

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Identidades locais
na arte colonial
brasileira**

Desenho e composição em Filipe Nunes: subsídios para se definir artista colonial

Raquel Quinet Pifano
UFJF

Resumo

Hoje, esboça-se no debate sobre arte colonial brasileira, certo consenso acerca da necessidade de revisão do conceito de artista usado pela historiografia da arte colonial de filiação modernista. Este artigo propõe apurar no tratado de pintura do português Philippe Nunes categorias de invenção e composição. Acredita-se que fazer emergir o artista inventor vigente nos séculos XVII e XVIII lusitanos, distinto do gênio romântico, é caminho fértil para entendermos o artista colonial.

Palavras-chave

artista colonial; Philippe Nunes; invenção e composição

Abstract

Today is possible to delineate in the debate of brazilian colonial art certain consensus about the necessity to revise the concept of artist used by the historiography of colonial art. This article proposes to establish in the portuguese treatise of painting written by Philippe Nunes categories of invention and composition. Believed to bring out the artist inventor of seventeenth and eighteenth centuries, distinct from the romantic genius, is fertile way to understand the colonial artist.

Key-words

colonial artist; Philippe Nunes; invention and composition

Há pouco menos de uma década, aproximadamente, alguns trabalhos acadêmicos sobre a arte colonial, fruto de pesquisas de mestrado e doutorado, vêm, às vezes discretamente, às vezes espetacularmente, acusando certa insuficiência do instrumental teórico utilizado por pesquisadores de filiação modernista ligados ao SPHAN. Se no calor do debate, algumas destas teses assumem tom demolidor, não é minha intenção endossá-las: recusar um argumento, elegendo outro como finalmente apto a elucidar o passado, soa muito próximo à crítica que vem sendo feita à historiografia da arte colonial de viés modernista. Por outro lado, é mister reconhecer que aquele discurso modernista sobre a arte do passado encontra-se em xeque. Próprio da obra de arte é solicitar sempre “atualizações”, o que implica novas decifrações e impõe à História da Arte o teste de seus métodos e construções teóricas. Logo, o questionamento do instrumental teórico empregado na construção de uma história da arte colonial resulta numa espécie de teste do discurso modernista. Entretanto, vale ressaltar, não me parece que o resultado será a negação e esquecimento completos daquele discurso, embora suspeite que alguns conceitos não resistirão. Suponho ser o caso do conceito de artista. Tomemos como exemplo Aleijadinho.

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.*”¹ 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, afirmou o arquiteto no artigo “*Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade*”, “*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.*”²

“Aleijadinho”, um herói, um mito, a unidade possível (e tão desejada) entre as raças brasileiras, enfim um *constructo* do discurso modernista (esta é uma das teses que vem sendo defendidas por novas gerações de pesquisadores). 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, aquele que não se limitava a copiar, permitia negar o passado recente 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

1 BRITO, Ronaldo; CZAJKOWSKI, Jorge. “Entrevista – Lucio Costa sobre Aleijadinho”. In: *Gávea* 3. Rio de Janeiro: CEHAA/ PUC-Rio, s/d. p.33

2 VASCONCELLOS, Sylvio. “*Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade*”. In: OLIVEIRA, Myrian Ribeiro de (eti alli). *Aleijadinho*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p.69

que o Brasil se encontrava em relação à arte moderna européia, incorreu-se em outro: o de sobrepor a imagem moderna do artista genial “Aleijadinho” à figura do artesão Antônio Francisco Lisboa. Sobreposição realizada com toda diligência arquivística. Tomando o artigo de Rodrigo José Ferreira Bretas “*Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*” de 1858 como fonte fidedigna, os pesquisadores do SPHAN empenharam-se em reunir documentos de época que atestavam sua veracidade.

Desde inícios de 2000, jovens historiadores como Sônia Maria Fonseca e Guiomar de Gramont vêm acusando o fosso que separa a personagem Aleijadinho do artífice Antônio Francisco Lisboa.³ Aos poucos, esboça-se no debate sobre arte brasileira, certo consenso acerca da necessidade de revisão do conceito de artista utilizado para escrever nossa História da Arte e da Arquitetura Colonial. Entretanto, ao se pretender estabelecer os limites de uma teoria, impõe-se avaliar e reconhecer suas contribuições. Aleijadinho ou Antônio Francisco Lisboa certamente foi, se não o maior, um dos maiores escultores do séc. XVIII brasileiro. E não o foi porque, como Luiz Marques chamou a atenção certa vez, tenha encarnado o “*homo brasiliensis*” como queria Mario de Andrade, mas porque superou o modelo vindo da metrópole lusitana surpreendendo pela riqueza de procedimentos formais e expressivos. Os modernistas podem até ter se distanciado da verdade quando identificaram no artesão Antônio Francisco Lisboa um artista moderno, mas nos ensinaram a identificar na sua obra a força expressiva de uma forma poderosa que sempre solicitará ser decifrada e atualizada.

Há algum tempo venho refletindo sobre o estatuto do artista colonial em Minas, não apenas o caso emblemático de Aleijadinho, mas especialmente a situação dos pintores e a prática generalizada na colônia de cópia fiel de gravuras vindas da Europa. Procedimento notório em Ataíde. A história da “história e crítica da arte colonial” certamente não é o objetivo central das minhas pesquisas, mas impõe-se como inevitável considerar o debate a respeito, sobretudo porque, curiosamente e paradoxalmente, me parece quase impossível estudar arte colonial sem recorrer á extensa bibliografia oriunda do SPHAN.

Olhando para o quadro de artesãos de Minas colonial, considerando a organização do trabalho artístico, a tese de um conceito equivocado de artista colonial, confundido anacronicamente com o artista romântico soa verossímil. Todavia, não nos confundamos, o fato do artista colonial ser um artesão com estatuto de atividade mecânica não o retira de um contexto artístico moderno no sentido humanista (do qual o conceito romântico de artista é devedor). Consultando a tratadística da época que circulava na metrópole (parece que em Minas também), revela-se o quão próximo os preceitos de arte, enfim, o pensamento sobre arte lusitano, logo colonial, estava de seu modelo humanista italiano. Parto do princípio de que a arte colonial se insere numa tradição de representação artística humanista italiana, logo, estruturada retoricamente, o que lhe permite

3 Ver: FONSECA, Sônia Maria. *A invenção do Aleijadinho: Historiografia e colecionismo em torno de Antônio Francisco Lisboa*. Campinas: Dep. História/ PPG em História/ Unicamp, Orientador: Luciano Migliaccio . Data da defesa: 10/12/2001. Dissertação de mestrado.
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. Tese de Doutorado.

atender à exigência de narrar uma história – exigência teorizada inicialmente por Alberti. Entretanto, impõe-se sempre uma ressalva: atravessa a tradição artística “albertiana”, da qual a arte colonial é herdeira, uma tradição oratória cristã, anterior ao Humanismo, atualizada pela teoria da imagem tridentina. Deste modo, será pela chave da teoria da imagem contrarreformista que tanto a arte quanto o artista colonial devem ser pensados; o que torna mais claro o porquê de Filipe Nunes, em seu tratado sobre pintura, ter excluído a **invenção** de sua definição de pintura. A prática corrente de cópia das gravuras pelos nossos artesãos e a ausência de uma definição de invenção no único tratado de pintura português publicado na época, sugere certa distância daquele artista romântico. É certo que tais “indícios” não inviabilizam a reflexão sobre possíveis invenções de Aleijadinho, mas certamente propõe considerar outras perspectivas.

Filipe Nunes, autor do único tratado de pintura escrito originalmente em português e publicado em Portugal no século XVII e XVIII, definiu pintura, citando Plínio, como “*uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traços*.”⁴ Logo a seguir, explica que é possível dividir a pintura em dois modos; um diz respeito à cor e outro, ao desenho – embora estes não apareçam em sua primeira definição. O modo de colorir e tratar as cores é dividido em três partes: pintura a óleo, pergaminho ou iluminação e têmpera. Esta última ainda se divide em pintura e fresco. Em seguida, refere-se ao desenho, chamando a atenção do leitor para a impossibilidade de divisões como ocorre no caso da cor, uma vez que inexistem no “*lineamentos e traços*” variações, ou seja, Nunes confirma a tese da universalidade do desenho. Universalidade do desenho em oposição à multiplicidade da cor, ao seu caráter eminentemente contingente: “*Mas, se tratarmos quanto aos lineamentos e traços, é uma só coisa, porque em todos estes modos se guardam os mesmos claros, escuros e meios escuros, (...) e em todos estes modos se guarda o mesmo debuxo, só variam no modo de colorir*.”⁵

Esta hierarquia entre desenho e cor justifica-se pelo pressuposto doutrinário da representação pictórica em vigor no mundo lusitano do século XVII de que o desenho externo era a evidência da luz natural da Graça (pressuposto derivado da neo-escolástica). Ao iluminar a desproporção da fantasia, a Graça orientava o juízo do artesão na invenção das obras, assim Deus, com sua luz, continuava, mesmo depois do pecado original, a iluminar as ações humanas – proposição defendida no Concílio de Trento. A doutrina do desenho, um modelo cultural difundido pela Igreja Católica, fundava-se na interpretação tanto da retórica aristotélica, quanto dos textos italianos dos quinhentos, entre os quais, Alberti. A importância do desenho é central nos muitos tratados de pintura de origem tridentina, como podemos verificar em Possevino ou Pacheco.

Logo no início de seu tratado, em *Louvres da Pintura*, a doutrina do desenho é explicitada. A acepção do termo *lineamento* vai sendo esboçada como tradução gráfica do conceito de desenho-idéia neo-escolástico:

É a Pintura uma Arte tão rara, e tem tanto que entender, mostra tanta erudição que deixo de

4 NUNES, Filipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p.89

5 Ibidem p. 89

*lhe chamar rara, por lhe chamar quase divina, e não digo muito pois é tão rara, e excelente, que toca quase a conhecimento divino, ter na mente tão vivas as espécies das coisas que assim se possam por em prática, e Pintura que parece que lhe não falta mais que o espírito.*⁶

A noção de beleza que o pensamento de Nunes encerra é o do belo impresso diretamente no espírito humano por Deus sem qualquer mediação da impressão sensorial. 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 prescrevera Alberti. Para Nunes, a beleza é expressão ideal da realidade sensível. Só a arte *quase divina* imita essa beleza. Através da luz natural da Graça, a idéia é aclarada ao artista que a reproduz. O desenho externo é entendido como a evidência da luz natural da Graça, daí a importância conferida ao *lineamento*. Por meio do desenho, ou seja, invenção, o artista *quase toca o conhecimento divino*. Conforme Emanuele Tesauro em *Il Cannochiale Aristotelico*, 1670, só o intelecto angélico, por ser “*reverberação*” da inteligência divina, concebe os conceitos espirituais.⁷ O conhecimento direto do universal, que é o divino, só é possível ao anjo. O homem só chega ao conhecimento, por analogia, no plano teórico, não divino. Por isso ele *quase toca o conhecimento divino*, necessitando e utilizando meios indiretos para figurar as idéias, ou seja, para representar. O homem, sobretudo o pintor, é investido de altíssima dignidade, pois, no mundo sublunar, é o mais próximo da Idéia divina. Assim, para Nunes a essência da pintura é o desenho, o que lhe garante sua posição intelectual, sua proximidade divina. Lembremos que marca seu tratado a insistência na defesa da pintura como atividade liberal.

Embora no início de seu tratado, Nunes sugira o conceito de invenção bem ao gosto maneirista, quando define frontalmente pintura (procedimento comum na tratadística da época) não usa nem invenção, nem composição. O termo composição, praticamente, não aparece no tratado de Nunes. Desde Alberti, inventor da composição pictórica, será na composição da obra que o pintor mostrará sua invenção, ou seja, a novidade da pintura.

Para Filipe Nunes pintura é “*a representação da forma de alguma coisa através de linhas e traços*”, ou seja, pintura é desenho. Mais adiante acrescenta: “*E porque dissemos que a pintura constava de certas linhas e traços, será bem dizer do lineamento de um corpo humano, para se verificar a definição.*”⁸ Note-se a filiação à tradição humanista italiana através da importância conferida ao desenho do corpo humano, onde se verifica a definição de pintura. Note-se também que Nunes não fala da composição da figura humana como fala Alberti. Quando Nunes usa abertamente o termo invenção, refere-se somente ao desenho de figuras com efeitos ilusionistas como, por exemplo, um nariz que vira um rochedo, etc. O tratadista português não se ocupa do tema ou fábula a ser composto na pintura. Ademais, pouco se ocupa da representação da figura humana, limitando-se a expor uma métrica do corpo humano, meio para o pintor obter a proporção ou

6 Ibidem p. 69

7 TESAURO, Emanuele. *A Luneta Aristotelica*. (Tradução: Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen), in: *Revista do IFAC*. Ouro Preto: IFAC/ UFOP, nº4, 1997.

8 NUNES, Philipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p.90

simetria. Nunes não considera a representação dos movimentos do corpo, assim como não se ocupa da representação dos sentimentos invisíveis, dos afetos. A esse respeito, lembremos da prescrição de Alberti de que os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo.⁹

Poderíamos atribuir ao temor tridentino da invenção do artista a ausência de uma reflexão mais aprofundada e mais clara não apenas sobre o termo composição, mas sobre a invenção? Lembremos das advertências do cardeal Paleotti aos pintores de que não alterassem nem inovassem as matérias das pinturas sagradas, por faltar-lhes autoridade. Só os teólogos teriam tal autoridade.

Para finalizar, arrisco sugerir que a referida ausência no tratado de Nunes, encontra eco na prática artística colonial. Ao comparar as pinturas com as gravuras que serviram de modelo aos pintores coloniais em Minas, percebo que as alterações operadas na pintura em relação aos modelos, grosso modo, não são substantivas no que se refere à composição da história. Na maior parte dos casos, os pintores limitaram-se a copiá-las realizando pequenas mudanças que, a meu ver, justificam-se em atenção ao decoro e à exigência de clareza e legibilidade da obra.

⁹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.