

# Entre a forma, a composição e a história – reflexões sobre Arte Colonial Mineira

Entre a forma, a composição e a história – reflexões sobre arte colonial mineira

*Between form, composition and history - thoughts on Minas Gerais' Colonial Art*

**Raquel Quinet Pifano<sup>1</sup>**

---

## **Resumo:**

O presente artigo propõe refletir sobre a trajetória de pesquisa da autora em arte colonial no Brasil. Visa tal reflexão a partir da identificação de fundamentos teóricos e metodológicos pautados nas correntes “formalistas” e em seus possíveis limites quando se trata de arte colonial, ou seja, arte produzida em um momento em que a reflexão teórica da arte não separava a forma de sua função narrativa.

---

## **Palavras-chave:**

Arte colonial. Formalismo. Conteúdo narrativo.

---

## **Abstract:**

This paper seeks to reflect on the trajectory of the author's research on colonial art in Brazil. It seeks such reflection from the identification of theoretical and methodological fundamentals based on “formalist” currents and in their possible limits when it comes to colonial art, or art produced at a time when the theoretical reflection of art did not separate form from its narrative function.

---

## **Keywords:**

Colonial art. Formalism. Narrative content.

Minha primeira pesquisa de vulto foi sobre Aleijadinho, tema da minha dissertação de mestrado, defendida no programa de pós-graduação

---

<sup>1</sup> Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora do Departamento de Artes e Design e da Pós-Graduação em Arte, Cultura e Design do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora

em História na PUC - Rio<sup>2</sup>. Graduada em Artes, obtive formação específica de historiadora da arte no curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil (PUC-Rio), curso de duração de dois anos, e no curso de Especialização em Cultura e Arte Barroca (UFOP), curso de férias oferecido em dois módulos. Da minha graduação em artes, resultou grande familiaridade, e, em consequência, acurada compreensão da estrutura interna da forma artística decorrente do manuseio das técnicas de desenho, pintura, escultura, gravura, próprio de qualquer graduação em artes visuais cuja ênfase é a formação de artistas. No curso de especialização da PUC, tive a oportunidade de estudar e refletir a arte e a arquitetura moderna e contemporânea no Brasil, durante os cursos de Carlos Zílio, Fernando Cochiareale, Paulo Venâncio e Ronaldo Brito. Já no curso da UFOP, fui aluna de Miriam Ribeiro de Oliveira, Adalgisa Arantes, Marcus Hill, entre outros. Daquela imersão, concentrada no então chamado “Barroco Mineiro” (foram dois meses dividindo oito horas diárias entre sala de aula e visitas técnicas), veio o interesse apaixonado pelo nosso passado artístico colonial.

Relato essa fase de formação para deixar claro uma partida importante na minha reflexão sobre arte: a ênfase na forma, ou seja, na análise dos elementos formais, seus efeitos, sua inteligência “muda” e silenciosa capaz de ser apreendida somente através da experiência da cor e de escalas tonais, da estrutura do desenho, das relações proporcionais, dos planos em projeção, enfim, tudo aquilo que constitui a forma independente de seu enunciado narrativo. No curso de especialização em Ouro Preto, tomei contato muito próximo com a historiografia da arte do Patrimônio (SPHAN), já no curso da PUC, com críticos da arte moderna que influenciaram muito o modo como pensei a arte colonial. De qualquer modo, ambas as referências me colocavam no mesmo caminho: o entendimento de que não é possível fazer história da arte sem o embate *a priori* e “suspenso” da forma<sup>3</sup>. Gostaria de refletir aqui sobre dois modelos metodológicos de partida formalista que, na época em que tomei contato com eles, supunha uma distância que hoje me parece merecer certa ponderação.

### *Lições da historiografia da arte do SPHAN*

Como todo pesquisador da arte colonial, iniciei meus estudos, ancorada na história da arte, produzida heroicamente pelo SPHAN

<sup>2</sup> PIFANO, Raquel Quinet. *Tradição e contradição na obra de Aleijadinho*. Rio de Janeiro: PPG-HIS/PUC-Rio, 1996.

<sup>3</sup> Certamente, tal noção se deve à leitura sistemática de Giulio Carlo Argan e o embate fenomenológico da obra de arte, próprio de seu método historiográfico.

(Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Fundado em 1936, sob a direção de Rodrigo Mello Franco (permaneceria no cargo até 1967), no ano seguinte, o recém-criado órgão iniciou a publicação de sua revista, dedicada especialmente a divulgar pesquisas sobre monumentos artísticos oriundos do nosso passado colonial, leia-se, monumentos que sobreviveram ao neoclassicismo e ecletismo acadêmicos.

É importante lembrar que, em 1928, Rodrigo de Melo Franco já integrava o grupo de intelectuais “partidários” da arte colonial brasileira, época em que dedicou um número especial do jornal que dirigia, *O Jornal*, à Minas Gerais. Tal edição contava com artigos de, entre outros intelectuais modernistas, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Lucio Costa. Logo, o SPHAN nasceu no seio do modernismo brasileiro, tornando muito oportuna a observação feita certa vez por Sérgio de Micelli de que o SPHAN seria “um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista”<sup>4</sup>. Uma das missões daquela geração era mostrar que, no que se referia à arte brasileira, a arte barroca não era menor que a arte neoclássica ou acadêmica do século XIX. Nesse empenho, o SPHAN acabou por atribuir à arte colonial características de autenticidade, legitimando-a como expressão nacional.

Se em um primeiro momento aquela geração modernista ocupou-se mais em identificar em Aleijadinho o portador do gênio nacional, o “*homo brasiliensis*” como queria Mario de Andrade (motivada obviamente pelo reconhecimento da riqueza de procedimentos formais e expressivos de sua obra), paulatinamente, as pesquisas do SPHAN acabaram por afirmar a arte colonial como barroca em uma acepção positiva do termo. Possibilidade permitida pela crescente assimilação da Teoria da Visibilidade Pura, sobretudo o esquema teórico de Henri Wölfflin. Por essa via, era possível redimir a arte colonial da acusação acadêmica de anticlássica, disforme, feia, enfim todos os atributos negativos que a crítica de arte classicista, oriunda do século XVIII, formulou sobre a arte barroca.

Araújo Porto Alegre, personagem influente na cultura e na política do Império, ao que tudo indica, foi o primeiro a chamar a arte colonial brasileira de barroca. Pesava sobre tal identificação o entendimento de Barroco como degeneração da forma clássica. Homem culto de formação francesa, notadamente de tradição neoclássica, Porto Alegre concebia as transformações artísticas sob uma perspectiva tipicamente classicista e acadêmica, onde o julgamento da arte orientava-se pela presença determinante da razão clássica. Sendo assim, a arte “europeia” teria três momentos de grandeza: a Antiguidade Greco-Romana, a Renascença

<sup>4</sup> MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial; In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 22. Rio de Janeiro: SPHAN/ Fundação nacional Pró-Memória, 1987. p. 44

italiana e o Neoclassicismo francês, cuja maior expressão seria David. Segundo Gomes Junior, subsiste em sua ação como crítico de arte e diretor da Escola de Belas Artes (nomeado em 1857) a identificação de seu gosto clássico com um projeto civilizador: o entendimento de que o “Império estava em via de realizar uma importante obra, colocando a jovem pátria brasileira no caminho da civilização”<sup>5</sup>. Leia-se, aí, a condenação implícita do barroco.

Diferente de Porto Alegre, a recusa do barroco feita pelo crítico Gonzaga Duque será clara e em alto tom. Em “A arte brasileira: pintura e escultura” (1888), o intelectual associou a arte colonial ao barroco, identificando-o aos jesuítas e condenando, veementemente, o “mau gosto” e a “falta de inteligência” da “igreja jesuíta”<sup>6</sup>. Em 1889, Eduardo da Silva Prado, em livro organizado por Sant’Anna Nery, *Le Brésil en 1889*, destinado a apresentar o Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889, descreveu as igrejas da região do ouro como “em estilo barroco frequentemente de um falso clássico”<sup>7</sup> e justificou tal característica, explicando que antes de 1808 “difícilmente se poderia pretender afirmar a existência de gosto pela pintura e pela escultura; mesmo nas igrejas, nada além de ornamentos sobrecarregados de ouro substituindo frequentemente as obras de arte, ausentes”<sup>8</sup>. Em 1912, o historiador Afonso d’E. Taunay publicou o livro *A Missão Artística de 1816*, onde, para demonstrar a importância da Missão Artística Francesa no processo civilizatório do país, precisou praticamente extinguir a arte pré-Missão da história artística do Brasil. Afirmava que “a arte brasileira dos princípios do século XIX era (...) nula, os pintores e escultores rudimentares e as igrejas *feíssimas*”<sup>9</sup>. Tais exemplos expressam a visão sobre a arte colonial, em vigor entre os intelectuais brasileiros de meados do século XIX e início do XX. Por maiores as diferenças que existissem entre eles, no que dizia respeito à crítica da arte brasileira, convergiam em um julgamento, fundado sobre valores artísticos herdados da

<sup>5</sup> GOMES JR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina*. O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Editora da USP, 1998. p 43

<sup>6</sup> DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888, p.7. Apud.: GOMES JR., op. cit., p. 45.

<sup>7</sup> PRADO, Eduardo da Silva. “L’Art” in Sant’Anna Nery. *Le Brésil en 1889*. Paris: Librairie Charles Delagrave, 1889, p.526. Apud.: GOMES JR, op. cit., p.49

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> “Salvo uma ou outra manifestação de medíocre intuição do ofício, neste ou naquele primitivo, os nossos pintores e escultores só haviam dado mostras de maior rudimentariedade artística. Nas nossas feíssimas igrejas, exceção de uma ou outra, a decoração interna e as telas e painéis provinham de verdadeiros pintamonos.” In: TAUNAY, Afonso d’E, *A Missão Artística de 1816*, edição do IHGB, Rio de Janeiro, TYP. Jornal do Commercio, Rodrigues & C., 1912. p. 6. Apud.; GOMES JR, op. cit., p.49

Missão Artística Francesa e da Academia Imperial de Belas Artes. Assim, tendiam a ver negativamente aquele passado artístico colonial, identificado ao Barroco.

Acontecimentos importantes, já muito conhecidos, provocaram, no início do século XX, debates acirrados e a consequente revisão da visão sobre o nosso passado artístico colonial. Em 1914, Ricardo Severo, com a conferência “A Arte Tradicional Brasileira”, marcou o início da campanha da arte tradicional no Brasil, movimento de resgate da arquitetura do período colonial. Em 1917, Anita Malfatti expôs suas obras expressionistas na Exposição de Pintura Moderna em São Paulo, provocando escândalo e grande mobilização de poetas e artistas, o que levaria à emblemática Semana de Arte Moderna de 1922. Em abril de 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars realizaram a famosa viagem a cidades históricas de Minas, selando de vez a defesa e a valorização da arte colonial. Era a resposta da jovem geração modernista, supondo-se única detentora de um projeto nacionalista e movida pela vontade revolucionária própria das vanguardas, àquela posição acadêmica contrária à arte colonial e “subserviente” ao padrão acadêmico europeu.

Se o IHGB e a EBA podem ser vistos como instituições que levaram a cabo um projeto nacionalista, academicista e civilizatório, ao SPHAN corresponde um projeto nacionalista, modernista e cientificista não tão longe de um desejo civilizatório. Marca o início da atuação do SPHAN o empenho em fornecer à reflexão sobre arte no Brasil uma base descritiva, catalográfica, fundada sobre diligente trabalho arquivístico. Um dos grandes méritos das pesquisas do SPHAN, publicadas nas edições da sua revista, a partir de 1937, foi o de descrever formalmente igrejas, conventos, edifícios públicos, pinturas de forros, talha, decoração interior, construindo um esquema tipológico que permitia inserir aquelas obras no estilo barroco, definido a partir das lições da Escola de Viena.

De modo geral, caracteriza a Teoria da Visibilidade Pura, cujos principais interlocutores foram Fiedler (1841-1891), Riegl (1858-1905), Wölfflin (1864-1945) e Dvorak (1874-1921), o entendimento de que a arte deve ser analisada através de uma teoria do olhar artístico e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas ou quaisquer outros. A opção pela Visualidade ou Expressão Visual estabeleceu as bases de uma teoria moderna das artes plásticas, delimitando sua autonomia ao afirmar a percepção visual e a elaboração formal como processos elementares da atividade artística. Entendendo a história da arte como história da emergência de elementos puramente formais, inevitavelmente, os teóricos da visibilidade pura afastaram-se do

entendimento da história da arte, originado na estética winckelmanniana e em vigor, no século XIX, como processo de desenvolvimento da forma clássica, considerada expressão máxima do belo artístico. Uma vez reconhecida a insuficiência do belo Antigo como critério de julgamento da arte, a arte barroca livrava-se da acusação de mau gosto, feiura, decadência da forma clássica e outros. Caía por terra qualquer possibilidade de se estabelecer a superioridade de um estilo sobre outro.

Em solo brasileiro, coube à historiadora da arte alemã, Hannah Levy, apresentar ao público local teorias da arte que justificavam o Barroco, enquanto categoria estilística. Em 1941, publicou “A propósito de três teorias sobre o barroco”, sinalizando as referências teóricas para a construção da História da Arte Colonial<sup>10</sup>. Neste artigo, Levy resenhou Dvorak, Wölfflin e Leo Balet. Embora, ao final do texto tenha optado pelo historicismo de Balet, apresentou aos pesquisadores brasileiros autores ligados à teoria da visibilidade pura como Dvorak e Wölfflin, mostrando saída teórica para salvar a arte colonial definitivamente da acusação de “barroca”. Assim, a história da arte colonial, institucionalizada pelo SPHAN, assentou-se em princípios formalistas oriundos da Escola de Viena, base de uma crítica de arte moderna, encontrando “na sucessão dos estilos e no confronto dos sistemas visuais a base primordial de interlocução”, como bem observou a pesquisadora Yacy-Ara Froner, ao reconhecer uma partida comum entre os “autores formadores das estruturas conceituais da arte brasileira”: Hanna Levy, Sylvio de Vasconcellos, Hélio Gravata, Mário Barata, Carlos Ott, Clarival do Prado Valladares, Lourival Gomes Machado, dentre tantos outros nomes<sup>11</sup>.

Das lições de Wölfflin, ficaram portanto, operada certa simplificação de seus conceitos, as análises detidas em aspectos puramente morfológicos que justificavam a inserção daqueles monumentos no universo barroco e, posteriormente, rococó, ou seja, a inserção da produção artística colonial em uma história da arte universalizada. Esta História da Arte já há muito remontava a grandes mestres do renascimento italiano, como Leonardo ou Michelangelo, modelo para arte ocidental, identificados como grandes criadores da arte universal. A história da arte brasileira necessitava de um “Michelangelo”, papel cumprido por Aleijadinho, a partir, inicialmente, de um aporte teórico de matiz romântico, que lhe garantia a genialidade criadora – construção da primeira geração modernista – e depois de sua filiação à história dos estilos artísticos.

<sup>10</sup> LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o barroco. In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1941. p. 259-284

<sup>11</sup> FRONER, Yacy-Ara. “Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação”; In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte > Obra > Fluxos*. Rio de Janeiro: UERJ/CBHA, 2011. p 55.

## O modelo formalista de Clement Greenberg

Embora, aprendesse muito com a história da arte do SPHAN, minha pesquisa de mestrado sobre Aleijadinho era orientada por Ronaldo Brito, um crítico notório por sua reflexão sobre arte moderna (co-orientava minha pesquisa Marcus Hill, especialista em arte colonial). A orientação de mestrado por um especialista em arte moderna somada à formação no curso de especialização em História da Arte na PUC-Rio, cuja ênfase era arte moderna e contemporânea, me permitia uma certa liberdade em relação à historiografia do Patrimônio, pelo menos, assim supunha. Me assegurava, solicitar àquela historiografia, um maior estabelecimento de nexos históricos entre as descrições formais e o contexto amplo da cultura. Não que eu negasse o formalismo, mas suspeitava que, da herança de Wölfflin, havia permanecido nuclearmente na historiografia da arte do Patrimônio, no intento de se fazer uma ciência da arte, o afastamento do estudo da arte de seu âmbito histórico<sup>12</sup>.

Meus estudos sobre Aleijadinho partiam, fundamentalmente, das análises formais de sua obra. Na época, atribuía tal procedimento à grande influência do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan. Autor com o qual meu primeiro contato foi via leitura de *A Arte Moderna* (só depois conheci seus estudos sobre Renascimento e Barroco). A importância de Argan para as minhas escolhas metodológicas sempre me foram claras. Hoje, como a tal influência o modelo teórico do crítico de arte Clement Greenberg. Com a leitura de *Art and Culture* (na época, ainda não traduzido no Brasil) e do ensaio “A Pintura Moderna”, consolidei o modo de ver a pintura (e a arte) como linhas, planos e cores, enfim através de seus *meios* específicos, e me afastei de seu enunciado narrativo – confesso até uma certa desconfiança. Naquele momento, os argumentos de Greenberg eram uma chave importante para a compreensão da arte moderna<sup>13</sup>. Mesmo hoje, apesar dos muitos questionamentos que sua teoria ainda provoca, Greenberg continua sendo um autor importante.

Refletir sobre a arte, a partir do modelo greenberguiano, me colocava muito mais próxima daquela historiografia de matiz formalista wölffliniana do que, na época, eu podia perceber. De fato, em artigo publicado em 1964, Greenberg reconheceu a contribuição do “grande historiador da arte suíço, Heinrich Wölfflin”, chamando a atenção para a

<sup>12</sup> O afastamento da História é uma das críticas que Argan faz à teoria de Wölfflin. ARGAN, G. C. A história da arte. In: \_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p: 13-72

<sup>13</sup> GREENBERG, Clement. *Art and culture – critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961. GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

vigência das categorias do linear e do pictórico na análise da arte moderna: “Com a ajuda deles – e lembrando que nada têm a ver com juízos de valor – somos capazes de perceber, tanto na arte do presente quanto na do passado, toda sorte de continuidades e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar”<sup>14</sup>. A valorização da forma, baseada no esquema teórico de Wölfflin e nos demais teóricos da Visibilidade Pura, justificava até certo ponto, a noção de “autonomia da obra de arte” em curso a partir do Romantismo e coroada com a Arte Moderna. Para Greenberg, tal autonomia representou a condenação radical de qualquer significado semântico da arte moderna, tornando-se, inclusive, critério de julgamento da obra seu grau de distanciamento do enunciado narrativo, ou seja, do tema representado (o que justificava a pouca importância dada ao título da obra). Já em “Rumo ao mais novo Laocoonte”, artigo de 1940, Greenberg atribuía à vanguarda a redenção da pintura, “principal vítima da literatura”, de sua submissão ao tema<sup>15</sup>. Courbet teria sido, para o crítico americano, o “primeiro verdadeiro pintor de vanguarda”, seguido de Manet e dos Impressionistas<sup>16</sup>. Greenberg iria apontar o caminho não só para “ver” (e entender) a arte moderna, como também para “ver” qualquer obra de arte. Em “A Pintura Moderna”, artigo de 1960, auge de sua produção crítica, afirmou:

Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. Esta é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, dos grandes mestres ou dos modernistas (...)<sup>17</sup>.

Mérito de Greenberg, olhar a obra na sua independência formal, buscar apurar a inteligência da forma e dos meios plásticos.

### *O problema de Aleijadinho ou o problema Aleijadinho*

Assim, no caminho formalista, tanto via Wölfflin, quanto via Greenberg, me aproximei de Aleijadinho. Ensino do SPHAN: arte colonial era barroca. Uma vez barroca, sua representação espacial e da figura humana não recusavam o modelo renascentista como havia feito

<sup>14</sup> GREENBERG, Clement. Abstração pós-pictórica; in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p 111

<sup>15</sup> GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte; in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. P.50

<sup>16</sup> *Ibidem* p.50

<sup>17</sup> GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna; in: BATTCKOCK, op. cit., p 103



a arte moderna, pois operava-se com o mesmo sistema de representação regido pela “ilusão da terceira dimensão”: lição de Greenberg. Deste modo, era possível reconhecer alterações formais na arte barroca em relação ao modelo clássico, mas não recusas. Logo, entendia a arte barroca inserida em um sistema de representação artístico cuja primeira característica formal era o emprego da perspectiva *artificialis* e a representação da figura humana, segundo as regras de proporção herdeiras do *canon* clássico e da noção de harmonia vitruviana e respeitando o princípio aristotélico da verossimilhança. No que se referia ao domínio do método de representação do espaço em perspectiva, somente para usar um exemplo, ao abordar diretamente as obras, chamou-me a atenção o modo curioso como Aleijadinho tratava o espaço plástico.

Diante de alguns relevos de Aleijadinho, o problema logo se colocou: a representação do espaço em perspectiva variava curiosamente. Obras realizadas por Antonio Francisco Lisboa, devidamente documentadas, apresentavam soluções espaciais distintas que não faziam supor um processo gradual de assimilação do método da perspectiva. É o caso de quatro relevos, cuja execução de Aleijadinho é devidamente documentada pela historiografia da arte colonial, esculpidos nos púlpitos da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Sabará e da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

No relevo da igreja do Carmo em Sabará, Parábola da Fortuna (fig. 1), é clara a preocupação em perspectivar o espaço. O baú, representação plástica do enunciado em latim, é o elemento perspectivador da cena. Contudo, as ortogonais traçadas a partir do baú não convergem para um ponto de fuga único, nem para um eixo comum, como nos primórdios da representação perspectiva<sup>18</sup>. As ortogonais se cruzam em vários pontos, tendo em comum somente a direção excêntrica. Pode-se apontar, portanto, uma área de fuga, mas não um ponto de fuga. A representação do espaço aqui parece ignorar os conceitos matemáticos da construção espacial renascentista. A perspectiva do baú contrapõe-se à estrutura espacial do resto da cena, não sendo o espaço vazio concebido *a priori*, para depois ser preenchido com os corpos. O espaço vazio da cena é estabelecido pela sugestão de profundidade do baú, contudo as ortogonais do baú não unificam o espaço em profundidade de toda a cena. A representação do espaço é fragmentada em três momentos: vemos dois blocos de massa compactos, compostos por um amontoado de pessoas, onde os corpos das figuras são sobrepostos, estabelecendo uma relação

<sup>18</sup> PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa, Edições 70, 1993.

especial certamente, mas não em perspectiva; e o espaço aberto pelo baú, cuja função é dividir o espaço, enfatizando o gesto predicatório das mãos do Cristo. Por outro lado, a “projeção” do baú no espaço interrompe a continuidade da representação espacial em superfície dos dois blocos de massa, o que denota certa preocupação com o espaço tridimensional.



**Figura 1:** Aleijadinho, *Parábola da Fortuna*, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Sabará, 1782/3 (Foto da autora)

Semelhante concepção de representação do espaço é observada no relevo do púlpito que lhe faz par, *Jesus e a Samaritana*. A tentativa de perspectivar o espaço é indicada pelo desenho do poço, do cântaro nas mãos da samaritana e pela auréola de Cristo. Se as bordas do poço e do jarro estão em perspectiva (mesmo que toscamente), as respectivas bases não seguem o mesmo princípio. Tal carência de homogeneidade acompanha toda a composição. Tanto neste quanto no relevo anterior, Aleijadinho emprega a mesma solução formal: ao invés de resolver efetivamente a perspectiva da base, ele deixa de representar o chão, lançando mão dos ornatos da moldura que avançam sobre a cena – no caso do primeiro, o baú fica completamente no ar.

Na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, a concepção espacial dos relevos *Cristo na Barca* (fig. 2) e *Jonas* (fig. 3) não se distancia muito da dos relevos de Sabará. Entretanto, nestes é possível apurar certas soluções espaciais ausentes em Sabará, como a

representação da base. Algo que a princípio pode parecer irrelevante, mas que, do ponto de vista do domínio do método de representação em perspectiva, mostra-se revelador do estágio de sua assimilação. Se lembrarmos do princípio albertiano do quadro como suporte da pirâmide visual e como “janela”, a base da cena, ou seja, o chão revela-se elemento importante na construção do plano em projeção. Os relevos *Cristo na Barca* e a *Parábola da fortuna* possuem a mesma estrutura de organização espacial, embora o primeiro seja melhor resolvido.



**Figura 2:** Aleijadinho, *Cristo na barca*, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, 1772 (Foto da autora)



**Figura 3:** Aleijadinho, *Jonas*, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, 1772 (Foto da autora)

Em *Cristo na Barca*, Aleijadinho parece operar certa modificação na estrutura de representação espacial, usando as ortogonais de modo a “construir” o espaço. A verga do mastro e as cordas do lado direito correspondem às ortogonais da construção perspéctica, contraponto às linhas imaginárias traçadas sobre a sequência das cabeças dos profetas do outro lado da cena. Tais ortogonais convergem para um ponto de fuga excêntrico, ou melhor, para uma área de fuga, demonstrando certa preocupação em ordenar o espaço como um todo. Soma-se a esta a posição dos pés dos profetas, das patas do cão e do barco sobre o mar, apesar da não projeção do horizonte (o infinito). O mesmo ocorre com o relevo *Jonas*. O barco é representado de perfil – a tridimensionalidade é dada pela quantidade de homens entre a borda e o mastro. As linhas das cordas e do mastro convergem para uma área de fuga excêntrica sem que o mar se projete ao infinito. Todavia, a base é representada e as ortogonais são marcadas pelo mastro, cordas e verga, estruturando o plano em projeção.

É curioso notar que, enquanto os púlpitos de São Francisco de Assis datam de 1772<sup>19</sup>, os púlpitos de Sabará datam de 1782 e 1783<sup>20</sup>. A questão das datas assume grande relevância porque leva à seguinte pergunta: se a execução dos relevos da igreja do Carmo em Sabará é posterior à dos relevos de São Francisco de Assis em Ouro Preto, qual a explicação para o fato de a solução espacial encontrada nos relevos de São Francisco não ser aplicada no Carmo<sup>21</sup>? A representação do espaço (somada a outras questões formais percebidas na obra de Aleijadinho) não correspondia à imagem do gênio criador de obras originais difundidas pelo SPHAN e pesquisadores importantes no cenário da história da arte

<sup>19</sup> Em 12 de fevereiro de 1772, Aleijadinho assina recibo de trabalhos realizados nos púlpitos. Apud.: TRINDADE, Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, MEC, 1951.

<sup>20</sup> Por trabalhos realizados na Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, Aleijadinho recebeu: “em 12 de fevereiro de 1772, 17/8s de ouro ‘de resto da obra dos púlpitos’ (recibo original e Lº 1º de ‘Receita e Despesa’ da Ordem 3º, fls. 108 v.). Em 1774/75, recebeu a importância de 14\$400 ‘do risco da nova portada’ (Lº cit., fls. 146)”. Por trabalhos realizados na Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Sabará, recebeu: “em 1781 - 2 semestre - a quantia de 320\$000, como Mestre de Obras das grades do corpo da igreja, coro, púlpitos e portas principais (Lº 1º De “Receita e Despesa” da Ordem 3º, fls 160). Em 1782, recebeu no primeiro semestre, ou no segundo de 1781, mais 36\$225, ainda na qualidade de mestre de obra (Lº, cit., fls. 196). Recebeu mais no segundo, ou no primeiro semestre de 1783, 179\$500, também pelo mesmo trabalho (Lº, cit., fls. 196)”. In: MARTINS, Judith. *Dicionário de artífices e artistas dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, SPHAN/Mec, 1974, p. 371.

<sup>21</sup> Germain Bazin, ao analisar tais relevos, demonstra estranheza quanto ao acentuado caráter popular da obra: “As semelhanças são muito estreitas com as duas composições dos púlpitos de São Francisco, de Ouro Preto. [...] os baixos-relevos dos púlpitos do Carmo de Sabará, são, na realidade, obras bastante banais que o gênio do escultor não conseguiu animar.” In: BAZIN, Germain. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro, Record, 1971. p. 335.

brasileira. Se tomasse Aleijadinho pelo conceito de gênio romântico, que aliás era posterior a sua existência ou mesmo do gênio humanista como foi Michelangelo, aquela forma artística perdia qualquer possibilidade de sentido. Por outro lado, tampouco fazia sentido a tese de uma expressão nacional que justificava as diferenças formais em relação ao modelo europeu, afinal qual seria o sentido de nação para a colônia? O modelo era europeu, modelo imitado muitas vezes pela pintura e pela escultura sem qualquer alteração, as gravuras o provavam. A forma de Aleijadinho, embora remetesse ao modelo europeu, não remetia a uma escolha (ou superação) entre a forma renascentista ou barroca. Inevitável era ponderar sobre a função da arte e o papel do artista no contexto colonial.

### *Olhando o século XVIII com olhos do século XVIII*

Os estudos de João Adolfo Hansen muito contribuíram para os rumos seguidos por minha reflexão sobre a arte colonial. Em seus textos, Hansen chamava a atenção para a necessidade de se considerar os “princípios que regulavam as práticas de representação do longo século XVII luso-brasileiro (1580-1750)”, advertindo que, no período, a doutrina das artes era “aristotélico-escolástica”, prescrita “como sistema regrado de operações dialético-retóricas de definição, análise e ornamentação das matérias representadas na obra”, sendo uma técnica e não uma estética<sup>22</sup>. Em outro artigo, “*Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial*”, João Adolfo Hansen aconselhava aos estudiosos da literatura a investigar a representação colonial a partir de sua “prática teológico-retórica”<sup>23</sup>. De fato, o princípio que fundamenta a reflexão de Hansen sobre a arte colonial, mais especificamente a literatura, era a tese de que não só a arte colonial, como todas as práticas de representação na colônia e em Portugal, estruturavam-se por sistemas retóricos “interpretados pela teologia política da ‘razão de Estado’ católica em luta contra as heresias”<sup>24</sup>. A representação artística era representação dos valores oriundos de uma razão de estado fundamentada na ideia do Estado como “corpo místico”.

<sup>22</sup> HANSEN, J. A. Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica. in: *Revista do IFAC* 2. Ouro Preto: IFAC/ UFOP, vol 2, dezembro, 1995.p.40

<sup>23</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o “Barroco”. In: *Revista do IFAC* 4. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/ UFOP, 1997. p.189

<sup>24</sup> 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. p. 180

Ao afirmar o fundamento aristotélico-escolástico da doutrina das artes, Hansen lançou nova luz sobre questão “espinhosa” para os estudos da arte colonial: a imitação. No artigo “Artes Seiscentistas e Teologia Política”, advertindo sobre a leitura lusitana de fundo neo-escolástica da obra de Aristóteles, o autor chama a atenção para o fundamento aristotélico da noção de imitação na arte colonial: “[...] a imitação é sempre regrada pela noção aristotélica de que as artes reciclam padrões anônimos e coletivizados, ou seja, que elas repõem os modelos das autoridades que já demonstram a excelência de seu desempenho”<sup>25</sup>. Tal concepção de imitação gera outra perspectiva para o problema da autoria na arte colonial, identificado tradicionalmente pela historiografia na oposição “criação versus imitação”. Reconhecendo que a arte “repõe os modelos das autoridades que já demonstraram a excelência de seu desempenho”, Hansen excluiu do contexto artístico colonial a figura romântica do pintor como gênio inspirado que cria a partir do nada. Sob esta perspectiva, o Aleijadinho do SPHAN era posto em queque.

Logo, uma questão metodológica se delineou: a recusa greenberguiana do enunciado narrativo em favor da forma como critério de julgamento da obra servia até certo modo à análise da arte moderna, mas se mostrava insuficiente quando se tratava da arte anterior à experiência romântica. A arte moderna assistiu e, ao mesmo tempo, provocou a crise do sistema de representação artístico, fundado pela arte e teoria da arte humanista que prescrevia a representação do espaço em perspectiva e a noção de que o mais nobre objetivo da pintura era representar a história, postulado este derivado da afirmação da homologia entre pintura e poesia (doutrina do *ut pictura poesis*). Assim, na análise da arte moderna, afastar-se da leitura do tema e de qualquer outra sugestão narrativa não gerava maiores prejuízos na apreensão de sentidos, contudo, percebi que o mesmo não podia ser dito quando o caso era arte colonial. Impôs-se, então, no estudo das obras coloniais, apurar as soluções formais, considerando sua função narrativa e seus significados semânticos. O caminho era sobrepor, ao modelo formalista, as lições de Hansen. Nesse sentido, muito férteis, pois, se a arte colonial era uma técnica construída sobre os princípios da poética e da retórica, era impossível separar forma e enunciado. Tendo claro que a finalidade narrativa da arte humanista rebatia diretamente nas soluções formais elaboradas pela época, cheguei aos tratados de pintura e escultura dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, sobretudo aqueles produzidos em solo lusitano. Busquei textos que reuniam prescrições técnicas e, possivelmente, orientavam o fazer artístico na colônia.



Inevitável começar por Leon Batista Alberti, a quem coube, ao teorizar a pintura, inaugurar uma tradição pictórica ocidental, fundada nos textos sobre arte poética e retórica da Antiguidade Clássica. Svetlana Alpers definiu 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>26</sup>. Sobre tal superfície, seriam 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, como propôs Alpers, “albertiana”<sup>27</sup>. As prescrições de Alberti acabariam por florescer nas oficinas dos pintores e, finalmente, seriam assimiladas e incorporadas às orientações artísticas das academias de arte. Seus preceitos foram uma espécie de ponto de partida para o debate artístico dos séculos seguintes, tornando-se “um modelo geral e duradouro”<sup>28</sup>.

A teoria da arte de Alberti é o alicerce da teoria da arte ocidental. Além de ter sido o primeiro a fazer da pintura, da escultura e da arquitetura “objetos de teoria e doutrina sistematizados”<sup>29</sup>, criou o conceito de composição pictórica. Transpondo noções de composição literária para a imagem visual, Alberti atribuiu à pintura a função e a nobreza de contar uma história: “a grande obra do pintor é a história (*istoria*)”<sup>30</sup>. Narrar uma história era, portanto, o mais elevado objetivo do pintor. A composição, o “processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura”, permitia articular e organizar os elementos que compunham a cena de modo a narrar a história<sup>31</sup>. Para tal, Alberti fornecia ao pintor uma série de técnicas pictóricas que lhe permitiriam alcançar com a pintura os mesmos efeitos da poesia, explicitando, assim, a doutrina do *ut pictura poesis*, ou seja, a pintura como a poesia<sup>32</sup>.

Considerando a importância do tratado *Da Pintura* de Leon Batista Alberti para a formulação de um padrão de representação pictórica que ultrapassou os limites de uma Itália humanista, pois, assimilado em todo o continente europeu e levado pelos colonizadores a terras distantes,

<sup>26</sup> ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 1999. p. 27

<sup>27</sup> “Com o termo ‘albertiano’, portanto, não pretendo invocar um tipo particular de pintura do século XV, mas antes designar um modelo geral e duradouro”. In: ALPERS, op. cit., p. 28.

<sup>28</sup> ALPERS, op. cit., p. 27.

<sup>29</sup> KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992, p. 9.

<sup>30</sup> ALBERTI, Leon Batista. op. cit. 104

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>32</sup> KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, op. cit., p. 21

passai a indagar como tal padrão teria sido assimilado pela arte colonial, especialmente a pintura. Assim como na obra de Aleijadinho, percebia na pintura de Ataíde desacordos formais em relação aos métodos de representação do espaço e à teoria das proporções humanas italianas. Certamente, a identificação de “erros” não me levava a pensar que aquele pintor tão reverenciado pela historiografia da arte do Patrimônio fosse alheio aos métodos artísticos de matriz humanista e, por isso, operasse com lógica pictórica distinta<sup>33</sup>. Ao contrário, parecia confirmar a presença de referências artísticas europeias e sugerir a obra como resultado de um processo de assimilação que, certamente, teria sofrido interferências que fizeram com que determinadas prescrições artísticas recebessem maior atenção, enquanto outras, como a noção matemática de representação do espaço, sequer aparecessem<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> A literatura sobre arte colonial não deixou despercebido certo desrespeito da arte brasileira aos cânones artísticos elaborados pela arte italiana dos séculos XV e XVI. Cânones que estabeleciam aqueles bem conhecidos princípios de proporção que orientaram uma Teoria das Proporções Humanas que serviu de base a toda representação da figura humana na arte europeia até a Arte Moderna. Tal disparidade entre o tipo de representação presente na incipiente produção “artística” da colônia portuguesa e a representação artística do Velho Mundo foi, em alguns momentos, identificada pelos nossos estudiosos como “erro” de representação. Mesmo o grande Aleijadinho não ficou imune à identificação de tais erros. Ao analisar o movimento na representação da figura humana de Aleijadinho, referindo-se ao alto-relevo que representa São Francisco de Assis recebendo as chagas, Germain Bazin o caracterizou como “defeito habitual de Aleijadinho, o mau ligamento da perna” (BAZIN, German. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, 1971. p.349). Também a pesquisadora Myriam Ribeiro de Oliveira observou a “dificuldade [de Aleijadinho] em certos temas que exigem desenvolvimento pleno de formas no espaço” (OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: EdUSP, 1984. p. 34). E até Mário de Andrade, com sua perspectiva “nacionalista”, havia identificado certa deformação na representação da figura humana de Aleijadinho, atribuindo-lhe antecipado caráter expressionista (FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo. In: *Barroco 12*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, 1982/3. p. 37-44).

Também o desacordo entre o sistema de representação da arte erudita europeia e da arte colonial brasileira, produzidas na mesma época, foi muitas vezes flagrado por pesquisadores da arte colonial. Bazin, por exemplo, associando os séculos XVI e XVII coloniais à Idade Média, argumentava que “a sociedade civil [colonial], ao menos durante os dois primeiros séculos, [era] a reprodução daquilo que ela foi na Europa nos primeiros tempos da Idade Média” (BAZIN, p. cit., p. 35). Mais adiante, ao tratar das primeiras construções religiosas no Brasil, o autor defende que, apesar do modelo da igreja portuguesa da Contra-Reforma, São Roque de Lisboa, esse não foi adotado com rigor absoluto: “[...] observamos os próprios jesuítas fazerem uso da velha planta medieval de igreja com três naves [...]” (Idem, p. 69). E anotações desse tipo podem ser encontradas ao longo de toda obra.

<sup>34</sup> Já a historiadora da arte Myriam Ribeiro de Oliveira reconhece a defasagem entre os estilos artísticos quando propõe o estudo da arte colonial a partir do conceito de “centro-periferia” (OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa brasileira da segunda metade do século 18. In: LEITE, Sebastião Uchoa (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Olhar o Brasil*. Brasília, IPHAN/ Ministério da Cultura, n29, 2002. p. 145-197). A pesquisadora defende a necessidade



Foi justamente com o intuito de compreender as diferenças que geravam resultados formais aparentemente distintos do modelo europeu, que continuei meus estudos sobre arte colonial, agora mais empenhada em refletir sobre pintura<sup>35</sup>. Passei a entender aquelas diferenças como frutos de semelhanças. Observando e, inevitavelmente, cotejando um conjunto de pinturas mineiras do século XVIII, apurei certas constantes formais que sugeriam um padrão de representação pictórica na colônia ou, pelo menos, em Minas. Perseguindo procedimentos pictóricos que se repetiam tanto em grandes pintores, quanto em artesãos menos habilidosos, comparei, por exemplo, a pintura de Manuel da Costa Ataíde com a de pintor desconhecido no forro da residência de padre Toledo em Tiradentes, representando os cinco sentidos, pintura cujo significado metafórico é, significativamente, superior à execução técnica.

Tendo em mente que a arte colonial era uma técnica e não uma estética, busquei evitar anacronismos. O termo arte, *ars*, no período em questão, não possuía conotações filosóficas de ordem especulativa como o concebemos hoje, podendo referir-se a qualquer atividade humana. Em relação à pintura, designava um fazer técnico no qual se manifestava maior ou menor perícia de quem a praticava. Como técnica, era passível de ser ensinada e aperfeiçoada. Daí, os muitos tratados, na Antiguidade, sobre arte oratória, arte poética ou mesmo arte amatória como escreveu Ovídio e, no período humanista, sobre a arte pictórica, como escreveu Alberti. Qualquer pintor, do mais talentoso ao menos talentoso, ou melhor, engenhoso, aprendia a técnica da pintura. Nesse sentido, os tratados foram fundamentais: a partir do diálogo com a produção artística “de ponta”, criavam e organizavam preceitos artísticos que seriam assimilados e difundidos, sobretudo, pelas gravuras, chegando às oficinas dos artesãos menos habilidosos. Logo, me foi possível apurar prescrições artísticas que orientavam a ação dos pintores em um mesmo grupo de pinturas de qualidades artísticas (no sentido atual) tão díspares.

Pensar a pintura colonial mineira no cruzamento da forma com enunciados narrativos, de saída, implicava considerar a dimensão da teoria

---

de substituição de critérios de avaliação da arte, “critérios de conceitualização nacionalista, [...] por outros de maior operacionalidade como o das relações centro-periferia na transposição e adaptação dos modelos artísticos” (OLIVEIRA, op. cit., 2002, p. 146). No processo de difusão, transposição e adaptação dos estilos artísticos genuínos, situados no “centro”, segundo a autora, o Barroco italiano e o Rococó francês (a autora refere-se à existência do Barroco de origem italiana e do Rococó de origem francesa no Brasil do século XVIII), tais modelos estilísticos sofrem transformações no seu significado quando surgem na colônia, ou seja, no percurso em direção à periferia.

<sup>35</sup> Pesquisa iniciada em minha tese de doutorado: *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Rio de Janeiro: PPGAV EBA/UFRJ, 2008.

do decoro naquele ambiente artístico. Tal teoria se constituiu como um fundo comum a regular toda ação pictórica. Pintura colonial, portanto, trata-se de pintura produzida em um ambiente de feição marcadamente contrarreformista e, enquanto colônia, assombrado pela imagem da censura expressa pela existência de órgãos de controle como a Real Mesa Censória e, obviamente, o Tribunal do Santo Ofício. Certamente a “teoria do decoro”, central nas preceptivas retóricas e poéticas clássicas, não deve ser confundida com uma censura de matiz moral. Conforme Rodrigo Bastos, em sua origem clássica era um princípio regular de adequação e conveniência que não se restringia somente ao âmbito das artes, mas ao conjunto das ações e relações humanas que deviam visar ao bem-estar comum. Sendo uma disposição ética e poética, orientava o homem a cumprir o desejo primário de integrar-se às virtudes do belo e do bem, princípio maior da conduta humana: “Assim, as criações artísticas ocupavam um papel decisivo, devendo servir sempre à integração dos dois valores imanentes da arte (*delectare* e *prodesse*) [o agradável e o útil]: satisfação advinda da aparência sensível e aprimoramento do homem, espiritual, individual e social”<sup>36</sup>.

Herdeiro de uma tradição clássica, grande conhecedor de Vitruvio que havia prescrito o decoro ou a conveniência para a arquitetura, Alberti iria estruturar seu conceito de composição pictórica a partir da categoria do decoro ou da conveniência: as partes deveriam se adequar ao todo, em tamanho e ofício, e à representação de costumes, à história. Mas não foi só Alberti a prescrever o decoro ou a conveniência. Segundo Gombrich, orientava o trabalho de todos os artistas do Renascimento “aquela noção que dominou toda a tradição clássica, a noção do *decorum*”. Tal noção “significava aquilo que convém. O que é um conteúdo conveniente em dada circunstância, um estilo de falar adequado a determinada ocasião e naturalmente um assunto conveniente a determinado contexto”<sup>37</sup>. Absorvida pela teoria e prática da pintura humanista, a teoria do decoro sofreu acomodações religiosas, sobretudo com as disposições do Concílio de Trento, revestindo-se de conteúdo moral<sup>38</sup>. Quando em solo lusitano,

<sup>36</sup> BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Arquitetura/ UFMG, 2003. (dissertação de mestrado) p. 29

<sup>37</sup> GOMBRICH, Ernst H. *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*. Milano: Mandadori Electa Spa, 2002. p. 21

<sup>38</sup> É certo que, ainda em tempos greco-romanos, a prescrição de decoro ou conveniência, como em Horácio, não deixava de ter conotações morais. Entretanto, situava-se, predominantemente, no campo da ética e da poética. Será no contexto pós-Concílio de Trento que migrará significativamente para o campo da moral.

devido ao forte prestígio tridentino, para não falar domínio, o decoro foi associado à “decência” em oposição ao profano e ao impudico<sup>39</sup>.

Desse modo, a perspectiva de uma exigência de decoro traduzido por uma moral cristã tridentina me sugeriu alguns caminhos para a compreensão de muitas soluções formais encontradas por nossos pintores. A princípio, esclarece a presença em maior ou menor grau, mas sempre presentes nas pinturas que, até o momento, eu estudei, de dois valores plásticos entendidos como elementos formais: o desenho e a luz. O desenho é o elemento estruturador de toda imagem visual, definidor inclusive das áreas de sombra, o que explica a pincelada fluida, uma constante na pintura colonial em Minas. Já a luz, através do emprego de uma escala luminosa que, invariavelmente, evita a sombra intensa, garante a clareza da obra. Voltando à Wölfflin e suas categorias formais, me parece que a pintura colonial estaria mais próxima do “estilo linear” e do “estilo da clareza”. Entretanto, tais características formais não se explicam por uma filiação clássica, o que recusaria a própria teoria do Wölfflin. Aí, é importante considerar o quanto o desenho e a nitidez formal, oriunda de uma escala luminosa sem contrastes intensos, são meios formais com finalidades narrativas. Tanto a prescrição do bom desenho, quanto a de maior clareza remetem ao entendimento da imagem pictórica, como algo a ser lido como o texto escrito, daí o fundamento poético-retórico. O que nos leva novamente a Alberti e a sua definição de pintura: “circunscrição, composição e recepção de luz”<sup>40</sup>.

Também Filipe Nunes, autor do único tratado de pintura português impresso em Portugal no século XVII e XVIII, define pintura como desenho. Citando Plínio, afirma ser a pintura “uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traças”<sup>41</sup>. Logo a seguir, divide a pintura em dois “modos”; um diz respeito à cor e outro, ao desenho. O modo de colorir e de tratar as cores é subdividido em três partes: pintura a óleo, pergaminho ou iluminação e têmpera. Essa última ainda se divide em pintura e fresco. Quando refere-se ao desenho, chama 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, o que lhe garante o caráter conceitual. Universalidade do desenho em oposição à

<sup>39</sup> Sobre a teoria do decoro no universo colonial luso-brasileiro, ver o belíssimo trabalho de Rodrigo Almeida Bastos. BASTOS, Rodrigo Almeida. op. cit.

<sup>40</sup> ALBERTI, op. cit. p 102

<sup>41</sup> NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p.89

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”<sup>42</sup>.

Embora utilize a hierarquia entre desenho e cor para definir pintura, Nunes diferente do modelo albertiano, não se refere à composição, não porque não prescreva a narração da história como objetivo maior do pintor, mas porque, a meu ver, se escusa de refletir sobre a invenção. Para Alberti, era justamente na composição da história que o pintor mostrava sua invenção. O temor da Igreja tridentina, expressa na teoria da imagem visual, da invenção do artista sobrepor-se à verdade da doutrina cristã, justificava a orientação ao artista de não afastar-se do texto bíblico, não fazer como Michelangelo que, preocupado com a arte, afastou-se da verdade como acusava Gillio. Assim, hoje, entendo que a chave para se refletir sobre a arte colonial é a da teoria da imagem contrarreformista, certamente devedora de uma teoria da arte humanista. A análise formal continua sendo o objetivo maior, mas, pensar a forma artística dos séculos XV ao XVIII impõe considerar sua função narrativa, impõe ler seus significados metafóricos, enfim, considerar a circularidade entre forma e enunciado textual.

---

<sup>42</sup> NUNES, Philippe. op. cit. p.89