

MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA

**AS CÓPIAS DE VERONESE POR FRANÇOIS BOUCHER, DO ACERVO
DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação
do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação
defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em
4/02/2003.

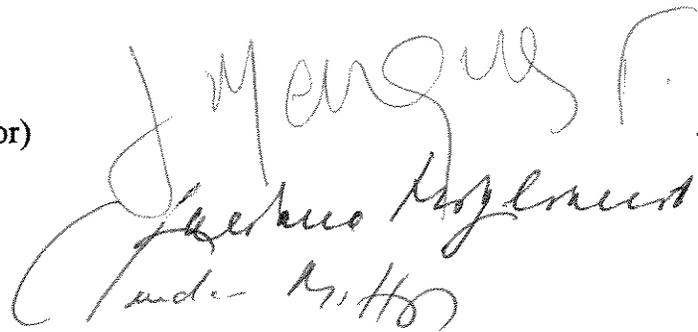
BANCA

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof^a. Dra. Claudia Valladão de Mattos.

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)



FEVEREIRO/2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	Be	
Nº CHAMADA	UNICAMP	
	Si 38c	
V	EX	
TOMBO BC/	53556	
PROC.	124/03	
C	<input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00	
DATA	01/05/03	
Nº CPD		

CM00182349-1

BIB ID 290005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Silva, Maria Antonia Couto da

Si 38c As cópias de Veronese por François Boucher, do acervo do Museu de Arte de São Paulo / Maria Antonia Couto da Silva . - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Luiz César Marques Filho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Pintura - França - Séc. XVIII. 2. Pintura - Itália - Séc. XV-XVI.
3. Boucher, François, 1703-1770. 4. Veronese, Paolo, 1528-1588.
I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

O objetivo principal deste estudo é a análise do contexto histórico e artístico em que foram realizadas duas telas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo, 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).

Os originais foram pintados por volta de 1576 e pertencem atualmente à Frick Collection, de Nova Iorque. As cópias pintadas por Boucher foram realizadas quando os originais estavam na Coleção do Regente da França, sendo datadas de a partir de 1752.

As cópias de Veronese do século XVIII pertencem a um contexto histórico europeu de revalorização da pintura veneziana do século XVI. Esta ocorreu não apenas através de Sebastiano Ricci, que retoma a poética dos mestres venezianos do século XVI, mas também através da irradiação das obras de Rubens no contexto francês do século XVIII, através de artistas como Watteau, Coypel, La Fosse.

Através dos debates na Academia francesa em torno da supremacia da linha ou do colorido e da admiração pela obra de Rubens, a Paris do século XVIII redescobriu a sensibilidade cromática veneziana e a poética de seus mestres do Renascimento. O colecionismo e a possibilidade de acesso dos artistas franceses do século XVIII a estas obras venezianas foi outro fator importante.

Pelos motivos abordados, as cópias de Boucher assumem assim um caráter paradigmático. A pintura francesa da segunda metade do século XVIII iria traçar caminhos muito diferentes.

ABSTRACT

The main aim of this study is the analysis of both the historical and the artistic context of production of two paintings belonging to the Art Museum of São Paulo. They are copies, painted by François Boucher (1703-1770), of previous paintings by Paolo Veronese (1528-1588): *Hercules between Vice and Virtue* and *Allegory of Wisdom and Strength*.

The originals were painted around 1576. Nowadays they are at the Frick Collection in New York. The copies painted by Boucher were made while the originals were at the Collection of the Regent of France. In this way, they are dated to the years around 1752.

The 18th century copies of Veronese's paintings should be set within a context of European reappraisal of 16th century venetian painting. This reappraisal happened through Sebastiano Ricci's retaken of 16th century venetian masters poetics and through the irradiation of Rubens paintings, which happened in 18th century France through artists like Watteau, Coypel and La Fosse.

The debates that took place in the French Academy, regarding the supremacy either of the line or the color, and the admiration that Ruben's works received, made it possible, in 18th century Paris, to happen the rediscovery of venetian chromatic sensibility and of its Renaissance masters poetics. "Collecting" and the accessibility to these paintings by french artists of the 18th century were other essential factors for these rediscoveries.

In this context, Boucher's copies have a paradigmatic character. French painting of the second half of the 18th century would go through very different paths.

Dedicada à minha mãe, em memória.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Marques, pela sugestão do tema que me permitiu estudar o universo artístico dos séculos XVII e XVIII e, sobretudo, pela maneira sensível com que me orientou.

Agradeço aos professores do Programa de Mestrado em História da Arte do IFCH, Prof. Dr. Jorge Coli, Prof. Dr. Nelson Aguilar, Prof. Marcos Tognon, Prof^a. Dra. Claudia Valladão de Mattos e, em especial, ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, pelo acompanhamento atencioso do trabalho.

À equipe do MASP, em especial, do Acervo e Biblioteca, pelo precioso material consultado.

Aos colegas do Mestrado, por tudo o que foi compartilhado.

Ao Luis Camargo, Cristina Kormikiari e Maria do Carmo que, pacientemente, leram o texto e contribuíram com preciosas observações.

Ao Renato Brolezzi, pelas primeiras aulas no campo da história da arte e por todo o apoio.

Aos amigos e à família: Cris, Vera, Maria do Carmo e João Valentim, por tudo.

ÍNDICE:

Resumo, i

Abstract, iii

Agradecimentos, v

Introdução, 1

Capítulo 1: Algumas considerações sobre os originais: o tema de Hércules entre o Vício e a Virtude – representações entre os séculos XVII e XVIII; questões relacionadas ao tema no século XVIII, 7.

I - Pequeno histórico dos originais

II - Algumas considerações sobre os quadros de Veronese

III - Representações do tema de *Hércules entre o Vício e a Virtude* nos séculos XVII e XVIII

IV - As cópias por Boucher: algumas questões relacionadas à importância destes quadros no século XVIII

Capítulo 2 - A polêmica desenho *versus* colorido, 21.

I - A controvérsia desenho-cor : Vasari e Dolce

II - Os debates na Academia Francesa

A doutrina acadêmica e os escritos de Roger de Piles

Capítulo 3: François Boucher, 43.

I - François Boucher

II - A atribuição das obras do MASP

III - Boucher e as cópias de Veronese

François Boucher e a Coleção de Pierre Crozat

Capítulo 4: A fortuna dos venezianos nas coleções francesas da primeira metade do século XVIII – as coleções de Pierre Crozat e de Philippe II de Orléans, 59.

I - A Coleção de Pierre Crozat

A coleção de desenhos de Crozat

II - A Coleção do Regente

Capítulo 5: A questão das cópias de obras de arte e o possível encomendante dos quadros do MASP, 75.

I - A questão das cópias de obras de arte.

II - O possível encomendante dos quadros do MASP

Conclusão, 85.

Bibliografia, 89.

Ilustrações, 99.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é a análise do contexto histórico e artístico em que foram realizadas duas telas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo, 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) [fig. 1 e 2].

Os originais foram pintados por volta de 1576 e pertencem atualmente à Frick Collection, de Nova Iorque [fig. 3 e 4]. As cópias pintadas por Boucher, provavelmente a pedido do duque de Aveiro, foram feitas quando os originais estavam na Coleção do Regente da França (Philippe II, duque de Orléans) e pertenciam a Louis Philippe de Orléans, sendo datadas de a partir de 1752.

Sobre os originais, a monografia de Peter Watson intitulada *Wisdom and Strength*, de 1989, elucidou a trajetória do quadro *Alegoria da Sabedoria e da Força* e ao tratar desta também narrou a história do quadro *Hércules entre o Vício e a Virtude*, desde sua criação em Veneza até o destino final na *Frick Collection* de Nova Iorque.

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

O estudo dos quadros do MASP nos conduz a uma reflexão que gira em torno do próprio conceito de cópia, tão negativo no século XX. Acredito que a possibilidade da reprodução das imagens através de técnicas modernas e a própria visão romântica da inspiração tenham colaborado para esta depreciação.

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” (Marques 1990:90). É preciso lembrar que a cópia não é um fenômeno histórico-artístico arbitrário, cada época escolhe seus mestres. Veronese, por exemplo, foi amplamente copiado por artistas de todos os tempos: Rubens, Francesco Guardi, Tiepolo, Sebastiano Ricci, François Boucher.

Dos originais de Veronese (*Hércules entre o Vício e a Virtude e Alegoria da Sabedoria e da Força*) existem quatro cópias conhecidas. As primeiras cópias foram realizadas em torno de 1655, quando a rainha Cristina esteve na corte do Arquiduque Leopold William (no que seria a atual Bélgica) durante sua viagem para Roma, os quadros estão no Kunsthistorisches Museum em Viena.

François Boucher (1703-1770) realizou a segunda cópia dos quadros, quase cem anos após a primeira; Boucher teria copiado também o *Moisés salvo das águas*, além dos dois quadros em questão, de acordo com a documentação do arquivo da Frick Collection (citada por Watson, 1989 e Marques, 1996). A terceira cópia foi feita por Carle van Loo (1705-1765), que se tornou o principal pintor do rei em 1762 e diretor da Academia um ano depois; os quadros estão atualmente no museu de Cambrai, na França.

A quarta cópia, talvez do fim do século XVIII, só tornou-se conhecida em 1971 quando o Marquês de Bute (Escócia) visitou a Frick Collection e viu o original de uma pintura que pertencera a um ancestral seu. A autoria destas pinturas é desconhecida, segundo Watson (1989:210) os quadros foram exibidos pela primeira vez na Inglaterra em 1799, o que sugere serem também cópias do século XVIII.

No caso dos quadros do MASP, é admirável a capacidade de Boucher de mimetizar a técnica da pintura veneziana do século XVI.

As cópias de Veronese do século XVIII pertencem a um contexto histórico de

revalorização européia da pintura veneziana do século XVI. Esta ocorreu não apenas através de Sebastiano Ricci, que retoma a poética dos mestres venezianos do século XVI, mas também através da irradiação das obras de Rubens no contexto francês do século XVIII, através de artistas como Watteau, Coypel, La Fosse.

No final do século XVII a Academia Francesa esteve envolvida em um debate entre dois grupos específicos, os partidários de Poussin e os de Rubens, que defendiam, de um lado, a soberania da linha e de outro a da cor. Charles Le Brun, diretor da Academia Francesa, defendia o primado da linha e Poussin enquanto modelo.

A partir de 1673, com a publicação do *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.

Através da obra de Rubens, a Paris do século XVIII redescobriu a sensibilidade cromática veneziana e a poética de seus mestres do Renascimento. O colecionismo, e a possibilidade de acesso dos artistas franceses do século XVIII a estas obras venezianas foram outros fatores importantes.

O conhecimento dos modelos italianos na França, ocorreu com a divulgação de coleções de arte, como as de Crozat, Mariette e outros, através de sua reprodução principalmente em gravuras. A coleção do Regente foi fundamental neste sentido, porque este possuía muitos mestres venezianos e muitas obras de Veronese, especificamente. A coleção do Regente foi divulgada através da publicação em 1727, do livro de Dubois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais Royal*, que trazia um breve texto sobre cada artista.

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

venezianos. Crozat manteve também contato com artistas venezianos, como Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera, responsáveis também por divulgar a pintura veneziana do século XVI e especialmente a de Veronese.

Pelos motivos abordados, as cópias de Boucher assumem assim um caráter paradigmático. A pintura francesa da segunda metade do século XVIII iria traçar caminhos muitos diferentes.

No primeiro capítulo tracei, de forma abreviada, a trajetória dos originais e elaborei igualmente um comentário sobre a iconografia de Hércules entre o Vício e a Virtude na obra de Veronese, que por sua temática moral teve uma tradição de colecionismo ligada aos governantes. A forma como o artista representou o tema, muito inovadora em sua época por representar um herói ativo, que se atira nos braços da Virtude, talvez tenha sido um dos motivos das várias cópias inclusive das cópias de Boucher para um nobre ligado ao governo de Dom João V de Portugal.

Como infelizmente não foi possível precisar as circunstâncias da realização das cópias, procurei levantar alguns motivos pelos quais teriam sido importantes as cópias destes quadros no século XVIII. A própria temática dos quadros estaria entre estas razões; além disso, há o fato de que não só Veronese mas também os mestres venezianos tornaram-se modelos para os artistas franceses, e mesmo europeus, na primeira metade do século XVIII, sendo muito procurados por colecionadores.

No segundo capítulo tratei da polêmica entre os partidários da linha e da cor na França no século XVII, com os debates na Academia Francesa entre Charles Le Brun e Roger de Piles.

A vitória dos partidários de Rubens levou à redescoberta de mestres venezianos como Ticiano e Veronese, que influenciaram artistas como Watteau e indiretamente, François Boucher, na fatura estruturada através do colorido, na pincelada livre e em alguns temas tratados.

No terceiro capítulo tratei de forma abreviada da carreira de François Boucher

e da atribuição dos quadros do MASP a este artista. Embora, muito provavelmente, as cópias de Veronese por Boucher tenham sido uma escolha do encomendante e não uma opção do artista, procurei estabelecer nas obras de Boucher alguma relação com a pintura veneziana.

O quarto capítulo relaciona-se à fortuna dos venezianos nas coleções francesas do século XVIII, em especial na coleção de Crozat e na do Regente.

No quinto capítulo tratei de questões relativas à cópia de obras de arte e de informações relativas ao possível encomendante dos quadros do MASP e sua coleção.

CAPÍTULO 1 : ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ORIGINAIS; O TEMA DE HÉRCULES ENTRE O VÍCIO E A VIRTUDE – REPRESENTAÇÕES ENTRE OS SÉCULOS XVII E XVIII; QUESTÕES RELACIONADAS AO TEMA NO SÉCULO XVIII.

I- PEQUENO HISTÓRICO DOS ORIGINAIS

A história dos quadros *Alegoria da Sabedoria e da Força* e também de *Hércules entre o Vício e a Virtude* começa em Veneza, no fim do século XVI, quando as pinturas foram comissionadas pelo imperador habsburgo Rodolfo II. Este governou o Sacro Império Romano por um quarto de século, até enlouquecer e ser substituído por seu irmão.

Quando Praga foi saqueada, durante a guerra dos Trinta Anos, as pinturas foram levadas para a Suécia, como parte do butim, passando então a pertencer à rainha Cristina. Esta foi uma das grandes colecionadoras da época. A rainha enfrentou uma crise religiosa, que a levou a se converter secretamente ao catolicismo em 1654, quando abdicou ao trono, partindo para Roma e levando consigo muitas pinturas. Os quadros em questão estavam entre estas obras.

Após a morte de Cristina, sua coleção passou para um grande colecionador de Roma, Don Livio Odescalchi, um sobrinho do Papa. Após a morte deste, iniciaram-se negociações entre a família e o regente da França, Philippe II, duque de Orléans; nesta negociação esteve envolvido Pierre Crozat, que não era apenas um negociante, mas um amador de arte e um grande colecionador, principalmente de desenhos.

O duque de Orléans possuiu talvez a segunda maior coleção de arte da França e manteve contato com muitos artistas e intelectuais do período.

Após a morte de Philippe II a coleção passou a seu filho Louis (1723 a 1752), ao neto Louis-Philippe até 1785 e depois Philippe-Egalité, até 1793. Segundo Watson (1989:208) quando a coleção de Orleães pertenceu a Louis-Philippe ele permitiu que um grande número de obras fossem copiadas, nesta época (portanto após 1752) teria ocorrido a cópia de Boucher dos quadros de Veronese.

Philippe-Egalité vendeu todas as obras (em torno de 1793) para financiar suas ambições políticas, durante a Revolução Francesa. A coleção foi dispersada, sendo em boa parte vendida a James Christie e a George III (duque de York); várias pinturas entraram na Inglaterra através de outras pessoas.

Os dois quadros de Veronese em questão foram vendidos a Thomas Hope, um banqueiro de origem holandesa, que formou sua coleção quando a arte estava florescendo na Inglaterra como nunca anteriormente. No início do século XX, os quadros da coleção de Hope foram comprados por uma firma de negociantes, Agnew e Colnaghi, em Londres e Knoedler, em Nova Iorque, e enviados para a América.

A *Alegoria da Sabedoria e da Força e Hércules entre o Vício e a Virtude* foram vistos por Roger Fry, então assistente curador do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, que recomendou-os a Henry Clay Frick, um industrial que criou uma grande coleção na América.

A trajetória dos dois quadros foi a mesma; uma história por vezes fantástica, que envolveu personalidades extraordinárias. Sobre a história do quadro tratado no livro de Watson (1989: XX), o mesmo comenta: “Quando alguém fica em frente à *Alegoria da Sabedoria e da Força*, na galeria Oeste, ele parece tão plácido, tão limpo, tão *fresco*, que é difícil imaginar que a pintura tem agora mais de quatrocentos anos e teve uma vida tão turbulenta, presenciando tantos eventos históricos significativos, compartilhando a companhia de personalidades tão extraordinárias e poderosas”.

II - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS QUADROS DE VERONESE.

As alegorias realizadas provavelmente para Rodolfo II estão entre as obras-primas de Veronese. Rodolfo Pallucchini (1984:128), grande estudioso da obra do artista, por exemplo, comenta o seguinte a respeito de “*Hércules na Encruzilhada*”: “a montagem da composição está entre as mais controladas e sábias cogitadas por Paolo”.

Esta obra aparece como uma variação sobre uma temática cara aos pintores do Renascimento: a escolha de Hércules, ou Hércules entre o Vício e a Virtude. A narrativa de Prodicos, em sua versão mais antiga foi transmitida por Xenofonte (*Memorabilia*, II, 1, 21-33).

Segundo o texto de Xenofonte, Hércules, jovem, repleto de dúvidas, estava refletindo em uma local isolado e não muito preciso. Surgem duas mulheres cuja estatura marca o caráter sobrenatural e que parecem se dirigir a ele. Uma, identificada como Aretê, é decorosa, de silhueta nobre, está vestida de branco, seu olhar é pudico, a atitude, casta. A outra, designada Kakia, é opulenta e pesada, lança olhares marotos e usa uma vestimenta sedutora.

Cada uma toma a palavra e responde à sua adversária por duas vezes: Kakia, destinada à derrota, fala primeiro; com uma dramaticidade crescente, Aretê, na segunda e decisiva intervenção, responde diretamente à sua inimiga, ao passo que os três primeiros discursos eram destinados à Hércules. Elas procuram arrebatá-lo o jovem, prometendo, cada uma a seu modo, conduzi-lo à felicidade. A primeira promete um caminho mais agradável e fácil, por sua alegria e ociosidade; a segunda, através de penas e perigos, indica uma rota longa e difícil. Hércules decide-se pela Virtude.

Este mito agregou temas estranhos à lenda de Hércules, como a alusão aos dois caminhos, presente no texto de Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, v.287), que opôs a voluptuosidade ao mérito. O personagem assumiu uma surpreendente multiplicidade de papéis no campo filosófico, em textos ligados aos pitagóricos, estóicos e sofistas, sendo sua trajetória utilizada como uma metáfora da condição humana.

A representação de Veronese teria como base uma versão da narrativa de Prodicos relatada na *Vida de Apolônio de Tiane*, por Filóstrato. O texto teve a primeira tradução latina impressa em 1501 e tornou-se muito conhecido no início do século XVI. No texto de Filóstrato este 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 (Filóstrato, VI, 10 apud Panofsky, 1999: 100-102).

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 o olhar, como aparece na descrição de Xenofonte, mas através dos gestos e até da força.

O ensaio de 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. Nesta composição, o herói, de vestes argêntas (um suposto retrato de Veronese), abandona a jovem ricamente enfeitada e precipita-se nos braços da outra jovem de aspecto mais severo, que porta uma coroa de louros e representa a Virtude. Ela está envolta em um manto e usa uma espécie de bota militar.

A personagem de costas, pode ser identificada como o Vício, pelas roupas adornadas com pedras preciosas, desamarradas nas costas e os cabelos trançados;

tem unhas de ave de rapina¹, está levantando-se de um trono em cuja base está uma esfinge, na qual uma arma afiada está apoiada. Ela tem na mão esquerda um maço de cartas de jogo, que segundo Ripa seria um dos atributos associados ao escândalo².

O espaço no quadro avança em uma diagonal, 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.

A cena do quadro situa-se em um dos lugares prediletos de Veronese, um bosque cercado de ruínas ou com elementos da arquitetura antiga. Destaca-se nesta pintura a luminosidade alta, diurna, que se estende pelo espaço aberto.

O quadro não apresenta a simbologia da paisagem frequentemente associada ao tema, mas concentra-se na cena, aproximada aos olhos do espectador, em que Hércules faz sua escolha.

Panosfsky chama a atenção para o quanto as duas mulheres são semelhantes às de um outro quadro de Veronese, sobre o mesmo tema, *Jovem entre o Vício e a Virtude*, pertencente ao Museu do Prado [fig. 5]. Segundo o catálogo do Museu do Prado, de 1963, citado por Marini (1968), seria uma obra de juventude, retomada mais tarde no quadro *Hércules entre o Vício e a Virtude* (Frick Collection).

¹ Em Veronese, as unhas de ave de rapina estão associadas à Volúpia, o artista já utilizara este recurso na figura feminina em um quadro de juventude, *Santo Antonio Abade tentado pelo diabo*, 1553, Caen, Musée des Beaux-Arts.

² “Un vecchio [...] terrà con la destra mano in atto publico un mazzo di carte da giuocare, com la sinistra un leuto, et alli piedi vi sarà un flauto, et un libro di musica aperto”, Ripa, *Iconologia*, (Scandalo) apud Panofsky (1999: 219).

Berenson considerou o quadro do Prado uma obra tardia, de datação próxima aos quadros da coleção Frick, em torno de 1580.

Neste quadro, Hércules torna-se um menino de oito ou dez anos, em costume patricio de cor púrpura. Segundo texto de Ridolfi o menino pertencia à família Sanudo (Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* apud Panofsky 1999:110). Nesta tela, a Volúpia está sentada, calçada e ornada de ouro, com um belo vestido decotado, olha para o menino com ar sedutor. Acima dela está uma tapeçaria ricamente drapeada, ela está aos pés de uma meia coluna em mármore. No fundo, uma arquitetura palladiana.

A Virtude, de pé, com louros na cabeça, envolta em uma espécie de manto, agarra o menino pelo dedo e o leva em passos rápidos. Este não volta um olhar para a Volúpia, mas segue a Virtude, submisso. Segundo Panofsky (1999:110), este quadro poderia ser um “quadro de confirmação”, para comemorar a data de uma responsabilidade ético-religiosa.

O quadro *Alegoria da Sabedoria e da Força* é ilustrado pela oposição entre os dois personagens e pode ser considerado um desdobramento do tema de *Hércules entre o Vício e a Virtude*. Na base da coluna está a citação OMNIA VANITAS (tudo é vaidade), retomando a idéia fundamental que também aparece no livro bíblico do Eclesiastes, o qual questiona a busca das riquezas e dos prazeres e trata da sabedoria divina; este tema da *Vanitas* foi um motivo recorrente durante o século XVII.

A personagem feminina volta os olhos para o firmamento e tem como atributo o sol que resplandece sobre si. É uma figura sinuosa, ricamente vestida com um suntuoso brocado, 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, que está instavelmente apoiado em sua clave. Este, inspirado no Hércules

Farnese, está acompanhado de seus atributos, o manto de Neméia e a clava e tem certo ar melancólico; volta os olhos para o chão, onde estão depositadas riquezas. Aos pés de Hércules, um menininho alado olha para ele. Ambos estão em primeiro plano, em frente às colunas, à esquerda o espaço estende-se em uma paisagem distante, com um lago e montanhas contra o céu, a luminosidade é a do amanhecer.

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

Os dois quadros, de temática ao mesmo tempo erótica e moralizante, explicitam a necessidade da escolha do caminho virtuoso.

III - Representações do tema de *Hércules entre o Vício e a Virtude* nos séculos XVII e XVIII.

Segundo Panofsky a fábula de Prodicos encontrou sua forma canônica na obra de Annibale Carracci, realizada em 1596 (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles) [fig. 6]. O quadro de Carracci tornou-se um modelo para a representação do tema e a maioria dos artistas posteriores a ele, até o século XVIII, estabeleceram com este uma relação de concordância ou oposição. Neste quadro, Hércules aparece sentado, escutando o discurso da Virtude, que porta uma curta espada. Aos pés da Virtude está um poeta coroado de louros que dirige os olhos a Hércules. A oposição entre as figuras femininas dá-se através das vestes e dos cabelos mais sóbrios na Virtude e cuidadosamente trançados, na Volúpia.

A Volúpia está ao lado de símbolos dos prazeres profanos, que constituíram aqui pela primeira vez um sistema rigoroso: duas máscaras indicando a vaidade e

uma coleção de objetos que se tornariam nesta disposição, os atributos do escândalo: os instrumentos musicais, partituras abertas e cartas de jogo³.

O quadro de Carracci destacou-se pelos personagens esculturais, pela paisagem de bosques e rochedos argênteos. Segundo Panofsky (1999:120), a pintura de Carracci procurou a “reconstrução de uma Antiguidade ideal” através de um ritmo harmonioso; o artista representou com o mínimo de movimento um instante de vida interior extremamente intenso. A obra de Carracci distinguiu-se por uma idealidade atemporal; nisto opôs-se a um realismo de época presente em Veronese.

Na segunda metade do século XVII os artistas realizaram uma série de variações sobre o quadro de Carracci, ocorrendo uma tendência a transformar a serena plenitude das formas dos personagens em uma cena mais dinâmica, procurando anular seu isolamento plástico através de uma ligação ótica.

Artistas como Carlo Maratti e Pietro da Cortona retomaram o modelo de Carracci. Um artista como Johann Liss (1590-1631), um mestre alemão que teve uma formação essencialmente veneziana, realizou um quadro muito livre em relação ao quadro de Carracci, emancipando-se do modelo, que foi citado em alguns detalhes (a natureza morta com uma máscara e a figura da Virtude). Johann Liss utilizou o quadro de Veronese de Madri como modelo; sua obra destacou-se pela emoção nela contida, pela força brilhante de suas cores e a união da paisagem sombria com nus luminosos [**fig. 7**].

O quadro de Paolo de Matteis (1662-1728), que Shaftesbury tinha como a versão mais bem sucedida do tema e que foi gravada em seu tratado *O julgamento de Hércules*, de 1712, apresentou a Virtude indicando o céu, gesto que se tornou obrigatório após o quadro de Carracci.

³ Idem.

O mesmo modelo de Carracci foi seguido por artistas como Sebastiano Ricci (Palácio Marucelli, 1706), Pompeo Batoni (Viena, Liechtenstein, 1748) e Edme Bouchardon (desenho, Louvre, inv. 728). Segundo Panofsky (idem), foi muito raro algum artista afastar-se da influência de Annibale Carracci e voltar-se a representações mais antigas do tema.

Um exemplo interessante é a gravura de Giuseppe Diamantini (1621-1705), um pintor e gravador que teve sua formação em Bolonha e posteriormente em Veneza; segundo alguns historiadores, teria sido professor de Rosalba Carriera. Na gravura de Diamantini [fig 8], em um primeiro olhar poderíamos associar a figura da esquerda, por seu ar sedutor, à Volúpia. Entretanto, a personagem à direita, por seu aspecto contrariado e por suas vestes, não poderia ser a Virtude. Na água-forte de Diamantini as figuras da Volúpia e da Virtude quase não se distinguem, o que causa um embaraço no espectador.

A importância das transformações a partir do quadro de Carracci variaram, naturalmente, de acordo com a época e a nacionalidade de cada artista. De um modo geral, o estilo idealizante da pintura de Carracci se modificou na primeira metade do século XVIII. Segundo Panofsky (idem:128), neste momento surge uma concepção mais livre, que procurou “atualizar” tudo o que era clássico, em uma orientação mais subjetiva ou teatral.

Pompeo Batoni (1708-1787), por exemplo, retomou a idéia de Veronese e o motivo da esfinge na base do trono da Volúpia em um quadro intitulado *Volúpia* (1747, Museu Hermitage) [fig. 9]. O *pendant* do quadro de Batoni, intitulado *Alegoria do Tempo que manda que a velhice destrua a beleza*, retomou a idéia da *Vanitas* (1746, Londres, National Gallery) [fig. 10]. Batoni trabalhou principalmente em Roma, onde os quadros de Veronese estiveram até serem adquiridos por Philippe II, em 1721.

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) [fig. 11].

IV - AS CÓPIAS POR BOUCHER: ALGUMAS QUESTÕES RELACIONADAS À IMPORTÂNCIA DESTES QUADROS NO SÉCULO XVIII.

Nas cópias de Veronese, Boucher seguiu os originais com muito cuidado, modificando totalmente sua pincelada, procurando fazer cópias fiéis. Numa comparação entre os originais e suas cópias podemos perceber diferenças nas tonalidades em relação à figura da Virtude, no quadro *Hércules entre o Vício e a Virtude*. No original esta apresenta vestes com tons verdes e azuis. Na cópia as roupas apresentam um tom mais próximo ao ocre, entretanto, estas diferenças devem se relacionar ao estado de conservação das obras.

A importância dos quadros de Veronese, que motivou as cópias por Boucher e também por Carle van Loo, pode estar relacionada à própria iconografia das obras ou ao fato de Veronese e outros mestres venezianos terem se tornado modelos a serem imitados pelos artistas e nomes presentes nas mais importantes coleções francesas do período.

Os quadros de Veronese podem ter representado um modelo interessante no século XVIII não só por se afastarem do modelo corrente e apresentarem uma iconografia não usual, mas por representarem dois momentos posteriores às cenas usualmente representadas. No quadro *Hércules entre o Vício e a Virtude*, o personagem apresenta-se em uma atitude ativa, atira-se voluntariamente nos braços

da Virtude, a alusão aos caminhos é indireta; o quadro poderia ter o título *Hércules que se atira nos braços da Virtude*.

Estes quadros representam uma temática que apresentou uma contaminação com relação à questão política: a questão da educação do Príncipe, do governante virtuoso. Segundo Bazin (1963:247):

“Desde a época da Renascença, o mito de Hércules desempenhou um grande papel na imaginação dos humanistas e principalmente no momento em que especulações sobre a política estavam fazendo surgir uma ética e uma mística do Príncipe, chefe da república ideal”.

Os quadros apresentam um modelo de iconografia política procurado pelos governantes, o que justifica o fato de terem pertencido a uma tradição de colecionismo ligada aos soberanos e ao poder. Isto explica a trajetória dos originais, que pertenceram, como já foi apontado, a Rodolfo II, imperador habsburgo, à rainha Cristina da Suécia e posteriormente ao Regente da França. Justificaria também o interesse nas cópias por um nobre que foi ligado diretamente ao Rei D. João V, de Portugal.

Além do possível interesse do encomendante neste tipo de representação, a cópia talvez possa ter sido associada a fins pedagógicos, ligados ao ensino praticado pelos jesuítas durante a primeira metade do século XVIII.

Segundo Le Leyzour (1991:XXIV) as numerosas obras de pedagogia publicadas na França no século XVIII referem-se na maior parte ao *Traité des études* de Charles Rollin, publicado em 1726. No livro VI, dedicado à História, o autor tratou da Fábula em um capítulo, referindo-se à sua utilidade. A necessidade de compreender a significação literal dos mitos explica o desejo do autor de publicar

uma história feita para jovens.

O amor dos jesuítas pelo teatro é conhecido desde as origens da ordem; a Bíblia, a vida dos santos e também os mitos antigos (como o de Hércules) forneceram excelentes argumentos para os espetáculos que, segundo Dainville (1978, apud Le Leyzour 1991: XXV), no século XVIII tornaram-se faustosos. O ensino da fábula e da alegoria tinham um lugar importante porque elas permitiam submeter os alunos a verdadeiros exercícios de iconologia.

Desde 1692 o Padre Jouvancy em seu livro *De ratione discendi et docendi*, afirmou que

“...as explicações de enigmas escritos ou pintados não eram simples brincadeiras do espírito, mas exercícios que acostumavam a manejar com sutileza esta álgebra literária que era para as pessoas cultas a alegoria dos artistas e dos poetas” (apud Le Leyzour, 1991: XXV).

A maioria dos livros de pedagogia do século XVIII esforçou-se em conciliar a exigência moral do cristianismo e o atrativo da literatura pagã. Segundo Maxwell (1993:110) em Portugal os jesuítas possuíam quase um monopólio da educação mais elevada, tinham o exclusivo direito de ensinar latim e filosofia na escola de artes, a escola preparatória para as faculdades de teologia, direito civil e canônico e medicina, na Universidade de Coimbra. A outra única universidade em Portugal, a de Évora, era uma instituição jesuíta.

A partir da metade do século, com a expulsão dos jesuítas de vários países, ocorreram grandes mudanças em relação ao ensino. Segundo Maxwell (1993:110) uma primeira consequência da expulsão dos jesuítas foi uma reestruturação do sistema de ensino em Portugal.

Os quadros de Veronese seriam, portanto, de grande interesse no ambiente em que viveu o duque de Aveiro, que era diretamente ligado aos jesuítas e desempenhou funções ligadas à administração do Palácio, administração do reino e Justiça (foi Mordomo-Mor do Rei Dom João V e também presidente do Desembargo do Paço).

Além desta idéia de ação ativa do personagem ou do interesse de tais obras para o ensino, o fato de os pintores venezianos atualizarem as histórias incluindo personagens contemporâneos e de misturarem os gêneros em suas pinturas, pode ter representado um outro fator de interesse nas cópias dos quadros de Veronese.

Na descrição da coleção do Regente por Saint-Gelais e também no guias de viagens de Paris do século XVIII o quadro de *Hércules entre o Vício e a Virtude* era conhecido pelo título *Paolo Veronese entre o Vício e a Virtude*. A idéia do autorretrato não é um consenso entre os especialistas no artista; porém no século XVIII poderia ser feita a comparação com o retrato de Veronese *As Bodas de Caná* [fig 12 e 13], do qual existia uma cópia pertencente à Coleção Crozat.

Em relação ao tema do outro quadro, *Alegoria da Sabedoria e da Força*, a citação associa-se à idéia da *Vanitas* e o pintor evoca no quadro a melancolia decorrente desta idéia. Uma certa melancolia ligada à passagem do tempo, ao efêmero, ao transitório, tão presente na pintura veneziana foi também um tema relevante para o século XVIII, na fixação dos instantes fugidios, nas pinturas de ruínas e nas representações do sublime, este último, segundo Starobinski (1994:182) “Entusiasmo melancólico a nos ensinar que somos efêmeros...”.

Além da temática dos quadros, pintores venezianos como Ticiano e Veronese constituíram-se em modelos para os artistas franceses desde o início do século, para La Fosse, Watteau, Lemoyne e Boucher. Os quadros dos mestres venezianos foram muito procurados por colecionadores e as cópias valorizadas, como a coleção de Crozat o demonstrou. Esta redescoberta dos mestres venezianos esteve ligada ao

debate em torno da supremacia da linha ou da cor na Academia Francesa, do qual tratarei a seguir.

CAPÍTULO 2 - A POLÊMICA DESENHO *VERSUS* COLORIDO.

No início do século XVIII ocorreu na França uma redescoberta dos mestres venezianos, principalmente Tiziano e Veronese. A nomeação de Roger de Piles para a Academia e a difusão das idéias a respeito da pintura dos grandes coloristas contribuiu para isto. Em 1708 de Piles publicou o *Cours de peinture par principes*, espécie de síntese de todos os debates travados por ele no fim do século XVII.

A Academia Francesa, sob a direção de Le Brun, exaltava a primazia do desenho, tendo como modelo a obra de Poussin. Roger de Piles defendeu os mestres venezianos, os flamengos e Rubens, valorizando a fatura baseada no colorido.

A discussão já era antiga. No século XVI, Giorgio Vasari e Lodovico Dolce escreveram a respeito da primazia do desenho ou da cor. Vale a pena examinar, embora de forma bastante resumida, as principais questões relativas à polêmica 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.

I - 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 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 três artes nossas: arquitetura, escultura e pintura”(Vasari, 1991:73).

Os artistas florentinos, desde Giotto, praticavam a pintura e também a escultura e a arquitetura. Em Veneza a situação era diferente. Os mestres venezianos eram quase exclusivamente pintores (*deventori*), permaneciam com esta denominação mesmo quando ocasionalmente praticavam a escultura ou arquitetura.

A tradição da arquitetura florentina, fundada sobre a matemática e ligada a uma tradição literária clássica, que remontava a Vitruvius, preparou o terreno para a emancipação da pintura. Alberti fundou a arte da pintura sobre a geometria, base da perspectiva pictural. O espaço definido através da matemática e a precisão na definição dos contornos constituíram-se em valores essenciais para a nova perspectiva e continuariam a se exprimir no século XVI dentro da noção de desenho.

No livro *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti da Cimabue fino ai nostri giorni*, 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, pelo 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. Utilizado nos Países Baixos, o emprego do 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.

Bellini, com a aplicação das cores em *glacis*, procurou criar uma luz que parecia emanar da própria pintura; a luz pôde assegurar uma existência independente

aos objetos iluminados. Através do brilho bizantino da arquitetura sagrada ou na iluminação simbolicamente calculada, transpôs suas paisagens naturais em um registro espiritual. A exploração do óleo deu às composições de Bellini a luz que banha as suas telas de forma tão sugestiva.

Nas pinturas de Giorgione, as figuras e os objetos não se contentavam em emergir da sombra que os envolvia, compartilhavam uma atmosfera comum e palpável, também uma superfície feita de toques cada vez mais independentes, onde o trabalho do pincel se deixava perceber cada vez mais. Colocada ligeiramente sobre a trama da tela, a pintura deixava um traço quebrado, interrompido, que conferia uma vibração nova à superfície.

Vasari, ao referir-se à Giorgione, escreveu que este pintava só com as cores, sem aplicar-se em desenhar sobre papel, que seria o verdadeiro e melhor modo de pintar:

“Chegando cerca de 1507, porém, Giorgione de Castelfranco, não gostando desta forma de fazer, começou a dar às suas obras mais suavidade e mais relevo, com bela maneira, colocando-se diante das coisas vivas e naturais e representando-as o melhor possível com as cores, fazendo manchas com as tintas contrastantes e suaves, segundo o que o vivo mostrava, sem fazer desenho; tendo por certo que o pintar somente com as próprias cores, sem outro estudo de desenhar sobre papel, [como se este] fosse o verdadeiro e melhor modo de fazer o verdadeiro desenho.”¹

¹“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 1991: 1285-1286).

Para Vasari, apesar da importância de Giorgione, a revolução introduzida por ele foi baseada em um erro fundamental, porque desenhar sobre o papel não era somente capital para uma boa preparação das pinturas; era também um exercício pelo qual o artista desenvolvia novas idéias. O desenho fixava no espírito todas as formas da natureza, de maneira que o artista não precisava depender de um modelo sob os olhos. Afirmava Vasari que os pintores venezianos era pouco hábeis para o desenho e dissimulavam isto através dos atrativos das cores:

“Quando exercita-se a mão desenhando sobre papel, realiza-se o desenho e a pintura com mais facilidade e assim praticando a arte, o estilo e o juízo tornam-se perfeitos, eliminando todas aquelas dificuldades que apresentam as pinturas acima mencionadas. Desenhando no papel, a mente preenche-se de belas idéias e aprende-se a representar de cor todas as coisas da natureza, sem a necessidade de vê-las sempre ou de ter de esconder a falta de conhecimento do desenho sob a beleza das cores; da maneira que fizeram muitos anos os pintores venezianos, Giorgione, Palma, Pordenone e outros, que não viram Roma nem outras obras da maior perfeição”.²

² “...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 dipignendo. 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 nascere 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” (idem: 1286).

O desenho tornou-se desde então, o ponto central do grande debate estético do século XVI. Uma crítica à falta de aprendizado do desenho foi atribuída por Vasari a Michelangelo, por ocasião de uma visita de ambos a Ticiano:

“Depois, uma vez que se despediram dele, conversando sobre a técnica de Ticiano, o Buonarroti o louvou muito, dizendo que gostava muito de suas cores e de sua maneira, mas que era uma pena que em Veneza não aprendessem desde o princípio a desenhar bem e que aqueles pintores não tivessem um melhor sistema de estudos. ‘Sendo que’, disse ele, ‘se esse homem fosse um tanto ajudado pela arte e pelo desenho, como ele é pela natureza e sobretudo em retratar o vivo, ninguém poderia fazer melhor, tendo ele belíssimo espírito e uma maneira muito encantadora e vivaz.’”³

Apesar da polêmica, Vasari reconheceu o bom êxito da pintura veneziana, ao menos de Tiziano. Ao escrever sobre Giorgione, o autor revelou uma apreciação atenta da sua extraordinária novidade na pintura. Vasari considerou que o último estilo de Tiziano satisfazia plenamente e de forma eficaz as possibilidades oferecidas por esta maneira de pintar diretamente sobre a tela e descreveu a pintura de mancha com sensibilidade:

“Mas é bem verdade que o modo de fazer que tem neste último, é muito diferente de seu fazer quando jovem. As primeiras obras são conduzidas

³ “Dopo partitti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarrotto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s’imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que’ pittori miglior modo nello studio. “Conciò sia” diss’egli “che se quest’uomo fusse punto aiutato dall’arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera” (ibidem:1292).

com uma certa fineza e diligência incríveis, para serem vistas de perto e de longe; e as últimas, são conduzidas por toques aparentes, realizadas com pinceladas grossas e com manchas; de maneira que de perto não se podem ver e de longe, parecem perfeitas. E este modo é a razão pela qual muitos, procurando imitá-lo e mostrar o fazer prático, fizeram pintura desajeitada: e isto ocorre porque se a muitos parece que são feitas sem fadiga, isto não é verdade e se enganam; porque se sabe que são refeitas e que se volta à elas com as cores tantas vezes, que a fadiga então se vê.”⁴

Enquanto o modo de pintar da Itália Central colocava a questão da preparação gráfica sistemática 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 por exemplo, 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

⁴ “Ma è ben vero che il modi di fare che tenne in queste ultime, è assai diferente del fare suo da giovane. Conciò sai che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette; e questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò imitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture, e ciò adiviene perchè se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s’ingannano, perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fatica vi si vede. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture con grande arte, nascondendo le fatiche” (Vasari 1991:1294).

(*Lamento della Pittura sè l'onde Venete*, 1605) responsabilizou Tintoretto pelo declínio da pintura veneziana no fim do século XVI (apud. Rosand 1982).

Os partidários de Veneza deram sua contribuição ao debate, mas segundo Rosand (1982), jamais chegaram a desenvolver uma teoria ou sistema comparável à esplêndida formulação estética de Vasari. Em Veneza, a linguagem crítica mais eficaz não era objetivamente analítica, era mais um elogio literário da pintura veneziana, mais vago, poético e sugestivo. Isto pode ser observado na prosa de Aretino, por exemplo, em carta de maio de 1544, em que este descreve uma vista do Grande Canal em termos picturais, emprestando seu vocabulário e sua visão à paleta de Ticiano:

“...dirigi os olhos ao céu; o qual desde que Deus o criou nunca foi embelezado por tão prazerosa pintura de sombras e de luzes. [...]o casario, o qual ainda que de pedras verdadeiras, parecia de matéria criada pela arte e o ar, que eu percebi em algum lugar puro e vivo, turvo e opaco em outra parte. [...] Fiquei estupefato com certeza pela cor variada com que as nuvens apareciam; as mais próximas ardiam pelas chamas do fogo solar e as mais longínquas eram avermelhadas de uma cor ardente de mínio⁵ não tão brilhante. Oh, com que belo tracejar os pincéis naturais empurravam o ar para lá, apartando-o dos palácios, da maneira que os aparta o Vecellio quando pinta paisagens! Aparecia em certos lados um verde azul e em alguns outros um azul verde, realmente composto pelas bizarras da natureza, mestra dos mestres. Ela com seus claros e seus escuros dava distância e relevo ao que se achava melhor relevar e distanciar, e aí eu que sei que o vosso pincel é espírito de seus espíritos, três ou quatro vezes exclamei: ó Ticiano onde estais agora? Eu juro que se o senhor retratasse o

⁵ Óxido salino de chumbo.

que eu conto, deixaria os homens tão estupefatos quanto eu fiquei confundido; que contemplando o que ali achei, alimentei disso a minha alma, que não mais durou a maravilha de tal pintura.”⁶

Em 1548 Paolo Pino sugeriu a dificuldade de analisar a cor, escrevendo que “as coisas que tratam do colorido são infinitas e este é impossível de explicar com palavras”.⁷ No *Diálogo da Pintura*, 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, colorido), Dolce fez da mímese 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. Ao passo que numerosos pintores

⁶ “Pietro Aretino a M. Tiziano:

[...] rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. [...] i casamenti, che benchè sien pietre vere, parevano di materia artificioata; e di poi scorgete l’aria, ch’io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida, e smorta. [...] Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano. I più vicini ardevano con le fiamme del fuoco solare, e i più lontani rosseggiavano d’uno ardore di minio non così bene acceso. Oh con che belle trattegiature i pennelli naturali spingevano l’aria in là, discostandola da’ palazzi, con il modo che la discosta il vecellio nel far dei paesi! Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro verde, veramente composto dalle bizzarrie della natura, maestra de’ maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito de’ suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: O Tiziano, dove siete mo? Per mia fè, che se voi aveste ritratto ciò che io vi conto, indurreste gli uomini nello stupore che confuse me, che nel contemplare quel che v’ho contato, ne nutrii l’animo, che più non durò la meraviglia, di si fatta pittura. Di maggio, in Vinezia, 1544.” (Bottari 1976:115-118).

⁷ “Sono infinite le cose appertinenti al colorire et impossibil è ispliarle con parole, perché ciascun colore o da sé o composito può far più effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell’effetti del naturale, però se gli conviene l’intelligenza e practica de buon maestro”. Paolo Pino, *Dialogo di pittura* [1548] apud Rosand (1982: 216).

eram excelentes no desenho e invenção, Tiziano merecia a glória de um colorido perfeito, sendo na pintura “divino e sem igual”.

Para Rosand, a formulação mais acabada e mais sensível da estética veneziana estaria em Marco Boschini, artista, poeta e crítico (*La carta del navegar pittoresco*, 1660; *La ricche minere della pittura veneziana*, 1674). Segundo Rosand “malgrado sua ornamentação barroca – ou talvez devido a esta e ao emprego do dialeto – a linguagem de Boschini forneceu a expressão literária mais apropriada à tradição pictural veneziana.” (Rosand 1982:32).

Os venezianos não utilizavam o termo cor (*colore*), preferiam colorido ou colorir (*colorito*, *colorire*), não o substantivo, mas uma forma do verbo. O que estava em questão não era a cor em si. Pino e Dolce afirmavam que a qualidade do colorido não estava nas propriedades físicas das cores, mas na forma como são aplicadas: o colorido é um conceito ativo, construtivo.⁸

Segundo Boschini,

“O colorido compreende: a base, que constitui o fundamento; o esboço (*la macchia*), que é o estilo (*maniera*); a mistura de cores, que é a doçura; o trabalho das cores, para distinguir as diferentes partes; o claro-escuro dos tons, que constituem o modelado; o toque ousado (*il colpo sprezzante*) que

⁸ “Non però intendo vaghezza l’azzurro oltra marino da sessanta scudi l’onzia o la bella laca, perch’i colori sono anco belli nelle scatole da sé stessi.” (idem:217)

“Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de’ bei colori, come belle lache, bei azzurri, bei verdi e simili; perch’i questi colori sono belli parimente senza che e ‘si mettano in opera; ma nel saperli maneggiare convenevolmente”. Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura* apud idem: 217.

faz a liberdade do colorido; o glacis, que cria uma maior unidade tonal. Estas técnicas dão origem ao Colorido à Veneziana.”⁹

O colorido veneziano distingue-se por um uso mais fundamentalmente construtivo da cor, onde os toques do pincel compõem a estrutura pictural. O colorido é um processo de adição, de construção progressiva do quadro.

Rosand analisa o uso da cor entre os florentinos – as cores de Pontormo, Rosso ou Bronzino, intensas, profundamente saturadas, mais surpreendentes que as da pintura veneziana do século XVI. Porém, apesar de seu impacto estético ou seu poder expressivo, a cor florentina reforça as diferenciações formais fundadas sobre a linha: cor, mais que colorido, respeitando os limites do campo e a precisão expressiva do contorno; a cor permanece a serviço do desenho.

II - 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 *Accademia di San Luca*, mas também a *Académie Française*, fundada por Richelieu em 1635; esta possuía a finalidade não apenas de formação dos artistas, mas de reflexão sobre a arte.

⁹ “Il Colorito si dilata in varie circostanze e particolarità; poichè questo alle volte si riceve per l’impasto, ed è fondamento; per la macchia, ed è la Maniera; per l’unione de’ colori, e questo è tenerezza; per il tingere o ammacare, e questo è distinzione delle parti; per il rillevare e abbassare delle tinte, e questo è tondeggiare; per il colpo sprezzante, e questa è franchezza di colorire; per il velare, o come dicono sfregazzare, e questi sono ritocchi per unire maggiormente. Di modo che con questi, e con altri simili particolari, si forma il Colorito alla Veneziana...”. M. Boschini, “Breve instruzione”, *La Carta del navigar pittoresco* apud ibidem.

O grande representante da doutrina da Academia, seu diretor, foi Charles Le Brun. Tendo estudado em Roma, com Poussin, foi pintor de técnica bem ordenada e decorador suntuoso. Le Brun detinha as encomendas oficiais, exerceu enorme influência sobre a maior parte dos artistas, sendo, na Academia, o moderador e árbitro nas discussões.

Le Brun foi um artista preocupado com a perfeição do desenho, a ordenação nobre do grande gosto da composição e com a expressão mais perfeita das paixões da alma. Ele, enquanto um dos fundadores da Academia, formou uma escola e elaborou uma doutrina, que permitia aos artistas imitar as obras dos mestres e conduzir a criação artística de sua concepção até os pequenos detalhes da execução.

A Academia tinha como finalidade principal a formação dos artistas, o programa de ensino acadêmico consistia em “cópia das belezas antigas ou de Rafael para o iniciante, estudo do natural no que concerne às proporções do antigo para o aluno mais avançado; enfim a interpretação direta da natureza segundo as regras da beleza antiga tais como Rafael as aplicava” (Fontaine, 1909: 67).

À parte estes aspectos relacionados a proporções e perspectiva, regulados pelas normas, a Academia considerava a pintura de história como a mais elevada. Félibien, um dos fundadores da Academia e seu historiógrafo, definiu no prefácio das Conferências do ano de 1667, o que viria a constituir-se na hierarquia dos gêneros na pintura, corrente até o fim do século XIX. Escreveu Félibien:

“à medida que os artistas se ocupam de coisas as mais difíceis e mais nobres, eles escapam do que há de mais baixo e mais comum e se enobrecem por um trabalho mais ilustre”. Assim, “aquele que faz perfeitamente paisagens está acima de um outro que não faz senão frutas, flores ou conchas. Este que pinta animais vivos é mais apreciável que aquele que não representa senão coisas mortas e sem movimento. E como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que

aquele que se torna imitador de Deus pintando figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros.”¹⁰

Félibien tratou também da pintura de história e alegoria alertando aos artistas que:

“é preciso passar da figura única à representação de muitos, é preciso tratar da história e da fábula, representar grandes ações como os historiadores, ou temas agradáveis como os poetas, e, elevando-se ainda mais, é preciso nas composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais relevantes.”¹¹

A Academia constituiu, assim, uma tradição ligada à pintura de história e à tradição do desenho de Poussin. Leon Mirot em seu artigo *Roger de Piles, crítico de arte*, escreveu que, dentro da doutrina defendida por Le Brun,

“o desenho domina tudo, porque ele fala à razão, delimitando cada objeto, definido-o, abstratizando. [...] Mas o desenho e a expressão deixaram de

¹⁰ “...à mesure que les artistes s’occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu’il y a de plus bas et de plus commun et s’anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d’un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l’homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l’imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres” Félibien, *Conférences pour l’année 1667*, prefácio, apud Fontaine (1909:56).

¹¹ “Il faut pour cela passer d’une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble; il faut traiter l’histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes: et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir du voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés” (ibidem: 57).

lado o que não é senão accidental, o que varia segundo a modalidade do tempo, da hora, do lugar; por assim dizer, esta outra parte da pintura, o colorido, que não é o senão um acidente material, enquanto o desenho é permanente...” (Mirot 1923:23).

Desenho e expressão constituíam a base da arte pictural, onde a cor não era senão um acidente e esta teoria apoiava-se na autoridade 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”(Le Brun, *Sentiments sur le discours de M. Blanchard*: 1672 apud Lichtenstein 1994:157).

Porém apesar da autoridade de Poussin, cujas obras eram procuradas e disputadas por amadores e da influência de Le Brun, alguns artistas procuraram caminhos novos, inspirando-se nos bolonheses, venezianos e, ao lado destes, em uma outra escola que começava a ser conhecida e que à observação da natureza acrescentara, ela também, a ciência da cor: os flamengos, e o maior dentre eles, Rubens. Os pintores flamengos eram numerosos em Paris, onde constituíam um círculo, no albergue de La Chaise. Rubens, chamado por Maria de Medicis, decorou, de 1620 a 1625, as galerias do Luxemburgo; suas obras tiveram lugar em coleções particulares.

O debate entre os partidários do desenho e da cor iria florescer na França, sob as condições determinadas pela política de Luis XIV. Nos anos seguintes, Guillet de Saint-Georges, historiógrafo da Academia, apontou a primeira participação dos coloristas na Academia:

“Alguns particulares, que os acadêmicos introduziram por civilidade em sua assembléia, aí semearam máximas absurdas extraídas da escola de Lombardia que sustenta, contra a escola de Roma, que, para formar um excelente pintor, é melhor prender-se à economia das cores do que à

exatidão do desenho. Para melhor autorizar opinião tão errônea, que leva os pintores a negligenciar o mais nobre de seus talentos e multiplica a impostora quantidade dos meros coloristas, tais indivíduos vinham obter nas conferências da academia as noções e os termos essenciais da arte e, deturpando o seu uso, deles se serviam para surpreender os alunos crédulos e pouco esclarecidos. Suas falsas máximas fizeram ainda mais sucesso porque eles as lançaram acaloradamente durante a doença de M. Le Brun, inimigo declarado desse erro e que jamais poderá ser acusado de haver ignorado a excelente distribuição das cores e de haver se afastado deste partido por insuficiência [...] Mas enfim, os particulares de quem falei foram, por essa época, tanto mais temíveis para a Academia, pois acabavam de triunfar no próprio lugar escolhido para destruí-los. Julgou-se então que poderiam estancar seus abusos ou, se é preciso dizer assim, seus atentados, interrompendo-se as conferências até que M. Le Brun estivesse curado” (Montaignon : 1854 apud Lichtenstein 1994: 150).

A querela do colorido inseriu-se, então, em uma instituição cuja ordem e funcionamento haviam sido assegurados, desde a sua fundação, pelos partidários do desenho.

Colbert instituíra um ciclo de debates na Academia, que inicialmente se baseavam nas obras da coleção do rei, cujos textos foram redigidos e publicados, primeiro por Félibien e posteriormente por Guillet de Saint-Georges. Em uma conferência de Le Brun sobre o quadro *Os Israelitas recebendo o maná*, de Poussin, por exemplo, ele expôs sua teoria sobre a fisionomia e as paixões da alma, estabelecendo relações entre as proporções empregadas por Poussin em seus personagens e as proporções de estátuas antigas.

A polêmica iniciou-se com uma conferência de Philippe de Champaigne, em 1671, sobre um quadro de Ticiano; o pintor aproveitou a ocasião para invocar o

exemplo de Poussin que “após um curso de alguns anos” sobre a pintura de Ticiano, achou melhor descartar este caminho (apud Thuillier 1994:183). Seguiram-se discussões apaixonadas contra e a favor dos mestres venezianos. Le Brun formulou o pensamento da Academia, declarando que não se deveria negligenciar a cor e sim estudá-la com atenção e aplicação; entretanto, seria conveniente fazê-lo “de forma que o desenho seja sempre o pólo e a bússola que nos rege” (apud Mirot 1923:24). Roger de Piles, que participava das conferências como amador e iria tornar-se o grande defensor dos coloristas, decidiu levar o debate ao público e compôs seu 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 admirável série de Rubens, sob a orientação de 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. Esta súbita “promoção” de Rubens provocou reações indignadas. Na Academia sucederam-se as discussões, uma série de panfletos violentos foram feitos onde os autores se posicionaram a favor ou contra Poussin e Rubens. Tudo permaneceu restrito a um grupo de curiosos, os textos circularam manuscritos, porém em 1677, mais uma vez, de Piles levou o debate ao grande público, com *Conversations sur la connoissance de la peinture*, seguido de outras obras sobre Rubens.

Segundo Lichtenstein (1994), o fato de ir contra a prioridade do desenho equivalia a atacar a Academia, isto é, 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.

A situação ainda teve caráter mais grave na França, pelo fato de a primazia do desenho ter sido defendida por uma instituição à serviço da monarquia. Podemos

reconhecer no debate francês as idéias presentes no debate italiano sobre o colorido. Lichtenstein nos chama a atenção para o fato de que estes argumentos, que se repetiram através da história, estiveram assentados em pressupostos comuns aos partidários do desenho ou da cor na Itália, no século XVI e na França, no fim do século XVII.

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 sobre a necessidade de distinguir a cor (a matéria), do colorido, a forma como a cor é utilizada pelo artista.

Assim, um século depois, Roger de Piles iria opor a cor (matéria), que torna os objetos sensíveis à visão, ao colorido (técnica), parte essencial da pintura, através da qual o pintor consegue imitar a aparência das cores e que compreende a ciência do claro-escuro. Às críticas que se fizeram ao colorido, de não poder ser ensinado através 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 Lichtenstein(1994) recorda que na Itália não existia uma doutrina oficial, os textos em defesa da pintura veneziana, foram, como já vimos, muito menos objetivos. Na França, a existência da Academia forçou a organização de uma teoria e levou à radicalização dos postulados teóricos.

No fim do século, muita coisa mudara na Academia; as idéias que de Piles defendera na Academia triunfaram; em 1699 ele foi escolhido como conselheiro honorário da Academia então dirigida por La Fosse. O tempo das polêmicas tinha passado, escutava-se com respeito o velho professor; a vitória era dos partidários da cor.

A doutrina acadêmica e os escritos de de Piles.

A teoria artística consolidou-se na Academia com Félibien e Le Brun, a partir da tratadística italiana e tendo Poussin como modelo. Félibien escreveu que o desenho,

“sobretudo quando se inspira no antigo, exprime nos seres o que existe de essencial e de fundamentalmente belo; a cor não acrescenta senão um deleite ao quadro; ela valoriza as formas naturais, que, sem ela, conservariam ainda seu vigor, sua elegância, suas proporções”¹².

No livro *Dialogue sur le coloris*, de Piles argumentou que os pintores deveriam reunir diversas qualidades, “um pintor não é hábil em sua arte, se ele ignora qualquer uma das partes que a compõe.” (apud Mirot 1923: 38). O autor insistiu sobre a necessidade de o artista dominar o desenho, a composição e o colorido. O desenho era “uma parte essencial da pintura, sem a qual ela não pode subsistir” e este compreendia “as justas medidas, as proporções, as formas exteriores que deveriam conter os objetos que são imitados da natureza” (apud idem). Em relação ao desenho, invenção e expressão das paixões da alma, de Piles concordava com a teoria corrente na Academia. Entretanto, separava-se desta ao julgar, contrariamente às idéias admitidas oficialmente, que o colorido, até então negligenciado ou ignorado, apesar de Giorgione, Ticiano e Rubens, deveria ser considerado como parte essencial da pintura. Desenho e invenção eram necessários, mas não eram tudo, não eram o apanágio do pintor. O desenho se encontrava nas

¹² “Le dessin, surtout lorsqu’il s’inspire de l’antique, exprime dans les êtres ce qu’il y a d’essentiel et de fondamentalement beau; la couleur n’ajoute qu’un agrément au tableau, comme elle met en valeur les formes naturelles qui, sans elle, conserveraient encore leur vigueur, leur élégance, leur proportions”. (Fontaine 1909 : 12-13).

gravuras, esculturas e relevos, não pertencia propriamente à pintura, na qual o colorido fazia a diferença.

Para de Piles, o colorido distinguia a pintura de outras artes, sendo, por conseqüência, superior ao desenho. No *Dialogue sur le coloris*, o autor reafirmou que a pintura tinha por objeto “a perfeita imitação dos objetos visíveis sobre uma superfície plana por meio das formas e da cor” e mais se aproximava da perfeição ao atingir seu objetivo que era o de “seduzir os olhos”(apud Mirot 1923:40).

O pintor deveria imitar ao máximo a natureza e para isto contribuía a cor “que torna os objetos sensíveis à vista” e permitia imitar a natureza “como ela nos aparece, e ela não aparece aos nossos olhos senão sob a aparência da cor” (apud idem). No livro *Cours de peinture*, o autor diz que o pintor deveria conhecer o justo emprego da cor, o colorido e deveria ater-se ao claro-escuro: “arte de distribuir com vantagem as luzes e sombras que deveriam encontrar-se em um quadro tanto para o repouso e a satisfação dos olhos quanto para o efeito geral” (apud ibidem : 41).

De Piles concluiu, no *Diálogo sobre o colorido*, que Poussin não teria compreendido a cor de Ticiano, pelo fato de não ter tirado o mesmo partido da cor que os grandes artistas da escola veneziana ou da escola flamenga; este dizia que Poussin não compreendera que esta parte da pintura também era um riquíssimo meio de expressão e a subordinara totalmente ao desenho.

Fontaine destaca os pontos em comum entre Le Brun e de Piles: ambos possuíam em comum o amor pela Academia e a julgavam necessária para liberar as belas artes da servidão em que estava a corporação dos mestres pintores e escultores. A idéia da fundação de uma academia análoga à de São Lucas, não era menos cara a de Piles do que a Le Brun. Ambos concordavam, portanto, em relação às regras do aprendizado, à importância de estudar anatomia, perspectiva e todas as ciências que contribuem para o desenho.

A Academia, em suas conferências sobre vários artistas, procurou estabelecer regras infalíveis, que regulariam os procedimentos dos artistas, evitando também os julgamentos subjetivos sobre as obras, impondo um gosto.

Em relação à busca de novos modelos, Fontaine afirma que de Piles, como a maior parte dos amadores, possuía um ecletismo e um liberalismo que provinham do conhecimento e da comparação de obras de arte muito diversas.⁵ Para o autor, provavelmente na apreciação de Rembrandt se manifesta melhor o esforço de de Piles para compreender um artista e escapar à prevenção. Durante sua estadia na Holanda, de Piles escreveu sobre um retrato que Rembrandt fez de uma criada, do qual se contava uma estória de que era colocado à janela e enganava os olhos dos passantes. De Piles teria adquirido este quadro¹³, interessado principalmente no efeito da pintura sobre o espectador; ele não gostava de Rembrandt ainda como o faria mais tarde; constatou no *Abrégé de la vie des peintres* que “ele não procurou em suas obras nem a correção do desenho, nem o gosto do antigo”(apud Fontaine 1909: 132).

Porém, tendo em mãos um grande número de desenhos do artista, afirmou que seus retratos tinham “uma força, uma suavidade e uma verdade surpreendentes” (apud idem). Enfim, Rembrandt era “*maître de ses couleurs*”. Nem os métodos de análise nem as conclusões ligavam-se aos procedimentos ordinários de Le Brun e da Academia. A independência de julgamento era uma das qualidades mais preciosas de de Piles e o diferenciava singularmente da maior parte dos oradores da Academia, no tempo de Le Brun.

¹³Segundo Alpers,1995, não se sabe ao certo dentre as pinturas que sobreviveram e que correspondem à descrição de de Piles, qual seria a que ele teria comprado: *A Criada*, National Museum, Estocolmo; *Moça na Janela*, Dulwich Picture Gallery, Londres; *Moça com Vassoura*, National Gallery of Art, Washington ou *Moça em uma janela aberta*, The Art Institute of Chicago.

O livro *Cours de Peinture par Principes*, de 1708, é uma espécie de síntese da teoria de de Piles, retoma o *Dialogue sur le Coloris* e suas conferências proferidas na Academia.

Puttfarken (1985) analisou no *Cours de Peinture par Principes* a teoria do autor em relação à cor e ao colorido. De Piles fez três distinções entre diferentes aspectos da cor: entre cor e colorido, cores simples e locais e cores naturais e artificiais. A primeira distinção, entre cor e colorido, foi o problema central na disputa entre rubenistas e poussinistas na Academia, pois se ligava ao argumento de que a imitação da cor não era um simples processo mecânico. Enquanto Félibien e Le Brun tomaram o ponto de vista de que a da pintura tinha seu fundamento na maestria intelectual do tema, de Piles afirmava que era o colorido que não apenas distinguia o pintor do mero artífice, mas também colocava-o em igualdade com outros “artistas liberais” como poetas, matemáticos e geômetras.

A noção de cor contrasta portanto com a de colorido, o conhecimento que é requerido do pintor:

“A Cor é o que torna os objetos sensíveis à vista. E o Colorido é uma das partes essenciais da pintura, pela qual o Pintor imita as aparências das cores de todos os objetos naturais e distribui aos objetos artificiais a cor que é a mais vantajosa para enganar a vista.

Esta parte compreende o conhecimento das cores particulares, a simpatia e antipatia que se encontra entre elas, a maneira de empregá-las e a inteligência do claro-escuro.”¹⁴

¹⁴ “La Couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue.

Et le Coloris est une des parties essentielles de la Peinture, par laquelle le Peintre fait imiter les apparences des couleurs de tous les objets naturels, et distribuer aux objets artiificiels la couleur qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vue.

Para Fontaine, Roger de Piles teve o grande mérito de compreender e restituir à cor sua função verdadeira, diferente daquela assinalada por Le Brun. Onde Le Brun não viu senão um deleite banal, ele assinalou uma necessidade técnica e, para citar as palavras de Rembrandt, ele marcou a distância que separava o pintor do tingidor.¹⁵

A herança de Rubens foi perpetuada em Paris através da presença de seus quadros, em particular do ciclo de Maria de Médicis, no Palácio do Luxemburgo. Alguns pintores franceses do fim do século XVII, como Antoine Coypel, Charles de La Fosse e Jean Jouvenet estudaram atentamente a arte de Rubens.

De Piles, através do elogio a Rubens e da ênfase no uso específico da cor, contribuiu para a redescoberta de mestres venezianos como Ticiano e Veronese. Estes influenciaram artistas como Watteau e indiretamente, François Boucher, na fatura estruturada através do colorido, na pincelada livre e em alguns temas tratados. Os escritos de de Piles e o elogio aos venezianos influenciaram também na formação de coleções parisienses, como a de Pierre Crozat (conforme artigo de Stuffmann: 1968) e também na de Philippe II de Orléans.

Cette parte comprend la connoissance des couleurs particuliers, la simpathie et l'antipathie qui se trouvent entr'elles, la maniere de les employer, et l'intelligence du clair-obscur"; de Piles (1989:148).

¹⁵ Roger de Piles escreveu sobre Rembrandt "Como reprovaram nele um dia a singularidade de sua maneira de empregar as cores que tornava seus quadros desiguais (*raboteux*), ele respondeu que era pintor e não tingidor.", *Abrégé de la vie des peintres* apud Fontaine (1909 : 139).

CAPÍTULO 3: FRANÇOIS BOUCHER.

A vitória dos rubenistas e a conseqüente divulgação das idéias de de Piles influenciaram a pintura francesa no início do século XVIII. Roger de Piles definiu a pintura em termos de artifício, ilusão e sedução, ao defender que sua principal finalidade era “seduzir os olhos”.

Os debates na Academia no fim do século XVII influíram em pintores como Charles de La Fosse (um pintor que copiou e inspirou-se em Ticiano e Veronese), Watteau, Lemoyne e Boucher.

O interesse de Watteau no uso sutil das cores, sua pincelada acidentada, a fragilidade ou o artifício de seus temas, tudo isto deve-se aos embates de de Piles. No quadro de Watteau, intitulado *A Insignia de Gersaint* [fig 14] o pintor representou os prazeres do olhar, conversar e devotar-se ao valor da arte, o exercício do gosto que de Piles incentivara em seus textos. Neste quadro Watteau utilizou o recurso dos “quadros dentro do quadro”, nele representando algumas sugestões de mitologias de Rubens.

A defesa do colorido deu ênfase também à experiência do espectador da pintura. De Piles ofereceu um relato da representação que foi específico da pintura; sua proposta de análise esteve desvinculada do domínio dos pressupostos literários. Alguns escritos de de Piles dirigiram-se à educação dos espectadores, principalmente dos colecionadores de arte e influíram na formação de coleções, como a de Crozat.

Em seu estudo sobre o tema Bryson (1986) destacou a relação da pintura na Academia Francesa com a literatura. O direito exercido pela Academia de ditar aos pintores os textos que seus trabalhos iriam ilustrar assegurou, para o autor, a supremacia de um certo tipo de pintura discursiva. Segundo o autor a prática dos

discursos sobre as pinturas da coleção real associou palavra e imagem com uma intensidade sem precedentes.

Segundo Bryson (1986) na análise das obras, foi conferida por Le Brun uma ênfase à disposição – o equilíbrio das mensagens no quadro. A hostilidade à pintura de gênero pode ser compreendida a partir daí – esta não transmite mensagens narrativas em uma ordem de prioridade – não compreende a linguagem como uma forma de poder sobre a imagem. Para Le Brun, a cor era o parâmetro no qual a imagem cessava de ser discursiva, espiritual, transcendente e caía em uma espécie de simples materialidade.

Na literatura artística a experiência da cor foi relacionada aos sentidos e também a uma liberdade em relação ao texto literário. Nos quadros de Le Brun, por exemplo, é solicitado um trabalho de interpretação por parte do espectador; em Watteau a imagem não parece solicitar a interpretação. A pintura de Watteau, entretanto, inspirou muitos textos literários, sobretudo no século XIX (Gautier, Nerval, Baudelaire, Goncourt). Segundo Bryson (1986), a evocação da linguagem foi maior porque aparentemente não solicitada, já em Watteau os significados são vivenciados enquanto atmosferas.

Friedlander (2001:11-17) considerou duas tendências desde o século XVII na pintura francesa: uma racional, que foi moralizante e didática e a segunda, livre destas inclinações éticas. Para o autor: “a arte francesa se desenvolve a partir do conflito desses opostos, do predomínio exercido alternadamente por uma ou por outra tendência, de sua interpenetração parcial” (idem:15). O autor escreveu que, na batalha entre os partidários de Poussin e Rubens embora as discussões se relacionassem, aparentemente, às questões técnicas e visuais – desenho *versus* colorido, a verdadeira batalha era entre este aspecto de pintura moral e didática, associada ao predomínio da linha na composição, e de outro lado, um amoralismo e subjetividade nos temas tratados, que foram associados à técnica em que predominava a cor. Para Friedlaender:

“Analisado de um ponto de vista histórico, o estilo mais livre manifestou-se, no início do século XVIII, antes de mais nada como uma reação. [...] A reação, que aconteceu durante a Regência, buscando completa libertação de qualquer tipo de limitação acadêmica - tanto em relação à técnica (o novo colorismo) como ao tema (gênero) -, não era nem um pouco surpreendente (ibidem : 16-17).

A pintura de muitos artistas na França, do início do século, esteve associada, portanto, à tendência colorista, a uma certa liberdade em relação aos temas representados, ao gosto pela sensualidade e pela elegância das formas, que encontrou sua expressão nas decorações, por exemplo, de Watteau, Lancret e Pater.

François Boucher foi influenciado no início de sua carreira, pela obra de Watteau e por pintores ligados à tendência colorista, como La Fosse e Lemoyne. Ainda que de forma sutil, a pintura de Boucher esteve também ligada, portanto, desde o início, à produção dos grandes mestres venezianos. Neste capítulo, tratei da trajetória de François Boucher, da atribuição das cópias de Veronese ao artista francês e procurei estabelecer uma relação entre o pintor francês e os mestres venezianos do século XVI.

I - FRANÇOIS BOUCHER

François Boucher nasceu em Paris, em 1703, em uma família humilde, teve suas primeiras lições de pintura com seu pai, um pintor e decorador que permaneceu desconhecido.

O início da carreira de Boucher permanece envolto em mistério. Sobre este período foram realizados estudos por Hermann Voss (1953-54), Pierre Rosenberg e Alastair Laing (1986).

Em torno de 1720 François Boucher entrou no ateliê do gravador J-Fr. Cars para quem produziu suas primeiras gravuras de ilustração. A partir de 1722, ele trabalhou para o colecionador Julienne, nas gravuras para a publicação de *Figures de différents caractères* (1726-1728) e depois para a *Oeuvre gravé de Watteau* (1735), obras que reproduziam os quadros e desenhos de Watteau. Na verdade, Boucher já trabalhava como um profissional, sua lâmina do auto-retrato de Watteau foi o frontispício para o primeiro volume da publicação, de 1726 .

Sobre este período escreveu Mariette (1851, I, apud Rosenberg 1986:43):

“Sua ponta ágil e espirituosa pareceu feita para este trabalho. [...] Boucher trabalhava muito rápido e gravar parecia brincadeira de criança para ele.”

Para Levey (1998: 161) em muitos sentidos Boucher foi o maior discípulo póstumo de Watteau:

“Isso pode ser constatado à medida que sua afinidade básica com Watteau vai sendo claramente reconhecida – mesmo depois que se tornara um pintor famoso e estabelecido – na apreciação a seu respeito em 1745 (em uma ‘lista dos melhores pintores’, elaborada para os *Bâtiments*): ‘...Excelente também nas paisagens, nas pinturas de gênero no estilo flamengo, nas grotescas e ornamentos no estilo de Watteau.’”

Boucher ilustrou uma edição de Molière, em seis volumes, publicada em 1734, em seus desenhos percebe-se uma afinidade com Watteau nas personagens e no ar

teatral; ao mesmo tempo, manifestou uma habilidade para a captação dos detalhes das vestes e mobiliário de sua época, que estaria presente nas cenas de gênero realizadas posteriormente. Nos quadros com “diversos temas campestres” (apresentados no Salão de 1737) Boucher retomou a tradição da pintura pastoral, reinterpretada no século XVIII e da qual Watteau também fora herdeiro.

Paralelamente à esta atividade de gravador, Boucher estudou com François Lemoyne, em torno de 1720, ligando-se assim à tendência colorista de Rubens e dos mestres venezianos antigos, como Veronese, e modernos, tais como Sebastiano Ricci e Pellegrini, que estiveram em Paris, entre 1716 e 1720. Ricci e Pellegrini exerceram uma grande influência na pintura francesa da primeira metade do século, em especial em Lemoyne. Algumas obras de Lemoyne, posteriores a seu contato com Boucher, apresentam um estilo que seria comum a ambos, como por exemplo, *Hércules e Ônfale*, de 1724, do Louvre [fig. 15 e 16].

Em 1723, Boucher ganhou o prêmio na Academia com o tema “*Evilmerodoque, filho e sucessor de Nabucodonosor...*” (quadro perdido). O pintor foi bem sucedido em um tema que teria muito pouco a ver com o tipo de pintura que faria durante sua vida.

Em 1728, Boucher viajou para a Itália com Carle van Loo e seus sobrinhos, Louis-Michel e François van Loo. O artista deveria ter feito esta viagem antes, quando ganhou o prêmio da Academia, em 1723, no entanto, não foi contemplado com a estadia em Roma. Segundo Rosenberg (1986) Boucher teria ido à Itália às próprias expensas, o que teria sido possível devido à intensa atividade de gravador e desenhista. De sua estadia na Itália não são conhecidos documentos que atestem suas atividades, não se sabe quais obras ele teria realizado lá, que artistas estudou ou em que cidades esteve.

Através da análise dos desenhos que Boucher teria feito a partir dos mestres italianos, os historiadores procuraram definir sua trajetória na Itália. Rosenberg (1986) sugeriu um passagem de Boucher por Veneza, seguindo os conselhos de

Vleughels, que recomendava aos alunos travarem contato com um pintor veneziano muito habilidoso, Sebastiano Ricci¹. Provavelmente Boucher permaneceu na Itália por três anos, voltando à Paris em 1731.

Mariette (Laing 1986: 57) escreveu que ao retornar da Itália, Boucher realizou para Derbais pinturas como *O Rapto de Europa* (Wallace Collection, Londres), *Mercúrio confiando Baco menino às ninfas de Nysa* (ambas da Coleção Wallace, Londres), *Vênus e Vulcano* (1732, Louvre), *Aurora e Cephalus* (1733, Musée des Beaux-Arts, Nancy), dentre outros. Estes quadros revelaram uma nova ambição: era o mesmo tipo de pintura mitológica que Boucher fizera antes da viagem à Itália, porém agora em uma escala monumental e com muita maestria nas anatomias.

Além das pinturas já relacionadas que Boucher fez para Derbais, o artista pintou nesta época algumas paisagens. Segundo Laing (1986:60), ao retornar da Itália Boucher pintava vistas idealizadas de lugares próximos à Roma e seus arredores; também pintou cenas saídas totalmente da sua imaginação, que combinavam ruínas clássicas de Roma com as vistas distantes do Vêneto, inspiradas (através de Watteau), em Campagnola, como por exemplo, *A ponte de madeira*, Museu Hermitage, Leningrado) [fig. 17].

O artista ingressou na Academia como pintor de história, com o quadro *Rinaldo e Armida* (Louvre) [fig.18], de 1734, pintura esta que apresenta uma lembrança de Lemoyne e ao mesmo tempo indicou o que viria a ser a obra de Boucher. Boucher foi profundamente marcado pela maneira clara e pela paleta brilhante (tintas oleosas) de Lemoyne, como o demonstram obras como *Vênus e Vulcano* ou *Vênus e Adônis*, de 1734, dos Museus do Louvre e Nancy, respectivamente (Sahut 1984). Segundo Rosenberg (1986:48), de Lemoyne Boucher

¹ Em uma carta de 10/02/1727, Vleughels relatou que Ricci ofereceu seus préstimos aos estudantes da Academia Francesa em Roma, que estivessem de passagem por Veneza; apud Rosenberg (1986 : 59).

herdou as tonalidades luminosas surpreendentes, as figuras articuladas de maneira nobre e elegante, a fluência das composições. Durante a década de 1730 a produção de Boucher começou a afirmar-se com competência e originalidade plástica impressionantes, em figuras que aliavam carnações nacaradas e luminosas a uma pincelada vigorosa, carregada de matéria, apreendida à Castiglione e aos venezianos.

Rosenberg (1986) lembra a facilidade e versatilidade do Boucher do início da carreira: foi obrigado a copiar, recopiar e realizar inúmeras gravuras. Diderot, que seria um dos seus críticos ferozes, elogiou seus primeiros trabalhos (Diderot, 1975 apud Rosenberg 1986: 54):

“...pintou em seu retorno de Roma algumas pinturas que devem ser vistas [...] Este homem, quando retornou da Itália, fez coisas muito belas; seu colorido era vigoroso mas verdadeiro, sua composição era bem planejada, apesar disso cheia de calor, sua pincelada era larga e segura. Eu conheço alguns de seus quadros iniciais, que ele agora chama de borrões (quadros ruins, *croûtes*), Boucher gostaria de comprá-los de volta para os queimar.”

Em 1735 Boucher recebeu sua primeira encomenda real: *As Virtudes*, para o quarto da Rainha em Versalhes, quatro pinturas em *grisaille*, com temas alegóricos. Portanto, desde a metade da década de 30, Boucher tornou-se um pintor renomado, sendo reconhecido como mestre do gosto *rocaille* que dominou a arte francesa até a reação dos anos 60. Com manifesta predileção pela pintura dos nus femininos, o artista inspirou-se no universo poético de Ovídio (em quadros como *O Rapto de Europa*) e da pintura pastoral. Boucher pintou também cenas da vida familiar, paisagens, retratos e quadros religiosos que possuíam a mesma concepção de alegria.

Deixando de lado a preocupação com a verossimilhança, ele inventou uma linguagem preciosa e sensual, baseada em um colorido brilhante e em linhas

sinuosas; seus quadros apresentavam uma profusão de objetos pitorescos que posteriormente seria motivo de críticas mordazes por parte de Diderot.

Além das comissões oficiais, o artista realizou trabalhos para colecionadores: pinturas mitológicas, paisagens, pastorais, cenas domésticas e naturezas mortas. Outra atividade importante em sua carreira iniciou-se neste período: cartões para as tapeçarias de Beauvais e posteriormente para a manufatura dos Gobelins.

Boucher trabalhou em uma surpreendente variedade de estilos. A partir da década de 1740 ele pintou ou exibiu algumas de suas obras mais consagradas, dentre estas *Diana no banho* (Louvre, 1742) [fig. 19] e algumas das obras realizadas para um dos encomendantes mais importantes de Boucher, o Conde Carl Gustav Tessin, que havia sido o embaixador sueco em Paris.

No início dos anos 40 o artista realizou uma série de comissões para soberanos estrangeiros: para a corte da Dinamarca, para Frederico II, para o referido Conde de Tessin, para o Duque de Hamilton e para a princesa Louise Ulrike, da Suécia.

Entre 1747 e 1764 Boucher realizou trabalhos para a Marquesa de Pompadour, que se tornou sua principal encomendante. A influência desta sobre Boucher foi apontada como negativa por parte da crítica de arte, por esta ter encorajado o pintor a produzir obras mitológicas estereotipadas, uma pintura mais frívola. Porém os retratos que Boucher fez da Marquesa figuram dentre suas obras-primas, em um campo onde este havia trabalhado raramente.

Para a Marquesa, nos anos 50, ele criou suas obras mais refinadas: *A Natividade* (1750, Lyon, Musée des Beaux-Arts) [fig. 20], *A Toilete de Vênus* e *Vênus consolada pelo Amor* (1751, Nova York, Metropolitan Museum of Art), *O Nascer do Sol* (1753) e *O Por do Sol* (1752, ambos em Londres, Wallace Collection) [fig. 21 e 22].

O quadro *Natividade*, destaca-se pelos efeitos luminosos de vibrante intensidade. Os quadros *O Nascer* e *O Por do Sol*, da Wallace Collection, são exemplos que aliam a cena mitológica e os elementos decorativos. Segundo

Gaethgens (1998): “O jogo de luzes e das cores e o fluxo dos movimentos destas composições refletiram com uma grande sensibilidade as formas *rocaille* e a luz fugidia das velas nos interiores em estilo novo”.

Apesar dos ataques da crítica e da doença que reduziu sua atividade na última década de sua vida, Boucher continuou recebendo o apoio do público e do Rei. Nomeado “Primeiro Pintor” e diretor da Academia em 1765, Boucher permaneceu ativo, porém expondo cada vez menos nos salões.

Nesta época intensificavam-se as críticas ao artista, por seu estilo já considerado fora de moda e por este não se adaptar à nova demanda por temas antigos solicitadas aos melhores representantes da pintura de história

O artista pintou nesta época algumas paisagens, de pequeno formato, deliberadamente artificiais. Nesta época Boucher utilizou uma pincelada mais larga, que talvez compensasse em parte sua vista enfraquecida. Desta época são obras como a *Natividade* (1759, Musée Pushkin) quadro de grande suavidade e *A Caravana* (1769, Boston, Museum of Fine Arts) que motivaram a admiração nas entrelinhas, em meio às críticas mais violentas de Diderot (Salão de 1763, apud Sahut 1984:137) :

“Este mestre tem sempre o mesmo entusiasmo, a mesma facilidade, a mesma fecundidade, a mesma magia e os mesmos defeitos que corrompem um talento raro”

Boucher faleceu em 1770, bastante desprezado pela crítica; sua obra só seria reabilitada na metade do século XIX, com os Goncourt. Para Ananoff (1980:8) “ainda na fase de declínio Boucher se manteve jovem no espírito e grande no talento”.

II - 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 antiquíssima 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” (Watson 1989:210).

A anotação confirma, ainda que involuntariamente por parte de Watson, 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., destinada a Assis Chateaubriand (5/IV/1951) e citada por Marques (1996:84-85) em catálogo do Museu de Arte de São Paulo reafirma a autoria: “Parece que ãs 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 copiado, 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”. Descobriu-se, na tela *Alegoria da Sabedoria e da Força*, no canto inferior direito a letra B.

III - BOUCHER E AS CÓPIAS DE VERONESE

Provavelmente em torno de 1752 Boucher realizou as cópias dos quadros de Veronese para a família real portuguesa (*Hércules entre o Vício e a Virtude*, *Sabedoria e Força*, *Moisés salvo das águas*). Estas obras não constam nos catálogos do artista, permanecem praticamente desconhecidas. Nesta época, os quadros da coleção do Regente continuavam na coleção da família de Orléans que pertencia a Louis Philippe. Segundo Watson (1989:209) Boucher era conhecido da família de Orléans e pintou um retrato da esposa de Louis Philippe.

As cópias de Veronese ocorreram quando Boucher era um artista renomado, conhecido como grande colorista e com influências da paleta veneziana, o que ocorreu desde o início de sua carreira.

Infelizmente não foi possível precisar as circunstâncias nas quais as cópias foram realizadas, mas é mais provável que tenham sido uma escolha do encomendante e não do artista.

De qualquer forma, estas cópias inserem-se em um contexto em que a pintura dos mestres venezianos, e especificamente de Veronese, era valorizada e retomada, também através dos pintores venezianos do século XVIII, que viajaram e trabalharam em várias cortes.

Um artigo de Margaret Stufmann (1964) analisou a influência de Charles de La Fosse nas obras de Watteau e Boucher. Charles de La Fosse foi um pintor rubenista, muito influenciado por Veronese e Ticiano. A obra de La Fosse intitulada *Apolo e Thetis* [fig. 23], pode ter inspirado o quadro de Boucher, *O Por do Sol*. Para Stufmann (idem: 44), não podemos esquecer o intervalo de tempo entre estes quadros, cada um tem as características particulares de sua época. Porém o tema, a organização das figuras e o plano atmosférico de nuvens são características comuns aos dois quadros.

Charles de La Fosse, pela escolha de cores com modulações ricas e tons claros, adotou um colorido luminoso, unido, que serviu de fonte inspiradora para artistas do século XVIII e para Boucher, em particular (ibidem:45).

Na carreira de Boucher, pode ser também apontada uma ligação com a pintura veneziana de forma indireta, através de Watteau e depois de Lemoyne, que influenciou os pintores contemporâneos a Boucher.

Segundo Ananoff (1980:6): “aquelas tintas envernizadas (*laccate*) da escola veneziana” foram adotadas por Boucher em todas as suas composições após 1730.

Este contato com a pintura veneziana permaneceu através da frequência da coleção de Crozat, até a ocasião da venda desta, em 1740 (Joulié 1989) e através da Coleção do Regente.

- François Boucher e a Coleção de Pierre Crozat

O texto de Joulié (1989) procurou estabelecer uma relação entre Boucher e a coleção de Pierre Crozat. No entanto, não existem documentos que comprovem uma ligação direta entre os dois. Em 1741, ocorreu a dispersão dos desenhos e gravuras da coleção de Pierre Crozat, falecido no ano anterior. Dentre as personalidades presentes estavam Pierre-Jean Mariette, redator do catálogo de vendas, Gersaint e o embaixador da Suécia Carl Gustav Tessin, um dos principais compradores e que também faria uma série de encomendas a Boucher. Entre os compradores dos desenhos desta coleção, aparece o nome de um certo “Boucher”, entretanto não temos a menção do primeiro nome.

Joulié destaca o fato de que Boucher não esteve ali apenas como um eventual comprador: ele conheceu pessoalmente esta coleção com a qual teve oportunidade de trabalhar entre 1731 e 1741. Através da análise dos desenhos de Boucher, a autora pôde estabelecer a relação com uma das coleções mais importantes em Paris no início do século XVIII, em seguida às coleções do Rei e a do Regente.

O período de 1730 a 1735 foi para Boucher o de síntese dos anos precedentes e de nascimento de seu próprio estilo. Ele retomou e aprofundou seu estudo da obra de Watteau, paralelamente ao estudo das pinturas de gênero flamengas e holandesas; ele também freqüentou assiduamente as galerias de colecionadores onde pôde completar seus estudos sobre os mestres italianos e franceses. Para isto a coleção de Crozat teria desempenhado um papel importante.

A partir da *Recueil Caylus* e de Crozat Boucher teria se inspirado e tomado emprestado temas que permitiram renovar personagens e paisagens. Em seu artigo, Joulie atribuiu a Boucher um desenho então conservado no Louvre entre os inéditos do século XVIII [fig. 24]. Este é uma cópia de gravura da *Recueil Crozat* realizada a partir do quadro de Veronese, *A Sabedoria e a Força*, que se encontrava na coleção do Regente [fig. 25]. Em seu desenho, Boucher mostrou-se fiel à majestade escultural da figura, conferiu um ar mais movimentado e ao mesmo tempo mais pesado ao panejamento e simplificou os detalhes das feições, conferindo-lhe um ar inacabado.

Joulie escreveu que em relação ao quadros copiados por Boucher de coleções francesas pouco se sabe. A autora mencionou as cópias que Boucher fez de Veronese mas desconhecia a localização destas no Museu de São Paulo.

Este trabalho sistemático realizado por Boucher durante os anos entre 1731, data de seu retorno de Roma e 1741, ano de dispersão da coleção de Crozat, ofereceram ao artista um contato aprofundado com estas obras de arte. Comprovam, de certa forma, o interesse pelo quadro de Veronese, que Boucher iria copiar mais tarde, e pelos mestres venezianos em geral, presentes de forma representativa na coleção de desenhos.

De uma forma geral, a influência dos mestres venezianos poderia ser apontada na obra de Boucher na fatura dada pelo colorido, na pincelada livre, nos temas mitológicos tratados com grande dose de erotismo, na preocupação que alguns quadros demonstram em representar a luz de um determinado momento do dia, de

que são um bom exemplo os quadros já citados *O Nascer e Pôr do Sol*, pinturas em turbilhão, com pinceladas que trazem em si a luz.

Entre a pintura de Boucher e os mestres venezianos do século XVI pode ser também indicada uma ligação em relação ao caráter decorativo e ao aspecto teatral de suas obras.

Os historiadores, de uma forma geral, sugerem a dificuldade em traçar as influências de outros artistas na obra de Boucher. Segundo Mariette (1851 apud Laing 1986:105) Boucher tinha uma surpreendente habilidade em transformar quaisquer influências e motivos copiados em um repertório com características muito próprias. Isto pode ser verificado nos desenhos de estudo que Boucher fez a partir de gravuras da *Recueil Crozat*, reproduzindo quadros de Domenico Fetti e Francesco Mola².

Do quadro de Fetti, *Adoração dos pastores* (atualmente no Hermitage), Boucher isolou a figura do pastor, em primeiro plano, e a utilizou em seu quadro *Moisés e a sarça ardente* (coleção particular) [fig. 26 e 27]. Ao isolar a figura e colocá-la na luz avermelhada da vegetação em fogo, Boucher criou uma obra com grandes contrastes cromáticos, realizada com bastante liberdade em relação à fonte italiana.

Segundo Joulie (1989:II:2-3), do quadro de Francesco Mola, *Repouso no Egito*, Boucher copiou a figura do menino Jesus, que foi transformado em um Baco criança, utilizado em um de seus “*Livres de groupes d’enfants*”, publicado por Huquier na década de 1750 e reproduzido em Richard 1978: 246 [fig. 28 e 29].

Procurei mostrar neste capítulo o contexto cultural no qual se inserem Boucher e as duas cópias de Veronese. De uma maneira geral, desde o início da carreira Boucher foi influenciado pelos pintores venezianos, de forma indireta, através do

² Domenico Fetti (1589-1623) foi um pintor que trabalhou em Mântova e em Veneza, tendo sido influenciado por Rubens e pelos flamengos. Francesco Mola (1612-1666) também foi um pintor influenciado pela pintura veneziana.

contato aprofundado com a obra de Watteau e da influência de Lemoyne. Através do estudo dos desenhos da coleção de Crozat e do contato com a coleção do Regente, Boucher teve acesso às obras dos mestres venezianos do século XVI. Esta influência dos mestres venezianos pode ser percebida na poética de Boucher na fatura estruturada através do colorido, na pincelada livre e em alguns temas tratados.

CAPÍTULO 4: A FORTUNA DOS VENEZIANOS NAS COLEÇÕES FRANCESAS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII: AS COLEÇÕES DE PIERRE CROZAT E DE PHILIPPE II DE ORLÉANS.

Neste capítulo tratarei de duas importantes coleções francesas, a de Pierre Crozat e a de Philippe II, duque de Orléans, que foi regente da França entre 1715 e 1723. Estas foram as mais importantes coleções francesas da primeira metade do século XVIII, depois da coleção do rei; foram escolhidas pela importância conferida pelos colecionadores aos artistas venezianos do século XVI. Na formação destas coleções podemos perceber uma relação com as teorias artísticas francesas do início do século.

No início do século XVIII, artistas como Ticiano, Veronese e Correggio foram modelos imitados pelos pintores da época e seus quadros foram muito procurados por colecionadores.

Uma coleção de arte não reflete apenas o gosto pessoal e o acaso, ela pode ser constituída segundo um projeto estabelecido em função de tendências teóricas determinadas.

As coleções de Crozat e de Philippe II foram importantes por possuírem muitas obras de arte italiana, e em especial, veneziana. A coleção de Pierre Crozat foi fundamental na formação de artistas, como por exemplo, Antoine Watteau.

Na análise da formação da coleção de Philippe II, retomo a trajetória dos originais de Veronese, que pertenciam a esta coleção quando foram copiados por François Boucher. A coleção de Philippe II destacou-se pelas obras importantes de artistas como Ticiano e Veronese, sendo uma fonte de recursos técnicos e de inspiração para os artistas franceses, além de ter sido muito divulgada através de gravuras e citada em publicações da época.

Os amadores e colecionadores desempenharam um papel importante em relação às artes na França desde o fim do século XVII. Estes passaram a ser admitidos na Academia; em 1748 o conde de Caylus fez uma conferência que não tinha por tema um objeto artístico, mas o caráter e a função do colecionador.

Alguns colecionadores reuniram suas obras guiados pelas teorias artísticas da época, por considerações históricas e um estilo acadêmico, em suas coleções a idéia de museu pode ser vislumbrada.

I - A Coleção de Pierre Crozat

Pierre Crozat (1665-1740) foi um banqueiro e ocupou o cargo de tesoureiro da França. Ao formar sua coleção, procurou conservar exemplos de diversas tendências artísticas, reunindo quadros, desenhos, gravuras e esculturas.

Stuffmann (1968) analisou a coleção de quadros de Crozat a partir do inventário realizado após o falecimento deste, em 1740, procurando estabelecer as possíveis influências das teorias de arte nas escolhas da coleção. A autora sugeriu que Crozat possa ter sido influenciado por Roger de Piles na organização de sua coleção, que refletiu algumas idéias presentes nos escritos de de Piles. Em 1708, Roger de Piles recebeu uma pensão de Crozat, cuja Biblioteca possuía os textos de de Piles: *o Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, *La connaissance des tableaux* e *L'idée du peintre parfait*.

Na residência de Crozat na Rue de Richelieu, a decoração foi confiada à Charles de La Fosse, pintor ligado à tendência rubenista; os temas foram a glorificação das Artes e das Ciências. Segundo a descrição de German Brice as pinturas desta galeria, ao lado do teto pintado por Coypel para o Palácio Real do Duque de Orléans (1705), foram as obras decorativas mais modernas de seu tempo (Brice: 1752 apud Stuffmann 1968:17).

A estadia de Crozat na Itália foi muito importante em sua experiência de colecionador. Ele foi para Roma em 1714, encarregado pelo duque de Orléans de negociar a compra da coleção que fora da Rainha Cristina da Suécia, então pertencente a Baldassare Odescalchi. Como não chegaram a um acordo sobre os preços, a negociação só se concretizou em 1721, quando os quadros foram recebidos em Paris.¹

Na Itália, Crozat permaneceu até 1715, lá familiarizou-se com as coleções particulares de Roma, adquirindo muitos desenhos. Crozat manifestou uma tendência nova em sua época, o gosto por desenhos. Segundo Stuffman, neste período, os bons quadros disponíveis eram raros e a maior parte daqueles colocados à venda eram fortemente retocados (Montaiglon 1887 apud Stuffmann 1968:20).

Crozat esteve em Nápoles, Florença e Veneza, visitando uma série de coleções. Em Veneza travou contato com Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera e pode familiarizar-se com os grandes pintores venezianos do século XVI. Mais tarde, Crozat teria várias obras de Veronese e da escola veneziana, pelos quais possuiu um grande interesse.

Certamente não por coincidência, Crozat colocou na entrada de sua casa em Paris uma cópia das *Bodas de Caná* de Veronese (que na época estava em *S. Giorgio Maggigore*, Veneza; atualmente está no Louvre); ao lado deste quadro estavam duas cópias de quadros de Corregio: *Alegoria da Ciência* e *Hércules na encruzilhada dos caminhos*.

Na residência de Crozat reuniram-se, desde o início do século, artistas importantes como Charles de La Fosse, Antoine Coypel (Primeiro Pintor do Duque de Orléans), Nicolas Vleughels (futuro Diretor da Academia Francesa em Roma) e também Watteau. Além dos artistas, participavam das reuniões e debates na

¹ Os episódios em torno da negociação da compra da coleção que fora da rainha Cristina foram relatados por Stryiński, 1912 e retomados por Watson, 1989.

residência de Crozat pessoas como Mariette, Jean de Jullienne e o abade Dubos, cujo livro *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) foi um texto de teoria artística importante na primeira metade do século.

A coleção de Crozat foi fundamental para os artistas parisienses na primeira metade do século XVIII, porque as outras duas grandes coleções de Paris, a do Rei e a de Philippe II, eram acessíveis a um número mais restrito de pessoas.

Crozat mantinha contato com artistas e intermediava vendas de quadros para vários colecionadores. A análise de sua correspondência, e a de outros colecionadores, na compilação de Bottari, revelou um contato entre colecionadores e artistas em diferentes países europeus (Bottari 1922 apud Stuffmann 1968:28). No início do século XVIII, formaram-se núcleos de artistas que trabalharam para várias cortes. A residência de Crozat foi um ponto de encontro, sua casa abrigou também artistas estrangeiros, em boa parte venezianos de passagem por Paris, tais como Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera e Pellegrini.

Entre 1720 e 1725 Crozat iniciou o projeto de publicação de dois volumes de gravuras reproduzindo as telas mais célebres da escola italiana pertencentes ao Rei e ao Regente, além de outras grandes coleções.

Em relação a uma influência de de Piles sobre a formação da coleção de Crozat, Stuffman (1968:36) sugeriu que o interesse do escritor pelas paisagens possa ter sido um fator determinante. O ensaio *La Connaissance de tableaux*, de de Piles, era um guia para os colecionadores. Dentre outras questões, o autor tratou da qualidade dos quadros, da atribuição destes e da questão de se saber se eram cópias ou não. De Piles tratou dos diferentes tipos de cópias, que eram então muito valorizadas, como a coleção de Crozat o demonstrou.

Os catálogos de vendas de coleções (organizados por Gersaint ou Remy) passaram a seguir um modelo de Mariette, contendo numerosas anotações e explicações, preciosas para os historiadores. Estes catálogos de vendas de coleções

(de Quentin de Lorangère, 1744; La Roque, 1745 ou do banqueiro Godefroy, 1748) revelam indicações sobre o gosto naquela época.

A maior parte destas coleções francesas até a metade do século eram constituídas por artistas flamengos, holandeses e franceses; dos italianos, a maior parte era de artistas venezianos. Gersaint escreveu que a escola flamenga e holandesa estava em voga; os quadros de Brouwer eram vendidos por preços elevados. Gersaint também notou que as telas dos flamengos encontravam melhor mercado que as dos italianos, que eram inacessíveis para um colecionador de posses médias. Os quadros italianos, e venezianos especificamente, tiveram grande fortuna nas coleções do duque de Crozat e do Duque de Orléans (Gersaint 1744 apud Stuffmann 1968:39).

Na coleção de Crozat, dentre os artistas da escola romana e florentina destacaram-se Rafael (*São Jorge*), Fra Bartolomeu e Andrea del Sarto; dentre os lombardos, Correggio, Parmigianino e Guido Reni. Stuffmann (1968:37) destacou o fato de que os pintores napolitanos e genoveses, como Solimena e Castiglione, por exemplo, passaram a desempenhar um papel importante em coleções francesas no século XVIII. Dentre os flamengos, a coleção era rica em obras de Rubens e retratos de Van Dyck. Os pintores franceses estavam representados em um número pequeno na coleção, Crozat possuía principalmente algumas obras de Poussin (paisagens e telas de caráter arcadiano); mesmo de Watteau Crozat só possuiu os quadros *As Quatro Estações* e alguns desenhos. Crozat admirou também Lemoyne e Coypel.

A escola veneziana ocupou a maior parte da coleção de Crozat, que manifestou admiração por Giorgione, pelas paisagens e pela atmosfera delicada de seus quadros. Muitos quadros foram erroneamente atribuídos a Giorgione. O quadro *Judite*, de Giorgione (Hermitage), foi atribuído a Rafael [fig. 30]. No entanto, apesar dos problemas de atribuição, a coleção revelou o gosto por Ticiano, de quem Crozat possuiu principalmente paisagens e retratos (dentre os quadros, destacam-se: *Danae*,

Hermitage e *As Três Idades do Homem*, Londres, National Gallery) e por Veronese, reunindo quadros do artista e do ateliê.

Stuffmann chamou atenção para os quadros de Domenico Fetti na coleção Crozat; nenhuma outra coleção de Paris possuiu tantos quadros do artista. A pincelada do artista, o uso de cores claras, a retomada de elementos figurativos de Veronese e suas composições altamente decorativas corresponderam também às aspirações dos colecionadores e pintores do século XVIII (dentre os quadros, *Adoração dos pastores*, Hermitage, quadro do qual Boucher copiou um personagem).

A coleção de quadros de Crozat foi formada principalmente por quadros com temas religiosos e paisagens. Em relação a Veronese, a maioria dos quadros era também de temas religiosos: *Adoração dos Reis* (atualmente no Hermitage, atribuído à escola de Veronese), *Lamentação* (também no Hermitage) [fig. 31], *Sacra Conversação* (Hermitage) e *Moisés salvo das águas*. Crozat também possuiu várias cópias de Veronese, dentre estas, uma cópia do quadro *Marte e Vênus*, que pertenceu à coleção do Regente.

A escola veneziana estava bem representada, com obras de Ticiano, dos Bassano (onze quadros), de Bellini, Paris Bordon, Campagnola (paisagem com pastor); dos contemporâneos a Crozat, retratos de Rosalba Carriera (dentre estes um retrato de Watteau) e quadros de Sebastiano Ricci.

Da escola da Lombardia, pertenceram à coleção Crozat obras de Correggio, dos Carracci (dentre estas, a *Fuga para o Egito*, de Annibale) e quadros de Domenichino.

A coleção de Crozat foi alterada e completada, entre os anos de 1740 e 1750, pelo barão Crozat de Thiers (sobrinho de Pierre Crozat) com obras de artistas franceses do século XVIII: Watteau, Lancret, Chardin. Com o falecimento de Crozat de Thiers, a coleção inteira foi vendida em 1772 para a Czarina Catarina II, em uma

negociação intermediada por Diderot; a maior parte das obras pertence atualmente ao Museu Hermitage, de São Petersburgo.

A coleção de desenhos de Crozat.

Pierre Crozat reuniu em sua galeria, além dos quadros, uma incomparável coleção de desenhos; em torno de dezenove mil exemplares. Sua coleção de desenhos teve início no fim do século anterior. A visita de Crozat à Itália influenciou sua própria coleção, que foi enriquecida com muitos artistas italianos. Crozat adquiriu esculturas antigas e modernas e, principalmente, comprou muitos desenhos. Em Bolonha, Crozat adquiriu a coleção de desenhos que foram do conde Malvasia, a qual incluía numerosos estudos de Annibale Carracci para a Galeria Farnese; em Urbino, uma parte dos desenhos de Rafael. Em Veneza, outra decisiva influência em seu gosto, Crozat adquiriu desenhos de Federico Barrocci. Através de Rosalba Carriera, Crozat entrou em contato com colecionadores de desenhos de Giorgione e Tiziano.

Por ocasião da negociação com os Odescalchi, comprou parte dos desenhos desta coleção; segundo Dumesnil gabinetes inteiros de desenhos foram adquiridos por Crozat (Dumesnil 1973:83). A coleção de desenhos aliava qualidade e interesse histórico, incorporando a coleção de Everard Jabach, com cem desenhos de Durer e um número similar de Poussin; da coleção de Desneaux de La Noue e Quesnal, obteve desenhos de Michelangelo que pertenceram à Vasari.

Os desenhos italianos e os flamengos eram os mais preciosos, ele possuía numerosos Rubens, dezoito Jordaens, cento e vinte e cinco Van Dyck, mais de trezentos Rembrandt, cento e cinqüenta e quatro desenhos de Correggio (que Crozat amava particularmente), mais de quatrocentos desenhos de Parmigianino, cento e vinte e três Campagnola, cento e três de Ticiano, mais de cinqüenta desenhos de Giorgione, ou a ele atribuídos, cem desenhos de Veronese, além de obras de Rafael

e outros pintores dos séculos XVI e XVII. É necessário lembrar que na coleção de Crozat as atribuições das obras foram revistas, mas são interessantes quanto ao gosto que elas revelaram.

A maior contribuição de Pierre Crozat, foi o generoso acesso que este permitiu à sua coleção. Segundo Dumesnil, Mariette relatou que “M. Crozat, a propósito, não amava seus desenhos por si só, ele tinha, ao contrário, um prazer em mostrá-los aos amadores todas as vezes que lhe solicitavam (Dumesnil 1973:83).

Adhèmar (1950) analisou a importância para Watteau do contato com a coleção de Crozat e a influência dos artistas venezianos na poética do artista. Wintermute (1999:4) relatou que de acordo com Mariette, Watteau sistematicamente copiou os desenhos de paisagens de Campagnola que pertenciam à Crozat, mais de vinte destas cópias são conhecidas atualmente. As cópias que Watteau realizou de paisagens venezianas, assim como de desenhos de Bassano, Zuccaro, Fetti e pinturas de Paolo Veronese, substituíram para ele a formação italiana que a Academia não pode lhe dar.

Adhèmar citou as obras de Watteau a *Caça aos Pássaros* e *Acis e Galatée*² como de inspiração veneziana, em que a paisagem faz referências à Ticiano. Watteau fez nesta época uma série de obras ticianescas, com ninfas sendo surpreendidas por sátiros, das quais conhece-se *Júpiter e Antíope*, do Louvre. Após estes primeiros estudos a partir das obras da coleção de Crozat, Watteau pintou quadros em um estilo cada vez mais pessoal, condensando estas influências. Segundo Adhèmar, o estudo dos grandes mestres, o gosto pelas “conversações” e “concertos campestres” o conduziram às magníficas festas galantes.

Os pintores ligados ao círculo de Crozat muito se beneficiaram com a fonte de inspiração e as possibilidades de conhecimento oferecidas por esta coleção; segundo

² Os originais desapareceram, existem gravuras realizadas a partir de Caylus, reproduzidas em Adhèmar (1950), ilus. n. 89 e 90.

Joulié (1989) mesmo Boucher teria copiado alguns desenhos deste gabinete. A coleção de desenhos de Crozat foi dispersada em 1740.

II – A Coleção do Regente

Philippe II, duque de Orléans (1624-1723), foi sobrinho de Luis XIV; possuiu uma soberba coleção de quadros, a segunda mais importante da França na primeira metade do século XVIII.

Philippe passou a considerar a idéia de tornar-se um grande colecionador após a morte de seu pai, em 1701. Nesta data ele herdou também os quadros que haviam pertencido à primeira esposa de seu pai, Henriette (irmã do rei da Inglaterra): trezentos e setenta e dois quadros. Segundo Stryiński (1912:75), Henriette trouxera consigo da Inglaterra uma expressiva coleção: *A Família Real da Inglaterra*, de Van Dyck, *Madalena* de Correggio, dois Ticianos, retratos de Tintoretto, quadros de Perugino, Giorgione, um auto-retrato de Annibale Carracci, uma paisagem de Paul Brill, além de outros quadros religiosos e paisagens, descritos em blocos em seu inventário.

As obras herdadas de seu pai, em torno de quinhentas, eram, na maior parte, de artistas considerados menores e entraram por acaso em sua coleção. De seu pai Philippe herdou também o Palácio Real, que era uma das mais belas residências de Paris e tornou-se uma soberba galeria. Na decoração do palácio Philippe empregou mestres franceses e decoradores que influenciariam a pintura do século XVIII: Antoine Watteau, Antoine Coypel, Charles Cressent, Gilles-Marie Oppenord.

Em 1703 Philippe comprou duas paisagens de Anibale Carracci. A pintura bolonhesa esta muito em voga no início do século XVIII. Philippe começou sua coleção de uma forma tradicional e depois adquiriu um gosto mais eclético. Deste mesmo lote comprou duas obras de Domenichino, um quadro atribuído a Ticiano e

depois a Sustris (*Rapto de Prosérpina*). Adquiriu também dois Veroneses: um retrato feminino e o quadro *Moisés salvo das águas*. Este foi um lote interessante porque nele apareceram obras de Veronese, que seria tão maravilhosamente representado no Palácio Real.

Segundo Stryiński (1912:77), o Regente adquiriu uma pintura muito livre de Albani (*Salmacis e o Hermafrodita*, Londres, Bridgewater House), quadros de Guercino (*Apresentação ao Templo*) e Giulio Romano (*A infância de Júpiter*).

Watson (1989:186-187) lembrou que as primeiras aquisições de Philippe II refletiam o gosto da época: por italianos, bolonheses e pinturas maneiristas. O gosto por trabalhos como os de Bellini surgiria após sua visita à Espanha.

Philippe II lutou em campanhas na Espanha, em 1707, recebendo de presente de Philippe IV uma obra de Ticiano, *O rapto de Europa* (Boston, Isabella Gardner Museum) [fig 32]. Quando esteve na Espanha, Philippe II também adquiriu um quadro de Tintoretto (*Descida da Cruz*, Londres, Bridgewater House).

Entre 1707-1708 a coleção de Philippe começou a ampliar-se. Ele recebeu um bom número de pinturas do Duque de Gramont, dentre estas, um retrato de Durer e, de Bellini, o quadro *Circuncisão* (Londres, National Gallery). Gramont iniciou o procedimento de oferecer presentes a Philippe II, seguido por muitos nobres, quando tornou-se nítida a possibilidade deste vir a tornar-se o Regente. Philippe II tornou-se familiarizado com as grandes coleções de pintura de Paris, visitando muitos nobres e obteve muitas obras a partir da troca de favores e de promessas de futuros cargos.

Philippe adquiriu obras através de muitos nomes ilustres na França; quadros como *A Sagrada Família* de Rafael, um quadro de Poussin, *A Conversão de São Paulo* e vários quadros dos Carracci.

O Regente foi orientado por Crozat na formação de sua coleção de pinturas e este foi encarregado da negociação da compra da coleção que pertencera à Rainha Cristina, da Suécia. Em retorno da Itália Crozat trouxe um pequeno quadro de Veronese, *Os Peregrinos de Emaús*.

A coleção da Rainha Cristina, na época pertencente aos Odescalchi, foi fruto de uma longa negociação, muito difícil, que ocorreu entre 1714 e 1721, e envolveu uma série de fatores interessantes. Para avaliar a coleção Crozat chamou um especialista em mestres antigos, Pierre Guilbert, que olhou as pinturas e elaborou um relatório. Guilbert reatribuiu um quadro considerado de Ticiano (*Vênus adormecida*) a Palma Vecchio; outro quadro de Ticiano (*A partida de Adonis para a caçada*) foi considerado um original; Guilbert afirmou existir uma pintura similar em Vienna, que pertencia ao Imperador, ambas sendo originais. Os quadros de Veronese em geral, foram admirados. Uma pintura *Cupido curvando seu arco* foi considerada uma bela cópia de Parmigianino, estando o original em Vienna, com o Imperador. Pinturas de Correggio representando os amores dos deuses (*Danae, Leda e Io*) foram consideradas excelentes originais mas danificadas e muito retocadas, perdendo muito de seu brilho. Guilbert avaliou que outras pinturas dos grandes mestres Ticiano, Parmigianino, Giulio Romano, Carracci, Guido Reni e Rubens seriam originais.

O trabalho de Guilbert é interessante pelo fato de ser um dos primeiros textos de crítica de arte e de um especialista, em uma acepção mais moderna. Guilbert era um profissional, viajava através da Europa e visitava muitas coleções, conhecia muitas cópias das obras nas cortes européias e conhecia também os originais.

Guilbert opinou ainda sobre tipos de embalagens e transporte das pinturas, o que provavelmente também foi muito prematuro. O Papado não opôs objeções à saída das obras; no século dezoito ainda não existiam leis para proteção de obras-primas. As negociações em torno da coleção persistiram até 1721 e quando chegou-se à um consenso sobre o valor, Crozat enfrentou uma série de problemas para concretizar a negociação no prazo estipulado. A coleção foi restaurada por um especialista chamado Luti, que tratou as obras para resistirem bem à viagem. A chegada da coleção causou grande sensação em Paris.

A coleção do Regente, portanto, foi a segunda maior coleção da França e uma das mais belas. Em relação aos pintores venezianos, para citar alguns, possuiu vários quadros de Ticiano, dentre outros, *Diana e Acteon* e *Diana e Callisto* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) [fig. 33 e 34]. Dentre as obras de Veronese estavam os quadros: *Mercúrio, Erse e Aglauro* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Marte e Vênus unidos pelo Amor* (Nova Iorque, Metropolitan Museum) [fig. 35], as Alegorias: *União Feliz, Infidelidade, Desengano e Respeito* (Londres, National Gallery) [fig. 36 e 37], além dos originais dos quadros estudados nesta dissertação, *Hércules entre o Vício e a Virtude* e *Alegoria da Sabedoria e da Força*.

Em 1723 Luís XV alcançou a maioridade e a regência de Philippe II terminou formalmente. Philippe II faleceu no mesmo ano.

Em 1727, a magnífica coleção do regente foi disposta no Palácio Real. Um guia para turistas, publicado por Joachim Nemeitz, recomendava aos viajantes a visita à coleção do Regente afirmando que a nova galeria, com suas várias salas adornadas por preciosas pinturas, era a mais extraordinária parte do palácio. No entanto, Nemeitz descreveu a coleção real no Louvre como sendo inacessível, mesmo para o viajante com os melhores contatos em Paris; sobre as pinturas afirmou estarem na época “em muito pobres condições” (Nemeitz 1727 apud Crow 1985:41).

Em 1727, Dubois de Saint Gelais, historiógrafo da Academia, produziu um detalhado catálogo da coleção do Palácio Real. As entradas eram, não de acordo com a distribuição dos quadros, como era usual, mas em ordem alfabética. O autor traçou uma breve descrição das obras e um comentário sobre os artistas.

Mardrus (1993) analisou como a galeria do Palácio Real foi descrita nos guias de viagens que trataram da cidade de Paris no século XVIII. Estes guias eram obras utilitárias, destinadas a serem percorridas rapidamente, concebidas para uma visita. Estas publicações não pretendiam substituir a nascente crítica de arte, conservavam um aspecto descritivo e dirigiam-se a um público de amadores. Nestes guias, as

coleções de obras de arte de Paris ocupavam um lugar de destaque e a Galeria de Orléans oferecia um interesse único, por ter pertencido a um príncipe que se tornou Regente³.

A publicação de German Brice, em 1717, consagrou o duque de Orléans como conhecedor de arte. O autor destacou uma lista de quadros da coleção em que os principais representantes das escolas de pintura romana, bolonhesa, veneziana, flamenga, holandesa e francesa foram citados (Brice:1717 apud Mardrus 1993:18).

O guia de Le Rouge, 1719, apresentou uma descrição dos quadros contidos nos aposentos do Palácio Real. Foi dado um destaque para as pinturas expostas na sala de audiência dos embaixadores, que reuniu o quadros *Moisés Salvo das Águas*, de Poussin e um quadro com o mesmo tema, por Veronese, *O Massacre dos Inocentes*, de Le Brun, o *Repouso na Fuga para o Egito*, de Pietro da Cortona, um quadro com o mesmo tema por Bassano, *Conversação* de Rubens e *A Morte de Adonis*, de Annibale Carracci.

As obras mais importantes da coleção estavam organizadas nos três gabinetes: no primeiro, uma *Sagrada Família* de Rafael e a série dos *Sete Sacramentos* de Poussin, dentre outros quadros. O segundo gabinete continha os quadros *Diana e Callisto*, *Diana e Actéon* e *O Rapto de Europa*, de Ticiano, *O Julgamento de Páris*, de Rubens, *Júpiter e Leda*, de Veronese e a *Circuncisão*, de Bellini, dentre outros⁴. Neste gabinete foi descrito o primeiro núcleo de prestígio da coleção antes da aquisição dos quadros que foram da coleção da Rainha Cristina. O interesse

³ Principais guias de viagem que trataram da coleção no Palácio Real, na primeira metade do século XVIII:

- Brice, German, *Description de la ville de Paris*, edições: 1701, 1706, 1725.

- Le Rouge, G.-L., *Les curiosités de Paris*, edições: 1716, 1719, 1723, 1733, 1742.

- Dezallier d'Argenville, A-N., *Voyage pittoresque de Paris*, edições: 1749, 1752, 1757, 1765, 1778.

⁴ Segundo Mardrus: 1993, o quadro *Júpiter e Leda* atualmente não é considerado como sendo de Veronese.

conferido a esta descrição (anterior à aquisição dos quadros da coleção que fora da Rainha Cristina) residiu no fato de que um lugar importante no Palácio foi dedicado aos coloristas (Le Rouge:1719 apud Mardrus 1993:18-20).

Na edição de Le Rouge, de 1733, foi publicada uma lista com em torno de quatrocentas e onze obras da galeria de Orléans. Esta lista baseou-se no livro de Dubois de Saint-Gelais (Le Rouge:1733 apud Mardrus 1993: 20).

Dezallier D'Argenville (1749 apud Mardrud 1993:20-22) relacionou as obras e as alterações na coleção, descrita por ele como uma das mais ricas da Europa, tanto pelo número quanto pela escolha dos artistas.

Segundo Mardrus (1993:23), a galeria do Palácio Real foi muito admirada pela idéia de novidade associada a uma coleção constituída por obras-primas, elaborada durante vinte anos.

A leitura destes guias seria, entretanto, indissociável da visão do que era descrito. Um tal número de publicações deveria estar relacionado à possibilidade de visita ao Palácio, porém esta possibilidade de acesso, segundo Mardrus (1993:23), só foi citada no livro de Lafont de Saint-Yenne, intitulado *Réflexions sur quelques causes de la décadence; L'état présent de la peinture en France*, de 1747. Nele o autor rendeu uma homenagem ao Regente por ter permitido aos artistas e amadores que estudassem os mestres de sua coleção.

Após a morte do Regente a disposição da coleção pode ser acompanhada através do guia de Dezallier d'Argenville, editado a partir de 1749, que mencionou as modificações na coleção realizadas pelos herdeiros do Regente, seu filho Louis (1723 a 1752), o neto Louis-Philippe até 1785 e depois Louis-Philippe Joseph (mais conhecido como Philippe-Egalité) até 1793.

Segundo Watson (1989:205-206), o filho de Philippe II, Louis, conhecido como duque de Chartres, não compartilhou o amor que seu pai possuía pelas obras de arte. Louis foi um homem excêntrico, passou por uma crise religiosa e

enlouqueceu, em torno de 1749. Ele destruiu em torno de quarenta obras da coleção, em sua maior parte italianas, por considerar os temas imorais.

Após herdar o Palácio Real, em 1752, o neto de Philippe II, Louis Philippe de Orléans mudou a decoração do Palácio Real e, segundo Watson (1989:208), permitiu que um grande número de obras fossem copiadas; nesta época (portanto após 1752) teria ocorrido a cópia de Boucher dos quadros de Veronese: *Hércules entre o Vício e a Virtude e Alegoria da Sabedoria e da Força*.

A coleção permaneceu na família de Orléans até 1790 quando foi dispersada. A coleção do Palácio Real foi muito admirada e seus quadros ficaram conhecidos, através também das gravuras publicadas por Crozat.

Assim, as coleções de Crozat e do Regente foram importantes pela qualidade das obras reunidas e pelas tendências artísticas e gosto que elas expressaram. Foram fundamentais para os artistas franceses durante a primeira metade do século e também podem ter sido um modelo para colecionadores em outros países.

Além disso, as cópias de Veronese suscitam um questionamento em torno da própria noção de cópia, tão desvalorizada atualmente. As cópias foram fundamentais para a formação dos pintores, permitindo o acesso e a divulgação das obras de muitos artistas; no próximo capítulo, farei um breve comentário sobre esta questão das cópias.

CAPÍTULO 5: A QUESTÃO DAS CÓPIAS DE OBRAS DE ARTE. O POSSÍVEL ENCOMENDANTE DOS QUADROS DO MASP.

I - A QUESTÃO DAS CÓPIAS DE OBRAS DE ARTE.

O mito romântico da inspiração, as técnicas modernas de reprodução da imagem e o fascínio que a questão do falso exerce sobre a cultura de massa talvez expliquem em parte o sentimento depreciativo e confuso que se elaborou no século XX a respeito das cópias de obras de arte.

Giorgio Vasari narrou um episódio interessante em relação à uma cópia que Andrea del Sarto fez do quadro *Retrato do Papa Leão X*, de Rafael (cópia de 1525, original de 1517). A cópia foi secretamente pintada e dada a Federico Gonzaga, duque de Mântova, que pensou estar recebendo o original como um presente do Papa Clemente II. Vasari, que viu Andrea fazendo a cópia, visitou mais tarde Mântova. Giulio Romano mostrou a pintura a ele, como sendo o tesouro da coleção de Gonzaga. Giulio, ex-assistente de Rafael, estava certo de que se tratava de um trabalho de seu mestre. Ele estava especialmente confiante em relação à autenticidade do quadro porque ele mesmo contribuía no original. Giulio não pôde acreditar em outra possibilidade até que Vasari mostrou a ele a marca de Andrea no painel. Giulio teria “levantado os ombros” e dito que valorizava a cópia mais do que o original “porque é extraordinário que um grande artista possa ser apto a imitar tão bem o estilo do outro”. Giulio admirou-se da habilidade de Andrea em reproduzir as qualidades individuais, a *maniera* da arte de Rafael (Vasari 1550 apud Muller 1989: 144-145).

A história de Vasari tornou-se o exemplo clássico do poder de ilusão e da afirmação do valor das cópias enquanto obras de arte. Baldinucci, Roger de Piles e Jean Baptiste Du Bos reproduziram-na em suas obras.¹

Em relação às cópias, foi importante a obra de Federico Borromeo, que foi patrono de artistas como Paul Bril e Jan Bruegel. Em 1593, Borromeo tornou-se o primeiro cardeal protetor da Academia de São Lucas, criada naquele ano em Roma por Federico Zuccari. Dois anos depois, Borromeo foi nomeado arcebispo de Milão, onde se dedicou a um projeto religioso e cultural pautado pelo espírito do Concílio de Trento e também por princípios humanistas. Federico investiu todos os seus bens na aquisição de livros e obras de arte de alta qualidade para criar o que seria sua grande realização: a Ambrosiana.

Em 1625 Borromeo escreveu o ensaio *Musaeum*, uma descrição de algumas obras da Pinacoteca. O texto, concebido como um percurso pela galeria, seguiu a ordem dada pela disposição dos quadros; o autor deteve-se em algumas escolhas: Ticiano, Bassano e nas cópias de obras de Leonardo.

Em relação às cópias, escreveu Borromeo que existiram indivíduos que por soberba e orgulho realizaram julgamentos muito severos em relação à autoria dos quadros e quando se deparavam com cópias, por mais requintadas que fossem, manifestavam seu desprezo e as rejeitavam. Em *Musaeum* o autor tratou da utilidade das cópias afirmando que seria uma grande vantagem se assim

“...como são reunidas as transcrições dos antigos livros, assim se também tivesse sido possível conseguir as cópias dos quadros célebres e que o

¹ Baldinucci, Filippo, carta a Vincenzo Capponi (que ocupava o lugar do Grão Duque na Academia de Desenho), Roma, 28/04/1681 apud Bottari 1822: 2: 494-534.

- Roger de Piles 1699 apud Muller 1989: 145.

- Jean-Baptiste Du Bos 1719 apud idem.

trabalho cuidadoso dos antepassados tivesse consentido na transmissão de tais obras às idades sucessivas. De que extraordinário valor seria hoje uma pintura de Apeles ou Zêuxis, ainda que reproduzida e protegida debaixo de outras cores! Quanta eficácia teriam para o progresso das artes tais cópias! Que imensa alegria teria suscitado tal prerrogativa! Quanta luz para a interpretação das passagens difíceis, em particular de Plínio, se procurariam ali, se fossem colocadas sob os olhos aquelas obras que ele descreveu com palavras nuas! É portanto um projeto louvável aquele de adquirir cópias. É necessário somente observar particularmente as seguintes três exigências, que foram seguidas com cuidado em nossa coleção de cópias: antes de tudo, que as reproduções sejam absolutamente perfeitas; em segundo lugar, que sejam realizadas com o maior cuidado; em terceiro lugar, que não sejam copiadas todas as obras sem algum critério, mas somente aquelas que são já danificadas pela idade ou que se suspeita que possam ser perdidas por um evento qualquer e possam ser destruídas. Quanto às reproduções de quadros famosos que se encontram no nosso museu, estivemos empenhados em que fossem realizadas conforme estas normas; um dia poderão substituir os originais, até quando obviamente resistirem ao transcorrer do tempo”.²

² “.....come ci sono giunte le trascrizioni degli antichi libri, così ci fossero potute pervenire anche le copie dei quadri celebri e che il diligente lavoro degli antenati consentisse la trasmissione di tali opere alle età successive. Di quale straordinario valore sarebbe oggi una pittura di Apelle o di Zeusi, sia pure riprodotta e custodita sotto altri colori! Quanta efficacia avrebbero per il progresso delle arti tali copie! Che immensa gioia avrebbe suscitato tale vantaggio! Quanta luce per l’interpretazione dei passi difficili, in particolare di Plinio, si cercherebbe da lì, se ci fossero poste sotto gli occhi quelle opere che egli ci descrive con nude parole! È dunque un progetto lodevole quello di acquistare delle copie. Occorre solo osservare particolarmente le seguenti tre esigenze, che ci sono state a cuore nella nostra raccolta di copie: anzitutto che le riproduzioni siano assolutamente perfette; in secondo luogo, che siano eseguite con la massima cura; in terzo luogo, che non siano fatte copiare tutte le opere senza alcun criterio, ma quelle soltanto che o sono già state dannaggiate dall’età o si sospetta possano andar perdute per un qualche evento e restare distrutte.

Borromeo citou exemplos de cópias feitas de afrescos de Rafael, que na época estavam esvaindo-se, também este foi o caso de uma obra de Correggio e da *Última Ceia* de Leonardo. A Pinacoteca foi pensada em sua função relacionada à Academia de Desenho e os quadros podiam servir, portanto, para a formação dos pintores.

Boschini, em 1674, afirmou que se as cópias eram verdadeiramente enganosas, “elas eramlouváveis enganos e dignas de inveja”. Ele citou o exemplo de Giovanni Battista Zampezzi que “quando se transformava em Bassano, ultrapassava todos os outros, tanto suas cópias pareciam ser gêmeas dos originais e este era o estilo mais difícil para imitar porque era executado com um toque seguro”. A liberdade da pincelada foi percebida pelo autor como uma prova da virtuosidade do copista³.

Baldinucci, em uma carta de 1681, fez uma defesa do valor das cópias, argumentando sobre suas várias funções. Primeiro, como o cardeal Federico Borromeo observou no já referido *Musaeum*, as cópias freqüentemente preservam a aparência de originais perdidos. Em segundo lugar, as boas cópias proporcionam prazer através do simples fato da imitação, na qual o espectador tem um instintivo deleite. Em terceiro lugar, as cópias ampliam a pequena e freqüentemente

Quanto alle riproduzioni di quadri famosi che si trovano nel nostro museo, ci siamo impegnati a che fossero conformi questa normativa; un giorno esse stesse potranno sostituire gli originali, fino a quando ovviamente resisteranno al volgere del tempo.” Borromeo 1997: 21.

³ “..e questi, tutto che siano veramente inganni, sonno inganni lodevoli, e degni d’invidia”. Marco Boschini, “Breve instruzione per intendere in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani” In *Le ricche minere della pittura Veneziana*, 1674 apud Muller 1989:146.

“Giovanni Battista Zampezzi, che per trasformarsi nel Bassano , non vi è che vi si possi avvicinare à segno, che le coppie di questo paion con l’originali gemelle, ed è la piu difficile maniera da imitare; perche è d’un colpo cosi franco”. Boschini : 1674 apud idem.

inacessível oferta de pinturas excelentes, o que sempre foi vital para os artistas, em seu aprendizado (Baldinucci 1681 apud Bottari 1822:2: 524-534).

Baldinucci citou, por exemplo, o efeito benéfico das cópias feitas das obras de Rafael pelos alunos do artista, que como jóias raríssimas, era mandadas por toda a Europa e espalharam o estilo de Rafael “como os raios de uma nova luz”.⁴

Pensando na originalidade enquanto um critério do século XX, podemos compreender a importância das muitas réplicas e obras de ateliê. Em relação às obras produzidas em ateliês, artistas como Veronese, Rembrandt, Rubens, muitas vezes executavam apenas partes principais dos quadros ou somente os retocavam⁵. Não era tão importante ter um quadro executado por certo artista, o importante era ter um quadro concebido por ele.

As cópias permitiram aos colecionadores e aos artistas o acesso a criação dos grandes mestres, difundindo suas obras. Foram uma atividade fundamental na formação dos artistas, uma prática corrente e de grande significado estético. Os artistas do Renascimento, por exemplo, copiaram as obras da Antigüidade greco-romana, sendo eles próprios copiados pelos escultores neoclássicos.

Nesta dissertação procurei destacar a importância da cópia para a formação dos artistas estudados: as cópias que Boucher fez de Watteau, que este fez de Rubens e dos venezianos, que Rubens fez dos venezianos, em especial de Ticiano e Veronese, que foi copiado por Boucher e por artistas de todos os tempos: dentre estes, Francesco Guardi, Tiepolo, Sebastiano Ricci.

Segundo Marques (1990:90):

⁴ “...le copie come gioie rarissime eran mandate per tutta l’Europa, fino agli ultimi confini della qualle, mediante le medesime, in un subito raggi di nuova luce si sparsero in queste belle arti”. Baldinucci: 1681 apud Bottari: 1822: 529-530.

⁵ Sobre o ateliê de Veronese ver o ensaio de Brown :1989.

“...hoje começamos a suspeitar que um número importante de obras-primas do Renascimento e do primeiro Barroco, justificado orgulho dos grandes museus, podem na realidade ter nascido dos pincéis de mestres muito posteriores, como “simples” cópias de originais desaparecidos. Não esqueçamos, enfim, que o Maneirismo introduziu a cópia no centro da prática artística, aos pintores cabendo copiar outros pintores, arquiteturas e a natureza, *nessa* ordem hierárquica. Assim, como bem lembrou Watson, quando no *Declínio do Ocidente*, Spengler vê no “*Le Déjeuner sur l’Herbe*” de Manet um sintoma da decadência de nossa civilização (dadas suas evidentes referências a Giorgione e a cópia de uma das figuras de Rafael), deveria, para ser coerente, conceber toda a história da arte, desde ao menos os gregos, como uma lenta história de uma decadência. Perpétua e magnífica decadência...”.

II – O POSSÍVEL ENCOMENDANTE DOS QUADROS DO MASP

A documentação existente no Museu de Arte de São Paulo, relacionada às duas cópias de Veronese por Boucher, menciona o duque de Aneiro como o encomendante dos quadros e diz que “após a morte do duque de Aneiro 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 consegui encontrar referências ao duque de Aneiro; acredito na hipótese de que seria mais provável que o encomendante tenha sido o duque de Aveiro. Trabalharei aqui com esta hipótese, pela representatividade e riqueza de sua família em Portugal, no século XVIII.

José de Mascarenhas, duque de Aveiro, foi um fidalgo da Casa Real. Segundo Malouet (1874) a casa de Mascarenhas portava o nome e as armas de Lancastre, família proveniente do mesmo tronco da família real. O duque possuiu talvez a segunda maior fortuna de Portugal, por ter herdado os bens das casas de Gouveia e de Aveiro, exerceu as funções de Mordomo Mor (responsável pela administração do Palácio) e também foi o presidente do Desembargo do Paço.

O duque tornou-se um personagem célebre na história de Portugal por ter sido envolvido na Conspiração dos Távoras, em que as principais casas de nobreza do país foram acusadas juntamente com os jesuítas de terem tentado assassinar o rei D. José I. O rei escapou do atentado e os nobres envolvidos na conspiração foram julgados e condenados em 1759, recebendo terríveis punições. Este episódio causou verdadeiro terror no país pelos castigos impostos aos condenados; a conspiração culminou na expulsão dos jesuítas de Portugal. Todos os envolvidos, inclusive a Companhia de Jesus tiveram os bens confiscados por Pombal e pelo governo português.

Para Maxwell (1993:119), o tratamento conferido aos conspiradores não esteve fora das práticas do século XVIII; o que não foi usual no caso da Conspiração dos Távoras foi a posição social elevada dos envolvidos (o duque de Aveiro era o presidente do Tribunal de Justiça, o marquês de Távora foi um general, que serviu como vice-rei na Índia e o marquês de Alorna foi embaixador na corte de Luis XV, na França).

O episódio envolveu questões relativas à oposição que as principais famílias da nobreza em Portugal e os jesuítas fizeram ao poder que o secretário de Estado, Sebastião José Carvalho de Melo (mais conhecido após 1769 como Marquês de Pombal) exercia junto ao Rei. Esta conspiração resultou na expulsão dos jesuítas de Portugal e de todo o Império Português; alguns anos depois a ordem foi expulsa também da Espanha e da França; em 1773 a ordem foi suprimida pelo Papa Clemente XIV. Segundo Maxwell (1993:120), após a Conspiração o então futuro

Marquês de Pombal recebeu do rei o título de conde de Oeiras, pelos serviços prestados no julgamento dos acusados na conspiração.

O duque de Aveiro, provável encomendante dos quadros do MASP, foi portanto, ligado ao governo de Dom João V (que reinou entre 1706 e 1750). Dom João V foi um monarca que preocupou-se muito com as artes em Portugal.

O duque possuiu uma coleção de pinturas, da qual é possível ter uma idéia através do inventário de seus bens, datado de 1759, publicado por Guerra (1952).

Dadas as circunstâncias em o inventário foi realizado, este apresenta muito poucas informações em relação às pinturas. São relacionados cerca de cem quadros, porém as descrições são muito simplificadas, não constam as datas das obras, nem as dimensões, raramente são citados os nomes dos artistas.

As cópias de Veronese por Boucher não constam no inventário. Segundo Guerra (1952:341), entretanto, os objetos inventariados deveriam ser provenientes dos Palácios da Esperança, em Lisboa e do Palácio de Belém. O duque possuiu um terceiro palácio em Azeitão, onde passava parte do ano (lá ele foi preso). Segundo Guerra o inventário não abarcou todos os bens deste terceiro palácio, os quadros relacionados são em número restrito e “não se compreende que o habitassem com o desconforto que o inventário nos deixa perceber” (idem).

A maior parte dos bens confiscados foi vendida, algumas peças passaram para a Coroa Portuguesa. Se o encomendante dos quadros do MASP foi o duque, as obras estariam entre estas que foram confiscadas para a Coroa Portuguesa.

O produto da venda dos bens do duque de Aveiro foi acrescido à venda de parte dos bens da Companhia de Jesus. Segundo Guerra estas vendas atingiram uma soma considerável e “a ela recorria o Marquês de Pombal, para em nome de El-Rei pagar tudo o que lhe parecia conveniente que não pesasse ao cofre do Real Erário” (Guerra 1952:341).

Dentre os quadros da coleção do duque foram citadas muitas pinturas flamengas, com temas religiosos, pinturas de gênero, naturezas mortas e paisagens.

Foram relacionadas também muitas obras da escola napolitana (não sendo mencionados os artistas) com temas religiosos, marinhas e “paisagens com figuras e gado”. Além destes quadros de artistas napolitanos, a coleção tinha uma predominância de paisagens com temas pastorais. Existiam oito quadros de Quillard (um dos poucos artistas citados) representando paisagens com figuras e uma dança campestre. Quillard foi um pintor francês discípulo de Watteau, que trabalhou para as cortes portuguesas. O inventário revelou também a existência de sete sobreportas tecidas em ouro, representando trabalhos de Hércules.

De uma forma geral, a predominância de artistas flamengos, italianos e franceses e os temas presentes na coleção (paisagens, festas campestres, cenas de gênero) demonstram uma relação com a arte francesa na primeira metade do século.

As artes foram muito incentivadas em Portugal durante o reinado de Dom João V (1706 a 1750), a quem o duque de Aveiro esteve diretamente ligado. Sob o governo de D. João V foi desenvolvido um programa de modernização de Lisboa e de renovação nas artes, através da construção de edifícios. Muitas encomendas foram feitas a artistas franceses e italianos e vários arquitetos também italianos trabalharam em Lisboa.

Dentro deste programa de modernização das artes de Lisboa, em torno de 1720 foi fundada a Academia Portuguesa em Roma, que visava a formação de artistas portugueses. Foram convidados para lecionar na Academia artistas como Benedetto Lutti, Francesco Trevisani e Paolo de Matteis.

Artistas estrangeiros foram convidados a trabalhar em Portugal, dentre eles, Pierre-Antoine Quillard e Jean Ranc, que levaram o estilo Rococó para a corte portuguesa. Foi encomendada a Pierre-Jean Mariette uma grande coleção de estampas com reproduções de obras de importantes artistas europeus, que foi destinada à Biblioteca do Palácio Real em Lisboa. Mariette também contribuiu para a formação da coleção real de pinturas; em torno de setenta quadros foram enviados

a Lisboa em 1727. Entre os quadros desta coleção, estavam obras de Rubens, Van Dyck e Rembrandt (o Palácio Real foi totalmente destruído em 1755).

O programa de renovação das artes, chamado de “luzes joaninas”, foi um movimento aristocrático e católico, que procurou modernizar Portugal. Posteriormente, sob Dom José I (que reinou de 1750 a 1777) o planejamento da cidade, a arquitetura e o patronato das artes passaram para a responsabilidade do secretário de Estado, o marquês de Pombal.

Pela documentação a que tive acesso, não foi possível comprovar que o encomendante teria sido o duque de Aveiro, nem precisar as circunstâncias da encomenda. Podemos supor o interesse na cópia de obras de um artista como Veronese, pela importância que os pintores venezianos tiveram para a pintura francesa, que serviu de modelo para a pintura realizada nas cortes portuguesas. Também as coleções da arte francesas tornaram-se modelos a serem imitados pela corte portuguesa. Segundo Watson (1989:209-210), ao solicitar a cópia dos quadros de Veronese a Boucher a família real portuguesa “sem dúvida tinha ouvido sobre a fabulosa galeria do regente e talvez desejasse emular algo da grandeza do Palácio Real”.

Podemos também supor que tivesse havido um interesse pelo tema dos quadros de Veronese, de forte conotação política, conforme o que foi tratado no primeiro capítulo.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação analisei dois quadros do Museu de Arte de São Paulo, cópias de Paolo Veronese pelo pintor francês François Boucher: *Hércules entre o Vício e a Virtude e Alegoria da Sabedoria e da Força*.

A própria questão de serem cópias suscitou uma série de dificuldades ao longo da pesquisa, principalmente pelo fato de não serem conhecidas as circunstâncias da encomenda destes quadros. Parti da premissa de que estas cópias se explicavam no contexto francês da primeira metade do século XVIII, em que os artistas venezianos, em especial Ticiano e Veronese tornaram-se modelos a serem imitados por outros artistas e muito importantes do ponto de vista do colecionismo. Por outro lado, a pintura francesa neste período difundiu-se por toda a Europa e as coleções francesas tornaram-se modelos para outras cortes, inclusive a de Portugal.

Veronese foi um pintor muito copiado no século XVIII e bem representado nas coleções parisienses. A pintura veneziana era muito apreciada, não só na França, mas em toda a Europa. Isto foi também fruto dos debates travados na Academia Francesa, no século XVII, entre os partidários da linha e do colorido, que tinham por modelos Poussin ou Rubens e foram representados por Charles Le Brun ou Roger de Piles.

Tratei destes debates no segundo capítulo, a partir desta polêmica a Academia e os pintores franceses voltaram-se também para os grandes mestres coloristas, não só Rubens mas também os venezianos.

Estes debates influíram na formação de coleções de arte no começo do século, quando os quadros de artistas italianos e em especial, venezianos, eram muito valorizados e muitas cópias foram realizadas.

Os debates na Academia influíram também na valorização de gêneros considerados inferiores, como a paisagem, pinturas de gênero e naturezas mortas. A

valorização do aspecto pictural mais do que o tema tratado, permitiram, no início do século XVIII a carreira de um artista como Antoine Watteau, cujas pinturas, em sua maioria, apresentaram temas mais vagos, personagens imersos na paisagem.

Boucher, o autor das cópias do MASP, também foi influenciado, ainda que indiretamente, por toda esta questão ligada ao colorido. Conhecido durante sua carreira como grande mestre colorista, Boucher recebeu influência dos mestres venezianos do século XVI, não só através do contato com as coleções de Crozat e do regente, mas também de forma mais sutil, através do contato prolongado que teve com a obra de Watteau e Lemoyne, conforme o que tratei nos capítulos 3 e 4.

Veronese foi muito copiado no século XVIII, dos quadros *Hércules entre o Vício e a Virtude* e *Alegoria da Sabedoria e da Força* são conhecidas três cópias do período.

Estes quadros apresentam ainda uma temática ligada à representação política dos governantes, o que justificou sua tradição de colecionismo.

Procurei analisar no primeiro capítulo, ainda que de forma abreviada, a importância da iconografia destes quadros e o quanto as obras de Veronese foram inovadoras em relação ao tema tratado.

No segundo capítulo tratei dos debates na Academia Francesa, entre os partidários do desenho e do colorido. A vitória dos partidários de Rubens e do colorido e os escritos de Piles levaram a uma redescoberta dos mestres venezianos do século XVI. A pintura francesa da primeira metade do século foi influenciada por estas questões debatidas, não apenas em relação ao aspecto pictórico, mas também em relação à valorização de gêneros considerados menores, como a paisagem e a natureza-morta.

A carreira de François Boucher e as relações entre o artista e os pintores venezianos foram tratadas no terceiro capítulo. No capítulo seguinte abordei questões relativas à fortuna dos venezianos em duas grandes coleções francesas do período: a coleção de Crozat e a de Philippe II de Orléans, que foi regente da França.

No quinto capítulo, foi feito um comentário sobre a importância das cópias em coleções de arte – em primeiro lugar, porque permitem a contemplação de obras que de outra forma seriam inacessíveis aos colecionadores. A coleção de Federico Borromeo associou às cópias a idéia de preservação de originais então danificados. Baldinucci somou ao conceito de Borromeo a idéia de que as cópias são importantes na formação dos artistas, porque aumentam o repertório de pinturas excelentes, que podem ser imitadas.

Procurei também apresentar o possível encomendante das cópias que Boucher fez de Veronese, desenvolvendo uma hipótese relativa ao duque de Aveiro. Em relação a esta questão, infelizmente não pude avançar muito, porque encontrei poucos dados em relação às coleções em Portugal no século XVIII. De qualquer forma, conforme o que foi apresentado no capítulo anterior, as artes em Portugal, na primeira metade do século XVIII estavam muito relacionadas ao contexto francês.

Procurei nesta dissertação contribuir, de alguma forma, para ampliar o conhecimento em relação ao contexto histórico e artístico em que foram realizadas as cópias de Veronese por Boucher, quadros que permanecem praticamente desconhecidos em publicações sobre o artista.

BIBLIOGRAFIA:

- ADHÉMAR, H. *Watteau, sa vie, son oeuvre*. Paris, Tisné, 1950.
- ALPERS, Svetlana. "Making a taste for Rubens" In *The making of Rubens*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- LES AMOURS des dieux: la peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1991.
- ANNANOFF, A *L'Opera completa di Boucher*. Milan, Rizzoli, 1980.
- BALDINUCCI, Filippo. "Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura" (1681) In BOTTARI, Giovanni G, TICOZZI, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da' piu celebrati personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, XVIII*. Milan, G. Silvestri, 1822. [ed. fac.sim, New York, G. Olms, 1976. Disponível em www.bnf.fr/gallica]
- BAROCHI, Paola. *Scritti d'arte del cinquecento*. Torino, G. Einaudi, 1977.
- _____, "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi" In *Storia dell'arte italiana* vol 1/2 Einaudi, 1979
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro, Record, 1963.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" In *Iluminações*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- BERNABEI, Franco. "Tiziano e Lodovico Dolce" In *Tiziano e il manierismo europeo*. Florence, ed. R. Pallucchini, 1978.
- BLUNT, Anthony. *Art and architecture in France, 1500 to 1700*. Harmondsworth, Penguin, 1953.
- BONNEFOY, Yves. *Dictionnaire des mythologies*. Paris, Flammarion, 1981.
- BORDEAUX, Jean-Luc. "François Le Moyne's painted ceiling in the "Salon d'Hercule" at Versailles: a long overdue study", *Gazette des Beaux-Arts*, maio-jun 1974.
- BORGES, Nelson Correia. *História da arte em Portugal*. Lisboa, Alfa, 1986.
- BORROMEO, Federico. *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo*

fondatore. Milano, Claudio Gallone, 1997.

BOSCHINI, Marco. *Le ricche minere della pittura Veneziana*. Venice, 1674.

_____, “Breve instruzione per intendere in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani” In *Le ricche minere della pittura Veneziane*. Venice, 1674 a .

BOTTARI, Giovanni G, TICOZZI, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da' piu celebrati personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, XVIII*. Milan, G. Silvestri, 1822; éd. Fac.sim, New York, G. Olms, 1976. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]

BRICE, German. *Nouvelle description de Paris*. Paris, ed. P.J. Mariette, 1752 [1^a ed. 1684].

BRIGANTI, G (ed.). *La pittura in Italia: Il cinquecento*. Milan, Electa, 1988.

BROWN, Beverly Louise. “Replication and the art of Veronese” In *RETAINING the original: multiple originals, copies and reproductions*. Washington, National Gallery of Art, 1989.

BRYSON, Norman. *Word and Image: French painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1986.

CAMESASCA, Ettore. *Tout l'oeuvre peint de Watteau*. Paris, Flammarion, 1982.

COCKE, Richard. “New light on late Veronese”. *The Burlington Magazine*, 116, n° 850, 1974

_____, “Veronese’s Omnia vanitas and Honor et Virtu post mortem floret”, *Pantheon*, 1977.

_____, “Veronese, l’opera completa by T. Pignatti”, *The Burlington Magazine*, 1977a.

_____, “The development of Veronese’s critical reputation”, *Arte Veneta*, 34, 1980.

_____, “Washington Paolo Veronese”. *The Burlington Magazine*, jan.1989.

CROW, T.E. *Painters and public life in the eighteenth-century Paris*. New Haven, Yale, 1985.

_____, “La critique des lumières dans l’art du dix-huitième siècle”. *Revue de l’Art*, 73, 1986.

DA TIZIANO A EL GRECO: per la storia del manierismo a Venezia. Milano, Electa, 1981.

DAINVILLE, François de. *L’education des jésuites, XVI-XVIII siècles*. Paris, 1978.

- DE PILES, Roger. *Dialogue sur le coloris*. 1673.
- _____. *Conversations sur la connoissance de la peinture*, 1677.
- _____. *Dissertation sur les ouvrages de plus fameux peintres*, 1681.
- _____. *Abregé de la vie des peintres*, 1699.
- _____. *Cours de peinture par principes* [1708]. Paris, Gallimard, 1989.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, A-N. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris, 1745.
- _____. *Voyage pittoresque de Paris*. 1749.
- DIDEROT. *Salons*. Oxford, Ed. J. Séznec, J. Adhémar, 1975.
- DIDEROT et l'art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1984.
- DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Description des tableaux du Palais Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages: dédiée a Monsieur de duc d'Orléans*. Paris, 1727. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]
- DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Paris, 1719.
- DUMESNIL, M.J. *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs liaisons avec les Artists*, v.1, Pierre Jean Mariette [Paris, Jules Renouard, 1858]. Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- FONTAINE, A. *Les doctrines de l'art en France de Poussin a Diderot*. Paris, 1909.
- FRANÇOIS BOUCHER (1703-1770)* New York, Metropolitan Museum of Art; Detroit, Detroit Insitute of Arts; Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- FREEDBERG, S J. *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*. Bologna, Nuova Alfa, 1988.
- FRIED, M. *Absortion and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley, 1980.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- GAEHTGENS, Thomas; POMIAN, Krysztof. *Histoire artistique de l'Europe: le XVIIIe siècle*. Paris, Seuil, 1998.
- THE GENIUS OF VENICE 1500-1600. (catalogue of exhibition, Royal Academy of Art, London, 1983-4), ed. J. Martineau and C. Hope, London, 1983.
- GERSAINT, E. F. *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*. Paris, 1744.

- GONCOURT, E & J (Bouillon, coord) *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*. Paris, Hermann, 1967.
- GOULDSTEIN, C. "Review of Teyssède, Roger de Piles", *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, pp.264-268.
- GUERRA, Luiz de Bivar. *Inventário e seqüestro da casa de Aveiro em 1759*. Lisboa, Arquivo do Tribunal de Contas, 1952.
- HASKELL, Francis. *Past and present in art and taste*. New Haven, Yale, 1987
- _____, *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo, EDUSP, 1997.
- HENDY, P. "Watteau and Rubens", *The Burlington Magazine*, set. 1926.
- HOURTICQ, Louis. *De Poussin à Watteau*. Paris, 1921.
- JAFFÉ, Michael. *Rubens (catalogo completo)*. Milano, Rizzoli, 1989.
- JONES, Pamela. *Federico Borromeo and the Ambrosiana: art patronage and Reform in seventeenth-century Milan*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1993.
- KOSSOVITCH, Leon. "A emancipação da cor" In *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- LAING, Alastair. "Boucher: the search for an idiom" in *FRANÇOIS Boucher, (1703-1770)*. New York, Metropolitan Museum of Art; Detroit, Detroit Institute of Arts; Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1986.
- _____, "Boucher et la pastorale peinte", *Revue de l'Art*, 1986a
- LE BRUN, Charles. *L'expression des passions & autres conférences; correspondance*. Dédale, 1994.
- LEE, R.W. "Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting", *The Art Bulletin*, XXII, 1940.
- LEVEY, Michael, "Antoine Watteau et François Lemoine", *Gazette des Beaux-Arts*, LII, dez. 1958.
- _____, *Rococo to Revolution: major trends in eighteenth century painting*. New York, Oxford Univ. Press, 1977.

_____, “Exhibition Review: Paris, Grand Palais, Boucher”, *The Burlington Magazine*, CXXIX, 1008, março 1987.

_____, *Painting in the eighteenth century Venice*. New Haven, Yale, 1994

_____, *Arte e arquitetura na França: 1700-1789*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
[original: *Art and architecture of the eighteenth century in France*. Baltimore, Harmondsworth, 1972].

LE LEYZOUR, Philippe. “Fables et lumieres: quelques remarques sur la mythologie au XVIII siècle” In *LES AMOURS des dieux: la peinture mythologique de Watteau a David*, Paris, Réunion des Musées Nationaux; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1991.

LICHTEINSTEIN, Jaqueline. *A cor eloquente*. São Paulo, Siciliano, 1994.

MALOUET, “La conspiration d’Aveiro et l’expulsion des jesuites” In *Mémoires de Malouet* [Apêndice]. Paris, Plon, 1874. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]

MARCEL, Pierre. *Charles Le Brun*. Paris, Plon, 19--.

MARDRUS, Françoise. “Le guide, la curiosité et la galerie du Palais Royal”. *Histoire de l’art*, 21/22, mai 1993.

MARIETTE, P.-J. *Description sommaire des dessins des grands maitres d’Italie, des Pays Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner per principaux peintres...* Paris, 1741.

_____, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*. Paris, Chennevières et Montaignon, 1851-60.

MARINI, R. *L’Opera completa del Veronese*. Milano, Rizzoli, 1968.

MARQUES, A H Oliveira, *História de Portugal*. Lisboa, IN/CM, 1991.

MARQUES, Luiz. “De onde nasce um museu”, *Revista Galeria*, 18, 1990.

_____, *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.

_____, (coord.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo, Prêmio, 1998.

MATTOSO, José (ed.) *História de Portugal*. Lisboa, Estampa, 1993.

- MAXWELL, Kenneth R. "Eighteenth-century Portugal: faith and reason, tradition and innovation during a golden age" In *The age of Baroque in Portugal*. (ed. Levenson, J.). Washington, National Gallery, 1993.
- _____, *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- MELZI, D'Eril (g.) "Federico Borromeu e Cesare Monti, collezionisti milanesi", *Storia dell'Arte Italiana*, 15-16, 1972, pp 293-306.
- MICHEL, Andre. *F. Boucher*. Paris, Librairie de l'Art, 1889.
- MILLER, W. "The borrowings of Watteau", *The Burlington Magazine*, 51, 1927, p 37..
- MIROT, Léon. "Roger de Piles, critique d'art, I, II", *Revue des Études Historiques*, 1922, n.5. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]
- _____, "Roger de Piles, critique d'art. III – L'oeuvre de Roger de Piles", *Revue des Études Historiques*, 1923, n.6. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]
- MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun Conference sur l'expression generale et particuliere*. Yale Univ. Press, 1994.
- MONTAIGLON, A. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages de membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Dumoulin, 1854: 247.
- _____, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de Rome avec les Surintendants des Bâtiments*. Paris, Archives Nationales, 1887-1912.
- MULLER, Jeffrey M. "Measures of authenticity: the detection of copies in the early literature on connoisseurship" In *RETAINING the original: multiple originals, copies and reproductions*. Washington, National Gallery of Art, 1989.
- NEMEITZ, J. *Séjour de Paris*. Paris, 1727.
- NOLHAC, Pierre de. *Boucher: premier peintre du roi*. Paris, H. Floury, 1925.
- NUOVI studi su Paolo Veronese. Venice, Massimo Gemin, 1990.
- PALLUCHINI, Rodolfo. *Veronese*. Bergamo, Ist. Ital. Arti Grafiche, 1940.
- 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].
- THE PASTORAL landscape*. Washington, National Gallery of Art, 1992.

- PEREIRA, Paulo (org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa, Temas e Debates, 1999.
- PEVSNER, N. *Academies of Art, past and present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- PIGNATTI, Terisio; PEDROCCO, *Veronés: catálogo completo*. Madrid, Akal, 1992.
- POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Gallimard, 1987.
- POSNER, D. "Mme. de Pompadour as a patron of the visual arts", *The Art Bulletin*, LXXII, março 1990.
- PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Pile's theory of art*. New Haven, Yale Univ. Press, 1985.
- RAVASI, Gianfranco. "Federico Borromeo, o della ricerca e dell'esercizio del meglio" In BORROMEO, Federico, *Musaeum*. Milano, Claudio Gallone, 1997.
- REARICK, W.R. *The art of Paolo Veronese, 1528-1588*. Washington, National Gallery of Art, 1989.
- RETAINING the original: multiple originals, copies and reproductions*. Washington, National Gallery of Art, 1989.
- REAU, Louis. *Rubens, la Galería Medicis*. Barcelona, Omega, s.d.
- RICHARD, P. Jean, *L'oeuvre gravé de François Boucher*. Paris, 1978.
- ROLAND-MICHEL, Marianne. *Watteau: un artiste au XVIIIe. siècle*. Paris, Flammarion, 1984.
- ROBERTSON, Clare. *Veronese*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- ROSAND, D. *Peindre à Venise au XVIIe. Siècle*. Paris, Flammarion, 1982.
- ROSENBERG, Pierre (org.). *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann, 1984.
- _____, "The Mysterious Beginnings of the Young Boucher" In *FRANÇOIS BOUCHER (1703-1770)*. New York, Metropolitan Museum of Art; Detroit, Detroit Institute of Arts; Paris, RMN, 1986.
- ROSKILL, M.W. *Dolce's Aretino and venetian art theory in the cinquecento*. New York, 1968.

- RUSSEL-WOOD, A J R . “Portugal and the world in the age of Dom João V” In *The age of Baroque in Portugal*. (ed. Levenson, Jay). Washington, National Gallery, 1993.
- SAHUT, Marie-Catherina. “François Boucher” In *DIDEROT et l’art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781*. Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1984.
- SANTOS, Magnólia C. “Desenho versus Cor “ In *Nicolas Poussin, idéia da paisagem*. Tese (doutorado), FFLCH/USP, 1997.
- SANTOS, Reynaldo. *História da arte em Portugal*. Porto, Portucalense, 1953.
- SERRÃO, Joel Serrão (dir.) *Pequeno Dicionário de História de Portugal*. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1976
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa, Verbo, 1982
- SMITH, Robert. *The art of Portugal: 1500-1800*. London, Weidenfeld & Nicholson, 1968.
- STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade: 1700-1789*. São Paulo, UNESP, 1994.
- _____, “Fable et mytologie aux XVII et XVIIIe Siècles” In *Dictionnaire des mythologies*, ed. Yves Bonnefoy, Paris, 1981.
- STEEGMAN, John. “The ‘Balance des peintres’ of Roger de Piles”, *The Art Quartely*, XVII, 1954.
- STRYIENSKI, Casimir. “La formation de la galerie du Régent Duc d’Orléans”, *Revue de Paris*, 5, set-out.1912. [Disponível em www.bnf.fr/gallica]
- STUFFMANN, M. “Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII siècle”, *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1964.
- _____, “Les tableaux de la collection de Pierre Crozat”, *Gazette des Beaux-Arts* , 72, jun-set. 1968.
- SUTTON, Peter. *Le siècle de Rubens*. Boston, Albin Michel, 1993.
- TEYSSÈDRE, B. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Bibliothèque des Arts, 1965.
- _____, “Une collection française de Rubens au XVII siècle: le cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676-1681)”, *Gazette des Beaux-Arts*, 62 , 1963.
- THUILLIER, Jacques. *Poussin*. Paris, Flammarion, 1994.

VASARI, Giorgio. *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni* [1568]. Roma, Tascabili, 1991.

VERONESE e Verona. Verona, Museo del Castelvecchio, 1988.

VIDAL, M. *Watteau's painted conversations: art, literature, and talk in seventeenth and eighteenth century France*. New Haven, Yale University Press, 1992.

VOSS, H. "François Boucher's early development", *The Burlington Magazine*, 95, março 1953.

VOSS, H. "François Boucher's early development: addenda", *The Burlington Magazine*, 96, julho 1954.

WATTEAU: 1684-1721. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985.

WATSON, P. *Wisdom and Strength: The Biography of a Renaissance Masterpiece*. New York, Doubleday, 1989.

MEIO ELETRÔNICO

JOULIE, F. *François Boucher et Pierre Crozat: le role de la collection privée dans la formation d'un artiste au debut du XVIIIème siècle*, 1989. Disponível em: <http://www.francois-boucher.net/boucher.html> (acesso em 16/02/01)

PORTUGAL: *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Ed. João Romano Torres, 1904-1915; ed. eletrônica, 2000-2001. Disponível em <http://www.arqnet.pt/dicionario> (acesso em 08/12/02).

WINTERMUTE, Alan. An introduction to the drawings of Watteau and his circle In *Watteau and his world: french drawing from 1700-1750* (Symposium), New York, Frick Collection, 1999. Disponível em: <http://www.afaweb.org/education> (acesso em 16/06/02).

ILUSTRAÇÕES



ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

Figura 1 - François Boucher (cópia do quadro de Veronese), *Hércules entre o Vício e a Virtude*, c.1752. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

Figura 2- François Boucher, (cópia do quadro de Veronese), *Alegoria da Sabedoria e da Força*, c.1752. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

Figura 3 - Paolo Veronese, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, c.1576. Nova Iorque, Frick Collection.

Figura 4 - Paolo Veronese, *Alegoria da Sabedoria e da Força*, c.1576. Nova Iorque, Frick Collection.

CAPÍTULO 1

Figura 5 - Paolo Veronese. *Jovem entre o Vício e a Virtude*, c.1580. Madri, Museu do Prado.

Figura 6 - Annibale Carracci, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, 1596. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte.

Figura 7 - Johann Liss, *Hércules entre o Vício e a Virtude*. Dresden, Gemaldegalerie.

Figura 8 - Giuseppe Diamantini, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, água-forte.

Figura 9 - Pompeo Batoni, *Volúpia*, 1747. São Petersburgo, Hermitage.

Figura 10 - Pompeo Batoni, *Alegoria do Tempo que manda que a velhice destrua a beleza*, 1746. Londres, National Gallery.

Figura 11 - Joshua Reynolds, *Retrato do ator David Garrick entre a Comédia e a Tragédia*, 1761. Coleção particular.

Figura 12 - Paolo Veronese, *Bodas de Caná*. 1562-1563. Paris, Louvre.

Figura 13 - Paolo Veronese, *Bodas de Caná*, detalhe (Veronese seria o músico vestido de branco).

CAPÍTULO 3

Figura 14 - Antoine Watteau, *A Insígnia de Gersaint*, 1720. Berlim, Charlottenburg.

Figura 15 - François Lemoyne, *Hércules e Ônfale*, 1724. Paris, Louvre.

Figura 16 - François Boucher, *Hércules e Ônfale*, c.1731. Moscou, Museu Pushkin.

Figura 17 - François Boucher, *A ponte de madeira*, c.1732. São Petersburgo, Hermitage.

Figura 18 - François Boucher - *Rinaldo e Armida*, 1734. Paris, Louvre.

Figura 19 - François Boucher, *Diana no banho*, 1742. Paris, Louvre.

Figura 20 - François Boucher, *A Natividade*, 1750. Lyon, Musée des Beaux-Arts

Figura 21 - François Boucher, *O Nascer do Sol*, 1753. Londres, Wallace Collection.

Figura 22 - François Boucher, *O Por do Sol*, 1752. Londres, Wallace Collection

Figura 23 - Charles de La Fosse, *Apolo e Thetis*, 1688. Versalhes, Museu Nacional.

Figura 24 - François Boucher, desenho, *Estudo de mulher a partir da Sabedoria, de Veronese*, sanguínea realçada em branco. Paris, Louvre, Gabinete de desenhos, Inv. 34555

Figura 25 - Paolo Veronese, *Alegoria da Sabedoria e da Força*, gravura de Louis Desplaces. *Recueil Crozat*, II, n.24.

Figura 26 - Domenico Fetti, *Adoração dos pastores*, gravura de Simon-François Ravenet. *Recueil Crozat*, II, n. 104.

Figura 27 - François Boucher, *Moisés e a sarça ardente*, c.1734. Coleção particular.

Figura 28 - Pietro Francesco Mola, *Repouso no Egito* (detalhe), gravura de Edme Jeaurat). *Recueil Crozat*, II, n.112.

Figura 29 - François Boucher, *Menino adormecido*. Localização não conhecida

CAPÍTULO 4:

Figura 30 – Giorgione, *Judite*. São Petersburgo, Hermitage.

Figura 31 – Paolo Veronese, *Lamentação*, c. 1582-1584. São Petersburgo, Hermitage.

Figura 32 – Ticiano, *O Rapto de Europa* c.1575-1579. Boston, Isabella Gardner Museum.

Figura 33 – Ticiano, *Diana e Actéon*, 1559. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Figura 34 – Ticiano, *Diana e Callisto*, 1559. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Figura 35 – Paolo Veronese, *Marte e Vênus unidos por Amor*, 1578-1580. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

Figura 36 – Paolo Veronese, *Desengano*, c.1576-1578. Londres, National Gallery.

Figura 37 – Paolo Veronese, *Respeito*, c.1576-1578. Londres, National Gallery.



Fig. 1 - François Boucher (cópia do quadro de Veronese), *Hércules entre o Vício e a Virtude*, c.1752. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

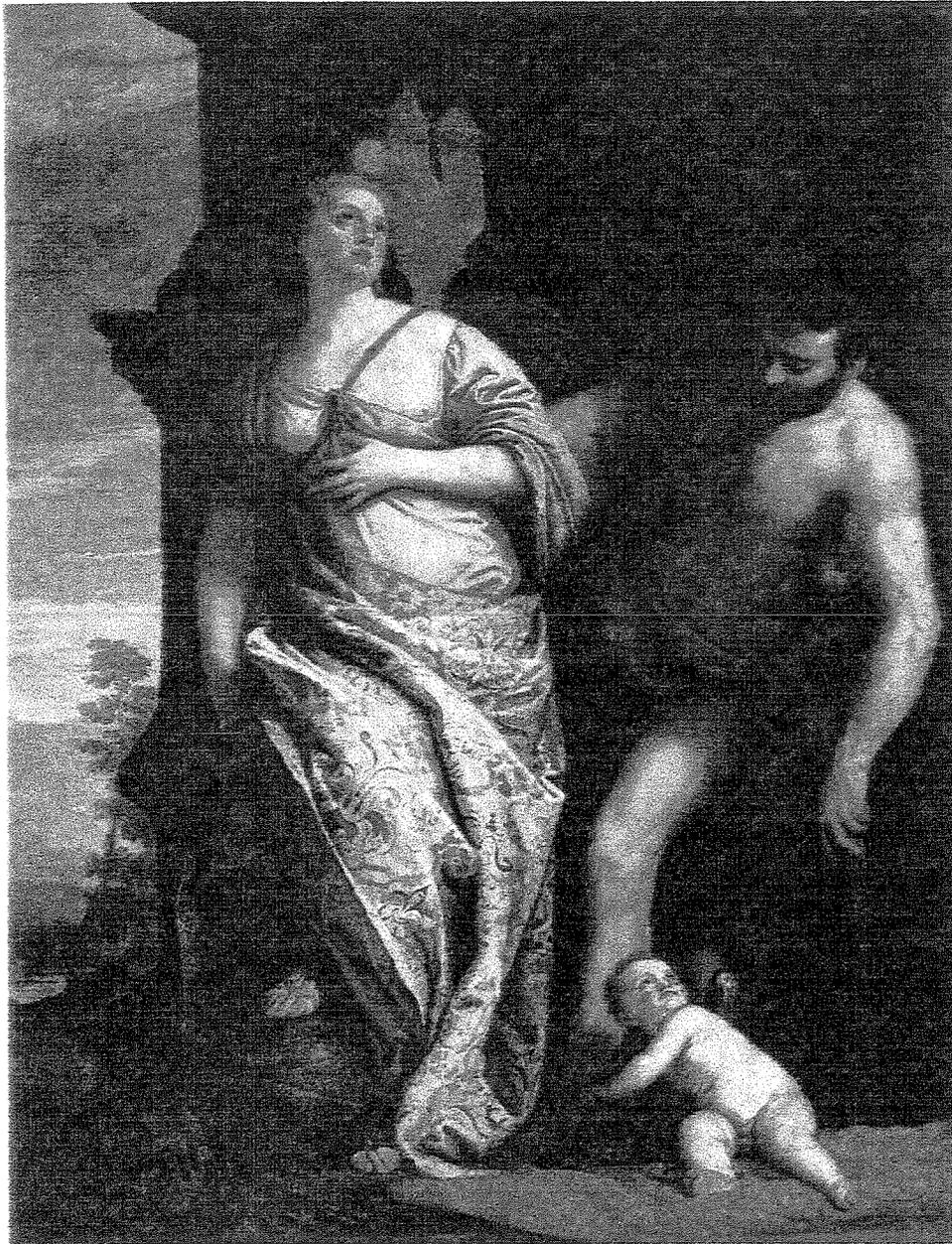


Figura 2 - François Boucher (cópia do quadro de Veronese) *Alegoria da Sabedoria e da Força*, c.1752. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.



Fig. 3 - Paolo Veronese, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, c.1576. Nova Iorque, Frick Collection.



Fig. 4 - Paolo Veronese, *Alegoria da Sabedoria e da Força*, c.1576. Nova Iorque, Frick Collection.



Figura 5 - Paolo Veronese, *Jovem entre o Vício e a Virtude*, c.1580. Madri, Museu do Prado.

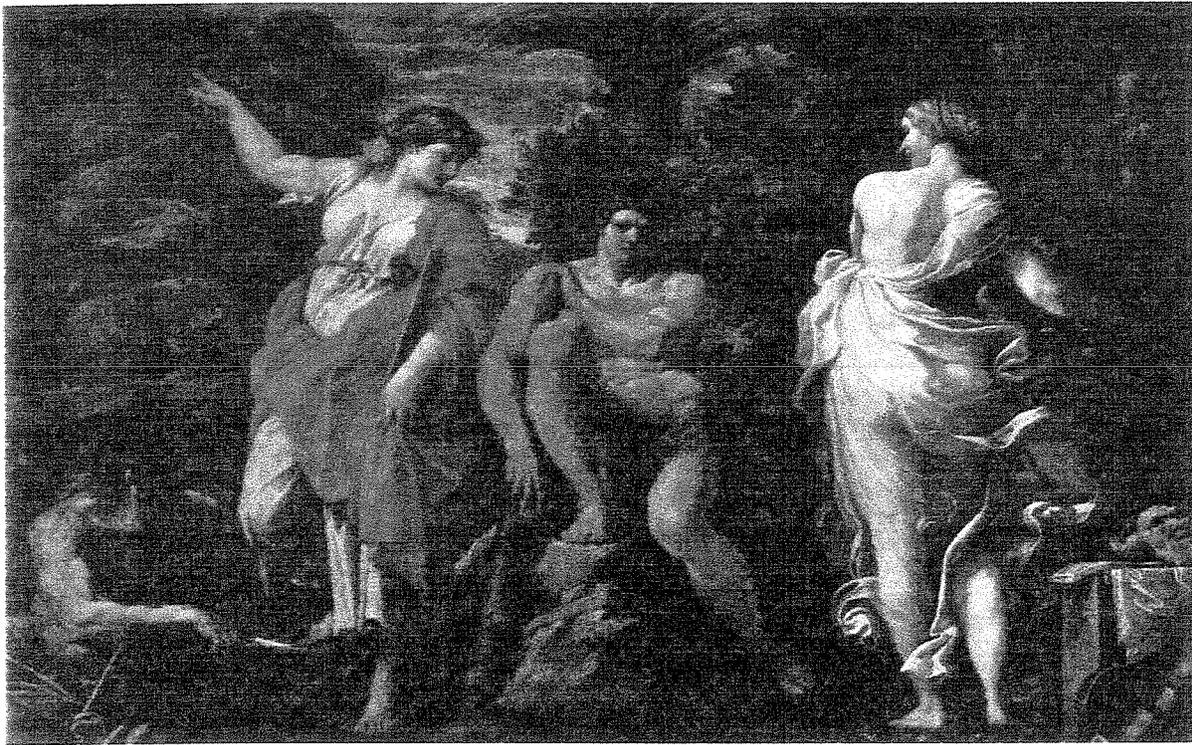


Fig. 6 - A. Carracci, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, 1596. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte

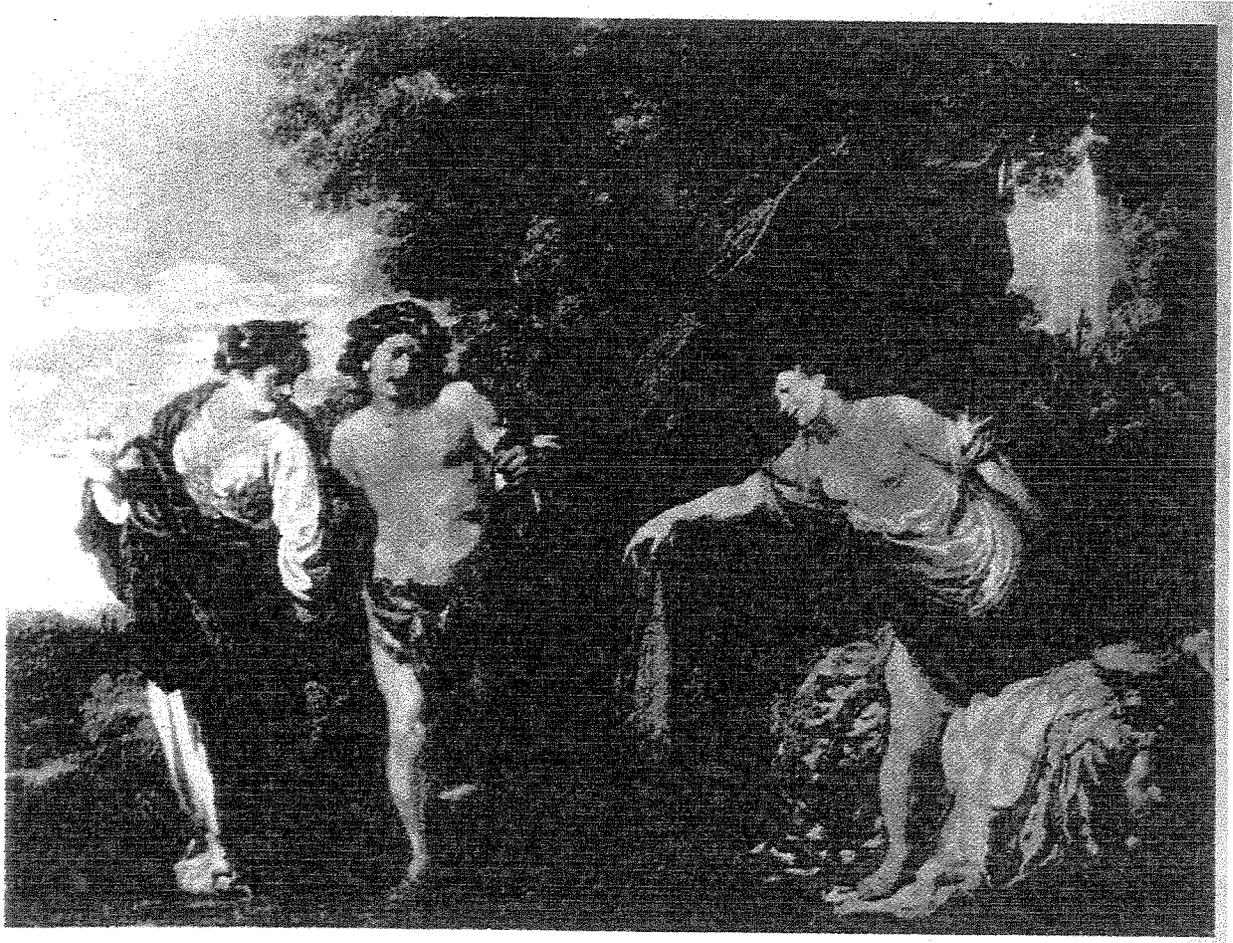


Fig. 7 - Johann Liss, *Hércules entre o Vício e a Virtude*. Dresden, Gemaldegalerie.



Fig. 8 - Giuseppe Diamantini, *Hércules entre o Vício e a Virtude*, água-forte.



Fig. 9 - Pompeo Batoni, *Volúpia*, 1747. São Petersburgo, Hermitage.



Copyright © 2001 National Gallery, London. All rights reserved.



Fig. 11 - Reynolds, *Retrato do ator David Garrick entre a Comédia e a Tragédia*, 1761. Col. part. 114



Fig. 12 - Paolo Veronese, *Bodas de Caná*, 1562-1563. Paris, Louvre.

Fig. 13 - detalhe.



Fig. 14 - Watteau, *A Insignia de Gersaint*, 1270. Berlim, Charlottenburg.



Fig.15



Fig. 16

Fig. 15 - Lemoyne, *Hércules e Ônfale* , 1724. Paris, Louvre.

Fig. 16 - Boucher, *Hércules e Ônfale* , c.1731. Moscou, Museu Pushkin.



Fig. 17 - Boucher, *A ponte de madeira*, c. 1732. São Petersburgo, Hermitage.



Fig. 18 - Boucher, *Rinaldo e Armida*, 1734. Paris, Louvre.

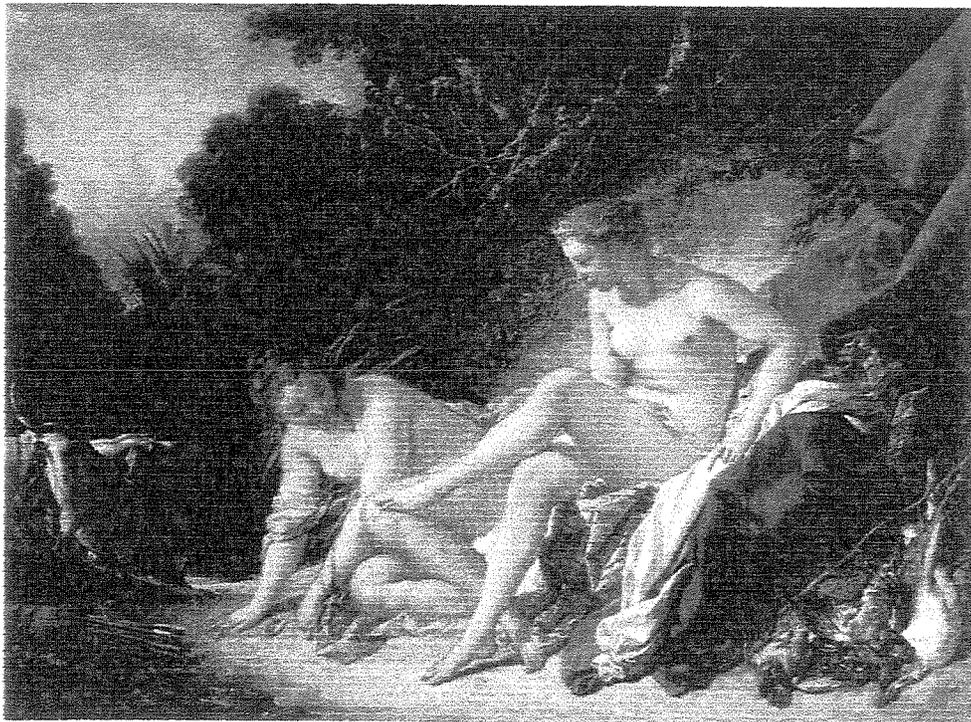


Fig. 19 - Boucher, *O banho de Diana*, 1742. Paris, Louvre.



Fig. Boucher, *A Natividade*, 1750. Lyon, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 21 - Boucher, *O Nascer do Sol*, 1753. Londres, Wallace Collection.



Fig. 22 - Boucher, *O Por do Sol*, 1752. Londres, Wallace Collection.



Fig. 23 -Charles de La Fosse, *Apolo e Thetis*, 1688. Versalhes.



Fig. 24 - Boucher, *Estudo de mulher a partir da Sabedoria, de Veronese*, desenho. Paris, Louvre.



La Sagesse compagnie d'Érèbe

Gravé par Louis Desplaces d'après le tableau de M. Veronese, intitulé l'Allegorie de la Sagesse et de la Force.

Fig. 25 - Louis Desplaces, gravura a partir do quadro de Veronese, *Alegoria da Sabedoria e da Força*. *Recueil Crozat*, II, n.24.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

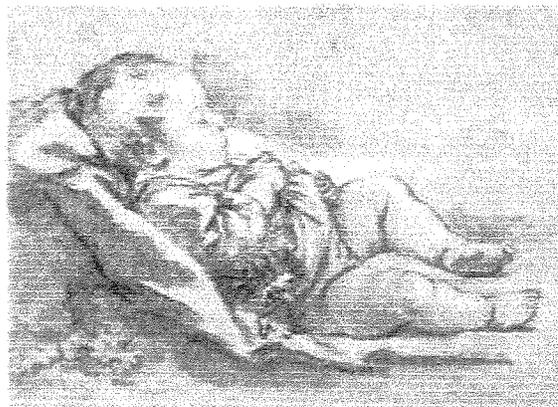


Fig. 29

FIG. 28 - P. Francesco Moia, *Repouso no Egito* (detalhe). *Recueil Crozat*, II, n.112.
Fig. 29 Boucher, *Menino adormecido*. Loc. não conhecida.



Fig. 30 - Giorgione, *Judite*, 1504. São Petersburgo, Hermitage.



Fig. 31 - Paolo Veronese, *Lamentação*, c.1582-1584. São Petersburgo, Hermitage.



Fig. 32 - Ticiano, *O rapto de Europa*, c. 1575-1579. Boston, Isabella Gardner Museum.



Fig. 33 - Ticiano, *Diana e Actéon*, 1559. Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Fig. 34 - Ticiano, *Diana e Callisto*, 1559. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

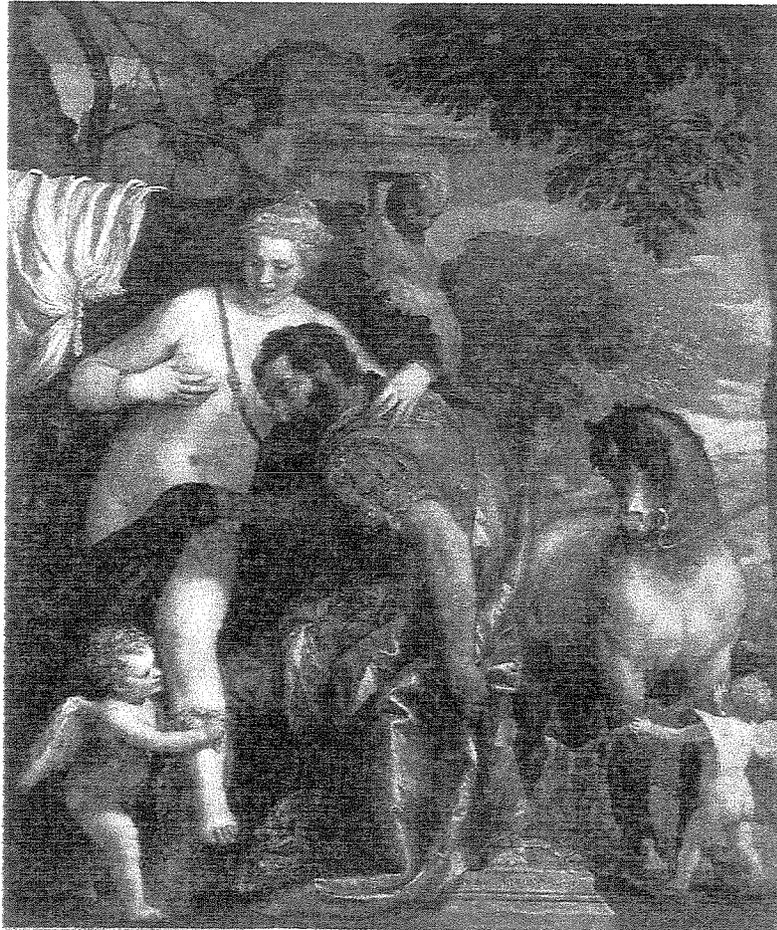
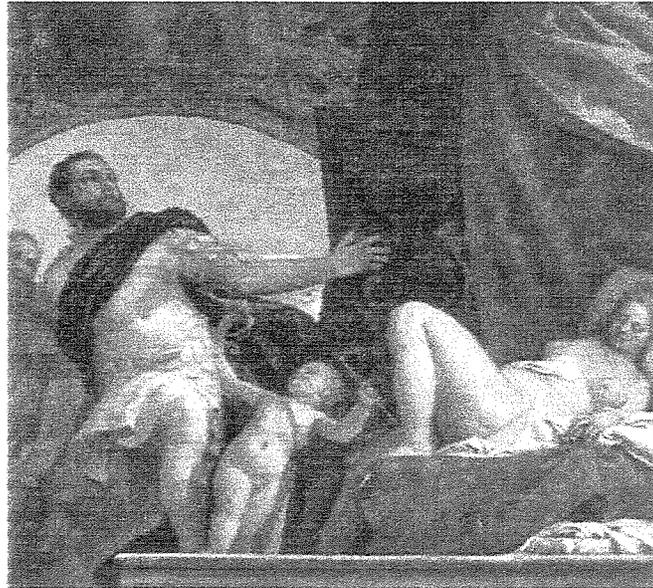


Fig. 35 - Veronese, *Marte e Vênus unidos por Amor*, 1578-1580. Nova Iorque, Metropolitan Museum.



Copyright © 2001 National Gallery, London. All rights reserved.

Fig. 36



Copyright © 2001 National Gallery, London. All rights reserved.

Fig.37

Fig. 36 - Veronese, *Desengano*, c. 1576-1578. Londres, National Gallery.

Fig. 37 - Veronese, *Respeito*, c.1576-1578. Londres, National Gallery.