

Raquel Quinet Pifano

Professora adjunto de História da Arte do Instituto de Artes e Design da UFJF.

Pintura Colonial

Bíblia dos iletrados

“A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma *história*”.¹ Com esta afirmação, Leon Batista Alberti firma o compromisso da pintura que vigorará do século XV ao século XIX quando, com o advento da arte moderna, entrará em crise. Central na pintura humanista italiana, a ideia de que a história narrada é o grande objetivo do pintor embasará o preceito acadêmico da hierarquia dos gêneros pictóricos, forjado ao longo dos séculos seguintes, na qual a pintura histórica ocupará notoriamente o posto mais elevado. A novidade deste

enunciado reside na homologia entre pintura e poesia. O pintor, o “compositor” de um texto pictórico, vê-se como nunca investido de grande dignidade. A cena pintada corresponde ao discurso do orador e aos versos do poeta.

Entretanto, o leitor atento poderia questionar se figurar uma história já não era função da pintura desde pelo menos a constituição de uma iconografia cristã. Assim, o que distinguiria a função da pintura renascentista das imagens religiosas dos séculos precedentes? Diante do perigo da

idolatria e de movimentos iconoclastas, a Igreja sempre conviveu com o debate teológico sobre os usos, significados e a função das imagens religiosas, desde o Concílio de Niceia (787) até o Concílio de Trento (1545-1563). Certamente, a experiência estética e a teoria sobre a arte de pintar não eram alvos de reflexão da teologia medieval, como começa a se esboçar na tratadística emergente do século XV inaugurada por Alberti. À parte especulações estritamente teológicas, desde o papa Gregório Magno, reconhece-se a eficácia da pintura na instrução dos iletrados sobre as matérias bíblicas, atribuindo-lhe, assim, função primordial. Não apenas se reconhece sua eficácia como a Igreja fará largo uso das imagens religiosas. Ao longo dos séculos se recorrerá ao argumento de Gregório sempre que for necessário defender o uso das imagens religiosas de acusações de idolatria, assim como tal argumento subsistirá em projetos de conversão de fiéis.²

Desde os primeiros tempos da Cristandade, a Igreja incentivava a aproximação de seus membros e fiéis em geral com a palavra escrita. Afinal, os cristãos são o “Povo do Livro”. Assim, seus ensinamentos, fundados em textos escritos (não somente o Velho e o Novo Testamento, mas abundavam textos sobre as vidas dos mártires e dos santos), foram organizados com o propósito de serem divulgados oralmente. O conteúdo textual escrito tornou-se mais acessível não apenas com a figura dos leitores, porém com sua transferência à

pregação, aos cantos e à iconografia. A leitura *stricto sensu* desdobrou-se em outras formas de textualidade, desdobramento esse cada vez mais necessário devido a um gradual “empobrecimento” dos monges em sua capacidade de ler e elaborar questões teológicas mais abstratas.³

Gregório, homem de reconhecida cultura, herdeiro da tradição retórica e escolástica (certamente não desejava renunciar a ela), era profundamente consciente da necessidade de uma lógica cultural dupla a orientar a comunicação endereçada a níveis distintos de leitores. Estimulou a pregação como meio de transmissão de uma cultura funcional e de um patrimônio destinado aos iletrados. O pregador, uma espécie de técnico da comunicação, “traduziria” uma produção cultural mais erudita e, portanto, inacessível ao enorme contingente de analfabetos cristãos. Será ao “pregador” a quem Gregório endereçará seus *Diálogos*, obra de grande popularidade, em que prevalece o discurso mímico-cênico em forma de discurso direto. A partir do pontificado de Gregório intensifica-se o material textual destinado a níveis de leitura diferenciados, material que não somente se traduz em meios orais como em visuais.⁴

Desse modo, a imagem figurada auxiliava o pregador, como elemento de memorização, a explicar e difundir os artigos da fé cristã. Ao final da Idade Média, à época das catedrais, com o esplendor alcançado pela arte religiosa, cresce novamente o perigo da idolatria. Mais uma vez é solicitado

aos teólogos justificar as imagens religiosas. Defesa que encontramos, a título de exemplo, no *livro das sentenças* de São Boaventura, quando o autor recorre aos ensinamentos de Gregório. Reconhecendo que a imagem não se reduz a traduzir o discurso, o frade franciscano reitera sua função de instruir os incultos “para que os simples que não podem ler as Escrituras, em esculturas e pinturas de tal gênero, como nas Escrituras, possam ler mais claramente os mistérios de nossa fé”.⁵

Narrar histórias bíblicas, servir como elemento de memorização de tais histórias, instruir sobre a doutrina cristã, incitar a devoção do fiel são funções da imagem visual (pintura e escultura) que a pintura renascentista herdará da arte medieval e se intensificará com a pintura barroca. Entretanto, quando a arte de pintar torna-se alvo de uma reflexão teórica, a articulação formal da imagem visual, responsável pelo cumprimento daquelas funções, muda radicalmente. O que faz com que o enunciado de Alberti seja tão emblemático será o fato da pintura deixar de ser um recurso auxiliar ao culto e ao discurso do pregador, para se tornar “texto” tão eficaz quanto. Fruto da teoria e da prática artística do Renascimento, assiste-se ao aumento da potência expressiva da forma anunciando aquilo que irá garantir a autonomia formal da pintura. Como grande humanista, Alberti aplicou à representação artística as categorias da retórica clássica: invenção, disposição e elocução. Enquanto “texto retornado”, a pintura deleita, instrui e move.

Segundo Baxandall, graças à teoria da pintura de Alberti, o “quatrocento podia analisar a fundo a estrutura de um quadro, examinando minuciosamente sua articulação, rejeitando o supérfluo, e colocando em relação os meios formais com os fins narrativos”.⁶ Relacionar meios formais a fins narrativos, talvez aí consista sua maior contribuição: a invenção da técnica da composição pictórica. Técnica de compor o texto pictórico que o grande amigo Mantegna ajudou a difundir através de suas gravuras.⁷

Composição, *compositio*, era uma técnica de organização e estruturação do discurso que todo aluno de escola humanista aprendia. Assim, sobrepondo à arte da pintura a noção de *compositio*, Alberti “inventou” um esquema de organização do quadro, ou seja, da narrativa pictórica, cujo modelo é retórico. A técnica da *compositio* construía a oração segundo quatro níveis hierárquicos: palavras formam frases, frases formam cláusulas e cláusulas formam a oração. Alberti propôs: as superfícies formam membros, os membros formam os corpos, os corpos formam a história. Assim, Alberti ensinou como compor a história pintada.

A finalidade da pintura era muito clara: instruir, agradar e persuadir. Alberti ensinava ao leitor como agradar na pintura. Para cumprir sua função de deleitar, Alberti prescreveu a copiosidade e a variedade, *copia* e *varietas*, ambos preceitos tomados da arte oratória. Se, no contexto literário, copiosidade referia-se à abundância de

palavras e variedade, à diversidade de palavras e temas, no contexto pictórico referia-se à abundância dos corpos e à diversidade das atitudes dos corpos. Mas a *copia* só seria prazerosa se conveniente ao tema narrado, devendo ser grave (*gravis*) e regida por um senso de dignidade (*dignitas*).⁸ Quanto à variedade, esta se referia a atitudes, movimentos do corpo, enfim gestos, muito próxima à quinta parte da retórica, a *actio*, tratada por Cícero no *Do orador*, mas principalmente por Quintiliano em *Instituição oratória*.

Copiosidade e variedade proporcionam o prazer na pintura, entendida como narração de uma história. Ambas induzem à *voluptas*. Daí a comparação com a comida e a música: “na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se *deleita* com a copiosidade e a variedade”.⁹ Agradar é diferente do comover, caminho para se obter o *movere*, ou seja, para persuadir. Se os movimentos dos corpos agradam enquanto poses, eles comovem ao expressar sentimentos da alma (ainda a *actio* de Quintiliano). Alberti é muito claro: “prossequindo, a história *comoverá* a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. (...) Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo”.¹⁰ Alberti lista os afetos e descreve os movimentos dos corpos: “os tristes teriam corpos lentos e preguiçosos; os melancólicos, a testa franzida; ou ainda a ira incharia os olhos”.

A pintura que contém todos esses preceitos cumpre seu destino de narrar a história, destino ecfático. Responsável pelo bom cumprimento de sua função, o pintor deve se igualar ao orador e ao poeta. Daí que o livro III¹¹ reconhece que o engenho do pintor não pode ser aprendido, mas insiste sobre os benefícios de uma formação liberal: o pintor deve ser “uma pessoa boa e instruído nas artes liberais”,¹² para isso ele deveria se cercar da companhia dos poetas e oradores. Alberti forneceu ao pintor uma série de técnicas pictóricas que lhe permitiriam alcançar com a pintura os mesmos efeitos da poesia, explicitando, assim, segundo Kossovitch, “a máxima operante no *Da pintura*, o *ut pictura poesis*”, ou seja, a pintura como a poesia.¹³

Os séculos seguintes ao tratado de Alberti *Da pintura*, datado de 1435, produzirão uma avalanche de tratados e textos eruditos sobre pintura, escultura e arquitetura. Embora Portugal não contasse com número tão expressivo quanto a Itália, produziu alguns tratadistas como Francisco de Holanda, hoje muito conhecido entre historiadores da arte, Felix da Costa Meesen e Filipe Nunes. Este último foi o único a ter sua obra publicada, tendo merecido duas edições: *Arte poética, e da pintura, e simetria, com princípios da perspectiva* publicado em Lisboa em 1615, obra dedicada primeiro à poesia e depois à pintura,¹⁴ e *Arte da pintura, correta, emendada e acrescentada com seu index*, versão um pouco modificada da edição de 1615, publicada em 1767.¹⁵

Segundo Vitor Serrão, dois fatos importantes permitem considerar o alcance da obra de Nunes entre os pintores lusitanos. Um refere-se à demanda judicial de reconhecimento da liberalidade do ofício de pintor, cujo argumento foi tirado da obra de Nunes, como foi o caso do requerimento do pintor Miguel da Fonseca ao Tribunal da Relação do Porto, em 1622.¹⁶ O outro, o alvará régio conferido pelo rei Filipe II de Portugal, em que autorizava somente livreiros portadores de licença real a imprimir e vender o tratado de Nunes.¹⁷ Diante do prestígio da obra na metrópole, sua presença na colônia torna-se muito provável, havendo hoje certo consenso entre estudiosos da arte colonial sobre tal presença em Minas.¹⁸

Arte da pintura é obra marcada pelo tom de defesa da pintura como atividade liberal. Defesa baseada na homologia entre pintura e retórica, estratégia derivada da doutrina humanista do *ut pictura poesis*. Logo no início da obra, no capítulo Louvores da pintura, Nunes insiste sobre a nobre função da pintura de *delectare, docere e movere*, função retórica reiterada em várias passagens como: “a pintura deleita e agrada, (...) a boa pintura é mais poderosa para mover o afeto (...)” e por aí vai. Ao se referir aos pintores, Nunes busca exemplos da Antiguidade para legitimar e persuadir o caráter nobre de sua atividade – lugar comum da tratadística dos séculos XV e XVII especialmente. Entretanto, atravessa a preocupação com o estatuto mecânico da pintura em Espanha e Portugal, uma

defesa dos valores contrarreformistas. Ao defender a imagem pictórica, numa clara posição contra a iconoclastia protestante, ele confere à representação artística uma qualidade teológico-retórica. Todo o seu texto se desenvolve segundo os recursos do estilo oratório. Nunes celebra os pintores da Antiguidade como Zeuxis, Parrásio, Apeles, Protógenes; cita autores antigos de grande prestígio para o humanismo como Sêneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero, Plínio, mas também cita os padres da Igreja como Orígenes, João Crisóstomo, Gregório Niceno, João Damasceno e remete os leitores aos decretos dos Concílios.

Nunes confirma a função de memorização da pintura reconhecida em Alberti, mas também devedora de uma tradição oratória cristã:

Não só deleita, e agrada aos olhos a pintura, mas faz fresca a memória de muitas coisas passadas, e nos mostra diante dos olhos as histórias há muito tempo acontecidas. Serve mais a pintura que vendo pintadas as façanhas, e casos ilustres nos excitamos, e animamos para cometer outros semelhantes como se as lêramos em historiadores.¹⁹

Citando São Damasceno e São Gregório Niceno, Nunes defende a superioridade da pintura sobre a história para mover os ânimos. “(...) a onde prova como ditos de santos como a pintura boa, e de doutos pintores (que a pintura ruim serve de riso a quem a vê) é mais poderosa para mover o afeto que a história”.²⁰ Em tal passagem, percebe-se claramente a apropriação pela

doutrina contrarreformista das imagens de Aristóteles. A partir de meados do século XVI, intensificou-se a utilização da *Poética* de Aristóteles em todas as reflexões sobre o paralelismo entre pintura e poesia.²¹ Lembremos do argumento de Aristóteles sobre a maior eficiência da poesia ao imitar a ação humana e mover os afetos do que a história.²²

Na esteira de uma tradição cristã, perpassa a obra de Nunes a defesa do uso das imagens, resposta à iconoclastia protestante. Filipe Nunes, também Filipe das Chagas, clérigo dominicano, alterna, ao longo da *Arte da pintura*, entre o tratadista preocupado em ensinar os princípios da boa pintura e o eclesiástico em defesa da Verdade católica:

E S. Gregório Nissenho, (...) diz de si que muitas vezes pôs os olhos em um painel em que estava pintado o sacrifício de Abraão, e que jamais o viu sem lágrimas lembrando-se da história verdadeira. (...) Donde se podem repreender os Hereges que pretendem tirar o culto, e uso das imagens, e das pinturas, pois até os Antigos entendiam de quanta importância eram.²³

A utilidade da imagem, no caso a pintura, no reforço da fé cristã, como meio de memorização e difusão da doutrina católica, é mensagem lida claramente na obra de Nunes. A pintura, além de agradar, tornava fresca a memória de coisas passadas; ao representar os grandes feitos, incita os observadores a seguir o exemplo pintado. E quando comparada ao texto histórico,

se mostra mais eficiente para mover os ânimos, ou seja, convencer o observador. Como exemplo de história, Nunes cita o sacrifício de Abraão, sugerindo assim que história é a história bíblica. Daí a prescrição à pintura de fidelidade da história bíblica.²⁴

À exigência de fidelidade da pintura à verdade bíblica, subsiste a função da imagem visual de substituir a palavra escrita, inacessível ao iletrado. Diferente das prescrições albertianas que identificam na representação da figura humana a potência expressiva da forma – os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo, o tratadista português não se ocupa da composição na pintura, conferindo muito pouca atenção à representação da figura humana. Limitando-se a expor uma métrica do corpo humano, meio para o pintor obter a proporção ou simetria, não considera a representação dos movimentos do corpo e muito menos a representação dos sentimentos invisíveis, dos afetos.

O texto de Nunes é caudatário de uma teoria da imagem contrarreformista que atualiza a máxima do papa Gregório Magno de que a pintura é “a Bíblia dos iletrados”. Tal concepção de pintura será muito eficiente na empresa colonizadora da Coroa portuguesa nas terras do Novo Mundo, cuja ação catequética será parte importante. A preocupação com a instrução do inculto foi explicitada no famoso decreto *Sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens* sagradas, elaborado na 25ª sessão do Concílio de Trento, em 1563: “se em tais observâncias

santas e salutarens insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente abolirlos por completo, de tal forma que não se exiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos”.²⁵ Atentos a tal prescrição, os teóricos da imagem da Contrarreforma e os eruditos imbuídos pelo espírito pós-Trento, como o holandês que viveu na Itália Jan Meulen, Carlo Borromeu, Gregório Comanini, Gillio da Fabriano, Gabriele Paleotti ou Francisco Pacheco, insistiram sobre a função da pintura de ensinar os artigos da bíblia ao povo leigo e iletrado. “As pinturas” – escreveu Meulen – “são chamadas livros dos leigos e iletrados; para os que não sabem ler, elas são o mesmo que os livros para os doutos”.²⁶

Lembremos a famosa crítica de Gillio da Fabriano ao *Juízo final* de Michelangelo. De fato, Gillio reprovava a pintura de Michelangelo não por suas qualidades “poéticas”, mas por sua distância do relato bíblico, fornecendo a ideia exata de como deveria ser o artista para a igreja tridentina: Michelangelo “mostrou tudo que a arte pode alcançar”, contudo o condenava por ele ter se deleitado “mais com a arte, com mostrar de que tipo ele era e o quanto era grande, do que com a *verdade do tema*. (...) eu considero um artista que adapta sua arte à verdade do tema bem mais sábio do que aquele que adapta a pureza do tema à beleza da arte”.²⁷

A orientação da igreja tridentina era muito clara. O pintor deveria imitar literalmente

a história, entendendo-se a história como história bíblica: “misturar o assunto da história com o tema poético e fingido não é outra coisa que deformar a verdade e a beleza e fazê-la falsa e monstruosa (...) pois o pintor histórico não é mais do que um tradutor que leva a história de uma língua a outra; do tinteiro ao pincel e da escrita à pintura”.²⁸

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.²⁹ 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. Mais uma vez, Gillio da Fabriano: “Uma coisa é bela na medida em que for clara e evidente”.³⁰ Tal concepção era muito nítida num importante teórico da Contrarreforma, o cônego de Latrão Gregório Comanini: “[...] ao serem o livro dos ignorantes (as pinturas sagradas) devem ter clareza na prudência e inteligência; não sendo

assim, o simples não a considera útil, e por isso a igreja não apenas permite como ordena o seu uso”.³¹

Em Portugal, Filipe Nunes não estava sozinho. Francisco Manoel de Melo, por exemplo, em 1660, defendia a comparação da pintura não com a poesia, mas com a escritura: “[...] na pintura, ou na escritura (entre as quais há tanta semelhança, que já disseram os sábios: era a pintura muda história, e a história elegante pintura) [...]”.³² Note-se a modificação da frase de Simônides: “a pintura é poesia muda, poesia é pintura falante”. Os pintores deveriam seguir os teólogos e não os poetas, assim a doutrina do *ut pictura poesis* foi atravessada pela ideia do *ut theologia rhetorica*. Toca-se aqui em um ponto nevrálgico para a reflexão sobre arte colonial: a invenção. O pintor não tinha autoridade para inovar, competência dos teólogos e representantes da Igreja. Nesse sentido, o cardeal Paleotti, cuja ativa participação nas sessões do Concílio de Trento é por demais conhecida, argumentava:

Quanto às pinturas sagradas, dever-se-á estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente [...] sua matéria deve ser tal que não sofra *nem alteração nem inovação* por parte daqueles que não têm autoridade legítima. (...) afirmamos que o ofício do pintor é imitar as coisas como são na natureza, e tão só (...) não lhes cabe ir além desses limites, pelo contrário: ele deve deixar aos teólogos e mestres na doutrina sagrada o cuidado de estendê-

los a sentimentos mais elevados e misteriosos.³³ (grifo meu)

Reprovava-se a invenção. Na verdade, temia-se a “fantasia engenhosa dos pintores” para evitar qualquer possibilidade de erro na compreensão da doutrina católica.³⁴ Ora, no caso colonial, dominado como era pelo espírito tridentino, seria falta mais grave para o pintor distanciar-se da verdade bíblica do que ser acusado de falta de engenho e com isso falta de invenção. É importante lembrar a presença do Tribunal do Santo Ofício, sendo mais seguro seguir a autoridade das gravuras, que já haviam passado pela censura e funcionavam como espécie de projeto a ser discutido com os que encomendavam a obra. Sintomaticamente, Filipe Nunes não se ocupou da invenção.

A gravura (muitas vezes reprodução de pinturas de prestígio, sobretudo italianas) foi a grande responsável pela divulgação de valores e preceitos artísticos em todo continente europeu e colônias. Capaz de traduzir códigos letrados para códigos visuais, tornou acessível a todos o conjunto de noções e princípios pictóricos resultante de estudos de grandes humanistas e literatos em geral, que muitas vezes sequer escreviam em língua vernácula. Entretanto, a gravura não foi responsável somente pela tradução de códigos letrados, uma vez que reproduziu, e, ao fazê-lo, operou uma tradução de valores plásticos, obras de grandes pintores que se tornaram modelo para a produção das imagens visuais. A gravura de tradução, como chamou Argan,

foi um elemento vital para a divulgação de preceitos artísticos na colônia.³⁵

Ademais, a gravura foi instrumento muito útil à Igreja Católica. A justificativa para a grande utilização de reproduções de pinturas de tema religioso no período pós-reforma protestante parece óbvia: em resposta à condenação protestante do uso de imagens, a Igreja incentivou e encorajou o uso de imagens religiosas a fim de difundir uma iconografia sacra e fornecer certa unidade no que dizia respeito a símbolos e objetos religiosos. A gravura foi muito eficaz na difusão do “uso legítimo das imagens” na colônia, onde praticamente inexistia pintura de tema laico ou que pudesse ser considerado “profano”.³⁶

Em Minas, encontramos caso muito significativo não apenas do papel da gravura como tradutora de preceitos artísticos, mas dos modos de assimilação de tais preceitos. É o caso da pintura executada



Abraão e Sara em Geara, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto

por Manoel da Costa Ataíde para as paredes laterais da capela-mor da igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Trata-se de seis painéis em madeira representando passagens da vida de Abraão, cujo modelo, identificado por Hannah Levy, são estampas que acompanham uma Bíblia ilustrada pelo gravador e arquiteto francês Demarne “gravada segundo Rafael e outros grandes mestres”.³⁷ Passemos então à análise do painel *Abraão e Sara em Geara*, pintado conforme modelo de Rafael.

A cópia da gravura realizada nesta pintura por Ataíde segue o padrão de “tradução” geral que se verifica nos demais painéis: uma modificação significativa em relação ao tratamento da luz, conservando, contudo, a estrutura compositiva da cena.³⁸ A escala luminosa de Ataíde varia da luz intensa à sombra intensa. Entretanto, diferentemente de seu modelo, Ataíde retira a figura humana da sombra. Nessa composição, ele diminui o número de personagens, ao que tudo indica, em função de uma maior facilidade de leitura. Enquanto na gravura de Demarne figuram doze pessoas no grupo de Sara e o faraó, certamente orientado pelo preceito albertiano de copiosidade, na pintura de Ataíde encontramos oito. Ataíde retirou todos os personagens que estavam à meia sombra: o homem entre os dois soldados atrás de Sara; das duas figuras em pé na soleira da porta em arco da construção atrás de Sara, ele suprime uma e aproxima outra, deixando-a totalmente na luz e assim visível; suprime a figura que observa de trás da coluna o acontecimento; também

retira o homem situado atrás da lança do soldado e do servo que segura o baú com moedas oferecido pelo faraó a Abraão. Na gravura de Demarne, todas essas figuras encontram-se à meia sombra. Ademais, ainda na gravura, atrás do grupo de Abraão e em frente à porta da construção recuada, podem ser vistos, não com muita clareza, duas figuras e um animal. Ataíde retira tal grupo e intensifica a sombra no interior da casa (sendo o ponto de maior intensidade de sombra na composição de Ataíde), o que contrasta com o brilho intenso do primeiro plano.

O texto narrado acontece todo no primeiro plano: o gesto do faraó que aponta para o baú e para Sara que, por sua vez, indica o véu que deverá usar. Ataíde segue rigorosamente a ornamentação das figuras humanas, personagens principais de seu modelo. Todavia, o pintor segue apenas o que se encontra no primeiro plano, pois suficiente para o “leitor” é entender a cena bíblica. Do ponto de vista da composição, na gravura de inspiração rafaelesca, o mote da cena, a história, acontece no primeiro plano, mas a composição é construída de acordo com os preceitos de copiosidade e variedade albertianas: além da variedade dos gestos dos personagens, ou seja, dos caracteres de cada um, abundam elementos que preenchem o espaço do quadro. O lugar é cuidadosamente descrito: animais, crianças, pessoas trabalhando, inclusive o portão da cidade. A representação é copiosa sem ser confusa – prescrição de Alberti. Tais elementos, categorias artísticas, não são necessários

para a compreensão da história bíblica, ou seja, mais responsáveis pela finalidade de deleite do que de instrução. Lembremos o famoso julgamento de Veronese, quando ele explica a copiosidade numa pintura da Santa Ceia.³⁹ Ataíde parece se interessar pelos recursos que proporcionam à obra a capacidade de ensinar a história bíblica.

Na gravura de Demarne, a representação do espaço segue a concepção espacial do mestre Rafael, concepção aparentemente ignorada pelo pintor mineiro. A pintura de Ataíde trai certo desconhecimento da representação em perspectiva. Tanto na gravura, quanto na pintura de Ataíde, as figuras do primeiro plano estão todas colocadas sobre uma mesma linha: na gravura, demarcada pelas manchas escuras que correspondem à sombra projetada, a luz entra pela esquerda. Já na pintura de Ataíde, o plano é demarcado por uma linha escura que liga Abraão, o cão, o servo, o faraó e talvez Sara (a visão de seus pés é impedida pela moldura do painel), ou seja, tal linha não é uma sombra. O cão, elemento metafórico que representa fidelidade, na gravura apresenta-se obliquamente, sendo a posição de suas patas indicador da profundidade que se desenvolverá a partir daquele plano. Além da função simbólica, o cão tem função de perspectivar o espaço. Na pintura, o cão não cumpre essa dupla função, restringe-se a seu significado alegórico, uma vez que tem as quatro patas na mesma linha, a mesma dos dois grupos. No grupo de Abraão, Ataíde suprime a figura que, na gravura, é pouco visível por estar exatamente atrás

do jovem, aparecendo parte de seu rosto e confundindo suas pernas com as do jovem. Exigência de clareza? Nesse grupo, as figuras estão sobrepostas e o velho que se encontra entre Abraão e o jovem sequer tem seus pés pintados como na gravura. Esquecimento de Ataíde? De qualquer forma, indica que a representação do espaço, questão eminentemente artística, não é central nessa pintura. Ataíde não se detém sobre a representação do espaço, o seu interesse restringe-se a narrar a cena bíblica. O acentuado cunho pedagógico parece justificar-se por uma filiação à ideia geral de que a igreja é a “bíblia dos iletrados”. Em relação ao seu modelo, Ataíde avalia, analisa e escolhe o que pintar. Suas escolhas parecem orientadas por uma espécie de “tradução” tridentina das prescrições de origem albertiana.

As alterações operadas por Ataíde não parecem fruto da “invenção” do pintor e

sim do desejo em atender à exigência de clareza indissociável da noção de decoro. Entretanto, não seria justo suprimir da intenção do artista o desejo de que sua obra cause deleite no observador. Mas, convém frisar, o deleite provocado por sua obra é condicionado à função maior de ensinar. Fiquemos, para concluir, com um episódio da vida de Ataíde que me parece esclarecedor. Quando chamado pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mariana para ajustar seu trabalho no interior do templo, Ataíde defendeu a necessidade de sua intervenção por faltar-lhe “regra, gosto e razão”. E para justificar o andaime do teto afirmou: “(...) Teto, que por si só nada deleita a vista, nem puxa a atenção e contemplação dos fiéis a principais mistérios de nossa religião (...)”.⁴⁰ Ai, evidencia-se a preocupação de Ataíde com a função da pintura de deleitar, sim, mas, sobretudo, de ensinar os mistérios da fé.



Abraão e Sara em Gera, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto

N

O

T

A

S

1. ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 107. (Grifo meu)
2. A ideia de bíblia dos iletrados aparece em carta escrita por Gregório Magno, em 600, a Serenus, bispo iconoclasta de Marselha, não sendo um tratado sistemático e sim uma resposta em defesa das imagens religiosas. BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26. Ttradução: Maria Cristina C. L. Pereira.
3. CRIPPA, G. Um bibliotecário em sua biblioteca: Cassiodoro e os leitores ideais na Idade Média. *Memorandum*, n. 7. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, p. 47-57, out. 2004. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/crippa01.htm>>.
4. Idem.
5. São Boaventura. In: LIECHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2005, p. 48.
6. BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 209 (Oficina das Artes, v. 6).
7. "Foi Mantegna quem produziu modelos visuais da *compositio* de Alberti, modelos no sentido estrito de gravura capazes de levar o padrão do estilo narrativo albertiano para as oficinas dos pintores". BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford: Warburg Studies; New York: Oxford University Press, 1971, p. 135.
8. *Gravis e dignitas* são termos usados por Alberti que o leitor da época reconhecia como conotação retórica.
9. ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 112. (Grifo meu)
10. Ibidem, p. 114. (Grifo meu)
11. No terceiro livro, Alberti, assim como fez Horácio, em sua *Arte poética*, trata da formação do pintor. Ver: HORACIO (2001).
12. ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 128.
13. KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 9-31, p. 21.
14. Utilizo aqui o fac-símile da primeira impressão, mas somente a parte sobre pintura. NUNES, Filipe. *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
15. SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983, p. 233.
16. Idem.
17. Idem.
18. Os restauradores atestam a coincidência entre a prática da pintura e as receitas descritas em tal obra. Cf. MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
19. NUNES, Filipe, op. cit., p. 70.
20. Idem.
21. MUHANA, Adma. Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manoel Pires de Almeida. São Paulo: EdUSP; Fapesp, 2002, p. 13.
22. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior (Coleção Universidade de Bolso). Ibidem, capítulo IX.
23. NUNES, Filipe, op. cit., p. 71.
24. Idem.
25. LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 68.

26. MEULEN, Jan. História das imagens e pinturas sagradas, 1570. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 71.
27. GILLIO, *Dois diálogos*, apud BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália, 1450-1600*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 162. (Grifo meu)
28. GILLIO, M. Giovanini Andrea. *Due dialoghi di M. G. Andrea Gillio da Fabriano, 1564*, apud SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 118.
29. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
30. GILLIO, *Dois diálogos*, apud BLUNT, Anthony, op. cit., p. 115
31. COMANINI, Gregório. *Il figino ovvero del Fine della Pittura*. Mântua, 1591, p. 183, apud SALDANHA, Nuno, op. cit., p. 119.
32. MELLO, Francisco Manoel de. *Epanáfora trágica (Epanáforas de vária história portuguesa)*. Lisboa: Oficina Henrique Valente de Oliveira, 1660, p. 154-155, apud SALDANHA, Nuno, op. cit., p. 185.
33. PALEOTTI, Gabriele. *Discurso sobre imagens (1582)*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 8.
34. LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 79.
35. ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
36. O Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas, elaborado pelo Concílio de Trento em 1563, ordenava aos bispos e a todos que tinham o encargo de ensinar que instruissem diligentemente os fiéis a respeito da intercessão e invocação dos santos, o culto às relíquias e o uso legítimo das imagens. Ver: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit.
37. 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 grand maitres et Expliquée par des paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 volumes in qto Dédiee a La Reyne Par Dermene Architecte et Graveur Ordre de Sa Magesté (1728) apud LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, MEC, n. 8, 1944.
38. Na capela-mor, o painel situa-se no lado da Epístola e ilustra o Gênesis 20, vv14-16 "Abraão e Sara em Gera: 14 Tomou, pois, Abimelec ovelhas e bois, e escravos e escravas, e deu-os a Abraão; e restitui-lhe Sara, sua mulher, 15 Disse-lhe: Esta terra está diante de ti, habita onde te agrada. 16 E disse a Sara: Eis que dei mil moedas de prata a teu irmão; com este (dinheiro) terás um véu sobre os olhos (em sinal de mulher casada) diante de todos os que estiverem contigo, e em toda a parte onde fores; (...)". *Bíblia sagrada*. Tradução da vulgata pelo padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1980, p. 44.
39. Em 1571, Veronese recebeu a encomenda de pintar uma tela de grandes dimensões (5,55 x 12,80 m) para o convento dominicano de São João e São Paulo. Terminada a obra em abril de 1573, foi considerada herética tendo Veronese que responder por sua "invenção" ao Tribunal do Santo Ofício em julho do mesmo ano. Segue trecho do interrogatório: "Juiz – O que significa este homem sangrando pelo nariz? Veronese – É um servo que por qualquer motivo está sangrando pelo nariz. Juiz – O que significam os soldados vestidos de alemães, armados de alabardas? Veronese – É necessário que eu diga aqui vinte palavras. Juiz – Que as diga. Veronese – Nós, pintores, podemos nos permitir as mesmas liberdades que tomam os poetas e os loucos. E se pintei os dois alabardeiros foi por ter-me parecido conveniente incluí-los. Se o dono da casa era poderoso e rico, segundo o que me disseram, era de esperar que tivesse tais servidores. Juiz – Para qual efeito pintastes o bobo com o papagaio na mão? Veronese – Por ornamento, como se faz. Juiz – Quem acreditais, se encontrava de verdade naquela cena? Veronese – Creio que se encontravam Cristo com seus apóstolos. Mas se no quadro sobra espaço eu o adorno com figuras, assim como me encomendam e segundo o costume. Juiz – Alguém vos encomendou que pintásseis alemães, bobos ou coisas parecidas? Veronese – Não, senhores. Mas a encomenda foi a de decorar o quadro como eu desejasse. E o quadro é grande, capaz de conter muitas figuras. Fiz como me parecia". Foi dada a Veronese a possibilidade de mudar o quadro ou o nome. De *Última ceia*, passou a chamar *Ceia em casa de Levi*. Apud *Gênios da Pintura*. São Paulo: Victor Civita, 1973, v. 2, p. 382.
40. MENEZES, Ivo Porto. *Pesquisa documental, doc. n. 47*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes, op. cit., p. 192.

R E S U M O

Este artigo analisa a assimilação da prescrição humanista da pintura como homóloga à poesia pela teoria da pintura portuguesa do século XVII. Propõe verificar seus desdobramentos em Minas colonial através da análise de uma pintura de Manoel da Costa Ataíde.

Palavras-chave: pintura colonial; teoria da pintura humanista e portuguesa; Manoel da Costa Ataíde.

A B S T R A C T

This article analyses the assimilation of the humanist painting prescription as similar as the poetry by seventeenth century Portuguese painting theory. It proposes to look over its consequences within colonial Minas through the analysis of a Manoel da Costa Ataíde painting.

Keywords: colonial painting; Portuguese and humanist painting theory; Manoel da Costa Ataíde.

R E S U M É N

Este artículo analiza la asimilación de la prescripción humanista de la pintura como homóloga a la poesía por la teoría de la pintura portuguesa del siglo XVII. Propone verificar sus desdoblamientos en Minas colonial a través del análisis de una pintura de Manoel da Costa Ataíde.

Palabras clave: pintura colonial; teoría de la pintura humanista y portuguesa; Manoel da Costa Ataíde.