

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011

Desenho e Idéia na Tradística Lusitana de Pintura

Raquel Quinet Pifano

Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Resumo

Este artigo busca refletir sobre o conceito e estatuto do desenho na obra de três autores portugueses: Francisco de Holanda, autor de *Da Pintura Antiga* (1548), Philippe Nunes, autor de *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva* (1615) e Félix da Costa, autor de *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696). Apesar da obra de Holanda guardar muitas diferenças em relação aos demais tratadistas, talvez por sua maior filiação aos ideais humanistas italianos, um ponto em comum une suas concepções estéticas: o princípio de que a substância da pintura é o desenho. Tal propósito não visa identificar forçosamente características estéticas lusitanas, mas sim melhor entender aquele ambiente artístico, suas premissas e seus resultados formais.

Palavras-chave: Desenho. Teoria da pintura. Arte Colonial

Resumen

En este artículo se reflexiona sobre el concepto y la situación del diseño en los tres autores portugueses: Francisco de Holanda, autor de "De la Pintura Antigua" (1548), Philippe Nunes, autor del "Arte de la Pintura. Simetría y Perspectiva" (1615) y Felix da Costa, autor del "Antigüedad del Arte de la Pintura" (1696). A pesar del trabajo de Holanda salvar muchas diferencias en relación con otros tratados, quizá por su filiación a los ideales humanistas italianos, hay un punto común que une sus ideas estéticas: el principio de que la sustancia de la pintura es el diseño. Busca identificar no necesariamente cualidades estéticas lusitanas, sino a comprender mejor el ambiente artístico, sus premisas y sus resultados formales.

Palabras clave: Diseño. Teoría de la Pintura. Arte Colonial

Consultando o regimento dos ofícios mecânicos da cidade de Lisboa, encontramos diferentes ofícios que delimitavam as atividades dos artesãos: pedreiros e carpinteiros, marceneiros, entalhadores, pintores e muitos outros.¹ Sabemos que em pleno século XIX, ainda vigorava em Portugal códigos de nobreza que definiam as atividades mecânicas em oposição às atividades intelectuais: são “aquelas que se exercitam com operações manuais, e que dependem mais do trabalho do corpo, que do espírito” escreveu Pereira de Oliveira em 1806. Portugal mantinha as corporações de ofício sob rígida regulação, o que de fato, não ocorreu em Minas. Graças a tal rigor, hoje nos é possível conhecer as muitas contendas e reivindicações legais movidas pelos pintores, especialmente durante o século XVI, para alterar a situação daquele ofício e obter seu reconhecimento liberal.²

Na colônia, especialmente em Minas, a Coroa portuguesa não teve êxito em regular os ofícios mecânicos, apesar de algumas tentativas de delegar tal tarefa às Câmaras, ficando assim a cargo de cada atividade profissional definir seus padrões de comportamento, seus preços e sua ética.³ Mas, é importante frisar que o fato de um débil cumprimento da legislação metropolitana na prática dos ofícios mecânicos na colônia não corresponde à inexistência daquele código de nobreza que recusa ao trabalho manual qualquer fundamento intelectual.

¹ Livro dos Regimetos dos officiaes mecânicos da mvi nobre e sépre leal cidade de Lixboa. s/d

² A esse respeito ver SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

³ BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Considerando o contexto escravista, tal recusa só tende a acirrar-se.

Ao observarmos a falta de limites definidos entre os campos de atuação de cada ofício em Minas, chama a atenção certa diferença na situação dos pintores em relação aos demais artesãos – o que no fundo não se opõe à situação portuguesa. Aleijadinho, por exemplo, consagrado no século XX como escultor, desempenhou várias funções: foi aparelhador, carpinteiro, entalhador, imagineiro, construtor, fez diversos riscos e prestou serviços de louvação⁴, sendo notória a realização coletiva em diversas encomendas, colocando em dúvida a noção de autoria. Já no ofício da pintura, apesar de não raro agregar auxiliares, encontramos pintores que trabalhavam sozinhos, sugerindo certa noção de especialização do trabalho de pintura. Ademais, o pintor dificilmente se dedicava a outro ofício artesanal senão pintar, dourar, retocar pintura, pintar altares ou capelas. Some-se a estas, as exigências do contratante, que parecem mais rígidas para com a obra de pintura do que para com os outros ofícios (proposição sugerida no cotejo entre os contratos de pintura com os demais), por vezes solicitando somente o próprio oficial. Ademais, os pintores eram os finalizadores de todas as obras.⁵

Logo, não parece ser casual a melhor posição social dos pintores em Minas em relação aos demais artífices – o que reforça a tese de uma certa hierarquia das artes

⁴ MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro, IPHAN/ MEC, v2, 1974.

⁵ BOSCHI, Caio C. O Barroco mineiro: artes e trabalho. São Paulo, Brasiliense, 1988.

no cenário artístico colonial. Tomemos como exemplo o caso de Aleijadinho e Ataíde, cujo grande número de encomendas a ambos sugere o relativo reconhecimento que tiveram em vida. Aleijadinho dedicou-se ao ofício da talha como se sabe, já Ataíde somou ao exercício da pintura a carreira das armas, foi cabo de esquadra, sargento e alferes.⁶ Enquanto Aleijadinho era irmão da Irmandade de São José de Vila Rica, associação dos artesãos, Ataíde pertencia à dez confrarias, entre elas as ordens terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo, ordens das mais aristocráticas em Vila Rica.⁷ E muitos outros exemplos podem ser buscados na história da arte colonial.

Considerando as reivindicações dos pintores portugueses durante o século XVI para liberalizar a pintura e uma provável hierarquia das artes, podemos inferir maior proximidade da pintura com a reflexão teórica e seus códigos visuais originados na Itália Humanista e assimilados em Portugal contrarreformista. Ressalte-se que não estou sugerindo que por causa de sutis diferenças na organização do trabalho artístico em Minas, e de uma provável melhor condição social do pintor, a pintura, diferente das demais artes, fosse estruturada por uma reflexão teórica aos moldes dos grandes mestres italianos. Entretanto, somando tais apontamentos

⁶ CAMPOS, A. A. "Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA, Eduardo França, ANASTASIA, Carla Maria Junho (org.). O Trabalho Mestiço. Maneiras de Pensar e Formas de Viver Séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume/PPGH-UFMG), 2002.

⁷ Segundo Adalgisa Arantes campos, Ataíde também foi membro das seguintes confrarias: Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Boa Morte, Senhor dos Passos em Ouro Preto, Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, Senhora Mãe dos Homens do Caraça, Senhora da Lapa de Antônio Pereira, Terra Santa de Jerusalém e São Francisco da Penitência em Mariana.

acerca do ofício da pintura em Minas ao que me parece ser uma constante formal na pintura mineira, ou seja, a primazia da linha, isto é, do desenho, soa legítimo refletir e investigar possíveis pontos de contato entre a prática pictórica em Minas colonial e a teoria da pintura em Portugal.

No cotejo formal entre pintura e talha mineira (incluindo no termo talha a imaginária ou escultura avulsa), percebo uma presença muito mais expressiva do desenho enquanto elemento estruturador da imagem visual (inclusive definidor dos campos a serem preenchidos pela cor) na pintura do que na talha. Para melhor me fazer entender, recorro a Wölfflin, talvez hoje um pouco esquecido, mas sempre útil na análise da forma: a pintura seria mais “linear”, enquanto a talha, mais “pictórica”. É justamente nesta presença do desenho que identifico o contato com a teoria portuguesa da pintura, ou seja, com a tratadística portuguesa.

Sabemos que a circulação de tratados de pintura em Minas foi escassa, de fato, o meio mais abundante de difusão dos códigos visuais oriundos de uma reflexão teórica foi a gravura (estampas avulsas ou compondo bíblias e missais). Era comum pintores possuírem coleções de estampas, entretanto, apesar de raro, alguns possuíam tratados de pintura como Manuel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro ou Caetano Luiz de Miranda. Fato comprovado por seus inventários *post-mortem*.⁸ Infelizmente, devido á breve anotação dos escrivães, nos falta informações precisas sobre títulos e autores. No inventário de Ataíde, por exemplo, consta uma “*Bíblia Estampada*” e um livro “*Segredo das*

⁸ SANTIAGO, Camila. "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777 - 1830)" Tese de doutoramento, UFMG, 2009.

Artes” — obra que até hoje nossos pesquisadores não identificaram; já no inventário de Francisco Xavier Carneiro encontra-se dois títulos referentes à pintura, “*Ciência das Sombras Relativas ao Desenho*” e “*Arte da Pintura*” — ora, este último é muito pouco preciso, pois é título de vários tratados, inclusive o do português Filipe Nunes, “*Arte da pintura. Symmetria e Perspectiva.*”; Quanto a Caetano Luiz de Miranda, além de vasta coleção de 62 estampas, possuía um “*Perspectivas dos Pintores*” em dois volumes — há a suposição que se trate do tratado de Andrea Pozzo.⁹

A tratadística portuguesa é bem pequena em termos numéricos, o que denuncia a falta de uma reflexão teórica sistemática sobre pintura no ambiente lusitano. Francisco de Holanda, Filipe Nunes e Felix da Costa são, hoje, os tratadistas portugueses mais conhecidos. Todos exerceram o ofício da pintura, exceção a Felipe Nunes, um clérigo que pintava como amador. Sintomático, o único a publicar seu tratado, merecendo duas edições, uma em 1615 e outra em 1767, permanecendo os outros dois manuscritos até o século XX. Assim, o único tratado que poderia ter efetivamente circulado nas oficinas mineiras foi o “*Arte da Pintura*” de Nunes, o que não descarta a possibilidade de uma certa absorção das idéias artísticas contidas nos demais tratados por aquele ambiente mesteiral. É importante não perder de vista a circularidade entre teoria e prática da arte desde o Humanismo, ou seja, o quanto os códigos visuais formaram e foram formados pelos códigos letrados. Daí a impossibilidade de se estabelecer uma relação restrita entre os princípios pictóricos em vigor

⁹ *Ibidem*

em Minas colonial e os textos teóricos escritos. As idéias e princípios artísticos fornecidos por aqueles textos escritos certamente não foram exclusivamente assimilados pela via da leitura, estavam presentes nas gravuras e pinturas vindas de Portugal.

Apesar das diferenças, um ponto em comum une as concepções estéticas dos três autores: o princípio de que a substância da pintura é o desenho. É justamente em torno da importância do desenho que os argumentos sobre pintura são desenvolvidos. Ademais, em todos, atravessa tal noção, a insistência no caráter intelectual da atividade da pintura. Ora, a identificação do desenho á razão teórica, em oposição à cor, foi um dos grandes argumentos em favor do reconhecimento da pintura como arte liberal desde os primórdios do Humanismo.

Em “*Da Pintura Antiga*”, manuscrito de 1548, Francisco de Holanda define a pintura como “uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa,... . É imitação de Deus e da natureza prontíssima. ... É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idéia,”¹⁰ formando-se “de três eficazes preceitos: invenção ou idéia; proporção ou simetria; decoro ou decência.”¹¹ Holanda adverte que o pintor excelente não imita outros pintores, mas torna-se modelo a ser imitado. O pintor excelente terá dois mestres: a natureza e a antiguidade, sendo a arte antiga, a arte romana da antiguidade e a arte italiana do presente, ou o modo grego de pintar. A imaginação ou idéia é regulada pela imitação da arte antiga e da natureza.

¹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 20

¹¹ *Ibidem* p. 21

Ao expor o primeiro preceito da pintura, a invenção, Holanda define idéia:

“[...] a primeira entrada desta ciência e nobre arte [a pintura] é a invenção, ou ordem, ou eleição a que eu chamo idéia, a qual há-de estar em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e a imaginação; [...]”.¹²

Invenção é projeto, é o momento anterior á realização material da pintura. Idéia, portanto, é projeto, mas idéia, neste momento não é explicitada como desenho, como fará Felix da Costa distinguindo desenho interno de desenho externo aos moldes de uma teoria da pintura francamente filiada a uma teoria das Idéias com caráter quase teológico como em Zuccarro.

Em *Da Arte Antiga*, o desenho situa-se no campo da segunda parte da pintura, quando de fato ela se torna visível, pois a pintura já existe no entendimento do pintor. E assim ele inicia o capítulo 16 de seu tratado , “Em que consiste a força da pintura: [o desenho]”: “Aqui tem logo seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura, que é a proporção, e a primeira obra visível.”¹³ O desenho, projeto e tradução da idéia, é o elemento gráfico que torna visível a invenção, ele é “substância e ossos da pintura”.¹⁴

É interessante notar o tom que o desenho assume num pequeno tratado de Holanda escrito 23 anos após o “Da Arte Antiga”, e mais distante de sua experiência italiana. Conhecido

¹² *Ibdem* p. 42

¹³ *Ibdem* p. 44

¹⁴ *Ibdem* p. 45

como “Da ciência do desenho”, o título original é “Lembrança. De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura, na república cristã, assim na paz como na guerra.”, foi escrito em 1571 e recebeu permissão régia para impressão em 1576. Apesar das pequenas proporções, este texto parece, à princípio, bem mais próximo de um ambiente lusitano marcado por uma tímida reflexão sobre pintura filiada a uma teoria das Idéias muito ao gosto tridentino.

Mantendo o tom de queixa quanto á falta de entendimento da pintura em solo lusitano, Holanda diferencia pintura/desenho de pintura/debuxo, sendo este último um ofício mecânico, correspondendo à arte que se fazia em Portugal. Holanda reconhece o aprendizado do desenho a partir da imitação de outros mestres, mas empenha-se em afirmar que os grandes nascem com a ciência do desenho, talento dado por Deus. Central no tratado, no capítulo “Que coisa é esta pintura ou o entendimento dela”, Holanda associa mais estritamente o desenho à idéia e esta, à Deus:

“o desenho, criado no entendimento, nasce da eterna ciência incriada na nossa ciência: assim a nossa idéia criada dá a origem e invenção a todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais.”¹⁵

No *Da Pintura Antiga*, desenho é tradução da idéia produzida pela imaginação. Holanda não se detém em especular sobre sua origem, sendo resultado tanto da imitação da natureza e da arte antiga, quanto talento natural no artista (engenho); agora, desenho, além de talento nato dado pelo “sumo mestre Deus gratuita no entendimento”,

¹⁵ Holanda. *Da Ciência do Desenho*. Lisboa: livros Horizonte, 1985. p. 20

é derivado da “eterna Ciência divina.”¹⁶ A ênfase do tratado recai sobre a origem divina do desenho, sendo a imitação da natureza/arte antiga deixada de lado. Este é um ponto comum com os demais autores: imitação da natureza/antiguidade não faz parte da invenção, aparecendo somente como “lugares-comuns” retóricos próprio à escrita da época. É o que encontramos no texto de Filipe Nunes.

Filipe Nunes, autor do único tratado de pintura escrito originalmente em português e publicado em Portugal no século XVII e XVIII, definiu pintura, citando Plínio, como “uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traços.”¹⁷ Logo a seguir, explica que é possível dividir a pintura em “dois modos”; um diz respeito à cor e outro, ao desenho. O modo de colorir e tratar as cores é dividido em três partes: pintura a óleo, pergaminho ou iluminação e têmpera. Esta última ainda se divide em pintura e fresco. Em seguida, refere-se ao desenho, chamando a atenção do leitor para a impossibilidade de divisões como ocorre no caso da cor, uma vez que inexiste nos “lineamentos e traços” variações, ou seja, Nunes confirma a tese da universalidade do desenho. Universalidade do desenho em oposição à multiplicidade da cor, ao seu caráter eminentemente contingente:

“Mas, se tratarmos quanto aos lineamentos e traços, é uma só coisa, porque em todos estes modos se guardam os mesmos claros, escuros e meios escuros, (...) e em todos estes modos se guarda o mesmo debuxo, só variam no modo de colorir.”¹⁸

¹⁶ *Ibidem* p. 20

¹⁷ NUNES, Philipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 89

¹⁸ *Ibidem* p. 89

Embora não se dedique à invenção como o fez Holanda, Nunes, logo no início de seu tratado sugere sua filiação á teoria da Idéias. Em “Louvores da Pintura” afirma:

“É a Pintura uma Arte tão rara, (...) quase divina, (...) e excelente, que toca quase o conhecimento divino, ter na mente tão vivas as espécies das coisas que assim se possam por em prática, e Pintura que parece que lhe não falta mais que o espírito.”¹⁹

Ao afirmar que o artista tem na mente a imagem da coisas que ele irá pintar, exclui a imitação da natureza e da arte antiga, e situa esta suposta “idéia” na proximidade de Deus.

Felix da Costa, autor de “Antiguidade da Arte da Pintura”, manuscrito de aproximadamente 1696, dividiu a pintura em “invenção, debuxo e colorido”. Invenção é “toda a consideração da obra disposta em o entendimento por representação: vem a ser o plano perspectivo conforme a História, a disposição das figuras, a postura de cada uma, e a concordância de tudo”.²⁰ Assim, a invenção manifesta-se no tratamento do tema e na composição da pintura que devem respeitar o decoro. Importante é a proposição de dois tipos de pintor: o que inventa e o de segundo nível. O pintor capaz da invenção “representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória”. O pintor de segundo nível: “só copia estampas diferentes sem adicionar nada para além das cores”.²¹

¹⁹ *Ibidem* p. 69

²⁰ Felix da Costa, *Antigüidade da arte da pintura*. Reprodução fac-símlada em: *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*. Introdução e notas de George Kubler, New Haven-London, Yale University Press, 1967..

²¹ *Ibidem*

Costa propõe dois tipos de desenho, o interno e externo. O “debuxo interno” situa-se no campo da invenção, identificado como “o conceito formado em o entendimento, que não é matéria nem corpo, nem acidente de alguma substância, senão uma forma ou Ideia, ordem, regra, termo e objeto do entendimento em que se considera primeiro o ser representativo” – seguido pela materialização do *debuxo exterior* – “o que se vê circunscrito de formas sem substâncias de corpos”.²² Já o colorido é definido como o elemento que “comporta as luzes e as sombras em claro escuro, o sorteado das cores, a viveza e diminuição da cor”.²³ Note-se que o que define a pintura como atividade intelectual é o desenho, na verdade o desenho interno tornado visível pelo desenho externo. A cor é mero elemento material, sendo somente um dos vários componentes do colorido, que conta também com o claro-escuro.

É, portanto, o desenho que sustenta um discurso sempre presente na literatura artística lusitana, o da defesa da pintura como atividade liberal. Soma-se a isso o forte apego à teoria da idéia, selada pela doutrina do desenho tridentina. Desenho corresponderia não apenas ao debuxo, mas à idéia, sendo o meio de expressão da participação divina, ou seja, da Idéia primeira.

²² *Ibidem*

²³ *Ibidem*