</sup>“Dolce, Dialogo”. *Apud* LEE, 1998, p. 26

<sup>10</sup>MARQUES, 2004, p. 9

tórica antiga que ela realizará sua virtú cognitiva, isto é, sua capacidade de dar a conhecer o mundo.”<sup>10</sup>

Vejam os como o tema da imitação da natureza, superposta pela noção de imitação dos antigos, aparece na escassa literatura artística lusitana a fim de, posteriormente, comparar com a prática da pintura do mesmo período. De início, apoiando-me na consideração de Sobral sobre a profunda vinculação contra-reformista das artes visuais em Portugal e colônias, aponto tal presença na literatura artística, sobretudo naquela destinada aos pintores.<sup>11</sup> O enunciado da analogia entre pintura e poesia está presente em toda a literatura artística portuguesa dos séculos XVI ao XVIII. Os autores variam entre poetas, religiosos e pintores como Francisco de Holanda e Félix da Costa. Numa primeira leitura, percebe-se maior erudição dos poetas sobre os demais (exceção a Francisco de Holanda). Em todos os textos a imitação dos Antigos é prescrita, mas é importante ressaltar que a autoridade dos Antigos muitas vezes é confundida com a arte italiana. Francisco de Holanda tem uma passagem muito interessante onde ele distingue a arte “antiga”, 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.” Holanda segue afirmando, repetindo a concepção de história ciceroniana da História *magistra vitae*, norteadora do humanismo, e necessária para valorizar a arte antiga e “moderna”:

...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 discrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves ...<sup>12</sup>

Entretanto, é necessário ponderar sobre uma possível associação lusitana do antigo à arte italiana. É certo que a arte italiana se torna autoridade para a pintura portuguesa, mas é importante lembrar que Francisco de Holanda, como é notório, conviveu no círculo de Michelangelo, mas a grande maioria dos pintores conheceu a arte italiana através das gravuras, e na colônia, através de gravuras que compunham textos religiosos como bíblias e missais, obras que obviamente passaram pelo crivo da Igreja contra-reformista. Ademais, a Igreja na Itália do século XVI e XVII não será mais uma Igreja progressista que

<sup>11</sup>SOBRAL, 1997.

<sup>12</sup>HOLANDA, (1548). Edição coordenada e comentada por José da Felicidade Alves (1984). p.37 (grifo meu).

convive pacificamente com as “modernas idéias humanistas”. Vale lembrar que Igreja e Principados eram os grandes mecenas, interferindo diretamente sobre a produção artística. Nesse período, a doutrina do *ut pictura poesis* é atravessada pela idéia do *Ut theologia rhetorica*.

A teoria da imitação aristotélica sofrerá transformações ao longo dos séculos que se seguem ao Humanismo, especialmente XVI e XVII. A natureza, entendida como ação humana, para Aristóteles, deixará de ser o modelo para a arte. De modo geral, aquele objeto de imitação da arte, a natureza humana, se deslocará para um plano mais espiritual. Lomazzo, por exemplo, em consonância com o espírito da Contra-Reforma, defendia que a beleza ideal tinha sua fonte em Deus mais do que na natureza.<sup>13</sup> Tal “migração” do objeto de imitação da pintura do plano sensível para Deus parece orientar a concepção de imitação pictórica lusitana. Encontramos no tratado de Filipe Nunes, religioso, o mais popular e acessível aos pintores de então, uma definição de pintura onde se percebe proximidade com a concepção de Lomazzo ou com o espírito contra-reformista: “É a Pintura uma Arte tão rara, (...) que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quase divina, (...), que quase toca o conhecimento divino, (o pintor tem) na mente tão vivas as espécies das coisas que assim se possam por em prática...”<sup>14</sup> O artista “tem na mente a espécie das coisas” que ele imita com a pintura. Note-se que Nunes não fala da imitação da natureza como prescreveu Alberti. Também Antônio de Sousa Macedo, autor de texto popular em Portugal do século XVII, afirmava: “Tem estas artes (escultura e pintura) a excelência de imitarem o Autor da natureza representando as cousas como são.”<sup>15</sup>

A prescrição aristotélica sobre a superioridade da imitação poética é invertida pelos teóricos da Contra-Reforma. Se em Aristóteles imitar correspondia não ao ocorrido mas como deveria ter ocorrido, a imitação para os teóricos da Contra-Reforma era a imitação fiel da história bíblica. Em nome da Verdade e da Beleza, não se permitia ao pintor afastar-se do relato bíblico e nem o grande Michelangelo foi poupado. É famosa a crítica de Gillio da Fabriano ao *Juízo Final* de Michelangelo, não pelas qualidades poéticas, mas por sua distância do relato bíblico. Em resposta a uma tentativa de defesa de Michelangelo, Gillio afirma: “Vossa opinião de que ele (Michelangelo) pretendia interpretar as palavras do Evangelho mística e alegoricamente pode estar certa, mas antes de tudo o significado literal deve ser assumido, sempre que isso possa ser apropriadamente feito, e só depois os outros, mantendo-se o quanto possível a fidelidade à letra.”<sup>16</sup>

<sup>13</sup>LEE, 1998.

<sup>14</sup>NUNES, 1982, p. 69

<sup>15</sup>Antonio de Sousa Macedo, “Eva, e Ave, ou Maria Triunfante. Teatro da Erudição e Filosofia Cristã. Em que se representam os dois estados do mundo: caído em Eva, e levantado em Ave.” Primeira Parte, Cap. XXII, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1676. Texto transcrito em Anexo SALDANHA (1996) p. 325

<sup>16</sup>Gilio, Dois diálogos. *Apud* BLUNT, 2001, p.152



*Anúncio do nascimento de Isaac. Ataíde. Pintura lateral da capela-mor da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.*

E em outra passagem, Gillio reconhece a grandeza da arte de Michelangelo e nos dá idéia exata de como deveria ser o artista para a Igreja Tridentina: Michelangelo “mostrou tudo que a arte pode alcançar”. Mesmo assim, era condenável, pois havia se deleitado “mais com a arte, em 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”.<sup>17</sup>

Durante a segunda metade do século XVI, a Poética de Aristóteles havia já granjeado grande divulgação, e o termo *imitatio* podia confundir-se lingüisticamente com *inventio*, *fictio* ou fábula. No entanto, se tal confusão não tinha relevância para temas leigos, no que diz respeito à pintura sagrada, a orientação da Igreja Tridentina era muito clara, o artista não deveria se afastar da imitação icástica. A pintura deve imitar literalmente a história, entendendo-se a História como história bíblica. Como afirmava Gilio: “Misturar o assunto da história com o tema poético e fingido não é outra coisa que deformar a verdade e a beleza e fazê-la falsa e monstruosa [...] pois o

<sup>17</sup>Gillio Dois diálogos. *Apud* BLUNT, 2001, p. 162

<sup>18</sup>GILIO, M. Giovanini Andrea. *Due dialoghi di M. G. Andrea Gilio de Fabriano, ...1564. Apud*.SALDANHA (1996) p.118

pintor histórico não é mais do que um tradutor que leva a história de uma língua a outra; do tinteiro ao pincel e da escrita à pintura.”<sup>18</sup>

Os pintores deveriam seguir os teólogos e não os poetas. À exigência de fidelidade da pintura à verdade bíblica, subsiste a função da imagem visual de substituir a palavra escrita, inacessível ao iletrado. Daí, a atualização, no século XVI, da máxima do Papa Gregório Magno de que a pintura é “a Bíblia dos iletrados”.<sup>19</sup> Tal concepção é muito clara num importante teórico da Contra-Reforma, o Cônego de Latrão Gregório Comanini: “... ao serem o livro dos ignorantes (as pinturas sagradas) devem ter clareza na prudência e inteligência; não sendo assim, o simples não a considera útil, e por isso a igreja não apenas permite como ordena o seu uso.”<sup>20</sup>

Os teóricos da Contra-Reforma se empenharam em desenvolver linha de pensamento que favorecia os defensores da representação icástica, orientados por um claro desejo de utilizar a arte com fim propagandístico, moralizador e didático para o quê se tornava indispensável favorecer um estilo (embora não uniforme) que fosse de fácil compreensão e acessível ao maior número de cren-tes. Daí que as palavras-chave das recomendações se tornem “clareza”, “simplicidade” e “inteligibilidade”.<sup>21</sup> Como diz Gilio da Fabriano: “Uma coisa é bela na medida em que for clara e evidente.” Nos Atos do Concílio lê-se: “Não será erigida nenhuma imagem que sugira falsa doutrina ou que possa propiciar uma ocasião de erro perigoso ao ignorante.”<sup>22</sup>

Em Portugal, reverberam as prescrições artísticas tridentina no pensamento de Francisco Manuel de Mello que, em 1660, defende a comparação da pintura não com a poesia, mas com a *escritura*: “... na Pintura, ou na escritura (entre as quais há tanta semelhança, que já disseram os sábios: Era a pintura muda história, e a história elegante pintura).”<sup>23</sup> (Modificação da frase de Simônides “a pintura é poesia muda, poesia é pintura falante”)

De modo geral, predomina no universo colonial a idéia derivada da Contra-Reforma de que as imagens visuais destinam-se aos iletrados, substituindo o texto bíblico. Daí os postulados de clareza e inteligibilidade. Como aludi acima, o modelo da arte lusitana era o antigo que, por sua vez, se confundia com a arte italiana, autoridade para a produção pictórica. Tal modelo chegava ao pintor lusitano e sobretudo colonial através da gravura – meio

<sup>19</sup>BLUNT, 2001.

<sup>20</sup>COMANINI, Gregório. *Il figino ovvero del Fine della Pittura*. Mântua, 1591, p. 183. *Apud* SALDANHA 1996, p. 119

<sup>21</sup>SALDANHA, 1996.

<sup>22</sup>Cânones e decretos do Concílio de Trento *Apud* BLUNT, 2001, p. 149

<sup>23</sup>Francisco Manuel de Melo. “Epanaphora tragica”, *Epanaphoras de Varia Historia Portugueza*, Lisboa, Officina Henrique Valente de Oliveira, 1660, p 154-155. *Apud* SALDANHA, 1996, p. 185

utilizado em toda a Europa, com grandes gravadores como Mantegna, Caracci, e outros. Lembrando que a gravura era o meio de difusão de códigos visuais elaborados a partir de códigos letrados e grande divulgadora dos preceitos “albertianos”; tentemos apurar no embate entre a gravura usada por Ataíde e sua pintura, como os preceitos artísticos contra-reformista são combinados com os preceitos albertianos. Assim, passemos a análise de uma pintura que compõe a série de pinturas que narram a vida do personagem bíblico Abraão, realizada por Ataíde a partir da bíblia ilustrada por Demarne segundo a pintura de Rafael, bíblia descoberta por Hanna Levy.<sup>24</sup> Tais pinturas localizam-se nas paredes da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais. Todos os painéis vêm acompanhados de legendas que anunciam a cena narrada. Na pintura que irei comentar, lê-se a seguinte frase: *Adora Abraão aos tres Anjos*.

A cena narrada corresponde a uma passagem do Gênesis que descreve o encontro de Abraão com os anjos que lhe anunciam o nascimento de Isaac.<sup>25</sup> Aqui temos a oportunidade de avaliar o percurso da representação pictórica e a difusão de seus valores artísticos. O modelo primeiro, a autoridade para a pintura colonial, é obra atribuída a Rafael, mais especificamente a seu ateliê. A “ponte” entre o modelo de autoridade italiano e Ataíde é a gravura de Demarne que não apresenta mudanças em relação à pintura de Rafael, limitando-se a traduzir os valores luminosos. A sombra é “naturalista” com ponto de projeção bem definido, como prescreveu Alberti. A gravura encontra-se invertida, pois a cópia da pintura era feita na chapa de metal. Inevitavelmente, quando no processo de impressão de cópias a imagem do papel saía invertida, a menos que o gravador, atento a este detalhe invertesse a imagem na chapa de metal, o que freqüentemente não ocorria.

Em relação à gravura, e mesmo à pintura, que Ataíde não conhecia, Ataíde realiza algumas modificações. Em nome da clareza e inteligibilidade, modifica a figura do anjo central e os valores de luminosidade. Na gravura modelo, o anjo central, além de ter o rosto semi-encoberto pela sombra, encontra-se de perfil, o que dificulta a sua identificação pelo observador, pois obscurece sua imagem. Ataíde modifica sua posição, girando sua cabeça para frente, deixando-o absolutamente visível ao observador. Mantendo a mesma posição e gestos dos anjos da gravura (a não ser pela referida torção na cabeça do anjo central), o pintor ilumina suas faces – na gravura estas estão na sombra. Ataíde inverte a luz: se na gravura a luz vem por trás dos anjos, o que coloca seus rostos na sombra, na pintura, ela incide pela frente. Com isto, Ataíde modifica a sombra projetada, não no sentido de respeitar a fonte de luz, pois inverteu sua posição, mas diminuindo drasticamente a sua projeção.

<sup>24</sup>LEVY, 1944.

<sup>25</sup>GÊNESIS, Cap. 18, v. 9-14.



Ataíde parece compreender que se mantivesse a projeção da sombra coerente com a fonte de luz, teria que colocar Abraão na sombra. Ou seja, como Abraão está de frente para os anjos, ao iluminar a frente dos anjos fatalmente iluminaria as costas de Abraão. A opção de Ataíde é não trabalhar com a solução naturalista de luminosidade da gravura. Na gravura, o personagem Abraão destaca-se na história, pois é o mais visível, o mais iluminado. Os anjos têm parte do corpo numa sombra leve e Sara encontra-se em meia-sombra, dentro da casa. Ataíde não permite que a luz hierarquize os personagens, todos são visíveis, ou seja, facilmente reconhecíveis. Ora, os anjos representam Deus, a origem da luz, jamais poderiam estar na sombra. Também Sarah ganha uma importância na pintura de Ataíde que na gravura ela não tem. Mesmo estando dentro da casa, ela não se encontra na sombra, ela é completamente iluminada, a luz, portanto, não é natural, apesar de verossímil. A luz no universo lusitano contra-reformista tem significado fundamental: de caráter místico, é associada à iluminação da Graça divina. Formalmente, tal importância se traduz por meio da valorização do desenho.

Em resumo, pode-se afirmar que Ataíde não permite que na escala luminosa, a meia sombra ou sombra intensa retire a clareza da cena: os contornos são bem definidos e a linha é visível, ou seja, o desenho é claro. Logo, em relação ao modelo, Ataíde altera sua pintura utilizando uma escala luminosa distinta. Na tradução plástica que Alberti realiza das categorias da retórica clássica, invenção corresponde à composição. Ataíde não chega a alterar significativamente a disposição da cena ou o ornamento dos personagens. Aos preceitos albertianos, ele sobrepõe os preceitos contra-reformistas de clareza, simplicidade e inteligibilidade, e o faz unicamente por meio do emprego de uma escala luminosa distinta que certamente não é naturalista mas verossímil.



Anúncio do nascimento de Isaac. Demarne. Gravura, *Bíblia Ilustrada*.

## Referências

- ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Trad. Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 1999.
- BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford – Warburg studies/ New York: Oxford University Press, 1971.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Trad: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga (1548)*. (Edição coordenada e comentada por José da Felicidade Alves). Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis – Humanisme et théorie de la peinture: XV-XVIII siècles*. Paris: Macula, 1998.
- LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial; In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC, n. 8, 1944.
- MARQUES, Luiz. Apresentação – Imitação e meta-imitação dos antigos. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.
- NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem. A pintura nas idéias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1997.