

O OFÍCIO DA PINTURA EM PORTUGAL E O PROJETO DA ACADEMIA DE PINTURA

Raquel Quinet Pifano¹

O estatuto social da arte e do artista no ocidente sempre foi alvo de muitas pesquisas e acalorados debates. O processo de reconhecimento do estatuto teórico da arte e sua consequente alteração do estatuto social do artista investigado ao longo da História da Arte mostrou-se complexo e até contraditório. Se durante o medievo, a condição de “artes mecânicas” das artes visuais parece aos historiadores muito clara, quando se trata de Antiguidade, o mesmo não acontece. Num olhar mais próximo, verifica-se que o reconhecimento dos artistas como merecedores de glórias e elogios varia ao longo do período clássico e muito do que se sabe sobre a condição social do artista no período foi revelado por Plínio em sua *Historia naturalis*.

Indicador do grau de reconhecimento do estatuto teórico da arte e sua posição social, a literatura artística tem sido fonte importante para os estudos a respeito. Sabe-se, por meio de Plínio, da existência de um tratado de arquitetura de um certo Teodoro de Samos do século VI a.C. Os séculos seguintes assistiram ao incremento de literatura artística com obras assinadas por Policeto, Timantes, Pánfilo, Eufranor, Apeles, Melantio, Nicias para citar alguns dos escritos mais importantes². Em seu elogio à Pánfilo, mestre de Apeles, por exemplo, Plínio o descreve como o “primeiro pintor com formação esmerada em todas as ciências, sobretudo aritmética e geometria, sem a qual não seria possível aperfeiçoar a arte”³. Por outro lado, aqueles mesmos artistas merecedores da atenção de Plínio não são mencionados nos escritos de seus contemporâneos. Nem Heródoto, nem Tucídides, nem Píndaro que elogia os atletas, nem Aristófanos que cita cidadãos de todas as profissões, nem os oradores Demóstenes ou Esquines, demonstram interesse pela arte e artistas. Somente em finais do século IV a.C. os pintores e escultores seriam alvo de algum interesse, situação sugerida pela obra do historiador Duris de Samos *Vidas dos pintores e escultores*, obra da qual se conhecem apenas fragmentos.

Wittkower atribui à tal silêncio silêncio uma dupla origem social e filosófica. Da organização do trabalho na sociedade grega antiga baseada no trabalho livre em

¹ Doutora em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-Mail: <raqinet@acessa.com>.

² Wittkower chama atenção para o fato de nenhum destes tratados ter chegado até nós, considerando a possibilidade de alguns não passarem de manuais técnicos semelhantes aos que existiram na Idade Média. Entretanto, argumenta existir razões, a maior parte fundada na *Historia Natralis* de Plínio (23-79 d. C.), para acreditar que a maioria destes textos manifesta o desejo dos artistas de “abordar seus problemas em um nível teórico”. WITTKOWER, Rudolf & WITTKOWER, Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. 7. ed. Madri: Cátedra, 2004, p. 14.

³ Ademais, Plínio atribui à Panfilo a importância da pintura na educação dos meninos nascidos livres, sendo a primeira matéria ensinada, pois entendida como “passo preliminar numa educação liberal”. PLÍNIO. *Historia naturalis*, XXXV, 76, apud WITTKOWER & WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo...*, p. 14

oposição ao trabalho escravo, resultava uma hierarquia do trabalho que justificava a posição de inferioridade do trabalho manual em relação ao trabalho intelectual. O trabalho dos pintores e escultores, assim como os demais artesãos, diferenciava-se do trabalho escravo, indigno ao homem livre, pelo fato de serem remunerados. Contudo, entendido como trabalho manual, reconhecia-se somente seus logros técnicos. Nesta estrutura hierárquica, os pintores, por exemplo, eram mais bem considerados que os escultores pelo menor esforço físico despendido em seu trabalho. Já do ponto de vista filosófico, é bem conhecida a condenação platônica da mimese pictórica, inapta a alcançar a Verdade. Em sua teoria do “delírio”, Platão apenas admitia o poeta. Também, a pintura ou escultura não foram objeto de reflexão sistemática de Aristóteles, embora sua arte poética tenha sido fundamental para a elaboração da teoria da pintura no século XV.

Não obstante o desinteresse de Aristóteles, a obra de Duris revela um público interessado na vida dos artistas. O período helênico assistiu à formação de um público de arte com a criação de coleções particulares e o incremento de um mercado de obras onde “obras mestras” atingiam altos preços. Atitude mais evidente com a mudança do centro do Mundo Antigo da Grécia para Roma. A suposta amizade entre Alexandre Magno e Apeles, que lhe beneficiaria com uma nomeação próxima à de pintor de corte, descrita por Plínio parece ter diminuído o preconceito social contra os artistas. Quanto mais se avança no tempo, percebe-se uma maior consideração dos artistas e interesse na época grega clássica, a ponto de um Filóstrato, autor de *Imagens*, reconhecer a afinidade entre os pintores e poetas.

Apesar da aparente emancipação das artes nesta época, permanecia de um lado, o preconceito platônico no julgamento dos artistas, levando a crer que no Mundo Antigo o estigma das artes visuais nunca chegou a ser superado. Assim, veremos Sêneca recusar veementemente à pintura e à escultura um lugar junto às artes liberais. A situação ambígua do estatuto social das artes foi percebida por Plutarco ao reconhecer concomitantemente o deleite da obra e o deprecio do autor, justificando o fato de nenhum jovem de boa família desejar ser Policleteo ou Fídias por mais que admirassem suas obras. Fazendo eco à observação de Plutarco, Luciano, ao narrar uma advertência recebida em sonho, justificava sua escolha em ser escritor ao invés de escultor:

Ainda que se converta em um Fídias ou um Policleteo e crie muitas obras maravilhosas, todos elogiarão sua arte, é certo, porém nenhuma daqueles que te veem irão querer ser como tu; pois como quer que seja sua obra, será considerado como um artífice, um artesão, alguém que vive do trabalho de suas mãos.⁴

Apesar de uma certa licença às artes visuais, Roma nunca chegou de fato a incluí-las no rol das artes liberais. Durante toda a Idade Média, as artes liberais continuavam sendo o fundamento da educação cristã, o que excluía as artes visuais

⁴ LUCIANO *apud* WITTKOWER & WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo...*, p. 17.

das esferas superiores da sociedade. Com a decadência e desintegração do Império Romano desaparece qualquer resquício de uma certa valorização da arte oriunda da sociedade imperial, consolidando a posição social do artista entre a classe dos artesãos.

Com o desenvolvimento das cidades do norte e das comunas italianas, configurou-se uma organização profissional onde os trabalhadores urbanos teriam que filiar-se a grêmios que agrupava ofícios pela afinidade técnica. Em fins do século XIII, em Florença, já vigorava uma rígida legislação que regia a organização profissional, prevendo direitos municipais somente para aqueles que fossem membros de uma corporação. Entre 1286 e 1355 surgiram na Itália os primeiros grêmios de pintores, aumentando consideravelmente ao longo do século XIV.

Estatuto social da arte na Itália

Assim, o estatuto social do artista nos séculos XIII, XIV e XV italianos é o de artesão, diretamente submetido a um grêmio, excluído do sistema de saber culto, este fundado sobre a divisão das artes entre liberais e mecânicas. Uma vez pertencendo às artes mecânicas, pintores e escultores receberiam formação adequada a seu ofício. O processo de aprendizagem de um determinado ofício ocorria na experiência prática, dentro de uma oficina de um mestre devidamente associado a um grêmio responsável por regular todo o processo de aprendizagem, abertura de oficina, contratos de encomendas, recolhimento de taxas. O aspirante a pintor ou escultor começava sua aprendizagem em torno dos 12 a 14 anos, em alguns casos com menor idade ainda, Andrea Del Sarto, por exemplo, tornou-se aprendiz com 7 anos e Mantegna com 10 anos. O tempo de treinamento variava de 5 a até mesmo 12 anos, período que cumpria como aprendiz. Em finais do Trecento, conforme descrição de Cenino Cennini, o treinamento do aprendiz e ajudante compreendia 12 anos completos, mas já no século XVI, Vasari relata que baseando-se no caso de Michelangelo tal período foi estabelecido em 3 anos. Uma vez cumprido esta primeira etapa, o aprendiz passava à função de oficial durante 2 a 3 anos, para só então submeter sua “obra-prima” a exame e assim, tornando-se mestre de pintura, obter o direito de abrir sua própria oficina. Na maior parte dos contratos de aprendizagem, o mestre era pago para alimentar, alojar, instruir e mesmo vestir o aprendiz. Às vezes, em casos em que o aprendiz se aperfeiçoava, seu mestre lhe pagava determinadas quantias que variavam conforme seu grau de eficiência técnica. Michelangelo por exemplo, em seu contrato com a oficina de Ghirlandaio, receberia do mestre 6, 8 e 10 florins respectivamente no primeiro, segundo e terceiro ano.

Compunham as atividades do aprendiz, a preparação dos materiais pictóricos e alguns trabalhos auxiliares. Já no século XVI, tem-se notícia de que além destas funções, o aprendiz realizava exercícios de desenho para educar o olho e a mão. Os modelos de desenho iam dos livros da oficina, *libro di disegni*, à cópia de obras notáveis de mestres antigos e contemporâneos, entre estes últimos Giotto, Masaccio e Mantegna. Já o estudo de modelo vivo, “*realizado com certa intensidade no quattrocento*”, não aparece nesta primeira fase de formação, somente competia aos

alunos avançados e mestres aprovados⁵.

Comparando a condição social do escritor com a do artista, Peter Burke após análise de pesquisa quantitativa conclui que de modo geral “os artistas tendiam a ser filhos de artesãos e donos de oficinas, enquanto os escritores tendiam a ser filhos de nobres e profissionais liberais”⁶. Enquanto os artistas tinham uma formação técnica obtida na prática cotidiana das oficinas, os humanistas e cientistas estudavam nas universidades. A Itália do século XV contava com 13 universidades. Os estudantes iam para as universidades em torno de 16 anos, começavam seus estudos com as sete artes liberais, só então, passando para outros três níveis superiores: teologia, lei e medicina – currículo adotado nas universidades desde sua fundação no século XII aproximadamente.

Se na Itália do século XV encontramos dois sistemas de formação dos jovens, um manual, italiano, realizado na oficina e outro, intelectual, latino, realizado na universidade; o primeiro abrangendo majoritariamente os filhos de artesãos, enquanto o segundo, os filhos da aristocracia, como entender o surgimento do artista teórico? Quando se fala da transformação do estatuto da arte no Renascimento, sempre se alude à importância do Humanismo no desenvolvimento de uma consciência teórica da arte por parte dos artistas e eruditos da época. Certamente não é possível desconsiderar o fundamento humanista de tal movimento, mas antes de abordá-lo convém refletir sobre a figura do artista que começa a emergir ao mesmo tempo, mas em sentido contrário daquele artista-artesão próprio das cidades, no ambiente da corte.

O artista de corte

Com a crescente consolidação da soberania de monarcas da Europa ocidental a partir de centros permanentes de poder, aumenta também a demanda por serviços “artísticos” como decoração de interiores, retratos, representações pictóricas e outros. Aos poucos, pintores itinerantes são encarregados do trabalho antes realizado pelas oficinas dos mosteiros, não apenas pelo aumento de encomendas, mas sobretudo pela proximidade dos monges com temas profanos, gerando o perigo de um possível afastamento da vida devota. Assim, a partir de meados do século XIII, esboça-se nas cortes europeias um tipo pintor que acabaria sendo definido como *pictor Regis*, detentor de privilégios entre os quais a isenção de submissão às normas das corporações de ofício. As primeiras notícias sobre pintores trabalhando para a corte remetem ao ano de 1257 na Inglaterra, 1298 na França e 1308 na Corte dos Anjou em Nápoles, quando Roberto de Anjou já empregava permanentemente o pintor romano Pietro Cavallini.

A experiência dos pintores de corte, recebendo pagamento fixo, presentes como roupas, e não raro, títulos como o caso do pintor régio Etienne d’Auxerre, camareiro de Filipe o Belo ou do pintor Simoni Martini, cavaleiro de Roberto de Anjou, certamente repercutiu na cidade. Os privilégios obtidos pelo pintor de corte denunciavam publicamente o reconhecimento de seu ofício como um “ofício da virtude”, logo, retirando-o da condição de mero artesão. Ora, somente o trabalho

⁵ WACKERNAGEL, Martin. *El médio artístico em la Florència del Renascimento: obras y comitentes, talleres y mercado*. Madri: Akal, 1997, p. 317.

⁶ BURKE, Peter. *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999, p. 61.

nobre era fruto da virtude. Da *virtus* se originava a arte digna de um homem livre, *ars liberalis*, expressa no *ingenium*, talento natural dado por Deus. Através da *inventio*, o homem engenhoso exercitava aquela virtude.

Uma vez reconhecido que a atividade do pintor era fruto de uma virtude, sendo a virtude uma dádiva divina, inevitavelmente esboçou-se uma linha de raciocínio que suspeitava do aprendizado técnico das corporações. Se aquela era um dom dado por deus, como seria adquirido por meio do trabalho como aprendiz? No processo de admissão do pintor da corte, não era exigido nem a qualificação obtida na corporação, nem mesmo sua filiação a ela, o que rebatia diretamente no sistema corporativo. Entendendo que o *iudicium* (julgamento) orienta a *inventio*, servindo-se de regras e técnicas que constituem a *scientia* (ciência) de uma *ars*, caminhava-se para o reconhecimento da necessidade do ensino da ciência da arte e o da insuficiência do aprendizado na oficina. O primeiro passo foi dado por Cennini que reconhecendo ser a pintura um “*produto da ciência*”, reuniu em seu tratado fórmulas e regras da oficina articuladas num arcabouço teórico que continha em embrião alguns temas essenciais da próxima teoria da arte⁷.

No quadro teórico que vai se esboçando em favor das artes como *ars liberalis*, a retórica antiga foi a grande chave – lembrando que o domínio da retórica era essencial na formação de todo homem culto. Avaliando qual seria mais necessária para a eloquência, a disposição natural ou o ensino, Quintiliano recorria ao exemplo de Praxíteles insistindo sobre a ineficiência do ensino na ausência da disposição natural⁸. Por meio de um recurso retórico, a comparação com as artes, (não apenas Quintiliano, mas Aristóteles, Horácio e outros autores o fazem com frequência sem que isso corresponda um interesse específico nas artes visuais), as artes visuais foram introduzidas, mesmo que em termos de metáfora, no debate humanista sobre educação.

De ingenuis moribus, segundo Baxandall, foi o mais influente tratado humanista sobre educação. Escrito em 1404 por Paolo Vergerio, que estudara na universidade de Pádua e servira ao imperador Sigismundo, ao comparar a educação dos meninos da Grécia antiga com a de seu tempo, lamentou o desaparecimento do prática do desenho nesta formação: “Havia quatro coisas que os gregos usavam para ensinar seus meninos: cartas, luta, música e desenho, o qual alguns chamam retrato [...] Hoje desenhar não é mais uma prática do estudo liberal exceto quando se trata do desenho de letras [...]”⁹.

A passagem acima não nos permite afirmar que a educação humanista geralmente incluísse lições de desenho; na verdade, deve ser lida mais como uma licença para aqueles humanistas que desejassem praticar o desenho ou mesmo ensiná-lo na escola. Entretanto, caiu como uma luva para o projeto pedagógico

⁷ CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Comentado e anotado por Franco Brunello, tradução de Fernando Latorre. Madri: Akal, 1988.

⁸ E ainda num debate sobre a educação infantil, Quintiliano mais uma vez usa a comparação com as artes plásticas para defender mudanças que ele chama de progresso. QUINTILIANO, *Inst. Orat.*, apud WARNKE, Martin. *O artista de corte: os antecedentes do artista moderno*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 70.

⁹ VERGERIO, De ingenuis moribus, apud BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition (1350-1450)*. Oxford: Warburg Studies; Oxford University Press, 1971, p. 125.

do progressista Vittorino da Feltre, o humanista da corte de Mântua. Vittorino era diretor da escola conhecida como “Casa Giocosa”, mantida por Gianfrancesco Gonzaga, Marquês de Mântua, que a criou para receber seus filhos. Esta alcançou grande fama, sendo conhecida como escola de príncipes. Mas Vittorino não era um humanista típico, além de professor de retórica, era um grande matemático. Daí a inclusão pouco comum da geometria de Euclides, costume na educação comercial, e do desenho em seu programa pedagógico.

A “inocente” inclusão das artes no debate humanista levaria ao reconhecimento da disposição natural do artista, *ingenium*, validando a figura do diletante da pintura. Este foi um passo importante porque entendimento de que o “amador” da pintura não a praticava por remuneração, mas por um prazer desinteressado logo, um exercício de virtude, autorizou o argumento sempre presente na defesa da liberalidade da pintura de que príncipes e imperadores praticavam a arte da pintura¹⁰. Daí as listas de imperadores-pintores de Guiberti e Alberti. Recupera-se histórias narradas por Plínio sobre a estreita relação de príncipes com os artistas. A amizade de Alexandre e Apeles tornou-se lugar-comum nos elogios dos pintores, fazendo de Apeles o ideal do artista de corte. Ademais, os artistas passaram a ser comparados com Policeto, Zeuxis, Praxíteles e Fídias.

Florença, conhecida como berço do Renascimento artístico, tem situação curiosa. Quando Alberti retornou a Florença, depois de longo exílio, por volta de 1430, deparou-se com a obra de Brunelleschi, Donatelo, Masaccio e Lucca dela Robbia. Suas obras pressupunham critérios intelectuais e científicos que os humanistas das cortes haviam pensado para o artista mas não para a arte. Tal estrutura intelectual, até então, não havia sido alvo de reflexão dos humanistas florentinos e assim aquela novidade não passava de um “*dialeto local*”¹¹. Alberti o compreendeu com muita clareza, escrevendo o *Da Pictura* em 1435 a versão latina dedicada a Gianfrancesco Gonzaga, protetor da Casa Giocosa, e em 1434, a versão vernácula dedicada a Brunelleschi que justamente se encontrava respondendo processo por se recusar pagar as taxas da corporação.

Assim, a despeito da qualidade intelectual da produção artística florentina do século XV, o que se vê é que aqueles grandes mestres não conquistaram uma nova posição social de imediato. Apesar da política de envio de artistas florentinos às cortes italianas e europeias, iniciada em 1434 por Cosimo de’Medici, o sistema de corporações de ofício perdurou durante muito tempo em Florença, mantendo na prática as artes entre as artes mecânicas. Por outro lado, da tensão gerada pela consciência da enorme distancia que separava o artista de corte e seus privilégios do artista da cidade, floresceu em Florença um debate rico entre os humanistas locais, porém não uníssono, sobre qual seria o verdadeiro lugar das artes, se junto às artes liberais ou entre as artes mecânicas. Florença também seria berço de uma teoria da arte que para além do discurso sobre a nobreza da arte e conselhos aos artistas a frequentarem as artes liberais, sistematizava pela primeira vez a estrutura

¹⁰ Warnke afirma que em poesia sobre Pisanello (1427), Guarino o humanista da corte de Ferrara menciona, talvez pela primeira vez retomando Plínio, que Sócrates e os nobres romanos costumavam pintar e que também muitos imperadores e reis tinham notável habilidade nesta magnífica arte. WARNKE, *O artista de corte...*, p. 72.

¹¹ WARNKE, *O artista de corte...*, p. 77.

intelectual da forma artística, desde o emprego da perspectiva *artificialis* à tradução e adaptação das preceptivas retóricas e poéticas para a forma pictórica, mérito de Alberti que provavelmente não o teria feito caso não retornasse a Florença. O desenvolvimento de uma teoria da arte, certamente baseada numa lógica de corte e derivada da experiência do artista de corte, mesmo que em descompasso com o sistema das artes nas cidades levou à fundação das academias já no século XVI, mais do que símbolo, concretização do novo estatuto que a arte estava conquistando.

A institucionalização da arte como arte liberal: a Academia de Arte

As primeiras experiências pedagógicas do ensino de arte remontam ao século XVI italiano. Florença, pioneira, fundou em 1563 a *Accademia delle Arti del Disegno*, projeto de Vasari sob a proteção de ninguém menos que Cosimo de Medici. Propunha reunir pintores, escultores e arquitetos numa mesma instituição, de saída, distinguindo-se da separação dos ofícios em vigor nas corporações, ancorada no princípio de que as três artes originavam-se do desenho. Tal princípio achava-se em curso no debate humanista sobre as artes – a ideia de “artes do desenho” era fornecida pela Antiguidade como se vê em Aristóteles, Alberti definia pintura como desenho e Benedetto Varchi, no debate sobre o *Paragone*, indicava o desenho como comum às três artes¹². O grande modelo para a Academia de Desenho era a Academia Florentina, criada vinte e dois anos antes sob os auspícios de Cosimo de Medici, certo da eficiência daquele instrumento na consolidação do prestígio e autoridade da linhagem Medici. Assim, reunia literatos dedicados ao estudo e difusão da língua vernácula e à escrita da história florentina, tornando-se, como salientou Elisa Byington, “*um veículo disciplinador do conjunto de idéias e iniciativas culturais do ducado*”¹³. Embora, os artistas florentinos fossem admitidos na Academia Florentina, não possuíam direitos de plena participação. Uma *Accademia dell’Arti Del Disegno* traria aos artistas prestígio semelhante ao dos literatos.

Pertencer à Academia de Desenho, cujo objetivo central era ensinar a arte, logo garantiu a seus membros certa distinção social, uma vez que as encomendas mais importantes eram destinadas à Academia. Por outro lado, a nova posição social não se estendeu de imediato a todos os artistas. Os pintores, que até então em Florença, pertenciam a corporação dos *Medici e Speziale*, e os escultores e arquitetos, que pertenciam a corporação dos *Fabricieri*, tiveram que esperar oito anos para serem liberados das obrigações corporativas quando o Grão-duque da Toscana assinaria o decreto de isenção em 1571. Todavia, tal decreto referia-se somente àqueles artistas membros da academia.

O reconhecimento do caráter intelectual das artes do desenho materializado na Academia de Desenho florentina parece ter desencadeado o florescimento de

¹² ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.; ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992; VARCHI, Benedetto, *Due Lezzioni*, apud BYINGTON, Elisa Lustosa. *Giorgio Vasari e a edição das “Vidas”*: entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

¹³ BYINGTON, *Giorgio Vasari e a edição...*, p. 51.

instituições semelhantes em outras regiões da Itália, ainda no século XVI, como a *Accademia del Disegno* de Perugia (1572), a *Accademia di San Luca* em Roma (1593) e a *Compagnia de' Pittori* de Bolonha (1598-1602). Entretanto, pode-se dizer que o processo de institucionalização, leia-se liberalização da arte, tomou curso irrevogável com a criação da Academia de São Lucas em Roma, iniciativa do Cardeal Federico Borromeo e do artista-teórico Federico Zuccaro. Entre 1627 e 1633, a academia romana cresceria significativamente em prestígio e riqueza com o poderoso apoio do Papa Urbano VIII, responsável pela reforma de seus estatutos que selaria de vez a *dominação da academia sobre a categoria inferior da arte artesanal*¹⁴. Através da Academia, Urbano VIII subordinava à autoridade pontifical todos os artistas que trabalhavam em Roma. Como centro de arte e ensino acadêmico, o modelo romano transporia fronteiras, sendo assimilado para além das regiões itálicas. Assim, em 1648, durante o reinado de Luis XIV, seria fundada a Academia Real de Pintura e Escultura. Dirigida por Jean-Baptiste Colbert, seu vice-protetor, e pelo pintor e teórico da arte Charles Le Brun, a academia francesa acabaria superando seu modelo e dominando o cenário acadêmico das artes. Em 1666, fundaria em Roma a Academia da França, lugar de destino dos melhores alunos da Academia Real ganhadores do Premio de Roma, onde teriam a oportunidade de estudar grandes obras da Antiguidade e dos mestres italianos. Entre 1650 e 1750, a Alemanha abriria cinco academias. Em 1768, seria fundada na Inglaterra a Royal Academy, instituição privada; em 1752, a Academia de São Fernando em Madri, seguida pela Academia de Valencia em 1753, de Barcelona em 1775, de Zaragoza em 1778, de Valladolid em 1779 e de Cádiz em 1789, sendo as quatro últimas últimas subordinadas à academia central de Madri. Apesar do aumento crescente do número de academias na Europa ao longo dos séculos XVII e XVIII, sobretudo, isso não significou o fim do sistema corporativo das artes ou pelo menos o fim da desconfiança sobre o seu caráter mecânico.

Embora muitos artistas tivessem clara consciência de estatuto intelectual das artes, tal consciência não caracterizava a totalidade dos pintores e escultores que trabalhavam em solo europeu ao longo dos séculos XVI, XVII e mesmo XVIII. O convencimento de todos foi gradual e lento e não raro grandes pintores tinham problemas com as corporações dependendo de onde trabalhavam. Assim, uma situação ainda indefinida, coexistindo dois tipos de pintores, o pintor teórico e o pintor artesão, ocorreu com maior ou menor frequência em toda a Europa. Mas, sintomático do grau de consciência da natureza teórica e intelectual da arte, tanto entre os artistas quanto entre o público, foi a instituição da Academia. Certamente, para a fundação de uma Academia era necessário mais que o desejo de um artista engenhoso e louvável, era preciso um consenso maior que contasse com o apoio de um grande número de artistas e com a proteção de alguém da envergadura de um Duque, um Papa ou um Rei. Este era o reconhecimento oficial e institucional de que naquele espaço havia uma consciência do caráter teórico da arte, mesmo que muitos pintores continuassem trabalhando como artesãos ligados às guildas.

Em Portugal, a Academia de Belas Artes de Lisboa só seria implantada em

¹⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 124.

1836¹⁵, quando o sistema das corporações praticamente já havia sido extinto – data de 1791 a proibição das corporações de ofício na França e de 1834 a extinção dos ofícios em Lisboa. Não sei se no caso português a implantação tardia de uma academia de arte pode ser atribuída à inexistência de artistas que de fato realizassem obra com estrutura intelectual, deslocando o debate sobre o estatuto social do artista na sociedade portuguesa para a reflexão sistemática sobre o estatuto teórico da arte, como foi o caso de Alberti e a arte florentina, ou se faltou por parte da Coroa e da Igreja portuguesa o esclarecimento necessário para assimilar e “institucionalizar” o debate. A figura do artista de corte existiu em Portugal com privilégios semelhantes aos dos artistas das demais cortes europeias, por outro lado, a ausência de uma experiência humanista mais efetiva somada à forte presença da doutrina tridentina, especialmente no que se refere ao uso das imagens, parece concorrer para o não posicionamento da corte portuguesa em relação ao tema. Muitos foram os movimentos reivindicatórios de mudança do estatuto social da arte em Portugal, sempre com o mesmo desfecho: negados pelos órgãos administrativos do reino. Curioso e talvez sintomático, o pintor Cirilo Volkmar Machado, em fins do século XVIII e início do XIX, propôs a criação de uma Academia de Pintura no interior da Irmandade de São Lucas e foi recusado pelos próprios irmãos, isto depois das muitas tentativas frustradas de implantação de aulas de desenho.

A situação portuguesa: o ofício da pintura

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

Em 1612, dezesseis pintores lisboetas encaminharam uma petição à Câmara Municipal de Lisboa solicitando o reconhecimento liberal da arte da pintura. Tal reconhecimento implicava a desobrigação do ofício da pintura de taxas e encargos devidos à Bandeira de São Jorge. Muitas foram as querelas e demandas judiciais pela emancipação dos pintores da Bandeira de São Jorge ao longo do século XVII

¹⁵ BARÃO, Ana Luisa. “Teoria e crítica de arte entre Europa e Portugal: finais do século XVIII e início do XIX”. @pha.Boletim – III Congresso Internacional da APHA, Lisboa, APHA, n. 4, 2006.

não só em Lisboa, como Porto e outras cidades. Entretanto somente os “pintores de óleo” obtiveram êxito. Apesar de também se envolverem em demandas semelhantes, os pintores de têmpera e douradores permaneceram subordinados à Bandeira de São Jorge. Segundo Serrão, na lista de ofícios agrupados na bandeira de São Jorge entre 1653-1660 não constam os pintores de óleo, somente pintores de tempera e douradores¹⁶. A isenção dos encargos para os pintores de óleo certamente sugere um passo significativo em direção ao reconhecimento da liberalidade da pintura em solo português. Contudo, o reconhecimento dos pintores pela técnica e não pela obra acabada é no mínimo curiosa, pois reforça uma concepção de pintura oriunda das corporações onde o agrupamento dos fazeres se fazia pela afinidade técnica, ignorando o dado abstrato da arte da pintura. O contrário disso motivou a inserção da pintura, escultura e arquitetura no campo das artes liberais: justamente o elemento que, sobretudo, na teoria da arte do século XVI se tornou de fato imaterial, signo de Deus na mente, o desenho definiria o caráter intelectual e uniria as três artes.

Assim, em Portugal, o ofício do pintor subdividia-se em três categorias distintas: o pintor de dourado e de estofado, o pintor de têmpera e fresco e o pintor de óleo. O primeiro dedicava-se a pintar caixas, dourar retábulos, arcos e molduras, estofar e encarnar peças de escultura – a partir de meados do século XVII seria denominado “dourador”. Já o pintor de têmpera dedicava-se à pintura de grotesco a fresco em parede ou em têmpera em pano ou tábua, mas podia também realizar figura conforme as regras prescritas para exame do ofício no Regimento dos Ofícios Mecânicos da Cidade de Lisboa de 1572: “E o que de tempera ou fresco quiser usar fará em parede a fresco e em pano ou tabua a tempera figura ou lavor romano ou grotesco querendo usar de tudo e fazendo o sobredito ficará examinado de todas as coisas a dita pintura de tempera ou fresco inferiores”¹⁷. Quantos aos pintores de óleo, estes pintavam imagens (figura humana) e paisagens, conforme ainda as prescrições para seu exame contidas no referido regimento:

*E o que se houver de examinar de pintura de óleo trará uma tábua de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do juiz pintará a Imagem que lhe ele disser em modo que na dita tabua haja macenaria, paisagem e algumas menudencias para que em tudo se veja sua eficiência.*¹⁸

A rigor, o pintor de óleo, conforme descrito acima, era o único que pintava “Imagem”, segundo Rafael Bluteau, termo mais apropriado para se referir ao retrato de santo¹⁹. A princípio, o domínio do desenho exigido para o pintor de óleo

¹⁶ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

¹⁷ *LIVRO dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa de 1572*. Edição e prefácio de Vergilio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 105.

¹⁸ *LIVRO dos Regimentos...*, p. 104.

¹⁹ In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architetonico, bellico, botanico...*: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da Raynha da Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & calificador no sagrado tribunal da santa inquisição de Lisboa. Vol. 4. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu,

não parece diferir muito do exigido para o pintor de tempera uma vez que, ainda conforme Bluteau, o termo “figura” quando se referia a um painel, significava a representação de um homem ou mulher²⁰. Logo, não era o domínio do desenho da figura humana, mas a importância do tema que parece distinguir e hierarquizar as duas modalidades, concorre para tal o fato do pintor de tempera poder em seu exame realizar figura ou grotesco. Certamente, do ponto de vista de uma hierarquia dos temas, a Imagem do santo era bem superior ao grotesco. O desenho da figura humana, na sua forma clássica, era na tradição teórica italiana a máxima expressão do talento do artista, o que se opõe ao critério de estabelecimento da superioridade da modalidade óleo sobre a têmpera baseado na hierarquia dos motivos como previsto no regimento dos ofícios mecânicos. Portanto, o aparente reconhecimento oficial da nobreza da pintura pela Câmara Municipal de Lisboa ao emancipar somente os pintores de óleo sugere não se originar do entendimento da estrutura intelectual da arte da pintura.

Sintomático foi o pleito do pintor Miguel da Fonseca ao tribunal da Relação do Porto em 1622. Tendo sido excluído pela Câmara Municipal do Porto da lista de pintores da cidade isentos dos encargos da Procissão de Corpus Christi por entender que não professava a pintura de *imaginária de óleo*, Miguel da Fonseca encaminhou um agravo ao despacho da Câmara ao Tribunal da Relação no qual argumentava ser pintor de óleo, têmpera, dourado e estofado, pois costume naquela cidade a prática de varias modalidades. Neste, expôs uma série de argumentos em favor da liberalidade da pintura oriundos da tratadística da arte de modelo italiano. Argumentou ter aprendido a pintura de óleo e imaginária em Flandres com um insigne pintor “oficial mui primo em todas as dimensões, proporções, simetrias [...] que era verdadeira geometria [...], espécie de matemática por onde a pintura, por pertencer à parte superior e intelectual, fica sem dúvida arte liberal [...]”²¹. Seguiu recorrendo à tópica da prática da pintura por príncipes e imperadores e à sua antiguidade, época em que não existia ainda a técnica do óleo “senão de aguada”. Miguel da Fonseca chamou a atenção para a existência de pintores assim chamados impropriamente, pois “nem imaginavam nem traçavam figuras e pintavam só grades e janelas” diferente do pintor de óleo e de têmpera²². Apesar do fundamento teórico de seu argumento, Miguel da Fonseca não convenceu o tribunal, tendo seu agravo indeferido. As justificativas encontradas nos alvarás de isenção aos pintores de óleo dos encargos da Bandeira de São Jorge de finais do século XVI e início do XVII, sempre breves, seguem um mesmo padrão: referem-se ao dito pintor como “um dos melhores pintores de imaginaria de óleo que há nestes Reinos” e à “arte da pintura do óleo e imaginária” como “tida e reputada por nobre em todos os outros reinos”²³. Tal justificativa não dá a entender o caráter intelectual da arte da pintura, restringindo-se a qualifica-la como nobre. Mas, a que

1712, p. 54.

²⁰ BLUTEAU, *Vocabulario portuguez...*, p. 116.

²¹ Documento transcrito na íntegra em Anexos, Documento n. 9. SERRÃO, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 278.

²² Documento transcrito na íntegra em Anexos, Documento n. 9. SERRÃO, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 279.

²³ Ver documentos transcritos em “Elenco Documental – Lutas reivindicativas e manifestações de classe”. SERRÃO, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 269-283.

se deveria de fato tal nobreza?

Uma passagem muito interessante do tratado *Nobiliarchia Portugueza. Tratado da Nobreza Hereditária e Política* escrito por Antonio de Villas Boas e Sampayo, publicado em 1676, nos ajuda a refletir sobre aquele sentido de nobreza imputado à arte da pintura à óleo. Vejamos:

Entre os mecânicos e os nobres há uma classe de gente que não pode chamar-se verdadeiramente nobre, por não haver nela a nobreza política, ou civil, nem a hereditária: nem podem chamar-se rigorosamente mecânica, por se diferenciar dos que o são, ou pelo trato da pessoa, andando a cavalo, e servindo-se de criados [...] ou pelo privilégio, e estimação da arte, como são Pintores, Cirurgiões, e Boticários, que por muitas sentenças dos senados foram por vários tempos escusos de pagar jugadas, e outros encargos a que os mecânicos estão sujeitos, [...]. Estes fazem um estado distinto dos plebeus, a que chamamos estado do meio, e gozam de uma quase nobreza, para certas isenções [...]. Porém é-lhes necessário que andem a cavalo e tratem-se bem porque a arte somente por si não basta para privilegiá-los, mas pelo costume lhe não serve de impedimento.²⁴

Conforme Sampayo, não era a natureza intelectual da arte da pintura, mas o *costume*, a maneira como o pintor se mostrava socialmente, que o distinguia dos mecânicos, apesar de não ser suficiente para identifica-lo com os nobres, daí o estado do meio.

Lógica semelhante, oriunda do *costume*, parece sustentar a distinção da técnica óleo sobre a da tempera, associando à primeira a condição liberal. Junto com o desenvolvimento de uma teoria da arte na Itália a partir do século XV, o procedimento pictórico, inevitavelmente, passou por modificações. A perspectiva, método de representação do espaço fundado na geometria euclidiana, permitia ao pintor retratar grandes cenas com muitos elementos em espaços reduzidos, pois um escala métrica mantinha o respeito às relações de proporcionalidade, central no princípio de *conveniência* da forma artística. A invenção e aplicação de tal método estão intimamente relacionadas à invenção da pintura de cavalete, materialização da “pirâmide visual” teorizada por Alberti. A técnica da pintura à óleo logo se mostrou muito eficiente para tal fim, pois se adequava muito bem ao suporte, no caso o tecido, e ao baixo peso da tela, tornando-se, do século XVII em diante, uma técnica *universal* usada pela maioria dos pintores²⁵.

Nos informa Vasari que a pintura à óleo teria sido inventada no século XV por Jan Van Eyck (João de Bruges), introduzida na Itália por Antonello da Messina, que após muito tempo em Flandres, mudou-se para Veneza, ensinando-a a alguns

²⁴ SAMPAYO, Antonio de Villas Boas e. *Nobiliarchia portuguesa: tratado da nobreza hereditária, & política*. Lisboa: Oficina de Francisco Villela, 1776, p. 179.

²⁵ MAYER, Ralph. *Manual do artista*. Tradução de Christine Nazareth. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

amigos entre os quais Domenico Veneziano que, por sua vez, a levou para Florença:

Com isso tal arte se foi ampliando e progredindo, até Pietro Perugino, Lionardo da Vince e Rafaello da Urbino, atingindo toda beleza que, graças as estes, os nossos artistas conquistaram. Esse modo de pintar acende mais as cores, só havendo necessidade de diligência e amor, porque o óleo traz consigo o colorido mais aveludado, suave e delicado, sendo mais fácil esfumá-lo e integrá-lo com outras cores [...]. Em suma, os artistas deste modo imprimem muita graça, vivacidade e brio às suas figuras, de tal maneira que muitas vezes lhe conferem a impressão de relevo, como se saíssem do quadro, especialmente quando também há bom desenho, inventividade e bela maneira.²⁶

Portanto, tanto a pintura à óleo quanto a pintura de cavalete faziam parte de um processo de reflexão teórica da arte manifesto na estrutura intelectual da obra, coroada pela representação do espaço em perspectiva e pela aplicação da teoria das Proporções Humanas e dos Movimentos na construção da figura humana, ambos ligados ao domínio do desenho. A julgar pelas regras do exame do ofício de pintor de óleo e de tempera em Lisboa, e pela concessão de isenção da Bandeira de São Jorge somente aos pintores de óleo, percebe-se uma identificação da técnica do óleo à nova concepção da arte como liberal. Todavia, tal identificação mostra-se superficial devido à pouca importância dada ao domínio do desenho de figura humana percebida tanto pelo exame do ofício quanto pelos argumentos para as isenções da bandeira de São Jorge. Assim como o pintor se distinguiu dos “mecânicos” por seu trato, cavalo e criados, distinguiu-se na arte pela técnica que dominava, no caso o óleo, já associado à técnica dos grandes mestres italianos.

Curioso é que na prática aquela separação entre as atribuições dos pintores não ocorria tão rigorosamente, muitas vezes pintores de óleo douravam e estofavam enquanto pintores de tempera pintavam imagens em fresco. Ademais, ao que tudo indica, o fato dos pintores de óleo terem se emancipado não alterou o processo de aprendizagem. O “regime de servidão” como meio de aprendizagem do ofício da pintura vigorou até o século XVIII. Segundo Vitor Serrão, os últimos contratos de servidão encontrados por ele e outros pesquisadores remontam a 1732, contrato estabelecido entre o mestre de pintura José Botelho e o aprendiz Gregório Ferreira Póvoa em Castelo Branco; 1734, contrato entre o pintor Antonio Dias e o aprendiz Miguel no Faro; e 1737, em Braga, contrato firmado entre o pintor José Lopes da Maia e o aprendiz Pedro Pereira, todos com duração de cinco anos. O processo de aprendizagem em “regime de servidão” podia variar entre três e seis anos e caracterizava-se pela indefinição da modalidade em que se formaria o jovem aspirante, uma vez que suas funções incluíam moagem de tinta, preparação e

²⁶ VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas* (Edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550). Organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi, apresentação de Giovanni Previtali, tradução de Ivone Castilho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 51.

engessamento das tábuas e suportes, ajuda ao mestre nas empreitadas, as técnicas do óleo, tempera e fresco, e também a técnica do dourado, policromia e estofado de imaginária²⁷.

Por outro lado, consultando o tratado de Philippe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e perspectiva*. encontramos a seguinte definição de pintura:

*Pintura, como diz Plínio, é uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traças. Esta se tratarmos do modo de colorir e tratar as cores, tem três partes, convém saber, pintura à óleo, pintura à tempera, pintura em pergaminho, que chamam iluminação, e ainda a pintura à tempera se divide em pintura a fresco. Mas se tratarmos, quanto aos lineamentos e traças, é uma só coisa, porque em todos estes modos se guardam os mesmos claros, escuros, e meios escuros [...], e em todos esses modos se guarda o mesmo debuxo, só variam no modo de colorir [...].*²⁸

E quando se refere à tempera, afirma que “a pintura à tempera não se diferencia da pintura à óleo mais que em ser a cola, e em algumas cores que se não usam a óleo [...]”²⁹. O tratado de Nunes foi o único tratado português publicado em Portugal merecendo duas edições, uma de 1615 e outra de 1767. Por alvará régio de Filipe II, somente livreiros portadores de licença real estavam autorizados a imprimi-lo e a vendê-lo. Ademais, Vitor Serrão acredita que Manuel da Fonseca teria tirado seu argumento da obra de Nunes. Apesar do aparente prestígio de tal tratado, o reconhecimento da indistinção técnica para a afirmação da qualidade nobre da arte da pintura de Nunes não parece influir em nada no julgamento da nobreza da arte a partir de sua técnica. Ao contrário, denuncia a distancia entre a teoria da arte e a prática efetiva das artes naquele ambiente.

O projeto de uma Academia de Pintura

A maioria dos pintores signatários da petição de 1612 pertencia à Irmandade de São Lucas. Fundada em 1602, nove pintores subscreviam o contrato de sua instituição, cinco pintores de óleo³⁰ e quatro de tempera³¹: entre os pintores de óleo, Fernão Gomes, pintor régio de Filipe I e Filipe II, Simão Rodrigues, privilegiado em 1589 com a isenção dos encargos mestreiros, Domingos Vieira Serrão, pintor régio a partir de 1619; entre os pintores de tempera, destaca-se Luís Álvares de Andrade, pintor de tempera de “Sua Majestade”. O objetivo inicial de reunir pintores e a reivindicação de liberalidade da pintura de 1612, aparentemente decorrente de tal

²⁷ SERRÃO, Vitor. “Um contrato de ensino de pintura em Castelo Branco em 1732”. In: _____ . *A Cripto-História da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

²⁸ NUNES, Philippe. *Arte da Pintura – Symmetria, e Perspectiva*. Edição fac-similar. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 89.

²⁹ NUNES, *Arte da Pintura...*, p. 109.

³⁰ Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão, André de Moraes e Jerônimo de Aguiar.

³¹ Luis Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Moreira e Sebastião Antunes.

reunião, sugerem um ambiente propício ao debate teórico, contudo o Compromisso da Irmandade de São Lucas restringe-se a normas de caridade e assistência religiosa.

Tendo começado suas atividades em 1602 somente em 1794, a Irmandade de São Lucas elaboraria proposta de regimento prevendo a criação de uma escola de arte mais próxima ao modelo acadêmico, entretanto tal projeto não se concretizou. A irmandade funcionava inicialmente numa capela do Mosteiro das freiras dominicanas da Anunciada. Com o terremoto de 1755, quando o Mosteiro e Igreja da Anunciada foram gravemente destruídos, teve suas atividades interrompidas. Em fins do século XVIII, devido às iniciativas dos pintores Cirillo Volkmar Machado e Jerónimo Gomes Teixeira, deu-se início ao reestabelecimento da irmandade, que em 1793 retomava suas atividades na igreja de Santa Joana em Lisboa. Assinavam a proposta de novo estatuto Pedro Alexandrino de Carvalho, José Antonio Narcizo, Manuel da Costa e Cirillo Volkmar Machado, secretário de Direção. Este regimento previa que “para o aproveitamento dos artistas se estabeleceria uma academia noturna”³².

Este não foi o primeiro projeto de criação de uma Academia de Pintura em Portugal que não foi além do papel. O tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (tratado que permaneceu manuscrito) escrito pelo pintor lisboeta Felix da Costa é, pode-se dizer, uma espécie de petição endereçado ao Conselho de Estado Português em 1696. Neste, o pintor solicitava à Coroa suporte à pintura e à escultura com a fundação de uma Academia conforme princípios franceses, chegando a transcrever discurso de Luis XIV sobre a Academia Real de Pintura e Escultura³³. Filho do pintor Luis da Costa, mordomo em 1638 e 1665 da Irmandade de São Lucas de Lisboa, foi juiz em 1672 da mesma irmandade. Sobre seu pai, o fato mais conhecido, e a meu ver revelador de um ambiente familiar mais culto, é que traduziu do italiano para o português texto de Dürer sob o título *Quatro Libros de Simitria dos Corpos Humanos compostos por Alberto Dureiro*.

Aqui também, a distinção da pintura pela técnica passa ao largo. Felix da Costa define três tipos de pintor conformados a uma hierarquia: o pintor de primeiro grau corresponde ao pintor, prático, regular e científico; o de segundo grau, ao copista de pinturas de outros pintores; e o de terceiro grau são os pintores de estátua, ou seja, os estofadores.

O pintor de primeiro grau é aquele que

[...] imita a natureza em uma superfície plana por meio de linhas, luzes e sombras; sobre pano, tabua, cobre, pedra, paredes, papel, pergaminho e vidro: com óleo, com cola, com goma e com água os objetos que se apresentam; imitando pela ciência de sua Arte, um corpo relevado, [...] e uma distancia afastada. Servindo-se para a perfeição de sua obra das Geometria principal fundamento da Arte do

³² “LIVRO de Compromisso da Irmandade de São Lucas [1794]”. In: TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A Irmandade de São Lucas: estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931, p. 11.

³³ COSTA, Félix da. *The antiquity of the art of painting*. Edição facsimilar. Introdução e notas de George Kubler. New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.

*Debuxo, para perfeitamente conseguir seu fim.*³⁴

Assim, o pintor científico deveria conhecer geometria e perspectiva – “[...] para considerar e por em regra o plano do painel [...]” –, simetria – “[...] a medição dos corpos humanos e dos animais [...]” –, anatomia – “[...] para saber com acerto o movimento dos corpos [...]” –, fisionomia – “[...] para dar a conhecer a paixão dos Afetos da alma [...]” –, história – “[...] para o ajustado e certeza das historias sagradas e humanas [...]” –, *physica* – “[...] para considerar a mudança das cores de seu ser natural [...]” – e música – “[...] a concordância e visão das cores em todas obras do painel, semelhadas às vozes [...]”³⁵.

Quanto ao pintor de segundo grau, define:

*Os de segundo grau são aqueles que não possuem mais que uma só pratica e uso de pintar, copiando estampas várias sem acrescentar mais que o colorido das cores, com que a diferença do branco e preto de que elas são; fazem estes o mesmo que um discípulo, quando copia o traçado da letra de seu Mestre, seguindo o que o discurso e talento alheio fez e inventou; não tendo capacidade para de si próprio fazer um semelhante.*³⁶

Já os pintores de terceiro grau são aqueles que

*[...] pintam ou estofam as Imagens de Escultura [...]; E nesta pintura não se requer tanta arte como em a do primeiro grau [...]. Este não pode ser chamado Pintor Científico, porém somente Pintor Prático por lhe faltarem as regras e preceitos para ser Prático regular, ficando em grau de pouco mais que dourador.*³⁷

Assim como Miguel da Fonseca, Félix da Costa denuncia o equívoco de chamar de pintor os douradores e aqueles que dão cores às janelas e portas:

*Há outros que o vulgo chama pintores sem o serem os quais se devem somente intitular Douradores (dourar não tem discurso do entendimento) [...] estes douradores usam so de uma mecânica e não de Arte; tendo usurpado o nome Pintores que só se deve aos que fizerem a Arte do debuxo fundamento da Pintura.*³⁸

A seguir, atribui ao abatimento da arte do debuxo naquele ambiente, a falta de estudos de seus praticantes que *vivem em libertinagem*. E encerra seu texto

³⁴ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 27v.

³⁵ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 127v-132r.

³⁶ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 133r.

³⁷ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 133v.

³⁸ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 134v.

argumentando ter mostrado a antiguidade da arte da pintura, seu exercício por monarcas, as honras que receberam os pintores, o reconhecimento de sua nobreza nas *Cortes polidas* e a conveniência de uma academia de pintura mantida por reis e príncipes para a grandeza do reino. Adverte que a arte da pintura só poderia *florescer* no reino português, se seguindo exemplo de França, Itália, Espanha e outros reinos “*onde floresce a Pintura*”, os pintores portugueses estivessem sujeitos ao “*governo de uma Academia*”³⁹.

Apesar de não lograr êxito, as proposições de Felix da Costa mantiveram-se em vigor entre aqueles pintores conscientes da estrutura intelectual da pintura e da necessidade de uma academia que institucionalizasse sua prerrogativa teórica. O referido manuscrito foi usado por Cyrillo Volkmar Machado, fornecendo-lhe informações sobre a vida de 19 pintores portugueses, na sua obra *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, impresso pela Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, no ano de 1823, em Lisboa. O tratado de Costa foi importante para Machado não apenas como subsídio sobre a vida dos pintores, mas especialmente como modelo teórico para seu projeto da Academia de Pintura proposto em 1794 ao reformular o regimento da Irmandade de São Lucas. Fato curioso é que passados cerca de um século, Machado conhecia o manuscrito de Costa, mas lamentava a falta de notícias sobre sua biografia e sua obra – ainda hoje pouco se sabe sobre a obra pictórica de Félix da Costa.

A divisão de pintores entre pintor de 1º grau, pintor Científico, e de 2º grau, pintor Prático Regular, feita por Costa reaparece no projeto de Machado. O regimento da Academia e Escola de Pintura da Irmandade de São Lucas distingue um pintor inventor, denominado Diretor, e um pintor copista, denominado Professor. O primeiro lecionaria na Academia e o segundo na Escola. Tal distinção provém do entendimento de dois tipos de imitação na arte como podemos ler nos artigos da proposta de regimento: “o objeto da Pintura he a *apparte* imitação de todo o universo; essa imitação he de duas sortes: qdo imitamos outras pinturas ou desenhos essa obra chamasse copia, mas aquela que imitamos ou cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original”⁴⁰.

A partir desta distinção, justifica-se dois tipos de pintor aptos a ensinar na Academia e na Escola como podemos ver no cap. 2, artigos 2º e 3º: “Que a Academia e Escola seriam compostas de indivíduos os mais habeis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura. 3º Os que inventarem bem terão o título de Directores; os que só copiarem o de Professores”⁴¹.

Assim, no intuito de se legitimar o caráter intelectual da pintura através da instituição de uma Academia de pintura, reconhecia-se o “pintor inventor” como o mais nobre dos pintores, mas acolhia-se o “pintor copista” ou “pintor escolar” que, ao que tudo indica, era o mais frequente no contexto pictórico local. Essa presença dominante do pintor copista caracterizando o cenário artístico português de fins do século XVIII traz à tona a pergunta sobre a efetiva presença de uma arte de estrutura intelectual que pressionaria o meio artístico, o meio culto e a

³⁹ COSTA, *The antiquity of the art...*, folio 139v.

⁴⁰ “LIVRO de Compromisso...”, 1º Cap.

⁴¹ “LIVRO de Compromisso...”, 2º Cap., Artigos 2º e 3º, p. 19.

nobreza portuguesa a admitir seu estatuto liberal. Ademais, o que explicaria o fato do desconhecimento já na época de Cyrillo Volkmar Machado da obra de Félix da Costa? Por fim, pergunto: qual seria a distância entre o discurso sobre a liberalidade da arte da pintura e a prática efetiva da pintura?



RESUMO

O presente artigo aborda o processo de reconhecimento do estatuto teórico das artes visuais e a consequente transformação do estatuto social do artista na Europa a partir do século XV. A formulação inédita de uma teoria da arte fundamentará tal processo e justificará a criação da Academia de Desenho em Florença no século XVI. A partir daí, muitas academias serão fundadas na Europa, consolidando paulatinamente a institucionalização da arte da pintura, escultura e arquitetura como artes liberais. Embora Portugal não se mantenha à margem deste processo, precisou esperar a dissolução do sistema de organização dos ofícios mecânicos em corporações para então fundar uma Academia de Belas Artes. Reflete-se aqui sobre o processo português de liberalização da arte: as relações entre a prática efetiva da pintura, a teoria da arte e o projeto de uma Academia de Pintura proposto pelo pintor Cyrillo Volkmar Machado.

Palavras Chave: Estatuto Social da Arte; Teoria da Pintura Portuguesa; Academia de Pintura.

ABSTRACT

This paper discusses the process of recognition of the theoretical status of visual arts and the consequent transformation of the social status of artists in Europe from the fifteenth century. A new formulation of art theory provides the basis to this process and justifies the creation of the Academy of Design in Florence in the sixteenth century. After that, many academies will be created in Europe, institutionalizing the art of painting, sculpture and architecture as liberal arts. Although Portugal didn't remain outside of this process, it will be wait the dissolution of the organization system of the mechanical trades in corporations and then to found an Academy of Fine Arts. It proposes to look over its process of liberalization of the Portuguese art: the relationship between the practice of painting, the art theory and the Cyrillo Volkmar Machado's proposal for an Academy of Painting.

Keywords: Art Social Status; Portuguese Painting Theory; Academy of Painting.

Artigo recebido em 04 abr. 2013.
Aprovado em 07 abr. 2013.