

A pintura colonial e seus modelos: o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*

Clara Habib de Salles Abreu¹

Resumo

Na pintura colonial brasileira, muitas vezes, foram empregados temas, composições e modelos iconográficos encontrados em gravuras internacionais. A prática de *emular* ou até mesmo *copiar* outras obras era procedimento comum no universo artístico anterior ao Modernismo, inclusive, autorizado por uma teoria que definia a pintura essencialmente como *imitação* e aconselhado pela esfera religiosa principalmente a partir do Concílio de Trento. O exercício de cópia de modelos europeus foi essencial para a assimilação de preceitos teóricos e de um programa iconográfico colocados em trânsito a partir da circulação de gravuras entre Europa e Brasil Colonial. Destaca-se principalmente a assimilação da doutrina do *decoro* em seu aspecto moral e didático e de uma iconografia autorizada pela esfera religiosa. Atribui-se, inclusive, as pequenas modificações encontradas na passagem dos modelos europeus para as pinturas coloniais a uma diligente obediência às exigências do *decoro* em seu sentido didático e à condição social e técnica do artífice colonial.

Palavras-chave: Pintura colonial brasileira. Modelos europeus. Gravuras. Decoro. Iconografia religiosa.

Abstract

For many times, in the Brazilian colonial painting, themes, compositions and iconographical models found in international engravings have been employed. The practice of emulating or even copying other works was a common procedure in an artistic universe before the Modernism, even authorized by a theory that used to define the painting essentially as imitation and recommended by the religious sphere, especially after the Council of Trent. The practice of copying European models has been essential to the assimilation of theoretical precepts and iconographic program set in transit from the circulation of engravings between Europe and the colonial Brazil. It is mainly highlighted the assimilation of the *decorum* in its moral

1

Bacharel e licenciada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) onde defendeu a dissertação intitulada *Trânsito de Conceitos e Imagens entre Europa e Brasil Colonial: A Assimilação Decorosa de Modelos Europeus nas Pinturas da Capela da Santíssima Trindade*. Atualmente cursa doutorado em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) onde pesquisa iconografia cristã após o Concílio de Trento e atua como professora substituta no Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAH/EBA/UFRJ).

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

and didactic aspect and of an iconography validated by the religious field. In fact, the slight changes found in the passage from the European models to the colonial paintings are attributed to a diligent obedience to the *decorum* demands in its didactic meaning, and to the colonial artificer's technical and social status.

Keywords: Brazilian colonial painting. European models. Engravings. Decorum. Religious iconography.

A prática de *emular* ou até mesmo *copiar* outras obras era procedimento comum no universo artístico europeu anterior ao Modernismo, inclusive, autorizado por uma teoria que definia a pintura essencialmente como *imitação da natureza*, fosse essa imitação realizada a partir da observação direta da própria natureza ou através da imitação de modelos de autoridade. Na Itália do Renascimento, as obras da Antiguidade Clássica gozavam do status de modelo de autoridade, pois se acreditava que nelas estava sintetizada toda a perfeição da natureza. Em solo português, o procedimento da cópia de outras obras foi ainda mais frequente devido a uma menor penetração do postulado da imitação direta da natureza e até mesmo das obras da Antiguidade Clássica. Assim, os modelos de autoridade para a pintura portuguesa eram, muitas vezes, as obras dos grandes mestres do Renascimento e do Barroco italiano frequentemente observadas, estudadas e até mesmo copiadas. Fato que se justifica pelos fatos exemplos de cópias de pinturas italianas encontrados ainda hoje no mundo lusitano. Tais modelos chegavam a Portugal, na maioria das vezes, por meio de gravuras que traduziam pinturas dos grandes mestres.

O pintor português André Gonçalves², por exemplo, era conhecido por sua grande coleção de estampas e por sua habilidade como copista (PIFANO, 2008). Na Igreja do Menino Deus de Lisboa, encontramos uma cópia de Gonçalves da célebre pintura *São Miguel e o Demônio*, de Rafael. O pintor português realiza poucas modificações na passagem do modelo de Rafael para a sua pintura, ele muda a paleta de cores e acrescenta anjinhos na cena. Nenhuma dessas modificações, entretanto, altera a *invenção* de Rafael. Outro interessante exemplo é a cópia que André Gonçalves faz da *Anunciação*, de Federico Barocci³. Nesse caso, inclusive, conseguimos identificar a gravura – aberta pelo próprio Barocci – que faz a mediação do

2

André Gonçalves, Portugal
(1685 – 1754).

3

Federico Barocci, Urbino, Itália
(1528 – 1612).

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

processo. André Gonçalves realiza algumas modificações diante do modelo de Barocci, a mais significativa delas é a substituição da janela aberta ao fundo por um espaço celestial que invade o aposento da Virgem. Tal espaço é composto por nuvens, anjos e principalmente pela pomba, símbolo do Espírito Santo.

É necessário destacar a importância ideológica da circulação e cópia dessas gravuras. A difusão das imagens sacras era um eficiente meio de propaganda e de educação religiosa por parte da Igreja Romana, que precisava reforçar uma iconografia considerada adequada. As imagens, com suas qualidades visuais, eram capazes de instruir por meio da comoção, tornando-se veículo eficiente dos ensinamentos e dogmas da Igreja. Segundo Argan:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de tema religioso é conhecida: A Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção em massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa. (ARGAN, 2004, p. 17)

Assim, copiar obras que representassem iconografias conhecidas e autorizadas pela Igreja era aconselhável ao artífice e fazia parte do processo de educação promovido pela Igreja sensibilizando e educando o público. Tal procedimento de cópia era, muitas vezes, exigência dos comitentes que precisavam exibir temas importantes, no que diz respeito aos dogmas da Igreja, e facilmente reconhecíveis aos fiéis. A encomenda de uma obra de arte era realizada por meio de contratos estabelecidos entre os comitentes e os artífices. Os termos do contrato previam valores, prazos de entrega e características da obra, como por exemplo, material, técnica, assunto a ser representado e características iconográficas. Muitas vezes o comitente apresentava uma estampa a ser copiada pelo artífice.

Em seu artigo "A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII: O Gosto do Encomendador como Forma de Poder na Representação" (SALDANHA, 1995), Nuno Saldanha observa que os pintores portugueses

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

do período não tinham liberdade na escolha do que produzir, pois estavam em função das escolhas e restrições impostas pelos encomendantes: “Na seleção do tema, o compromisso com um desenho ou gravura é geralmente o mais habitual, devendo o pintor executar a obra de acordo com o modelo estabelecido, submetido a um posterior controle da parte do cliente” (SALDANHA, 1995, p. 275). Saldanha também observa que o pintor precisava satisfazer o gosto imposto pelas esferas de poder, portanto, muitas vezes optava, por si mesmo, representar temas e composições já conhecidos do público, copiando assim outras obras.

No Brasil Colonial, o estatuto social do artífice, a organização do trabalho e a falta de sistematização do ensino artístico também foram fatores que privilegiaram o exercício da *cópia* de obras europeias. A organização do ensino e do trabalho artesanal no Brasil Colonial difere da organização que vigorava na Europa, representada pelas Corporações de Ofício na Idade Média e, posteriormente, pelas Academias de Arte. As Corporações de Ofício, de maneira geral, regulamentavam as atividades mecânicas na Europa, incluindo as oficinas de pintura, atividade que só foi se desvincular do estatuto de arte mecânica depois de um longo debate que teve início no Renascimento. As Corporações possuíam regimentos, hierarquias e seus associados deveriam pagar impostos. O aprendizado na oficina de pintura era de caráter prático e, geralmente, levava muitos anos até o *aprendiz* se tornar *oficial*, depois *mestre*, para assim poder abrir sua própria loja. Parte importante desse aprendizado consistia no exercício de *cópia* de desenhos que pertenciam à oficina. Com os debates sobre a liberalidade da pintura iniciados a partir do Renascimento, esta, gradualmente, foi ganhando status de atividade liberal e se desvinculando da estrutura das Corporações de Ofício. Os teóricos humanistas da pintura procuravam associá-la às atividades já consideradas liberais. Por meio da aplicação da perspectiva e da proporção a pintura foi associada à geometria e à matemática. A pintura também foi associada às disciplinas humanistas, como a poesia e a retórica, dando início à doutrina do *ut pictura poesis*⁴ que insistia no parentesco entre a pintura e a poesia se amparando na narração da história como elemento central das duas artes. O ensino da pintura passou a ser, gradualmente, responsabilidade das Academias que ainda se apoiavam no exercício da

4

A expressão *Ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia) foi encontrada pela primeira vez em “*Arte Poética*” de Horácio. A expressão, que era marginal no discurso de Horácio, estabelece como artifício retórico, uma analogia entre poesia e pintura. Posteriormente o termo foi invertido pelos humanistas e transformado numa doutrina das artes que teve uma enorme repercussão e alavancou o processo de reconhecimento do estatuto intelectual da pintura e sua afirmação como atividade liberal. Em um contexto onde a tradição literária era muito valorizada e detinha status de arte liberal, os teóricos humanistas utilizaram o *Ut pictura poesis* como base para a criação de uma doutrina humanista da imagem e um artifício para fazer a pintura ascender socialmente.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

cópia como método, mas também instituíram o debate teórico acerca das doutrinas e preceitos da pintura. Sem dúvida alguma, a doutrina da *imitatio* era debatida no seio das recém-criadas Academias europeias.

A estrutura das Corporações de Ofício europeias foi modelo para a organização do trabalho artesanal no Brasil Colonial, porém o funcionamento prático do sistema na Colônia guardou diferenças e não se mostrou tão rígido. No Brasil Colonial, a regulamentação do trabalho artesanal, a rigor, seguia o “Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa”, manuscrito de 1572 (BRANDÃO, 2013). A atividade da pintura era incluída entre os ofícios mecânicos e regrada pelos *Regimentos*. O cumprimento das regras estabelecidas pelos *Regimentos* ficava a cargo das Câmaras Municipais, que exigiam dos artífices exames que provassem sua qualificação e emitiam cartas de habilitação que os permitiam exercer sua profissão e abrir tenda. Entretanto, acredita-se que na prática esse sistema não era tão respeitado e, muitas vezes, artífices trabalhavam sem provar sua qualificação (BOSCHI, 1988, p. 57). Em tese, o aprendiz precisaria trabalhar por um tempo na tenda de um artífice para depois prestar seu exame e conseguir sua licença. Porém, as relações de aprendizagem também não eram tão rigorosas e as posições hierárquicas de *aprendiz*, *oficial* e *mestre* não eram severamente definidas. Boschi chama atenção para a:

[...] inexistência de uma efetiva divisão de trabalho, já um sintoma do fracasso do espírito corporativista naquela realidade social. Não havia uma hierarquização do trabalho qualificado. [...] a noção de *mestre* praticamente inexistiu e o aprendizado se fazia de modo menos rígido e formal do que o das corporações de ofício. Ali não houve um processo de treinamento sistemático ou ritualístico e o mercado de trabalho se abriu a todos, sem reservas e sem que as habilidades pessoais se singularizassem. (BOSCHI, 1988, p. 24)

Geralmente, o aprendizado artesanal era realizado conjuntamente pelo trabalho em equipe durante a produção das obras. De acordo com Jeaneth Xavier de Araújo: “No que diz respeito ao ensino das artes e ofícios

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

nas Minas setecentistas, foi possível verificar a concretização do aprendizado no próprio canteiro de obras" (ARAUJO, 2004, p. 1). Também era frequente que um artífice realizasse mais de um ofício trabalhando ao mesmo tempo, por exemplo, como pintor e encarnador de imagens, demonstrando, assim, que os limites entre as funções não eram rigorosamente estabelecidos. De acordo com Boschi "[...] o mais frequente era haver indivíduos exercendo mais de uma atividade, o que dificulta, se não impossibilita, enquadrá-los nos limites de uma única categoria profissional" (BOSCHI, 1988, p. 27-28).

Então, se por um lado o trabalho artesanal na Colônia não era submetido às rígidas regulamentações das Corporações europeias, por outro lado as oportunidades de aprendizado para os artífices eram mais escassas devido às lacunas na sistematização do ensino e do trabalho. O artífice do Brasil Colonial também estava muito distante daquele artista que começou a nascer a partir do Renascimento, o artista culto, ligado ao Humanismo e ao debate teórico acerca da pintura. Portanto, entende-se que um dos meios mais eficientes para o aprendizado artesanal no Brasil Colonial era o exercício de cópia das gravuras que circulavam entre Europa e Colônia, colocando em trânsito doutrinas artísticas e programas iconográficos.

Assim, a pintura colonial brasileira frequentemente utilizou temas, composições e modelos iconográficos encontrados em gravuras internacionais, estas que muitas vezes tinham seus próprios modelos em pinturas emblemáticas dos períodos do Renascimento e do Barroco na Europa. Ainda hoje é possível encontrar grande número de exemplos dessas cópias nas Igrejas brasileiras construídas no século XVIII.

Exemplo emblemático são as pinturas de Manoel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto: seis painéis representando passagens da vida de Abraão executados entre os anos de 1803 e 1804. Os modelos para as pinturas de Ataíde foram encontrados em uma Bíblia⁵ ilustrada pelo gravador francês Demarne. Duas das gravuras de Demarne, por sua vez, foram baseadas em afrescos de Rafael para a segunda *Loggia* do Vaticano. O conjunto foi estudado na década de 1940 pela historiadora da arte alemã Hanna Levy, que atuava no Brasil como colaboradora do SPHAN, e relatado em seu artigo "Modelos europeus na pintura colonial" (LEVY,

5

A "Bíblia de Demarne" é intitulada: Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maîtres et Expliquée Par les paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédinée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de As Majesté. A Paris chez l'Auteur rue du foin, entrant par la rue de la Harpe, au Heaume, quartier de Sorbonne. Il fournira les mêmes 500 planches sur telle grandeur de papier que l'on souhaittera. Ainda em Levy, encontramos a informação de que um exemplar, de 1728, pode ser encontrado na Biblioteca Nacional.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

1944). Levy identifica simplificações dos planos de fundo na passagem dos modelos para as pinturas e acredita que essas modificações foram motivadas pelas dimensões de espaço de que dispunha Ataíde. No artigo, Levy ainda faz algumas reflexões pertinentes sobre o uso de modelos internacionais na pintura brasileira, por exemplo, quando mostra que o caráter eclético das pinturas coloniais e o caráter heterogêneo presente na obra de um mesmo artífice são reflexos da utilização de modelos gravados.

O caso de Ataíde e a Bíblia de Demarne foi mais explorado por Raquel Pifano em sua tese “A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira” (PIFANO, 2008). A partir do embate com as obras de Ataíde e seus modelos a autora chega à conclusão de que as diferenças identificadas entre as cópias e os modelos – caracterizadas principalmente pela simplificação dos planos de fundo e mudanças na iluminação – se justificam pela primazia que a doutrina do *decoro*, em seu caráter didático, assumiu na pintura colonial e possuem o objetivo de deixar as pinturas mais claras e de entendimento mais fácil, e não o objetivo de incluir *novidade* nas obras.

O estudo dessas pinturas possibilita refletir sobre as noções de imitação, cópia e invenção em exercício na colônia, permitindo apurar [...] a vigência da prescrição de clareza, manifesta na atenção ao desenho e, sobretudo, no emprego de uma escala luminosa que evita a sombra intensa. Prescrição que justifica as pequenas alterações operadas por Ataíde em relação ao modelo. (PIFANO, 2008, p. 13)

Ao observar a fábrica da pintura colonial brasileira é possível identificar muitos outros exemplos de pinturas que são cópias de modelos europeus. Camila Santiago (SANTIAGO, 2009), em sua tese, enumera e analisa diversos casos. Em uma primeira análise, nota-se também que, na maioria das vezes, semelhantes simplificações são realizadas na passagem dos modelos para as pinturas.

Algumas representações da passagem da Anunciação presentes nas igrejas brasileiras, por exemplo, possuem seus modelos encontrados em gravuras europeias. A gravura aberta por Nicolau José Cordeiro (figura 1)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

para os Missais da Typographia Regia Portuguesa serviu de modelo para diversas pinturas brasileiras dentre elas a pintura de João Baptista de Figueiredo (figura 2) no forro do nártex da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão e uma das pinturas em caixotões de Manuel Antonio da Fonseca (figura 3) para o forro na nave da Igreja de São José em Itapanhoacanga (SANTIAGO, 2009). Na comparação entre o modelo gravado e as pinturas é possível notar, de maneira geral, que ambos os pintores realizam simplificações na passagem do modelo para a pintura. Em ambos os casos, a maioria dos *putti* é excluída dando grande ênfase aos personagens centrais e seus atributos: Maria com o livro, o Anjo Gabriel com o lírio e a pomba representando o Espírito Santo. A iluminação geral da cena também é modificada, a gravura possui nítidas gradações de luz e sombra enquanto as pinturas possuem uma iluminação mais homogênea privilegiando a clareza da cena. Essas estratégias de simplificação e alteração na iluminação da cena parecem constantes nos exemplos de *cópia* de gravuras no Brasil, tornando as pinturas coloniais ainda mais decorosas. Interpretamos que tais alterações dão maior clareza à representação das histórias sacras, privilegiando seu entendimento e atendendo, assim, às exigências da doutrina do *decoro*, principalmente, em sua orientação tridentina.

Defendendo a representação icástica, a orientação tridentina para a pintura pode ser resumida em três termos: clareza, simplicidade e inteligibilidade. A prescrição de clareza para garantir a inteligibilidade do “discurso” não era prerrogativa da teoria da imagem tridentina. Clareza, assim como brevidade, responsável por facilitar a memorização do exposto, eram virtudes retóricas antigas que o orador deveria dominar para melhor cumprir sua finalidade persuasiva. A teoria da imagem tridentina adaptou os princípios da pintura oriundos de uma tradição humanista a seus fins, conservando, alterando e recusando-os conforme suas necessidades. A pintura, regulada pelo *decoro*, e tanto mais decorosa aquela que mais próxima fosse do relato bíblico, deveria ser de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. (PIFANO, 2008, p. 83)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu



Figura 1 :: Nicolau José Cordeiro. *Anunciação*. Gravura em metal que compõe Missal Romano da Tipografia Régia.
Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 281.



Figura 2 :: João Baptista de Figueiredo. *Anunciação*. Capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão.
Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 283.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu



Figura 3 :: Manuel Antonio da Fonseca. *Anunciação*. Capela de São José, Itapanhoacanã.
Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 284.

Destacamos, assim, a motivação religiosa que os procedimentos da cópia assumiram no contexto Colonial, uma vez que, de acordo com Hansen:

[...] no Brasil as artes são então propostas segundo *theatrum sacrum*. Pela noção de "teatro", que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de "pôr em cena", de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contra-reformista, antimacquiavélica e antiluterana. E pelo termo "sacro", propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na *Bíblia* ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português. (HANSEN, 2001, p. 181)

Os encomendantes das pinturas na Colônia eram quase exclusivamente as Ordens e Irmandades religiosas. No caso de Minas

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

Gerais, de acordo com Boschi “[...] o público comprador era composto prioritariamente por coletividades leigas, ou seja, pelas irmandades e confrarias” (BOSCHI, 1988, p. 35), já que as ordens religiosas foram proibidas em território mineiro⁶. Geralmente, as encomendas eram registradas em contratos que estipulavam as condições para a fábrica da obra. De acordo com Jeaneth Xavier:

Quando uma obra era arrematada, as cláusulas eram registradas em contrato: descrição minuciosa do trabalho a ser feito; como deveria ser executado; detalhes técnicos e materiais a serem empregados; tempo de execução; quem seria o fornecedor da matéria prima (contratante ou executor); tipo de remuneração. (ARAUJO, 2004, p. 2)

Os contratos poderiam conferir maior ou menor liberdade ao artífice, porém neste momento o artífice não possuía uma autonomia e, na maioria das vezes, a definição do tema a ser representado e a escolha de um modelo a ser copiado eram responsabilidades do comitente. Segundo Santiago:

O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes “mecenass” das artes mineira. (SANTIAGO, 2009, p. 21)

Não se pode afirmar com certeza se as pequenas mudanças realizadas com frequência na passagem dos modelos para as pinturas eram exigidas pelos comitentes, realizadas pelos pintores ou acordadas entre ambos. Porém, podemos inferir que devido à posição social do artífice é mais provável que tais mudanças fossem sugestões dos comitentes. Outra evidência dessa suposição é o caráter *decoroso* dessas mudanças. De acordo com nossa hipótese tais mudanças visavam atender exigências da doutrina do *decoro* como visto nos exemplos citados. Tais assimilações decorosas de modelos europeus parecem se relacionar com os desejos dos comitentes, que eram, na maioria das vezes, as Irmandades Religiosas. Assim, “[...] a técnica é orientada pela prudência, de modo que o decoro

6

Com exceção das ordens
terceiras que, constituíam
associações de católicos leigos.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

dos estilos evidencia o decoro ético-político da subordinação” (HANSEN, 2001, p. 189).

O preceito do *decoro*, sistematizado na Itália Renascentista como *convenevolezza* – destinado, na maior parte das vezes, a orientar uma adequação formal entre as partes e o todo de uma pintura –, transforma-se e assume um caráter moral e didático que se adapta perfeitamente ao sentimento devoto da sociedade colonial brasileira se tornando fundamental para a fábrica da pintura local. Documento importante no que diz respeito à aplicação do decoro na Colônia foram as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853). As *Constituições* visavam fazer cumprir em solo brasileiro as prescrições do Concílio de Trento no que diz respeito a todas as esferas da vida religiosa, incluindo, naturalmente, a fábrica das artes sacras. De acordo com Maria Helena Flexor:

[...] o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica, religiosamente inserida num mundo romano, sob influência das ordens religiosas regulares, especialmente da Companhia de Jesus, da arte barroca que se difundiu com a Contrarreforma, e das normas do Concílio de Trento (1545-1563) cujos títulos, obedecidos pelas *Constituições* foram bastante seguidos em todo o Brasil [...]. (FLEXOR, 2009, p. 13)

No que diz respeito às artes, as *Constituições* regulavam a fábrica das Igrejas e edifícios religiosos, dos objetos de culto, das pinturas e imagens sacras mantendo sempre atenção à *decência* na produção destes. Nenhum edifício religioso era erigido sem autorização prévia, eles deveriam ser construídos em lugares *decentes*, apropriados e de acordo com uma série de prescrições.

Conforme o direito Canonico, as Igrejas se devem fundar, e edificar em lugares decentes, e acomodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja parochial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente, livre da humidade, e desviado, quando for possível, de lugares immundos, e sordidos, e de casas particulares [...]. (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853, p. 252)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

O verbete *decência* é definido por Bluteau no primeiro dicionário de língua portuguesa como “honestidade exterior, própria de certas pessoas e lugares. Decorum [...] 2. [...] Moral” (BLUTEAU, 1728, v. 3, p. 23). O termo *decência*, portanto, diz respeito não apenas à adequação formal e à conveniência, como também à moral.

No tocante às imagens e às pinturas sacras, é notória nas *Constituições* uma preocupação de ordem moral e didática. As *Constituições*, assim como os decretos do Concílio de Trento, afirmam a legitimidade do uso das imagens e pinturas e atestam suas funções. Não era permitido, entretanto, que elas representassem coisas profanas ou erros teológicos que pudessem prejudicar sua função primordial de ensinar as matérias sagradas. Sendo assim, elas precisavam estar em total adequação com os textos sagrados como orienta o seguinte trecho:

Manda o Sagrado Concilio Tridentino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, e se pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção, por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebo, e continuamente recebe e se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e tambem em procurar, que não haja nesta materia abusos, superstições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta. (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853, p. 256)

De acordo com Rodrigo Bastos, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* faziam constantes referências às *Constituições Synodais do Arcebispado de Lisboa* que, além das prescrições sobre o *decoro* na produção das pinturas, também estipulavam que os pintores deveriam imitar um modelo previamente autorizado: “Em Lisboa, era necessário aprovar primeiro o ‘modelo’ ou a ‘traça’ com que se faria a imagem, e que fosse feita

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

por um 'bom oficial', perito que domine a imitação e 'faça bem conforme ao modelo'" (BASTOS, 2009, p. 86). A cópia de modelos autorizados era constante na prática da pintura luso-brasileira e a própria exigência de *decoro* não estimulava a produção de *novidades* em pintura. O bom pintor era aquele capaz de reproduzir modelos previamente autorizados pela Igreja e assim realizar pinturas decorosas capazes de cumprir seu principal objetivo: ensinar aos fiéis os mistérios divinos de maneira correta, clara e objetiva. Lembrando o discurso de Paleotti (2004) que encarava com desconfiança as *novidades* em pintura sacra e dizia que cabia aos pintores somente reproduzirem os modelos autorizados pela esfera religiosa.

No que diz respeito ao cumprimento das orientações presentes nas *Constituições*, Boschi observa uma "estrita [...] obediência aos cânones tridentinos prescritos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, documento que desde 1707 regulamentou a vida religiosa na Colônia" (BOSCHI, 1988, p. 38). Já Bastos observa que visitas frequentes eram realizadas para confirmar a *decência* dos edifícios e objetos:

Dando ação cotidiana a essas Constituições, as *Visitas Pastorais* foram a *polícia* eclesiástica do *decoro* e da *decência*. Nota-se claramente que foi esta a maior finalidade delas, o que certamente contribuiu para consolidar o costume de inventar, fazer e se conservar templos decorosos em Portugal e nas colônias. (BASTOS, 2009, p. 87-88)

Ao observar a fábrica das artes no Brasil Colonial, é possível notar que tais prescrições de aplicação do *decoro* eram, de modo geral, cumpridas. Além da observação das regras estipuladas pelo Concílio de Trento, feitas cumprir pelas *Constituições*, havia também a assimilação prática de modelos decorosos que, como visto, chegavam à colônia por meio de gravuras que eram constantemente copiadas pelos pintores coloniais ajudando, assim, a sedimentar um referencial iconográfico autorizado pela Igreja. Grande parte do conjunto da pintura colonial brasileira é constituído por obras realizadas a partir desse procedimento de *cópia* e a reflexão sobre esse fenômeno é extremamente necessária, pois permite uma melhor compreensão da arte colonial brasileira e de suas matrizes europeias.

Referências

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Manoel da Costa Ataíde e a arte do seu tempo. In: *Anais eletrônicos do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

ARGAN, G.C. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

BASTOS, R. A. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. 438f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) FAU/USP, São Paulo, 2009.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1722-1728. 8 v.

BOHRER, A. F. Os diálogos de fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco Mineiro. 158f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BOSCHI, Caio. C. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Angela. *O Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos: a transposição de modelos de trabalho artístico e artesanal entre Portugal e Brasil*. In: ANNUAL MEDITERRANEAN STUDIES ASSOCIATION CONGRESS, 16th, 2013, Angra do Heroísmo. (Apresentação de Trabalho/ Comunicação).

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendíssimo senhor Sebastião Monteiro da Vide, bispo do dito arcebispado, e do conselho de sua magestade: propostas e aceitas em o synodo diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707. São Paulo: Tipographia 2 de Dezembro/ Antonio Louzada Antunes, 1853.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

FLEXOR, Maria Helena O. O Concílio de Trento: As constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. *Imagem brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, 2009.

HANSEN, João. A. Artes Seiscentistas e Teologia Política. In: TIRAPELLI, P. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEVY, Hannah. *Modelos europeus na pintura colônia*. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

PALEOTTI, G. Discurso sobre as imagens, 1582. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PIFANO, Raquel. Q. A. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Tese (Doutorado em História da Arte) EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

SALDANHA, Nuno. A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII: O Gosto do Encomendador como Forma de Poder na Representação. In: *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANTIAGO, Camila. F. G. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830). 364 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017