



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



O Projeto da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas em Lisboa

Raquel Quinet Pifano (Universidade Federal de Juiz de Fora /membro do CBHA)

Resumo: Este artigo visa refletir sobre a formação do artista português durante os séculos XVII e XVIII através do estudo sobre a Irmandade de São Lucas de Lisboa. Tal irmandade, fundada em 1602, reunia pintores e outros oficiais mantendo-se nos moldes da organização do trabalho artístico corporativo medieval. Em fins do século XVIII, sob iniciativa de um grupo de pintores, entre os quais Cirillo Wolkmar Machado, nova proposta de regimento será formulada prevendo a criação de uma Academia de Pintura no interior da irmandade.

Palavras-chave: Teoria da arte portuguesa. Ensino artístico. Invenção/cópia.

Resumen: En este artículo se reflexiona sobre la formación del artista portugués durante los siglos XVII y XVIII a través del estudio de la Hermandad de San Lucas de Lisboa. Esta hermandad, fundada en 1602, se reunió pintores y otros oficiales segundo modelo de organización del trabajo artístico medieval. En el siglo XVIII, bajo la iniciativa de un grupo de pintores, entre

ellos Cirillo Wolkmar Machado, se propuso un nuevo regimiento que preveía la creación de uma academia de pintura dentro de la Hermandad.

Palabras clave: Teoría del arte portuguesa. Educación artística. Invención/ copia.

Este artigo tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa “O Artista Colonial” desenvolvido na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Instituto de Artes e Design, com o apoio do Programa de Iniciação Científica. A atual etapa da pesquisa, que encontra-se em fase inicial de desenvolvimento, destina-se a investigar uma possível formação “formal” do pintor português do século XVIII e seus nexos com o debate teórico sobre pintura em curso naquele ambiente artístico.

As primeiras experiências pedagógicas do ensino de arte remontam ao século XVI italiano: em Florença, a Accademia Del Disegno (1562), projeto de Vasari, e em Roma, a Accademia de San Luca (1593), iniciativa de Borromeo e Zuccaro. A instituição destas academias resulta do processo de transformação do estatuto social do artista, tanto no que se refere à desobrigação dos encargos financeiros impostos pelas corporações de ofícios, quanto à crescente consciência de que pintura, escultura e arquitetura fundam-se sobre uma razão teórica, sendo o desenho sua essência. Neste sentido, a ascensão da arte definiu-se não só no plano social, mas metafísico.

Em Portugal, desde 1383, data da criação por D. João I da Casa dos Vinte e Quarto (órgão da administração municipal com papel de fiscalizar os ofícios mecânicos, constituído de dois representantes de cada uma das doze bandeiras eleitos anualmente), a classe dos pintores pertencia à Bandeira de São Jorge. Mesmo com a revisão da regulamentação dos ofícios mecânicos levado a cabo por D. João III em 1539, devido ao mal funcionamento da Casa dos Vinte e Quatro, a atividade da pintura permaneceu subordinada à Bandeira de São Jorge, agora com o estabelecimento de dois “ofícios-cabeças”, o dos barbeiros e o dos armeiros, determinando assim uma hierarquia entre os ofícios dentro da própria Bandeira. Os pintores encontravam-se ao lado dos ferreiros, serralheiros, douradores, fundidores de artilharia e outros. Em nova versão dos regimentos dos ofícios mecânicos de Lisboa, datada de 1572, *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa*, (note-se que a revisão dos ofícios mecânicos em Portugal é contemporânea aos projetos das academias italianas) os pintores aparecem mais uma vez ao lado dos pedreiros e carpinteiros, dos cutileiros, dos coronheiros e outros. A novidade é que agora o regimento dos pintores diferencia e classifica o pintor “de óleo”, o “de têmpera” e o “de dourado ou estofado”, prevendo provas diferentes para efeito de exame. Tal classificação parece ignorar qualquer fundamento teórico que pudesse distinguir as práticas da pintura.¹

¹ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa* (1572) p. 104.

Em 1612, dezesseis pintores lisboetas encaminharam uma petição à Câmara Municipal de Lisboa solicitando o reconhecimento liberal da arte da pintura.² Tal reconhecimento implicava a desobrigação do ofício da pintura de taxas e encargos devidos à Bandeira de São Jorge. A demanda de 1612 somada às muitas outras demandas judiciais que iriam ocorrer ao longo do século XVII em Portugal é, para alguns autores, indício de um ambiente artístico lusitano marcado pela consciência da liberalidade da arte da pintura.³ A nobreza da arte da pintura, pois praticada na antiguidade por príncipes, e sua homologia com a poesia, atividade indubitavelmente nobre, são os principais argumentos que justificaram a petição de 1612. Os mesmos argumentos, lugares-comuns na literatura artística italiana do séc. XV, também são encontrados na acanhada tratadística lusitana e mesmo espanhola que circulou em Portugal da época como por exemplo no tratado de Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva* publicado em 1615. Embora a publicação do tratado de Nunes seja um pouco posterior á petição dos pintores lisboetas, este é notoriamente uma compilação dos tratados sobre arte que circulavam em Portugal no período. O fato é que após muitas demandas e querelas judiciais somente os “pintores de óleo” obtiveram o reconhecimento legal da liberalidade de sua atividade, libertando-se das tutelas mesterais e, especialmente, dos encargos da Bandeira de São Jorge. Apesar de também se envolverem em demandas semelhantes, os pintores

² Infelizmente não se conhece o resultado do processo que tramitou na Câmara, o único documento encontrado é o contrato notarial que os dezesseis subscritores da demanda firmaram em 7 de fevereiro de 1612. Ver SERRÃO (1983)

³ SERRÃO (1983)

de têmpera e douradores permaneceram subordinados à Bandeira de São Jorge.

Durante o século XVI português, o ofício de pintor subdividia-se em três categorias distintas: havia o pintor de dourado e de estofado, o pintor de têmpera e fresco e o pintor de imaginária de óleo. O primeiro dedicava-se a pintar caixas, dourar retábulos, arcos e molduras, estofar e encarnar peças de escultura. Já o pintor de têmpera dedicava-se à pintura de grotesco a fresco em parede ou em têmpera em pano ou tábua (superfície de madeira), mas podia também realizar figura conforme Livro dos Ofícios Mecânicos da Cidade de Lisboa.⁴ Quantos aos pintores de óleo, estes pintavam imagens (figura humana) e paisagens. A rigor, o pintor de óleo, conforme descrito no exame para o ofício da pintura, era o único que pintava “Imagem”, segundo Rafael Bluteau, termo apropriado para se referir ao retrato de santo.⁵ Ocorre que na prática tal separação entre as atribuições dos pintores não ocorria tão rigorosamente, muitas vezes pintores de óleo douravam e estofavam enquanto pintores de tempera pintavam imagens em fresco.⁶

A existência de tratados de pintura em Portugal, que provavelmente forneceram os argumentos para a demanda de 1612, sendo inclusive alguns deles escritos por portugueses em solo português, não nos permite afirmar com segurança o estatuto teórico da pintura portuguesa. O tratado de Filipe Nunes, por exemplo, escrito em língua

⁴ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lixboa* (1572)

⁵ BLUTEAU (1712)

⁶ SERRÃO (1983)

vernácula e publicado em 1615, ocupa-se mais da defesa da pintura como atividade liberal do que da reflexão teórica sobre a estrutura formal da pintura como o fez Leon Batista Alberti em seu *Da Pictura* escrito em 1435, obra inaugural da teoria da pintura. Ademais, a distinção entre pintor de óleo e pintor de têmpera parece comprometer o entendimento das implicações teóricas decorrentes do reconhecimento liberal da pintura. Assim, há um ponto na reflexão entre teoria da arte e prática da arte em Portugal que merece exame: o fato da maioria dos pintores signatários da petição de 1612 pertencer à Irmandade de São Lucas.

A Irmandade de São Lucas foi fundada em Lisboa em 1602. Nove pintores subscreviam o contrato de sua instituição, cinco pintores de óleo⁷ e quatro de tempera⁸: entre os pintores de óleo, Fernão Gomes, pintor régio de Filipe I e Filipe II, Simão Rodrigues, privilegiado em 1589 com a isenção dos encargos mesteirais, Domingos Vieira Serrão, pintor régio a partir de 1619; entre os pintores de tempera, destaca-se Luís Álvares de Andrade, pintor de tempera de “Sua Majestade”. O objetivo inicial de reunir pintores e a reivindicação de liberalidade da pintura de 1612, aparentemente decorrente de tal reunião, sugerem um ambiente propício ao debate teórico, contudo o Compromisso da Irmandade de São Lucas restringe-se a normas de caridade e assistência religiosa.

Tendo começado suas atividades em 1602 somente em 1794, a Irmandade de São Lucas elaboraria proposta de

⁷ Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão, André de Morales e Jerônimo de Aguiar.

⁸ Luis Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Moreira e Sebastião Antunes.

regimento prevendo a criação de uma escola de arte mais próxima ao modelo acadêmico, entretanto tal projeto não saiu do papel. A irmandade funcionava inicialmente numa capela do Mosteiro das freiras dominicanas da Anunciada. Com o terremoto de 1755, quando o Mosteiro e Igreja da Anunciada foram gravemente destruídos, teve suas atividades interrompidas. Em fins do século XVIII, devido às iniciativas dos pintores Cirillo Volkmar Machado e Jerónimo Gomes Teixeira, deu-se início ao reestabelecimento da irmandade, que em 1793 retomava suas atividades na igreja de Santa Joana em Lisboa. Assinavam a proposta de novo estatuto Pedro Alexandrino de Carvalho, José Antonio Narcizo, Manuel da Costa e Cirillo Volkmar Machado, secretário de Direção. Este regimento previa que “para o aproveitamento dos artistas se estabeleceria uma academia noturna”.⁹

Tal academia de pintura, constituída de Academia e Escola, em sua estrutura assemelhava-se muito às prescrições artísticas de Felix da Costa em seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696 (tratado que permaneceu manuscrito). Membro da Irmandade de São Lucas, em 1672 o pintor e teórico português exercia ali a função de juiz. As proposições de Felix da Costa muito se assemelham às do espanhol Francisco Pacheco, a quem é atribuído um projeto de academia de pintura que funcionaria em Sevilha. Em ambas concepções teóricas é possível identificar certa filiação à matriz teórica de Federico Zuccaro, o ideólogo da academia romana. Tanto no regimento da

⁹ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) p. 11

Irmandade de São Lucas quanto no tratado de Felix da Costa, encontramos a definição de dois tipos de pintor, um capaz da invenção, outro restrito à boa cópia – curioso, passados cem anos, as ideias de Felix da Costa ainda se mantinham em vigor no seio da Irmandade.

Para Felix da Costa o pintor capaz da invenção “representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória”.¹⁰ O pintor de segundo nível: “só copia estampas diferentes sem adicionar nada para além das cores”.¹¹ Já o projeto de regimento da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas propõe:

2º - o objeto da Pintura he a apparte imitação de todo o universo;
3º - essa imitação he de duas sortes: qdõ imitamos outras pinturas ou desenhos essa obra chamasse copia, mas aquela que imitamos ou cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.¹²

O entendimento dos diferentes tipos de imitação na pintura justificaria dois tipos de pintor aptos a ensinar na Academia e na Escola como podemos ver no cap. 2, artigos 2º e 3º:

Que a Academia e Escola seriam compostas de indivíduos os mais habeis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura. 3º Os que inventarem bem terão o título de Directores; os que só copiarem o de Professores.¹³

Segundo relato de Volkmar Machado, a proposta inicial de regimento da Academia estabelecia um número máximo de 12 Directores, entre os quais um Diretor geral,

¹⁰ COSTA (1696)

¹¹ COSTA (1696)

¹² *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 1º Cap.

¹³ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2º Cap. Artigos 2º e 3º, p.19

um Secretário e um Tesoureiro de Direção, cujo lugar devia-se somente a “concurso de obras inventadas, e qdº pª hum lugar se achassem muitos pertendentes de igual merecimento, deverião tirar sortes.”¹⁴ Contudo, na versão final do regimento, 2º cap., artigo 9º, lemos: “O numero de Directores e professores não he limitado: todos os que se apresentarem, tendo os requisitos serão aceitos, nem valerá nenhum pretexto pª que hajão de ser preteridos.”¹⁵ Logo adiante, o artigo 14º parece denunciar a ausência de Directores no contexto da Irmandade de São Lucas ao determinar que: “Logo que a Academia tiver tão suficiente nº de directores fará os seus estatutos em hum volume separado deste compromisso.”¹⁶

Assim, no intuito de se legitimar o caráter intelectual da pintura através da instituição de uma Academia de pintura, reconhecia-se o “pintor inventor” como o mais nobre dos pintores, mas acolhia-se o “pintor copista” ou “pintor escolar” que, ao que tudo indica, era o mais frequente no contexto pictórico local (e na colônia do além-mar). Sintomático, o reconhecimento do pintor “copista” parece muito pertinente aos temores tridentinos sobre o risco da invenção artística sobrepor-se à verdade do dogma. Lembremos as palavras de Paleotti sobre o bom uso da imagem:

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

¹⁴ Versão de Manuel da Costa, 4º cap., *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) p. 13

¹⁵ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2º Cap. Artigo 9º, p. 19.

¹⁶ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2º Cap. Artigo 14º, p 20

não têm autoridade legítima. [...] afirmamos que o ofício do pintor é imitar as coisas como são na natureza, e tão só, [...] não lhes cabe ir além desses limites, pelo contrário: ele deve deixar aos teólogos e mestres na doutrina sagrada o cuidado de estende-los a sentimentos mais elevados e misteriosos.¹⁷

Curioso é a vigência da orientação tridentina no projeto português de academia de arte de fins do século XVIII.

Referências bibliográficas:

BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architetonico, bellico, botanico...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da Raynha da Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & calificador no sagrado tribunal da santa inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. 10 v.

COSTA, Felix da. *The Antiquity of the Art of Painting* (1696). (Introduction and notes by George Kubler). New Haven and London: Yale University Press, 1967.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A Irmandade de São Lucas. Estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.

Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa de 1572. (edição e prefácio de Vergilio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

PALEOTTI, Gabriele. *Discurso sobre imagens* (1582). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Apresentação de Jean-François Groulier. São Paulo: Ed. 34, 2004.

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

¹⁷ PALEOTTI (1582)

