

Hércules entre o Vício e a Virtude e Alegoria da Sabedoria e da Força: as cópias de Veronese por François Boucher, do acervo do MASP

(em inglês, p. 208)

MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA

Doutoranda pelo IFCH/Unicamp

RESUMO Pretendemos, com este artigo, colaborar para a compreensão da iconografia e do contexto histórico e artístico em que foram realizadas duas telas pertencentes atualmente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), cópias de quadros de Paolo Veronese (1528-1588): *Hércules entre o Vício e a Virtude e Alegoria da Sabedoria e da Força*, pintadas por François Boucher (1703-1770), por volta de 1752. As cópias de Veronese do século XVIII pertencem a um contexto europeu de revalorização da pintura veneziana do século XVI. Pelos motivos abordados neste artigo, os quadros pintados por Boucher assumem um caráter paradigmático.

PALAVRAS-CHAVE Pintura, Boucher, Veronese.

ABSTRACT In this article, we intend to contribute to the understanding of the iconography, the artistic and the historical context behind the creation of two paintings, nowadays in the Museu de Arte de São Paulo (MASP), both painted by François Boucher (1703-1770), around 1752, which are copies of Paolo Veronese's (1528-1588) *Hercules between Vice and Virtue*, and *Allegory of Strength and Wisdom*. Those copies of Veronese's paintings, from the XVIIIth century, can be set in an European context of revaluation of XVIth century Venetian painting. In this article we show that Boucher's paintings can be considered paradigmatic.

KEYWORDS Painting, Boucher, Veronese.

Pretendemos, com este artigo, colaborar para a compreensão do contexto histórico e artístico em que foram realizadas duas telas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), cópias de quadros de Paolo Veronese (1528-1588), pintadas por François Boucher (1703-1770), intituladas *Hércules entre o Vício e a Virtude* [Fig. 1] e *Alegoria da Sabedoria e da Força* [Fig. 2].¹ O texto originou-se de pesquisa para dissertação de mestrado, realizada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, em 2003.²

Os quadros de Veronese foram pintados por volta de 1576 e pertencem atualmente à Frick Collection, de Nova York. As cópias realizadas por Boucher, provavelmente a pedido do duque de Aveiro, de Portugal, foram feitas quando os originais estavam na coleção do regente da França (Philippe II, duque de Orléans), datadas de a partir de 1752.

Sobre os originais, a monografia de Peter Watson, de 1989, elucidou a trajetória do quadro *Alegoria da Sabedoria e da Força*, e ao tratar desta também narra a história da obra *Hércules entre o Vício e a Virtude*, desde sua criação em Veneza até o destino final na coleção de Nova York. O autor, ao tratar dos originais de Veronese, revelou também informações importantes em relação às cópias realizadas por Boucher.

A atribuição das obras do MASP

Peter Watson, ao publicar o seu livro, em 1989, desconhecia a localização das obras do MASP. Revelou uma fotografia antiqüíssima da obra *Alegoria da Sabedoria e da Força* e informou que, “segundo uma nota dos arquivos Frick, por volta de 1929, a cópia realizada por Boucher passou para a coleção do barão Gui Thomitz, de Paris”.³

A anotação confirmou, ainda que involuntariamente por parte do autor, serem as obras pertencentes ao MASP de autoria de Boucher. Segundo uma carta de Spencer Samuels ao Prof. Bardi, existente nos arquivos do museu, as telas adquiridas pelo MASP haviam pertencido ao barão Thomitz.

Uma outra carta de Mitchell Samuels, da Galeria *French & Co.*, de Nova York, destinada a Assis Chateaubriand (05/04/1951) e citada por Luiz Marques em catálogo do Museu de Arte de São Paulo, reafirma a autoria:

Parece que os originais de Veronese estavam na coleção do Regente da França no século XVIII quando o Duque d’Aneiro de Portugal enamorou-se delas e obteve consentimento especial do Regente para tê-las copiadas, de modo que as cópias foram enviadas a Portugal onde permaneceram até os anos de 1890. No início do século, elas foram mostradas ao Sr. Bernard Berenson que as examinou muito cuidadosamente e, obviamente, concluiu não serem da mão de Veronese. Após um processo de limpeza, ele descobriu a assinatura de Boucher e então os dados acima descritos se completaram.⁴

Descobriu-se que a tela *Alegoria da Sabedoria e da Força* foi assinada no canto inferior direito com a letra B.

As diversas cópias dos quadros de Veronese

As relações histórico-artísticas entre esses originais, realizados por um pintor veneziano do Renascimento, e suas cópias francesas do século XVIII revelaram-se fascinantes, questões que envolvem a história da arte, do gosto e do colecionismo.

O estudo dos quadros do MASP nos conduziu também a uma reflexão que gira em torno do próprio conceito de cópia, tão negativo no século XX. A visão romântica da inspiração e talvez as possibilidades de reprodução das imagens através de técnicas modernas podem ter colaborado para essa depreciação.

Como ressaltou Luiz Marques, é importante lembrar que, ao longo da história da arte, a cópia era um exercício fundamental na formação dos artistas, como atividade de elevada significação estética ou como tributo a um determinado mestre. A partir do Maneirismo a cópia situou-se no centro do exercício artístico, “aos pintores cabendo copiar outros pintores, arquitetura e a natureza, *nessa* ordem hierárquica”.⁵ É preciso lembrar que a cópia não é um fenômeno histórico-artístico arbitrário, cada época escolhe seus mestres. Veronese, por outro lado, foi amplamente copiado por artistas de todos os tempos: Rubens, Francesco Guardi, Tiepolo, Sebastiano Ricci e François Boucher, entre outros.

Dos originais de Veronese existem quatro cópias conhecidas: as primeiras foram realizadas em torno de 1655 e estão no Kunsthistorisches Museum,

em Viena. François Boucher realizou a segunda cópia dos quadros quase cem anos após as primeiras. A terceira cópia foi feita por Carle van Loo, que se tornou o principal pintor do rei, em 1762, e diretor da Academia Francesa um ano depois; os quadros estão atualmente no museu de Cambrai, na França. A quarta cópia, talvez do fim do século XVIII, só se tornou conhecida em 1971, quando o Marquês de Bute, da Escócia, visitou a Frick Collection e viu o original de uma pintura que pertencera a um ancestral seu. A autoria dessas pinturas é desconhecida. Segundo Peter Watson os quadros foram exibidos pela primeira vez na Inglaterra em 1799, o que sugere serem também cópias do século XVIII.⁶

No caso das obras do MASP, como nota Marques, mesmo Michel Laclotte, que foi diretor do Louvre, manifestou ao vê-las “uma certa perplexidade, motivada sobretudo pelo fato de que Boucher soube, ao copiar Veronese, mimetizar perfeitamente a técnica da pintura veneziana do século XVI”.⁷

Essas cópias de Veronese do século XVIII pertencem a um contexto histórico de revalorização européia da pintura veneziana do Renascimento. A retomada da poética dos mestres venezianos ocorreu não somente por meio de Sebastiano Ricci, que reverenciou especialmente a obra de Veronese, mas também pela divulgação das pinturas de Rubens no ambiente francês, que pode ser percebida na produção de artistas como Antoine Watteau.

Na França, desde o final do século XVII, os membros da Real Academia de Pintura e Escultura estiveram envolvidos em um debate entre dois grupos específicos, os partidários de Poussin e os de Rubens, que defendiam, de um lado, a soberania do desenho e, de outro, a da cor. O pintor Charles Le Brun, diretor da Real Academia, defendia a tradição relacionada à pintura de história, elegendo Poussin como modelo a ser seguido pelos outros pintores. Le Brun destacava na pintura a importância do desenho e da expressão dos afetos, considerando a cor “menos nobre que o desenho”.

A partir de 1673, com a publicação de *Dialogue sur le coloris*, de Roger de Piles, o debate se acirrou. A norma acadêmica começou a ser questionada, sob o impacto do ciclo de Rubens sobre a vida de Maria de Medicis, exposto no Palácio Luxemburgo.

Com a obra de Rubens, a Paris do século XVIII redescobriu a sensibilidade cromática veneziana e a poética de seus mestres do Renascimento. O conhecimento dos modelos italianos na França ocorreu com a divulgação de coleções de arte, como as de Crozat e Mariette, por meio da reprodução das obras, principalmente em gravuras. A coleção do regente da França, Philippe II, duque de Orléans, foi fundamental neste sentido, porque possuía muitas pinturas de artistas venezianos e várias obras de Veronese, entre essas os quadros por nós estudados.

Crozat e o regente reuniram um círculo de amadores, colecionadores e artistas, que tinham acesso a suas coleções, contribuindo assim para a formação do gosto por quadros italianos e, mais especificamente, venezianos.

Além da relação com o contexto artístico de revalorização da obra dos mestres venezianos do Renascimento, os quadros copiados por Boucher merecem destaque também em relação à iconografia apresentada, que comentaremos brevemente.

Algumas considerações sobre a iconografia das obras

As alegorias realizadas provavelmente para Rodolfo II estão entre as obras-primas de Veronese. O quadro *A escolha de Hércules* ou *Hércules entre o Vício e a Virtude* é uma variação sobre uma temática cara aos pintores do Renascimento.

De acordo com o ensaio de Erwin Panofsky,⁸ o mito da escolha de Hércules é narrado por Pródico e sua versão mais antiga foi transmitida por Xenofonte, em *Memorabilia*, II, 1, 21-33: Hércules, jovem, repleto de dúvidas, estava refletindo em um local isolado e não muito preciso. Surgem duas mulheres que se dirigem a ele, procurando arrebatar o jovem, prometendo, cada uma a seu modo, conduzi-lo à felicidade. A primeira, que representa o Vício, promete um caminho mais agradável e fácil, por sua alegria e ociosidade; a segunda, associada à Virtude, indica uma trajetória longa e difícil, repleta de privações e perigo. A escolha de Hércules é conhecida: ele decide-se pela Virtude.

O personagem assumiu uma surpreendente multiplicidade de papéis no campo filosófico, em textos ligados aos pitagóricos, estoicos e sofistas, sendo

sua trajetória utilizada como uma metáfora da condição humana.

A representação do quadro de Veronese teria como base uma versão do mito relatada na *Vida de Apolônio de Tiana*, escrita por Filóstrato. O texto teve a primeira tradução latina impressa em 1501 e tornou-se muito conhecido no início do século XVI. Filóstrato opõe a Volúpia, ornada com colares de ouro, cabelos cuidadosamente trançados e calçando sandálias de ouro, à Virtude, que tem os pés descalços e um aspecto negligente.⁹

Como nota ainda Panofsky, entre os textos antigos, Filóstrato é a única fonte em que encontramos o motivo das duas mulheres que tentam puxar Hércules, efetivamente, cada uma para seu lado, procurando convencê-lo não só pelas palavras e pelo olhar, como aparece na descrição de Xenofonte, mas também por meio de gestos e até da força.

Em seu ensaio, Panofsky demonstrou que o quadro *Hércules entre o Vício e a Virtude* foi realizado com muita liberdade em relação à iconografia utilizada pelos artistas anteriores a Veronese. Nessa composição, o herói, de vestes argêntas (um suposto retrato de Veronese), abandona a jovem ricamente enfeitada e precipita-se nos braços da outra, de aspecto mais severo, que porta uma coroa de louros e representa a Virtude.

O espaço no quadro avança em diagonal e a composição é equilibrada pela oposição de uma coluna com uma cariátide, à esquerda, e uma árvore à direita. Na arquitrave sustentada pela cariátide vê-se a inscrição [HO]NOR ET VIRTUS [P]OST MORTEM FLORET (Honra e Virtude florescem após a morte). A representação enfatiza, portanto, a questão da imortalidade ligada à escolha de uma vida virtuosa. Destaca-se nessa pintura a luminosidade alta, diurna, que se estende pelo espaço aberto. Nesse quadro Veronese enfatiza a cena, aproximada aos olhos do espectador, em que Hércules faz sua escolha.

Devemos notar o quanto as duas figuras femininas são semelhantes às de um outro quadro de Veronese, de mesmo tema, *Jovem entre o Vício e a Virtude*, pertencente ao Museu do Prado [Fig. 3]. Para alguns estudiosos, entre eles Bernard Berenson, o quadro do Prado seria uma obra tardia, de datação próxima aos quadros da coleção Frick, em torno de 1580.

Nesse quadro, Hércules torna-se um menino de oito ou dez anos, em costume patricio de cor púrpura. O pintor representou a Volúpia como uma figura ornada de ouro, que olha para o menino com ar sedutor. A figura da Virtude, de pé, com uma coroa de louros na cabeça, envolta em uma espécie de manto, agarra o menino pelo dedo e o leva em passos rápidos. Ele não volta o olhar para a Volúpia, mas segue a Virtude, submisso. Segundo Panofsky, essa obra poderia ser um “quadro de confirmação”, para comemorar a data de uma responsabilidade ético-religiosa.¹⁰

Já o quadro *Alegoria da Sabedoria e da Força* pode ser considerado um desdobramento do tema de *Hércules entre o Vício e a Virtude*. A personagem feminina, que representa a Sabedoria, volta os olhos para o firmamento e tem como atributo o sol que resplandece sobre si. É uma figura sinuosa, que deriva da estatuária antiga. Sua superioridade sobre o mundo material não é somente sugerida pelo globo terrestre sobre o qual repousa seu pé e pelas riquezas, dispersas ao sol, mas pelo ar pensativo do segundo personagem, Hércules, instavelmente apoiado em sua clava. Inspirado, do ponto de vista formal, na escultura intitulada *Hércules Farnese* (cópia romana de obra provavelmente do escultor grego Lisipo, descoberta em Roma na década de 1540), o herói está acompanhado de seus atributos – o manto de Neméia e a clava – e tem um ar melancólico; volta os olhos para o chão, onde estão depositadas riquezas. Ambos estão em primeiro plano. À esquerda o espaço estende-se em uma paisagem distante, e a luminosidade é a do amanhecer. Na base da coluna está a citação OMNIA VANITAS (Tudo é vaidade). A iconografia da *Vanitas*, relacionada à fugacidade da vida, tornou-se recorrente durante o século XVII.

Esse quadro pode ser visto como um desdobramento da escolha de Hércules, em que este se submete à Virtude, aqui, com a concepção do Renascimento, associada à Sabedoria.

Veronese, em ambos os quadros, faz referências à escolha do caminho virtuoso, utilizando uma temática que é, ao mesmo tempo, erótica e moralizante.

Como nota Panofsky o tema da escolha de Hércules encontrou sua forma canônica posteriormente na obra de Annibale Carracci, realizada em 1596 (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles) [Fig. 4]. O quadro de Carracci tornou-se um modelo para a represen-

tação do tema, e a maioria dos artistas posteriores, até o século XVIII, estabeleceram com este uma relação de concordância ou oposição. Nesse quadro Hércules é representado sentado, escutando o discurso da Virtude, que porta uma curta espada. A oposição entre as figuras femininas é expressa por meio das vestes e dos cabelos mais sóbrios da Virtude e cuidadosamente trançados da Volúpia.

Na opinião de Panofsky, a pintura de Carracci procurou a “reconstrução de uma Antiguidade ideal” por meio de um ritmo harmonioso; o artista representou com o mínimo de movimento um instante de vida interior extremamente intenso. O quadro de Carracci distinguiu-se por uma “idealidade atemporal”; nisto opôs-se a um “realismo de época” presente na obra de Veronese.¹¹

Na segunda metade do século XVII os artistas realizaram uma série de variações sobre o quadro de Carracci, ocorrendo uma tendência em conferir à cena um caráter mais dinâmico. Enquanto o personagem central do quadro de Carracci é representado absorto em seus pensamentos, os pintores posteriores a ele procuraram, de modo geral, enfatizar a relação entre as figuras por meio da troca de olhares. De modo geral, o estilo idealizante inspirado na pintura de Carracci se modificou na primeira metade do século XVIII. Segundo Panofsky, nesse momento surgiu uma concepção mais livre, que procurou “atualizar” tudo o que era clássico, em uma orientação mais subjetiva.¹²

De uma forma geral, no século XVIII a representação da escolha de Hércules assumiu formas de representação mais teatrais, chegando à idéia de paródia no quadro de Reynolds, *O ator David Garrick entre a Comédia e a Tragédia* (1761, coleção particular, Inglaterra).

Devemos notar que as pinturas de Veronese podem ter representado um modelo interessante no século XVIII, por apresentarem uma iconografia não usual. O artista pintou dois momentos posteriores às cenas representadas mais freqüentemente. Na obra *Hércules entre o Vício e a Virtude*, Veronese apresentou o personagem no momento em que ele realiza sua escolha e se atira voluntariamente nos braços da Virtude.

As duas obras de Paolo Veronese apresentam modelos de iconografia política que foram associados à

figura dos governantes, o que justifica o fato de terem pertencido a uma tradição de colecionismo ligada aos soberanos e ao poder. Devemos lembrar a trajetória desses quadros, que pertenceram sucessivamente a Rodolfo II, imperador habsburgo, à rainha Cristina, da Suécia, e posteriormente ao regente da França. Isso justificaria também o interesse nas cópias realizadas provavelmente para o duque de Aveiro, um nobre ligado ao rei D. João V, de Portugal.¹³

Além da temática dos quadros, obras de pintores venezianos como Tiziano e Veronese tornaram-se modelos para os artistas franceses, desde o início do século XVIII. Esses quadros foram muito procurados por colecionadores e suas cópias valorizadas, como a coleção de Pierre Crozat o demonstrou. Essa redescoberta dos mestres venezianos esteve ligada aos debates em torno da supremacia da linha ou da cor, ocorridos na Academia Francesa, no século XVII, que comentarei a seguir.

A polêmica desenho vs. colorido

Na França, a Real Academia de Pintura e Escultura, fundada em 1648, possuía a finalidade não apenas de formar artistas, mas de estabelecer reflexões sobre a arte. A Real Academia constituiu uma tradição ligada à pintura de história e à tradição do desenho de Poussin. Desenho e expressão formavam a base da pintura, a cor não era considerada senão um acidente. O pintor Charles Le Brun, diretor da Academia, afirmava que a cor “depende inteiramente da matéria e, por conseguinte, é menos nobre do que o desenho, que depende só do espírito”.¹⁴ O debate sobre o colorido inseriu-se, então, em uma instituição cuja ordem e funcionamento haviam sido assegurados, desde sua fundação, pelos partidários do desenho.

A discussão já era antiga. No século XVI, Giorgio Vasari e Lodovico Dolce escreveram a respeito da primazia do desenho ou da cor. Podemos reconhecer no contexto francês a retomada das idéias presentes no debate italiano do século XVI. Jacqueline Lichtenstein destaca pressupostos comuns aos partidários do desenho e da cor, em ambos os contextos históricos: na Itália do século XVI e na França do fim do século XVII.¹⁵ Na França, porém, a Academia forçou a organização de uma teoria e levou à radicalização dos postulados teóricos.

Vale a pena examinar, ainda que de forma bastante resumida, as principais questões relativas à polémica entre Vasari e Dolce e também os debates na Academia Francesa no século XVII que, de certa forma, influenciaram toda uma geração de pintores, entre eles Watteau e Antoine Coypel.

1 – *A controvérsia desenho/cor: Vasari e Dolce*

A fundação da Accademia delle Arti del Disegno, em Florença (1563), foi o reconhecimento institucional de formulações artísticas ocorridas desde o início do século XV. A academia, na concepção de Giorgio Vasari, reuniria os mais excelentes pintores, escultores e arquitetos e teria a proteção do grão-duque da Toscana, Cosme de Medicis. A reunião das artes em uma única organização baseava-se na idéia de que estas estavam unidas, em sua origem, no desenho (*disegno*), “pai das nossas três artes: arquitetura, escultura e pintura”.¹⁶

No livro *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti da Cimabue fino ai nostri giorni* (1550 e 1568), Giorgio Vasari estabeleceu a noção de desenho como a base de todo o processo imaginativo, o instrumento do pensamento do pintor antes mesmo de sua expressão material. A idéia inicial, os esboços, sua execução final, tudo pertencia ao processo criador denominado desenho.

O julgamento das obras seguia, para Vasari, critérios que valorizavam os aspectos gráficos e plásticos: a linha e o modelado, a forma e a proporção. A cor, portanto, daria uma contribuição superficial ao desenho. Para os florentinos, o essencial era a representação da figura humana por contorno e modelado.

Por outro lado, a pintura veneziana fundamentou-se na convergência de dois fatores técnicos específicos: o emprego do óleo como substância envolvente e da tela como suporte. A umidade do clima de Veneza não favorecia a pintura em afresco. Utilizada nos Países Baixos, a tinta a óleo teve particular importância em Veneza no último quarto do século XV. A partir do contato com Antonello da Messina, Giovanni Bellini explorou e desenvolveu a pintura a óleo em suas potencialidades.

Como destacou David Rosand,¹⁷ Bellini, com a aplicação das cores em velaturas, procurou criar uma luz que parecia emanar da própria pintura; a luz pôde

assegurar uma existência independente aos objetos iluminados. A exploração da tinta a óleo permitiu a Bellini explorar a luminosidade em suas obras de forma tão sugestiva.

Nas pinturas de Giorgione, as figuras e os objetos não se contentavam em emergir da sombra que os envolvia. Pareciam compartilhar uma atmosfera comum e palpável. Nas telas do artista, o trabalho com o pincel se deixava perceber cada vez mais. Colocada ligeiramente sobre a trama da tela, a pincelada criava traços quebrados, interrompidos, que conferiam uma vibração nova à superfície.

Vasari, ao referir-se a Giorgione, escreveu que ele pintava só com as cores, sem desenhar sobre papel, que seria o verdadeiro e melhor modo de pintar.¹⁸ Afirmava Vasari que os pintores venezianos eram pouco hábeis para o desenho e dissimulavam isso com o uso de belas cores.¹⁹

Enquanto os pintores da Itália central procediam à sistemática preparação gráfica da pintura, os mestres venezianos pintavam diretamente sobre a tela, não cessando de transformar e ajustar as composições. Para Vasari e outros críticos, o procedimento dos pintores de Veneza parecia arbitrário, irresponsável e, no caso de Tintoretto, uma afronta à arte.

Contra Tintoretto voltaram-se os críticos não venezianos, porque seu estilo livre contradizia as distinções estabelecidas entre obra acabada e esboço (*finito e abbozzato*). Vasari criticou Tintoretto, referindo-se a pintores que imitaram a maneira tardia de Ticiano e “realizaram uma pintura desajeitada”. Armenini (*De veri precetti della pittura*, 1587) retomou a crítica de Vasari e Federico Zuccaro (*Lamento della Pittura sè l'onde Venete*, 1605) e responsabilizou Tintoretto pelo declínio da pintura veneziana no fim do século XVI.²⁰

Os partidários de Veneza deram sua contribuição ao debate, mas, na opinião de Rosand, jamais chegaram a desenvolver uma teoria ou sistema comparável à formulação estética de Vasari. Em Veneza, os principais teóricos que escreveram sobre pintura não produziram textos críticos objetivos, mas elogios literários, mais vagos, poéticos e sugestivos.²¹ Isso pode ser observado, por exemplo, na prosa de Aretino, em carta de maio de 1544, dirigida a Tiziano, em que ele descreve uma vista do Grande Canal em termos picturais.²²

No *Dialogo della pittura*, de 1557, Lodovico Dolce respondeu à primeira edição do livro de Vasari, fazendo a apologia de Tiziano. Respeitando a divisão tradicional da pintura em três partes (invenção, desenho e colorido), Dolce fez da mimese uma obrigação da arte. Na medida em que os contornos são abstrações que não existem na natureza – percebida como cor e tonalidade –, uma imitação na pintura deveria ser baseada na cor e não na linha. Para Dolce, ao passo que numerosos pintores eram excelentes no desenho e invenção, Tiziano merecia a glória de um colorido perfeito, sendo na pintura “divino e sem igual”.²³

2 – Os debates na Academia Francesa

A Real Academia de Pintura e Escultura, fundada em 1648, procurava conferir à pintura o *status* de arte liberal, emulando não apenas a Academia de São Lucas, mas também a Academia Francesa, fundada por Richelieu em 1635. O grande representante da doutrina da Real Academia foi seu diretor, Charles Le Brun, que detinha as encomendas oficiais e exerceu enorme influência sobre a maior parte dos artistas, sendo o moderador e árbitro nas discussões.

A Real Academia constituiu, assim, uma tradição ligada à pintura de história e à tradição do desenho de Poussin. Afirmava Le Brun que a cor “depende inteiramente da matéria e, por conseguinte, é menos nobre do que o desenho, que depende só do espírito”.²⁴

O debate entre os partidários do desenho e os da cor floresceria na França sob as condições determinadas pela política de Luis XIV. A querela do colorido inseriu-se, então, em uma instituição cuja ordem e funcionamento haviam sido assegurados, desde sua fundação, pelos partidários do desenho.

Colbert instituíra um ciclo de debates na Academia, cujos textos foram redigidos e publicados por Félibien e, posteriormente, por Guillet de Saint-Georges. A polêmica iniciou-se com uma conferência de Philippe de Champaigne, em 1671, sobre um quadro de Tiziano; o pintor aproveitou a ocasião para invocar o exemplo de Poussin, que, após o estudo por algum tempo da pintura de Tiziano, achou melhor descartar esse caminho.²⁵ Seguiram-se discussões contra e a favor dos mestres venezianos. Roger de Piles, que participava das conferências como amador e iria tor-

nar-se o grande defensor dos coloristas, decidiu levar o debate ao público e redigiu o livro *Dialogue sur le Coloris*, impresso em 1673.

Um segundo episódio na polêmica teria ocorrido entre 1676 e 1681. Após ter perdido sua coleção de pinturas para o rei (dentre elas, muitos quadros de Poussin), o duque de Richelieu a refizera com uma série de quadros de Rubens, sob a orientação de Roger de Piles, a quem o duque confiou a tarefa de fazer sua descrição. O texto, intitulado *Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu*, apareceu em 1675, reavivando a querela em parte adormecida. Na Real Academia sucederam-se as discussões em uma série de panfletos em que os autores se posicionaram a favor ou contra Poussin e Rubens. Em 1677, Roger de Piles levou o debate ao grande público, com o texto *Conversations sur la connoissance de la peinture*.

Segundo Lichtenstein, o fato de ir contra o privilégio do desenho equivalia a atacar a academia, isto é, significava questionar não apenas o princípio teórico, mas também o fundamento institucional da dignidade liberal da pintura. Segundo a autora, só assim é possível compreender o debate, cuja veemência ultrapassou em muito a dos italianos, no século anterior.²⁶

A situação ainda teve caráter mais complexo na França, pelo fato de a primazia do desenho ter sido defendida por uma instituição a serviço da monarquia. Como lembra Lichtenstein, podemos reconhecer no debate francês as idéias presentes no debate italiano sobre o colorido. Assim, quando os coloristas italianos foram acusados de reduzir o ato de pintar ao de tingir, ou quando os coloristas eram censurados por extrair suas qualidades da matéria que compõe a pintura ou da técnica de quem fabrica as tintas, Dolce insistiu na necessidade de distinguir a cor (matéria) do colorido, a forma como a cor é utilizada pelo artista.²⁷

Mais de um século depois, Roger de Piles oporia a cor (matéria), que torna os objetos sensíveis à visão, ao colorido (técnica), parte essencial da pintura, por meio da qual o pintor consegue imitar a aparência das cores e compreende a ciência do claro-escuro. Às críticas que se fizeram ao colorido, de não poder ser ensinado por meio de regras, tanto os italianos quanto os franceses responderam utilizando o argumento do talento, a primeira coisa que se supõe encontrar em um pintor.

Nos dois momentos reivindicou-se o *status* e o saber do pintor, sem o qual seu ofício seria destituído de dignidade. Porém, na Itália do século XVI, os textos em defesa da pintura veneziana foram, como já comentamos anteriormente, muito menos objetivos e de caráter mais poético e sugestivo. Na França, os debates na academia levaram à organização de uma teoria e à radicalização dos postulados teóricos. Como nota Lichtenstein, a defesa dos coloristas não foi um ato apenas estético, mas teórico, pois equivalia a “afirmar a nobreza e a dignidade da pintura, definindo-a de modo radicalmente incompatível com os habituais critérios de legitimação”.²⁸

No fim do século XVII muita coisa havia mudado: as idéias que Roger de Piles defendera triunfaram e, em 1699, ele foi escolhido como conselheiro honorário da instituição. O tempo das polêmicas tinha passado. Escutava-se com respeito o velho professor. A vitória era dos partidários da cor.

Considerações finais

Como consequência dos debates na academia, a obra de Rubens foi muito estudada pelos artistas franceses, em especial o ciclo de Maria de Medicis, re-

alizado no Palácio do Luxemburgo entre 1621 e 1625. Como destacou Marques: “É em parte através do colorismo de Rubens que a Paris de fins do século XVII e início do XVIII redescobre a sensibilidade cromática, a lição veneziana, elegendo Tiziano e Veronese como os maiores pintores do Renascimento”.²⁹

Esses mestres venezianos foram fundamentais para a poética de artistas franceses como Watteau, como pode ser percebido na fatura estruturada pelo colorido, na pincelada livre e em alguns temas tratados. Já os escritos de Roger de Piles e o elogio ao colorido veneziano influenciaram também na formação de grandes coleções parisienses, como a de Pierre Crozat³⁰ e também na de Philippe II de Orléans, a quem pertenceram os originais dos quadros copiados por Boucher, que foram objeto de nosso estudo.

Procurei comentar neste artigo, ainda que de forma bastante breve, a relevância do ponto de vista da iconografia e o contexto cultural no qual se inserem os dois quadros estudados. Como nota Marques, pelos motivos abordados, as cópias de Veronese por François Boucher pertencentes ao acervo do MASP assumem, assim, do ponto de vista histórico-artístico, um caráter paradigmático.³¹

- ¹ Os quadros do MASP foram realizados em óleo sobre tela e medem 223 x 171 cm.
- ² SILVA, Maria Antonia Couto da. *As cópias de Veronese por François Boucher, do acervo do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas– UNICAMP, IFCH. (Orientador: Prof. Dr. Luiz César Marques Filho). Campinas, SP: [s.n.], 2003.
- ³ WATSON, Peter. *Wisdom and Strength: The Biography of a Renaissance Masterpiece*. New York, Doubleday, 1989, p. 210.
- ⁴ MARQUES, Luiz. *Corpus da Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 1250-1950 – a arte italiana no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo, Berlendis e Vertecchia, 1996, p. 84-5.
- ⁵ MARQUES, Luiz. “De onde nasce um museu”. *Revista Galeria*, São Paulo, 18, 1990, p. 90.
- ⁶ WATSON, Peter. Op. cit., p. 210.
- ⁷ MARQUES, Luiz. Op. cit., p. 91.
- ⁸ PANOFSKY, Erwin. *Hercule à la croisée des chemins*. Paris, Flammarion, 1999. [Original: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in neueren Kunst*, Leipzig, Berlin, B.G. Teubner, 1930].
- ⁹ Filóstrato, VI, 10, Apud Panofsky, Erwin. Op. cit., p. 100-2.
- ¹⁰ PANOFSKY, Erwin. Op. cit., p. 110.
- ¹¹ Ibidem, p.120.
- ¹² Ibidem, p.128.
- ¹³ A documentação existente no Museu de Arte de São Paulo, relacionada às duas cópias de Boucher, menciona o duque de Aneiro como o encomendante dos quadros e diz que, após sua morte, elas tornaram-se “propriedade da família de Bragança, que estava reinando em Portugal” (carta de Mithchell Samuels a Assis Chateaubriand, 05/04/1951). Nos dicionários e livros de história de Portugal consultados, não encontrei referências ao duque de Aneiro. Em minha dissertação parti da hipótese de que o encomendante teria sido José de Mascarenhas, duque de Aveiro, por sua representatividade em Portugal naquele período.
- ¹⁴ Charles Le Brun, *Sentiments sur le discours de M. Blanchard*, discurso de 1672, Apud LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 157.
- ¹⁵ LICHTENSTEIN, Jaqueline. Op. cit., p. 157.
- ¹⁶ VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni*. [1568]. Roma: Tascabili, 1991, p. 73.
- ¹⁷ ROSAND, David. *Peindre à Venise au XVIe. Siècle*. Paris: Flammarion, 1982.
- ¹⁸ “Ma venuto poi, l’anno circa 1507, Giorgione da Castel Franco, non gli piacendo in tutto il detto modo di fare, cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera; usando nondimeno di cacciar si avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno; tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senza’altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare ed il vero disegno”. VASARI, Giorgio. Op. cit., p. 1.285-6.
- ¹⁹ “Quando altri há fatto la mano disegnando in carta, si vien poi di mano in mano con più agevolezza a mettere in opera disegnando e dipigendo. E così facendo pratica nell’arte, si fa la maniera ed il giudizio perfetto, levando via quella fatica e stento con che si conducono le pitture, di cui si è ragionato di sopra, per non dir nulla, che disegnando in carta, si viene a empier la mente di bei concetti, e s’impara a fare a mente tutte le cose della natura, senza avere a tenerle sempre innanzi, o ad avere a nasc[ond]ere sotto la vaghezza de’ colori lo stento del non sapere disegnare; nella maniera che fecero molti anni i pittori viniziani, Giorgione, il Palma, il Pordenone, et altri che non videro Roma, né altre opere di tutta perfezione”. VASARI, Giorgio. Op. cit., p. 1.286.
- ²⁰ Apud ROSAND, David. Op. cit., p. 29, 215-6.
- ²¹ Ibidem, p. 31-2.
- ²² Carta de Pietro Aretino a Tiziano, de maio de 1544, publicada em BOTTARI, Giovanni G. & TICOZZI, Stefano. “Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da’ piu celebrati personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, XVIII. Milano: G. Silvestri, 1822; [ed. Fac. sim: New York: G. Olms, 1976], p. 115-8.
- ²³ Conforme ROSAND, David. Op. cit., p. 32.
- ²⁴ LE BRUN, Charles. *Sentiments sur le discours de M. Blanchard*, discurso de 1672, Apud LICHTENSTEIN, Jaqueline. Op. cit., p. 157.
- ²⁵ Conforme THUILLIER, Jacques. *Poussin*. Paris, Flammarion, 1994, p. 183.
- ²⁶ LICHTENSTEIN, Jaqueline. Op. cit., p. 151.
- ²⁷ Ibidem, p. 154.
- ²⁸ Ibidem, p. 156.
- ²⁹ MARQUES, Luiz. Op. cit., p. 91.
- ³⁰ Conforme artigo de STUFFMANN, Margret. “Les tableaux de la collection de Pierre Crozat”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 72, jun-set, 1968.
- ³¹ MARQUES, Luiz. Op. cit., p. 91.

1



1 François Boucher.
(Cópia do quadro de
Veronese) *Hércules entre o
Vício e a Virtude* (ca.1752)



2 François Boucher.
(Cópia do quadro de
Veronese) *Alegoria da
Sabedoria e da Força*
(ca.1752)

3 Paolo Veronese.
Jovem entre o Vício e a Virtude (1580-1582)

4 Anibale Carracci.
A escolha de Hércules
(ca.1596)



3

4

