

## OS PÚLPITOS DA SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRÊTO.

### Influência de Lorenzo Ghiberti na obra de Antônio Francisco Lisboa.

---

Diante de certos problemas artísticos, o pesquisador vê crescerem alguns riscos inerentes à investigação histórica. O objeto de estudo suscita questões críticas essenciais, impondo, como necessária ao próprio conhecimento, uma aferição de valores que, por seu turno, obriga à escôlha e à fixação de critérios de avaliação, sempre perigosos porque nunca inteiramente isentos de subjetividade. Dispensamo-nos, aqui, de referência às observações de um Lionello Venturi sôbre a fragilidade dos dados intermediários de que nos valemos para pôr em conexão o juízo estético universal e a intuição da obra de arte — a operação crítica, difícil e delicada, mais do que conhecida é vivida por cada um dos que se atiram à história da arte.

Acrescentemos, para melhor descrever o estado de espírito dos estudiosos de tais assuntos, a inevitável tentação representada pelas sugestões instigadoras que, a cada passo e para além do caso particular em exame, vão suscitar hipóteses sôbre uma obra, um autor e, mesmo, todo um período. E pode suceder que essa criação, êsse homem ou êsse momento histórico sejam menos conhecidos do que desejáramos por ter entrevisto, nas características já reveladas, tôda sua importância. Então, a curiosidade só faz aumentar a ousadia, parecendo até justificá-la. Afinal, anotemos a aspiração, algo paradoxal, de estabelecer conhecimentos exatos e positivos em campo tão aberto aos azares da imaginação interpretativa e às imprecisas mas imprescindíveis indicações da sensibilidade.

Resistir a tais elementos insinuantes, eliminando-os voluntariosamente ou fingindo ignorá-los, seria, contudo, empobrecer a pesquisa e seus resultados. Mais vale aceitar o que, aliás, quase sempre se torna irrecusável, procurando apenas distinguir, na medida do possível, o que é dado seguro e o que permanecerá como simples tentativa de interpretação. E, desde o início, dizê-lo com franqueza. Como procuramos fazer no limiar destas notas sôbre

dois modelos que julgamos tenham servido a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

#### O PROBLEMA DOS MODELOS ARTÍSTICOS NO BRASIL COLONIAL.

Em que pese o incremento das pesquisas realizadas com o necessário rigor, desde a fundação do Serviço (hoje, Diretoria) do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ainda há muito por conhecer da arte brasileira dos tempos coloniais. Na medida mesma em que se desbrava o campo, outros e novos problemas vão surgindo. Por vêzes, dizem respeito a elementos fundamentais, como, por exemplo, a data ou a exata autoria de peças e monumentos importantes. Outras vêzes, são campos inesperados de investigação que se abrem graças à penetração de pesquisadores que, com um caso singular bem estudado, encontram a ponta de tôda uma farta meada de questões interessantes. Assim sucedeu com o problema dos modelos a que recorreram nossos artistas coloniais, problema apaixonante pelo que sugere à curiosidade do pesquisador paciente e pelo que pode trazer de surpresas reveladoras num achado feliz. Necessária e merecida, portanto, foi a atenção despertada pelos trabalhos, entre outros, de Luís Jardim, C. F. Ott e Hannah Levy, identificando gravuras e livros ilustrados que inspiraram pintores e decoradores de Minas e do Norte do país.

A Luís Jardim caberá o título de ter despertado o gôsto pela questão, pois a partir de descobertas suas, como as relativas ao trabalho de Ataíde na matriz de Santa Bárbara, é que se inicia uma fase mais interessante e mais meticulosa no trato da questão (1). Até então dir-se-ia ter-se temporariamente esquecido, no que interessa à arte brasileira, a função fundamental desempenhada pela circulação das gravuras na história das artes, e particularmente da pintura, desde o século XVI. Os gravadores, que reproduziam, multiplicavam e difundiam entre artistas as obras dos mestres de então, são considerados pelos críticos modernos como os principais propulsores do amplo e célere alastramento da "maneira" italiana, e também da absorção da arte do Norte, principalmente da arte de Dürer, que influenciaria alguns criadores peninsulares de primeira plana. Não se trata, apenas, de um instrumento de comunicação, como esclarece André Chastel (2), para quem "a nervosidade dos maneiristas é agravada pela rápida circulação dessas folhas; tidas por equivalentes dos desenhos, elas fornecem motivos cada vez mais numerosos a artistas já inclinados a complicar". O próprio estilo, portanto, haveria de ressentir-se da vivacidade dessa

---

(1). — Luís Jardim, *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*; in "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", n.º 3, 1939.

(2). — André Chastel, *La "manière" italienne*; in "L'Oeil", n.º 6, 15-V-1955.

vulgarização intensa do maneirismo. Ora, quem trata de maneirismo já fala de barroco, acrescentando ainda que, sobre ser nosso barroco algo mais lento no desaparecer do que o europeu, no Brasil as gravuras haveriam de constituir os únicos elementos de informação e, por igual, os únicos modelos disponíveis, que não se usavam modelos naturais. Afinal, o surto da gravura durou muito na Europa, embora mudando de objeto de predileção, como podemos verificar pela obra, singularmente significativa, de um Piranesi, a publicar seus documentos de arqueologia romana na segunda metade do século XVIII. Como era fácil de presumir, à estampa tocava papel decisivo na fase florescente que, nos séculos XVII e XVIII, conheceu a arte do Brasil.

Uma vez iniciado o estudo do assunto, farto material haveria de oferecer-se aos investigadores. Assim, a C. F. Ott devemos o reconhecimento da fonte dos temas e composições figurativas de todo um conjunto de peças da importância dos azulejos do pavimento térreo do claustro de São Francisco da Bahia, com a particularidade de ter pôsto a mão no *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos* com suas gravuras inspiradoras, assinadas por Otto van Veen, antes mesmo de poder-se apontar quem pintou os painéis do convento (3). Sendo de proveniência portuguesa, como seguramente se sabe, os painéis do claustro de São Francisco vieram atestar que o recurso à inspiração em obra alheia era prática costumeira e legítima fora do Brasil, evidenciando ainda, quando confrontados com as gravuras do holandês, que a cópia pura e simples do modelo nenhuma reserva suscitava mesmo em artistas de bom nível e evidente capacidade técnica. Por isso, se havemos de convir, lendo C. F. Ott, quanto à maior habilidade gráfica e à mais leve e graciosa expressão dos painéis do claustro em confronto com as pranchas do *Theatro*, como reconheceremos a sabedoria da redistribuição das figuras para rearrumá-las num quadro predominantemente horizontal, não nos parecerá menos evidente que o pintor dos azulejos sempre que pôde — e quase sempre pôde — preferiu manter-se na declarada posição de mero copista.

De qualquer forma, o estudo dos modelos já começava a tocar problemas colaterais e não menos importantes, qual fôsse o das possibilidades técnicas e propriamente criadoras do copista, o da contribuição que seguramente se pode apontar como sua, o da imposição de novas condições materiais de trabalho ou de novas preferências do gosto, etc. Inevitavelmente os pesquisadores haveriam de entrar no trato dessas questões, e, em consequência, haveriam de atribuir maior amplitude a suas observações.

(3). — C. F. Ott; *Os Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*; in "Revista do S.P.H.A.N.", n.º 7, 1943.

Escrevendo seu artigo sôbre *Modelos Europeus na Pintura Colonial* (4), não se bastou Hannah Levy com a análise de casos particulares, embora apresentando novas e valiosas contribuições de tal ordem. Em que pese a extrema modéstia de suas proposições, deixou fixadas diretrizes para o estudo genérico do problema das peças inspiradoras. Se, no confrônto com o modelo, sempre surge ocasião para investigar-se, com maior segurança, o domínio das técnicas e o impulso inventivo revelados pela peça resultante, a pesquisadora soube valer-se de tais oportunidades, chegando a algumas conclusões de inegável importância e interessando o campo das atribuições de autoria. Sôlidamente fundada e de todo convincente é, por exemplo, a revisão da atribuição das obras da sacristia de Bom Jesús de Matozinhos (Congonhas do Campo) que, habitualmente dadas tôdas como de João Nepomuceno Correia e Castro, contudo revelam, quando comparadas às estampas-modêlo da Bíblia de Weigel, a necessária existência de “um copista inteiramente passivo e mecânico”, autor de “Caim e Abel”, e de “um copista que pensa e age com personalidade”, responsável pela recomposição de “Abraão oferece hospitalidade aos Anjos”. Menos do que a elucidação do caso em si, interessa aqui registrar, por seu intermédio, como e a que ponto o estudo dos modelos coloniais abre campo para a identificação estilística dos autores brasileiros, nem sempre cabalmente individuados pela documentação disponível. Acreditamos que a simples menção a personalidades e estilos já baste para encarecer a importância de tais subsídios na progressiva compreensão do que foi, como visão plástica e sentimento estético, tôda uma fase de nossa história.

Antes de estabelecermos, com relativa justeza, os lineamentos gerais das preferências do gôsto e dos padrões estéticos sôbre os quais se fundou nossa arte colonial — e vale anotar que, muito provavelmente, as variantes regionais terão grande importância numa tal visão geral, como começa a tornar-se evidente no caso especial da arquitetura — deveremos dispor, como é óbvio, de uma quantidade bem mais abundante de análises monográficas. Mas, pela direção que vão tomando as investigações dessa ordem, é lícito pedir que, ao praticá-las, o pesquisador não se esqueça de anotar tôdas as sugestões de maior amplitude que, porventura, lhe sugira o caso particular.

#### ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA E SEUS MODELOS.

Curioso é notar que a investigação dos modelos, desenvolvendo-se bastante no que respeita ao barroco de Minas Gerais, entre-

---

(4). — In “Revista do S.P.H.A.N.”, n.º 8, 1944.

tanto mantém-se, para essa como para outras regiões, limitada à pintura e às suas aplicações decorativas. Mesmo deixando de lado a estatuária de pequeno vulto, pois o grande número de imagens de santo só faz aumentar o intrincamento do problema das origens e influências, poderemos afirmar que a escultura de grande porte, também ela susceptível de servir-se de fontes inspiradoras, ainda não as teve identificadas. Ora, no caso de Minas colonial, logo avulta o problema singularíssimo do Aleijadinho. E, com êle a curiosidade de conhecer seus modelos, cuja existência mais do que provável, é admitida como necessária até mesmo por um historiador da impecável exatidão e da severa contenção a que nos habituou o cônego Raimundo Trindade: “Nesses dois quadros, o de Jonas e do Senhor na barca [refere-se aos relevos dos púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto] revela-se inspiração da arte gótica. Sente-se que, ao projetá-los, tinha Antônio Lisboa diante dos olhos, gravuras e composições do período ogival” (5).

Em outros autores encontraremos a mesma e bem fundada presunção de que Antônio Francisco Lisboa trabalhava com modelos, como os outros artistas de seu tempo, transparecendo, aliás, a constante preocupação com a descoberta dessas peças inspiradoras pois, confrontadas com as obras resultantes, haveriam de permitir melhor compreensão das qualidades artísticas daquele que continua sendo nosso maior escultor. O ideal seria, sem dúvida, obter-se as gravuras de que se valeu o Aleijadinho para esculpir suas obras — pelo menos as de mais numerosos elementos de composição e figuração, que fazem supor o aproveitamento de obras anteriores — porém não se deve esquecer que, em muitos casos, senão na maioria, as estampas-modêlo por sua vez reproduziam obras de mestres consagrados, difundiam peças exemplares. Onde tornar-se legítimo, na falta desse elemento intermediário, que é a gravura provavelmente utilizada pelo artista brasileiro e que, por assim dizer, constitui o documento direto da cópia, procurar-se a obra primeira que, copiada pelo gravador, seria novamente reproduzida pelo copista.

Tal processo de pesquisa poderia ter sido aplicado, por exemplo, ao caso das cenas da vida de Abraão que Manuel da Costa Ataíde pintou para a capela-mor da São Francisco de Assis de Ouro Preto copiando-as das estampas da *Histoire Sacrée* de Demarne que, por seu turno, são *d'après* Rafael, cuja *Bíblia* da segunda loja do Vaticano reproduzem (6). Não obstante, conseguiram-se as gravuras intermediárias antes de descobrir-se a fonte primeira. A descoberta da peça inspiradora inicial afigura-se, sem dúvida, de

---

(5). — Cônego Raimundo Trindade, *São Francisco de Assis de Ouro Preto*, M.E.C., Rio, 1951; pág. 372.

(6). — Cf. Hannah Levy, art. cit.

mais remota possibilidade e de menos compensadora pesquisa. Se, contudo, desde logo solver-se a sua identificação, nada impede que, através de cuidadosa análise formal, se levantem os pontos de contacto entre ela e as cópias finais. O confrônto direto entre as obras de Rafael e os trabalhos de Ataíde, por exemplo, poderia ter sido feito, com bom proveito para a análise dêstes últimos e para o mais amplo conhecimento da arte de seu autor.

Foi o que ocorreu quando, compulsando reproduções fotográficas de trabalhos de Lorenzo Ghiberti e dêste modo reavivando a lembrança de peças anteriormente vistas, em duas delas encontramos modelos que, pelo presumível intermédio de reproduções gravadas, muito provavelmente teriam auxiliado Antônio Francisco Lisboa a conceber os relevos principais dos púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Prêto, aquêles mesmos a que se refere o cônego Raimundo Trindade na passagem acima transcrita. Faltando-nos a referência da estampa intermediária, sabíamos estar obrigados a muito maior rigor na análise formal que nos capacitaria a apontar a existência de uma ligação substancial entre as peças italianas e as do Aleijadinho. Contudo, desde que êsse exame oferecesse resultado positivo, estaria estabelecida a filiação dos relevos brasileiros e, portanto, critérios válidos para julgar de seu valor artístico e da capacidade de criação de seu autor, tendo em conta a maior ou menor contribuição do modelo na composição da obra final.

“A TEMPESTADE”, DE LORENZO Ghiberti, E O “JONAS”,  
DO ALEIJADINHO.

Quando foi contratado para modelar a segunda porta do Batistério de Florença — a primeira para êle, que assim só fazia seguir o precedente de Andréa Pisano — Lorenzo Ghiberti reservou-a, com o provável assentimento da corporação promotora do concurso de escultores e responsável pelo contrato de execução, a episódios do Novo Testamento, guardando o Velho para futuro empreendimento, que seria uma nova porta. Entre as cenas da vida de Cristo ideadas por Ghiberti para sua primeira obra no Batistério (7), uma

---

(7). — Impròpriamente se tem chamado, à primeira porta do Ghiberti, “Porta de São João”, erro em que caímos, também nós, nas notas preliminares sôbre o assunto, publicadas em “O Estado de São Paulo” (8 e 15-1-56). Dever-se-á a confusão ao “São João Batista disputando com um Levita e um Fariseu”, de Giovanni Rustici, que se encontra sôbre a arquitrave, ou ao fato de ter a primeira porta de Ghiberti ocupado o primitivo lugar da porta de Andréa Pisano, que, ela sim, representa cenas da vida do Batista. A esta, pois, melhor caberia a denominação, embora não possamos esquecer que todo o Batistério está sob a invocação de São João. Aproveitemos, afinal, a oportunidade para assinalar que, nas citadas notas preliminares, por um dêsses acdentes de revisão, sempre difíceis de explicar e fáceis de acontecer, também surge um Lorenzo “da Pontedera”, quando êste apelido, como se sabe, é de Andréa Pisano e não do Ghiberti...

há que representa Jesus a andar sobre as águas encapeladas em que navega o barco com seus discípulos, enquanto o apóstolo de fé insegura lhe pede socorro para não ir ao fundo. Esse relêvo é o último, à direita de quem defronta a porta, na fila central dos vinte e oito quadros que compõem a grande peça. Nele figuram, ao gosto de Ghiberti, que era homem de seguros conhecimentos e muita exatidão narrativa, todos os doze discípulos e mais o Cristo, de tal sorte que a cena principal, entre Jesus e Pedro, deveu ser deslocada para um lado, a fim de deixar mais espaço para o grupo, numeroso. O arranjo denso, quase congestionado, das figuras, tornou-se impositivo, e para regê-lo com linhas seguras e prender firmemente as personagens numa composição harmônica e equilibrada, precisou o escultor valar-se, preferencialmente, da forma de barca a que aludem os Evangelhos. Esta, pois, irá surgir como forma predominante tanto pelo volume da popa, que avança para o primeiro plano à altura das figuras principais, continuando-se ainda pela borda do casco, quanto irá fornecer a linha máxima da porção superior da composição, estendendo o mastro, a verga e a vela contra o fundo liso.

Essa figuração náutica é que de início torna evidente a inspiração tomada a Ghiberti pelo Aleijadinho. Ou, mais exatamente, essa descrição de um conjunto de pormenores náuticos é que permite indicar, com irrecusável evidência, a ligação entre o relêvo de Ghiberti e aquele que Antônio Francisco Lisboa esculpiu para o púlpito do lado da Epístola da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Veremos que inúmeros são os elementos de ligação entre o “Jonas atirado ao Mar” e o modelo florentino, porém nenhum deles se apresenta com a mesma sinceridade no copiar pura e simplesmente, razão pela qual nos pareceu que, necessariamente, a análise devera partir do que é visível e insofismável, para depois fixar-se em outras partes da composição do Aleijadinho, também elas influenciadas por Ghiberti porém de modo menos direto e sobretudo menos simplista, até que os dois relevos acabem por ligar-se em inegável filiação.

A barca do “Jonas” de Ouro Preto, desde que confrontada com a barca da “Tempestade” de Florença, logo deixará patente, para além de umas poucas modificações de pormenor, total semelhança entre as duas concepções. Verifica-se que Antônio Francisco Lisboa seguiu Lorenzo Ghiberti, valendo-se, muito provavelmente, de uma reprodução em gravura que, por enquanto, desconhecemos. Surgem, como dizíamos, algumas transformações menores. Assim, o desenho da popa altera-se, perdendo a forma de caixa retangular e os ornatos circulares com vasamentos quadrilobados decorrentes do gosto e da técnica pré-renascentes, para fazer-se simples, compacta e de perfil barroco. Também a cordoalha apresenta ele-

mentos muito menos numerosos e menos complicados, desprezando polias e escadas. São, porém, modificações tão só descritivas que, plásticamente, não possuem maior interesse. Do ponto de vista da composição, que ora nos preocupa, o que importa, e muito, é o fato de serem, o barco e seu aparelhamento, invertidos no sentido lateral — dir-se-ia que o relêvo do Aleijadinho reflete, como se fôra em espelho, o modelo florentino. Se, neste, isolarmos os elementos náuticos da peça de Ghiberti e os voltarmos da direita para a esquerda, não poderá restar qualquer dúvida acêrca da fonte em que bebeu Antônio Francisco Lisboa. Praticada a transposição, até os pormenores conservados parecerão tão numerosos e significativos quanto os que, por modificados ou eliminados, nos impressionaram à primeira vista.



No caso do Aleijadinho, estamos, contudo, longe dos copistas bons ou maus da fase colonial, pois sua personalidade o proíbe de simplesmente repetir o modelo. Por isso mesmo, uma vez positivado o elemento evidenciador da filiação, devemos atentar, ao contrário do que faríamos com outros artistas, principalmente para o pouco que, na nova composição, resta do modelo, pois o que não faltará são indícios duma ampla reelaboração.

#### CÓPIA E TRANSFORMAÇÃO.

Fixa-se Antônio Francisco Lisboa em determinados elementos do relêvo italiano, sejam francamente visíveis, sejam apenas virtuais, que adota sem alterar. Assim, no caso do ângulo em que a grande cruz, figurada pelo mastro e pela vêrga, se insere no quadrilátero exterior (oculto, em ambos os relevos, por sob as molduras ornamentais). E, também, em certos componentes menores, porém determinantes de ritmos essenciais, tais como as cordas que Ghiberti pôs ao lado direito do mastro e que o Aleijadinho

colocará à esquerda, conservando, embora espelhada, sua ordenação original, como nos revela a contagem do grupo inicial de três linhas, a última das quais encobre parcialmente a primeira corda do segundo grupo ternário. O mesmo talvez se pudesse dizer dos gomos formados pela vela presa à vêrga, que em ambos os casos são cinco, se aqui já não se tornasse visível, pela primeira vez, o sentido de reelaboração que, a nosso ver, constitui a atitude característica de Antônio Francisco Lisboa quando se serve de um modelo. De fato, vendo-se obrigado a sacrificar maior porção de mastro e vêrga à imposição de uma moldura superior mais baixa, o Aleijadinho não temeu alterar o ritmo do velame, passando o conjunto ternário para a parte que se inclina por sôbre as águas, desde que não conseguiria, de forma alguma, encaixar elegantemente as três grandes dobras na pequena porção visível da haste ascendente.

Rompendo, assim, com as imposições descritivas e compositivas da peça inspiradora, passa Antônio Francisco Lisboa a recom pô-la livremente, e, se Ghiberti marcou o ritmo com os volumes da tela arrepanhada pelas cordas, o brasileiro valer-se-á antes dos vazios deixados entre o pano e a haste, fazendo a vela cair em duas curvas que, tocando as cabeças das figuras, irá dispensá-las minúcias náuticas da cordoalha do relêvo original, como se vê claramente nas fotografias. À direita, uma só corda bastará para marcar a linha de composição (Ghiberti utilizara-se do recurso, como linha secundária e em sentido oposto), e o complicado aparelhamento da primeira embarcação será elidido para que apareça nova barca, talvez menos viável do ponto de vista da arte de navegar, porém mil vezes mais expressiva e consistente do ponto de vista da arte de esculpir. Interessado antes na forma do que na praticabilidade da nau, o Aleijadinho toma tôdas as liberdades requeridas pela expressão: reforça os volumes que, agora, enuncia de forma limpa e singela, preparando saboroso contraste com o tumultuamento de linhas de que se utilizará na porção inferior do relêvo. Se na peça de Florença o mastro parece subir e perder-se no infinito do céu, como pedia o decantado "pictorialismo" de Ghiberti, o púlpito de Jonas terá nove traços grossos a jorrar sôbre a cabeça dos navegantes, como um acento impositivo que obriga os olhos a seguirem poderosa linha descendente.

Assim, ainda no campo da cópia, transpondo elementos que encontrou definidos e que julga essenciais à sua obra, Antônio Francisco Lisboa demonstra uma capacidade de assimilação do modelo e de domínio da composição que o habilita a inverter — não mais sômente no ingênuo e mecânico espelhamento lateral da figuração, porém na própria estrutura da composição — a intenção e a expressão da peça original. Conseqüentemente, a borda do casco e a

popa, utilizadas por Ghiberti como apóio inicial de que partiam os olhos para subir até o tópo do mastro, passam a constituir como que um grande cálice no qual verte o ímpeto linear despejado do alto. E o Aleijadinho, sem forçar o relêvo a exageros contundentes, intensifica essas formas, tanto alargando a amurada, quanto multiplicando as linhas das tábuas do casco. Já agora pode-se dizer que trabalha em composição sua.

Apenas iniciado o exame do aproveitamento de um modêlo por Antônio Lisboa, revelam-se e impõem-se os traços particularíssimos de sua personalidade artística. Não bastará, por isso, aproximar as duas peças e anotar as eventuais modificações de pormenor a que um copista bem qualificado deveria recorrer para acomodar a primeira composição a diferente técnica ou a diversas proporções de enquadramento. Sem dúvida, êsse recurso analítico, sôbre ser eficiente, mostrou-se capaz de positivar as peculiaridades técnicas e estilísticas do anônimo autor dos azulejos do claustro da São Francisco da Bahia, do Ataíde em seus trabalhos da matriz de Santa Bárbara e da capela-mor da São Francisco de Assis de Ouro Prêto e principalmente, do pintor (João Nepomuceno Correia e Castro, provavelmente) de "Os Anjos na Casa de Abraão", que está na sacristia do santuário de Congonhas do Campo. Por si só, contudo, não satisfaz no caso do Aleijadinho.

#### ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA E OS COPISTAS COLONIAIS.

O escultor dos púlpitos de Assis de Ouro Prêto, quando pomos suas obras em confrônto com modelos, exige análise dupla e simultânea, em direções contrárias mas complementares. Realmente, tanto devemos atentar para os elementos de semelhança, evidenciadores da filiação do seu trabalho, quanto estamos obrigados a registrar tôdas as operações de eliminação, acréscimo e transformação, e mais tôdas as reelaborações, para fazermos plena justiça à sua quase-constante originalidade. E, principalmente, não parece possível isolar-se, em determinada peça, o que é cópia do que é contribuição exclusivamente sua. Os esquemas expositivos simplificadores — de que já começamos a servir-nos e aos quais continuaremos a recorrer — sempre tenderão a separar sumariamente o que toma a outrém daquilo que inventa, por assim dizer, sem estímulo exterior. Ora, Antônio Lisboa, diante de obra alheia, é incapaz de transpô-la mansamente, para a nova peça, pois, como o artista que repara no modêlo natural para reproduzi-lo, do modêlo só aproveita o que lhe parece belo e dêle tira tudo que, embora não sendo evidência concreta, constitua sugestão instigadora. Permanece, portanto, em pleno campo da criação, mesmo quando se vale de modelos. Em consequência, não será legítimo, quando se analisa tra-

balho do Aleijadinho, fazer rol separado para os pormenores aparentemente transliterados, mas inegavelmente refundidos, e para os elementos que, denunciando ideação própria, por sua vez não se afastam nem contrariam o exemplo inspirador, mesmo quando o ampliam e o superam de maneira visível.

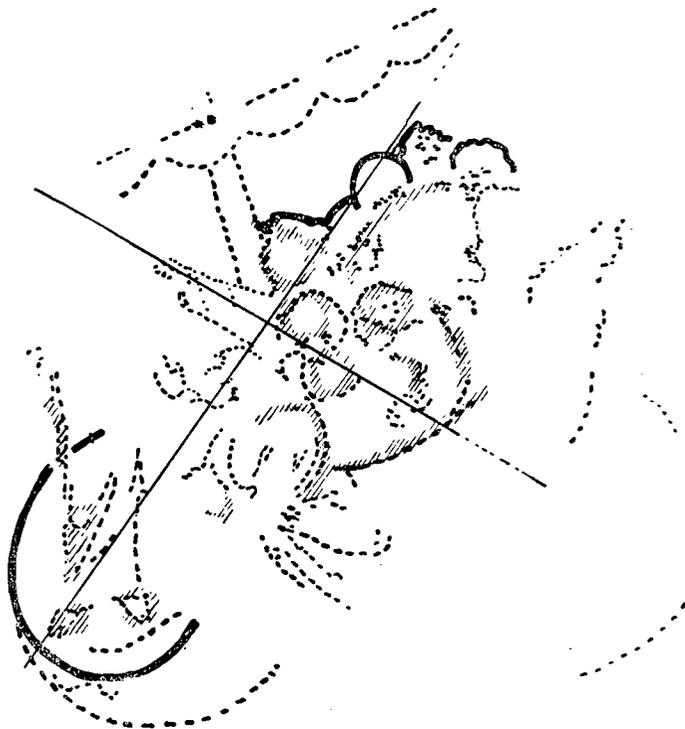
De tudo se concluirá que também no campo das cópias e modelos o Aleijadinho constitui caso à parte. Torna-se descabido classificá-lo como mais um d'esses copistas coloniais que, paulatinamente, vão sendo descobertos e identificados. Mais do que um decorador invulgarmente hábil e capaz, como o dos azulejos baianos, mais do que um copista "que pensa e age com personalidade", como o do painel de Congonhas, aqui nos defrontamos com um artista constantemente tangido por uma força criadora excepcional, e incapaz de sopitá-la mesmo quando lhe bastaria ser fiel e exato. Como se poderá verificar, de modo ainda mais convincente, pelo exame da porção mediana do relêvo de "Jonas", onde estão os vultos humanos.

Lorenzo Ghiberti, fiel à narrativa bíblica, deveu modelar treze figuras. Mesmo valendo-se da descrição incidental do mais minucioso dos Evangelhos e, portanto, conseguindo colocar Pedro e Jesus fora da barca (8), restaram-lhe onze corpos a acomodar na embarcação e, principalmente, onze cabeças a arranjar entre o velame e o casco. Dispô-las, depois de anular uma delas por detrás das outras e de rebater mais uma quase ao nível inferior do relêvo, numa calma e longa sinuosa que caminha na direção do Cristo, deixando, acima e abaixo da dominante, as pequenas contracurvas representadas pelo discípulo jovem que espalma a mão por sobre os olhos e pelo velho que se encosta à amurada, num esquema geral inspirado pelo florão gótico, tal como freqüentemente sucede em outras obras dessa mesma fase. Tal disposição, destinada à acomodação do grupo considerado em si mesmo, entrosa-se com as grandes linhas da composição geral e, em seu interior, mostra-se hábil para fornecer pontos de luz e massas de sombras capazes de enriquecer o esquema principal. Assim, a grande diagonal virtual que, partindo da haste superior da vêrga, atravessa todo o relêvo para morrer no pé esquerdo da figura de Jesus, ganha o reforço das "linhas de crista" das cinco cabeças por que passa, sendo poderosamente sublinhada, à esquerda, pela curva sombria do interior do grupo, e, à direita, por um dorso voltado contra a popa, para afinal cruzar-se com sua equivalente contrária (menos forte e, por isso mesmo, acentuada com certo primarismo pela corda e pelo

---

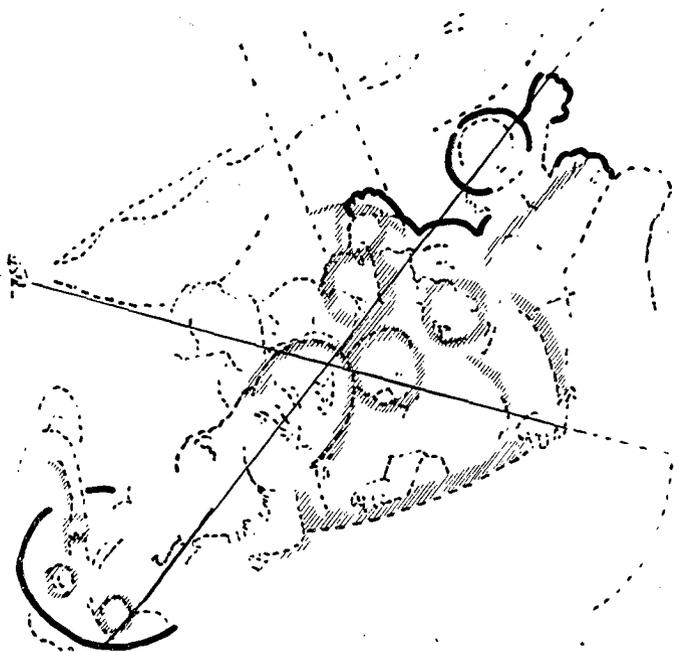
(8). — Só o Evangelho de S. Mateus (14.28-31) alude à incerta caminhada de Pedro sobre as ondas e ao socorro que lhe deu o Mestre. Acrescente-se, ainda, que é menos preciso o título "Tempestade", tradicionalmente dado ao relêvo do Ghiberti, pois pelo texto bíblico é possível distinguir o episódio em que Jesus acalma o mar durante uma borrasca, daquele outro em que caminha sobre as ondas para ir ter com os discípulos na barca. Este último é, exatamente, o escolhido por Ghiberti.

braço que a distende) à altura da cabeça que se mostra bem ao centro da cena.



Antônio Francisco Lisboa, sempre invertendo o modelo, aproveitar-se-á dessa estrutura compositiva, embora não vá simplesmente repeti-la. Conserva o esquema das grandes diagonais com seu ponto de partida superior, mas, jogando apenas com cinco figuras humanas (pois o livro de Jó, com seu sumarismo, deixava-lhe larga margem de arbítrio), imprime ao grupo um arranjo inteiramente novo. Mantém, é bem certo, as dominantes luminosas da porção central: onde Ghiberti, em continuação ao bordo do mastro, dispusera duas cabeças, uma de face e outra inclinada, entre as notas menores da mão espalmada e do antebraço em flexão, o Aleijadinho coloca figurações compósitas onde vemos a perna de Jonas e a mão de um marinheiro substituírem o ovóide singelo do relêvo florentino, ou uma planta de pé, somada aos dedos da mão que o sustem, aparecer em lugar da pala improvisada pelo apóstolo que olha para o alto; porém a nota mais original está no achado dessa calva, quase agressiva em sua luminosidade, que marca um fulgor mais forte entre tantos pontos claros. Antônio Lisboa não despreza o

modêlo, porém sempre o toma como uma fonte de sugestões ao invés de refazê-lo. E' o que se vê, por exemplo; no aproveitamento das linhas de silhueta (em traço grosso nos esquemas comparativos). O perfil superior esquerdo do grupo de Ghiberti agrada ao Aleijadinho, mas êle repetirá a mesma linha (espelhada, está claro) para contornar figuras inteiramente novas, entre as quais incluirá o singularíssimo chapéu circular que substitui a cabeleira elegante do original. Na porção inferior e oposta ao relêvo, a re-elaboração será ainda mais ampla e, sobretudo, muito mais fantasiosa: na borda interna da moldura quadrilobada, na linha forte da onda que com ela vai encontrar-se, nos pontos de luz dos pés,



do joelho e da túnica de Jesus, encontraremos certas sugestões de linhas e volumes que, inteiramente transformadas, transfiguradas mesmo, irão engendrar a curva exterior, o olho, a língua, o interior da mandíbula e até os jorros d'água da especialíssima baleia imaginada pelo mestiço que nunca chegou à beira do mar.

#### INSPIRAÇÃO E CÓPIA

Podemos multiplicar exemplos de como, recusando-se à cópia pura e simples e, também, à modesta redistribuição de formas alheias em nova moldura, Antônio Francisco Lis-

boa obedece ao ímpeto criador mesmo quando se vale de modelos. Cremos, contudo, já haver oferecido indicações bastantes para fundar tal conclusão que, em verdade, vai tornar particularmente inadequada, no caso, a expressão “modelo”. A palavra convém, sem dúvida, ao instrumento de que se utilizaram os bons e maus copistas de outros tempos, podendo igualmente aplicar-se às primeiras fontes das numerosas transcrições artísticas (inclusive literárias) que enriqueceram a arte ocidental até o século XIX, pois entretanto não se estabelecera aquêlê horror ao plágio destinado a transformar-se numa das cabeças-de-turco da crítica do século passado e, ainda, do atual, que ambos cederam ao exagêro personalista da estética romântica para a qual a obra-de-arte, digna do nome, só era a nascida dos impulsos interiores do criador genial. Mesmo depois de revista essa exaltada psicologia da criação, permaneceram os conceitos de “cópia” e de “modelo” imbuídos de sabor depreciativo e vinculados à idéia de imitação servil. Ora, num complexo artístico dominado pela prática da transcrição e não lhe atribuindo menor importância do que à invenção pessoal, o Aleijadinho parece antecipar a concepção romântica de artista criador. Se o surpreendemos a servir-se de uma peça já existente para esculpir coisa marcanamente sua e havendo registrado como constantemente foge à repetição do já feito, mais exato seria falarmos de inspiração e não de modelo.

Se ninguém qualifica como modelo a gravura *d'après* Rafael que deu base ao *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, por que aplicaríamos o vocábulo, suspeito e prenhe de insinuações atuais, aos relevos florentinos dos quais resultaram, numa recomposição profunda que deixa a léguas o exemplo impressionista, os dois púlpitos da São Francisco de Assis de Ouro Prêto? Não se confundam porém, êsses reparos com tentativas sentimentais para ressaltar as glórias do Aleijadinho ou — pior ainda — as glórias da arte nacional. Esperamos que o leitor nos poupe da suspeita de tamanha tolice e, em retribuição, não lhe atribuiremos a tolice de tal suspeita. Com o que, voltaremos ao nosso assunto pròpriamente dito, para sublinhar quanto é presente e evidente, no Aleijadinho, a visão especial do verdadeiro artista.

André Malraux muito insiste em que a visão do artista, nada apresentando de comum com a visão pura e simples, se origina, se estrutura e se cristaliza a partir de outras obras-de-arte. E lembra a freqüência com que, depois de contemplar obra alheia, o futuro artista sente declarar-se sua vocação, isto é, a sua própria necessidade de expressão estética. Em que pese a pequena nota de paradoxo nela contida, a afirmação de Malraux nos convirá na oportunidade, desde que não esqueçamos como, mesmo em face da obra-de-arte, a visão comum insiste em retomar seus direitos e como nem

todos, por isso, se habilitam à fruição estética. Os que, por essa porta estreita, penetram no mundo da arte, são capazes de comunicação com a obra criada, sendo bem menos numerosos os que se sentem convocados a repetir o milagre. Estes últimos, os verdadeiros artistas, passam então a apreender em visão artística, não só os seres nascidos da criação de seus iguais, mas todo o vasto mundo dos homens e, por isso mesmo, poderão exprimir algo inédito.

Se a interpretação de André Malraux parecer demasiado abstrata — e também nossos reparos mereceriam igual crítica — lembraríamos o conselho que a tradição atribui a Piero de Cosimo e a Leonardo da Vinci. Na opinião dos dois mestres, os jovens artistas desejosos de instigar sua imaginação visual, deveriam fixar-se nas manchas que o tempo e a umidade estampam nos velhos muros, até sentir que dali começa a surgir uma “nova”, uma “outra” visão, isto é, até que se recomponha, em visão artística, um espetáculo desprezível para a visão comum. Desprezíveis ou admiráveis, todos os espetáculos podem desencadear a visão artística. Essa transfiguração — que mais tarde os surrealistas erigiriam em dogma — claramente se revela na transcrição artística de Antônio Francisco Lisboa, mas daí não se inferirá que dela fôsse consciente, sendo mesmo muito provável o contrário. Certo é que Antônio Francisco Lisboa via artisticamente, inclusive quando contemplava obras-de-arte.

#### ORIGINALIDADE DOS PÚLPITOS DE OURO PRÊTO.

Diante de um relêvo, naturalista aos limites extremos da descrição, narrativo à exaustão das menores minúcias, figurativo ao máximo da reconstituição anedótica, e que representa Jesus a andar sobre as ondas, salvando Pedro e maravilhando os discípulos, o que o Aleijadinho vê é um conjunto harmônico e bem equilibrado de massas e linhas, volumes e luzes, a partir do qual, paulatinamente, sua imaginação vai compondo uma nova, uma outra cena em que Jonas é atirado ao mar pelos navegantes apavorados, enquanto o espera a baleia que Deus mandou. Se há um barco, com mastro, vela e vêrga, que parecem bem ao seu gosto e ao seu senso de composição, tomá-los-á como seus, mas o simples fato de adotá-los figurando o que originalmente figuravam, já o levará a transcrevê-los à sua maneira e não tal qual os encontrou. Porque, de fato, os aceitou como formas capazes de exprimirem um barco com sua aparelhagem e não como a repetição das formas reais de uma embarcação, muito embora talvez assim os conceituasse Lorenzo Ghiberti. No mais, encontra e aprecia perfis, valores, zonas de claro-escuro que, visualmente, simplificará ou complicará, aceitará ou rejeitará, até fixar a concepção que grava na pedra-sabão do púl-

pito da nova igreja que projetou e ajuda a construir. E tão à vontade se sente, tão dono da criação que tirou às sugestões alheias, que acaba por compor um relêvo em que a dominante é um bem ordenado emaranhado de massas e linhas que, do tópo do púlpito, levam a vista do espectador ao monstro marítimo que aguarda a queda do profeta. Talvez, a certos espíritos cautelosos, surpreenda chegarmos a conclusões tão gerais, acêrca da arte de um escultor de vida em tantos pontos ainda obscura e com fundamento tão só na análise particular de um de seus trabalhos e da peça inspiradora que julgamos ter identificado. Acreditamos, contudo, que na peça analisada se encontre motivo e justificação para nossas proposições interpretativas. Ademais, por felicidade, além de não ser singular o caso apresentado, a segunda peça, que vem trazer apôio aos nossos pontos de vista, é gêmea da primeira, como ligado indissolúvelmente ao primeiro relêvo inspirador de Ghiberti está aquêle que, em nossa convicção, teve Antônio Francisco Lisboa à sua frente, quando criou o segundo púlpito da São Francisco de Assis de Ouro Preto, em que esculpiu “Cristo no barco”. No exame do novo caso, poderemos, por isso, ser mais sucintos.

Agora, a peça inspiradora é “A visita dos Reis Magos”, penúltimo relêvo à direita do quinto registro horizontal da segunda porta do Batistério e no qual Lorenzo Ghiberti, interessado na utilização dos elementos arquitetônicos então valorizados pelo *umanesimo* arcaizante e classicista, procurou agrupar num dos lados os magos e seu séquito, a fim de reservar a porção fronteira à Sagrada Família abrigada sob os arcos de uma *loggia*. Na composição geral, muito simples e acompanhando os ângulos retos interpostos no quadrilobado da moldura, alcançou boa solução, porém o mesmo não se dirá do grupo da direita, com sua complicação arquitetônica e mais a Virgem, o Menino e São José. Êste, por exemplo, é encaixado com dificuldade na composição onde, praticamente, só se abria lugar para a cabeça, razão pela qual o restante do corpo foi rebatido num relêvo mínimo, além de, figurativamente, surgir por entre duas colunas, como se fôra testemunha indiscreta duma cena em que, afinal, é personagem principal. Também a mutilação da coluna que, construtivamente, devera estar à frente da Virgem, tem sabor de “licença” exagerada e imposta pela incapacidade para achar melhor arranjo. Afinal, entre êsses elementos cuja configuração quer atender às solicitações compositivas, mas para tanto deve renegar o naturalismo, tão caro a Ghiberti, está ainda o caso do mais idoso dos Magos que, além de prostrar-se em posição menos humana, ergue um braço para tocar o pé do Menino — impunhasse, evidentemente, encontrar uma figura de relêvo poderoso e capaz de evitar que, isolados os dois grupos e entre êles medeando as

linhas verticais das colunas, não se fragmentasse o todo do relêvo em duas entidades óticas sem relação recíproca.

Dêste relêvo se vale o Aleijadinho para compor seu “Cristo na barca”. Não o atrairá, pròpriamente, o esquema compositivo geral. Modifica-o visivelmente, multiplicando o ângulo superior numa sucessão de paralelas que, marcadas à direita pelas cordas, pela vêrga, pelo braço de Jesus e, depois, desdobrando-se nas linhas do panejamento e da borda da barca, serão à esquerda menos gritantes, porém igualmente efetivas, pois regem as duas ordens de barretes e rostos, bem como as linhas mestras das barbas, das mãos e do panejamento até alcançar o tornozelo que fecha o canto inferior. Desaparecem as linhas descendentes que, no relêvo de Ghi-berti, levam ao ângulo médio inferior da moldura e à mão do mago prostrado. Aqui, mais do que simplificações ou acentuações, estamos diante de um caso de total revisão da composição, proposta desde o primeiro instante e cuidadosamente desenvolvida.

Note-se, por exemplo, a superação das dificuldades que Ghi-berti antes contornou do que resolveu: ao invés do congestionamento e da heterogeneidade do arranjo misto de formas arquitetônicas e humanas da secção direita, temos agora uma perfeita harmonia e mútua complementação das partes do barco com o vulto de Jesus, que se mantém nitidamente em primeiro plano, sem quaisquer soluções arbitrárias. Outros pormenores poderiam ainda ser comentados no mesmo sentido, mas preferimos chegar logo ao problema da censura central. Essa solução de continuidade que Ghi-berti deveu superar por um visível artifício, Antônio Francisco Lisboa eliminou já no enunciado geral, não temendo aproximar as duas partes do relêvo (embora o verismo pedisse o contrário nesta nova cena) e deslocar o elemento ótico negativo, assim reduzido, para a esquerda do eixo vertical. Com isso, obrigou as oblíquas paralelas do grupo dos ouvintes a comunicarem-se indissolúvelmente com a mão do predicante, transformada em foco da composição plástica e também da figuração descritiva. Em consequência, o estranho Mago que assumia posição animal aos pés do Menino pôde ser substituído pela figura do cachorro, tão humilde, tão franciscana, tão... humana. O cãozinho constitui elemento de ligação entre duas porções do relêvo, porém agora o hiato é secundário e limitado à base da peça. Portanto, não precisa transpor completamente o vazio intermédio, nem superpor-se à secção da direita, que se limita a indicar com a flecha formada pelas orelhas e pelo focinho. Sua função principal é a de *repoussoir* dos volumes próximos — quilhas e ondas, de uma parte, e, de outro lado, pés e barras de túnicas — que irão recuar ilusòriamente para o fundo, abrindo espaço.

PERMANÊNCIA DO MODÉLO E NOVA CRIAÇÃO.

Como se vê, mais ainda do que no “Jonas”, o exemplo de Ghiberti é reelaborado, refundido, recomposto. A tal ponto, que caberia perguntar-se o que resta da fonte inspiradora, e, conseqüentemente, se é legítimo continuar considerando-a como ponto de partida. A verdade, não obstante, é que, por sob tais e tantas transformações, o relêvo de Florença continua sempre presente, como constante propiciador das sugestões plásticas e lineares que Antônio Lisboa organiza em nova composição e nova figuração. Um esquema simples, no qual as principais linhas do grupo da direita sejam pontilhadas e, sôbre elas, se risquem algumas dominantes que reaparecem no trabalho do Aleijadinho poderá revelar boa parte da passagem de uma escultura a outra. Julgamos, porém,



que mesmo a vista desarmada o observador sensível logo perceberá, por exemplo, algumas das transliterações maiores: a fusão numa única figura — a de Jesus — do busto e da cabeça da Virgem com o braço de São José, ou então as linhas da cabeleira, da manga da túnica e o do braço direito do mago que sugeriram tôda a parte dianteira do cão, ou, afinal, como o grande laço da túnica de Cristo sumaria o conjunto escultórico formado pela cabeça e braços do Menino e pela mão da Virgem do relêvo de Ghiberti.

Também caracteriza-se, êsse segundo caso, como uma transfiguração da peça inspiradora que, ao invés de servir como modelo



Fig. 4 — Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: "Jesus na Barca", relêvo do púlpito do lado do Evangelho da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto.



Fig. 3 — Lorenzo Ghiberti: "A visita dos Reis Magos", relêvo da Segunda Porta do Batistério de Florença.



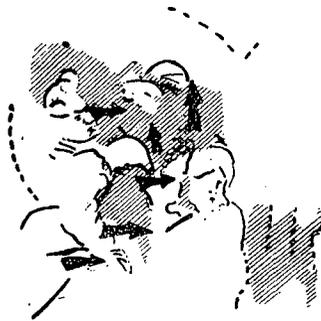
Fig. 1 — Lorenzo Ghiberti: "A Tempestade", relêvo da Segunda Porta do Batistêrio de Florença.



Fig. 2 — Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: “Jonas atirado ao mar”, relêvo do púlpito do lado da Epístola da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Prêto.

de cópia, vale como objeto de visão artística e, pois, como instigador da imaginação criadora. Quando analisadas, as formas gerais permanecem, porém, não só desaparece a figuração original, como há uma recomposição dos elementos ótico-escultóricos que, sendo afinal os mesmos, entram em diferentes relações de conexão e valorização recíproca, integrando-se em elementos inéditos e, sobretudo, redispõdo-se em composição inteiramente original. Para definir, mais uma e pela última vez, a atitude de Antônio Francisco Lisboa diante de obra alheia, julgamos proveitoso o exame pormenorizado da porção superior esquerda dos dois relevos, pois aí, não dominando o propósito deliberado de mudar, posto que visível o intuito de quanto possível conservar a concepção original, patenteia-se insofismavelmente a tendência à condensação do conjunto, conseguida à custa de simplificações e eliminações dos primitivos elementos.

Passando dos magos de Ghiberti ao grupo do púlpito de Ouro Prêto, logo percebemos que desaparecem duas personagens e, com um pouco mais de atenção, acompanharemos uma linha de contração das formas que leva o capucho da segunda cabeça da fila dianteira do relêvo mais antigo a fundir-se com o perfil da terceira e a linha de panejamento da espádua da quarta figura para, em nova conexão, desenharem a grande cabeça do segundo personagem da primeira fila de ouvintes esculpidos pelo Aleijadinho. Semelhante condensação notamos na segunda linha de cabeças, sobretudo no



sentido de eliminar os vazios. Afinal, torna-se também perceptível uma linha secundária de contração, perpendicular à principal, e que responde pela aproximação ousada das duas filas de personagens de Antônio Francisco Lisboa e, conseqüentemente, por uma ainda maior densidade do grupo em seu todo.

Em síntese, o segundo exemplo da inspiração ghibertiana do Aleijadinho, substancialmente ligado ao primeiro, confirma e amplia tôdas as indicações interpretativas tiradas àquêle. Mais uma vez, capacitamo-nos da impossibilidade de reduzir as primeiras

obras de Antônio Francisco Lisboa cujas fontes inspiradoras conhecemos, à mesma condição e nível dos trabalhos de cópia pura e simples a que começam a habituar-nos os artistas coloniais. Mais uma vez, a transfiguração visual e a conseqüente reelaboração plástica dominam e caracterizam o trabalho do escultor mineiro, acentuando a originalidade das peças que produziu e, conseqüentemente, sua especial psicologia da criação. Se insistíssemos em sublinhar alguma diferença entre o segundo e o primeiro relevos analisados, haveríamos de frisar, inicialmente, a maior condensação da composição do “Jesus na barca”, quando esta seria simples variação de intensidade, pôsto que o “Jonas”, quando examinado em suas porções média e inferior, denota idêntica inclinação para maior aglutinação dos elementos e mais densa trama geral do que se pode perceber nas composições de Ghiberti. Também aumenta a tendência ao abandono das minúcias descritivas, pois não encontramos no segundo relêvo, em que pese o particular do grupo da direita, uma verdadeira transcrição, mesmo tendo em conta a liberalidade com que são transpostos, para o “Jonas”, o velame, mastros e casco do barco da “Tempestade”.

Talvez essas notas diferenciadoras pudessem oferecer-nos campo para algumas suposições de ordem cronológica, porquanto o avanço de liberdade e originalidade que pretendemos assinalar na passagem do “Jonas” a “Jesus na barca”, permitem entrever um amadurecimento progressivo das soluções adotadas. Recusamo-nos, contudo, a ir tão longe, principalmente em razão de faltar-nos um elemento cuja importância seria impossível desprezar. De fato, quando se tornarem conhecidas as reproduções a que, necessariamente, recorreu o Aleijadinho, poder-se-á verificar até que ponto a peça intermediária terá servido para influir, não diremos determinando, mas instigando as transformações da reelaboração final. Essa ressalva, que justifica nossa recusa a novas hipóteses, diz respeito, também, a muitas das indicações que fomos fazendo ao longo de nossos confrontos, pois, se não é grande a probabilidade de vê-las contrariadas, quase certamente a análise da estampa intermediária as fecundará e as tornará mais exatas.

#### À MANEIRA DE CONCLUSÕES.

Por isso mesmo, ao fim deste registro não serão propriamente firmadas conclusões, mas tão só delineadas perspectivas que, sobretudo tendo em vista a possibilidade de novos confrontos por via da gravura-modêlo, se configuram bastante promissoras e dignas de mais amplos e fundados estudos. Se ampliadas e confirmadas, possibilitarão, sem dúvida, uma melhor compreensão desse caso excepcional de nossa história artística, cujo conhecimento, contudo, não

anda a par com nossa admiração. De biografia ainda pouco precisa e, sobretudo, evitada de deformações lendárias, Antônio Francisco Lisboa só agora começa a ter estabelecido o rol exato de suas obras. O trabalho paciente dos pesquisadores de documentação e alguns acasos felizes na descoberta de peças vêm ultimamente por um lado fixando com razoável precisão sua autoria no caso de peças já conhecidas, enquanto de outra parte acrescentam novos itens à lista de trabalhos que, com boa base, lhe podem ser atribuídos. Isso tudo dificulta, está claro, o estudo estilístico da arte que criou, mas, no que nos diz respeito, não acreditamos que represente razão bastante para adiá-los. Pelo contrário, quando se chega a entrever algo acêrca de sua personalidade artística, ainda que seja em caráter provisório e com tôdas as reservas, também se contribui para o melhor conhecimento de sua vida e sua obra.

Tomemos, como exemplo, aquêlê aspecto particular do estilo de Antônio Francisco Lisboa que acusa certo sabor “gótico” na grande generalidade de seus trabalhos, tal como se comprova, irrecusavelmente, pelo exame de certos elementos visíveis e constantes. Esse “goticismo” do Aleijadinho, registrado pelos historiadores e críticos, muito naturalmente é levado à conta dos modelos que, já vimos, constituem suposição geralmente aceita. De fato, a nota expressionista visível particularmente na figura humana concebida por Antônio Francisco, tem inegáveis ressaibos medievais, como sejam, entre muitos outros pormenores significativos, a acentuação das cabeças em relação ao corpo, o talhe acutângulo das dobras de panejamento, etc. Num complexo artístico dominado pelo barroco e pelo rococó, justifica-se perfeitamente supor que tal desvio medievalesco se deva a estampas reproduzindo obras góticas, responsáveis por êsse gôsto especial de nosso artista. Ora, se o confrônto com Ghiberti não invalida tal hipótese, modifica-a substancialmente ao atribuir-lhe diverso sentido e nova amplitude.

Quem estuda Lorenzo Ghigerti sabe, muito bem, que o escultor das portas famosas se encontra no limiar entre o “gótico florido”, cuja rápida e extensa irradiação lhe valeu o qualificativo de “internacional”, e o pré-renascimento, estimulado e fecundado pelo humanismo arcaizante e classicista. Estudar êsse artista é, aliás, um dos caminhos que levam a compreender, contrariamente a certos chavões crítico-históricos, como, para superarmos o último gótico escultórico, inspirado no naturalismo borguinhão de Sluter e, com Niccolò Pisano, na aventura dos modelos pseudo-clássicos, assim passando à nova etapa das primeiras afirmações da escultura renascente, embuída de uma curiosidade realista que demora em firmar-se, não se requer pròpriamente um salto, nem se presencia a um conflito. Pelo contrário, faz-se, de um estilo a outro, transição mansa embora substancial — atesta-o, exatamente, a obra de Ghiberti em que se

confundem e harmonizam os últimos lampejos góticos e as primeiras promessas renascentes.

Diante de Ghiberti, o Aleijadinho reaje, como vimos, numa reelaboração da composição e da figuração. E, no que interessa ao ponto em questão, haveremos de concluir que Antônio Francisco Lisboa “goticiza” os modelos florentinos. Antes de mais nada, assinalemos que os elementos de sabor medieval apontados nas obras do Aleijadinho não têm parentesco com o gótico naturalista post-sluteriano, mas se prendem visivelmente ao gótico expressivo das esculturas das primeiras catedrais, que não se libertara integralmente das deformações expressionistas de origem românica. O sacrifício da veracidade descritiva à intenção expressiva caracteriza as figuras de Antônio Lisboa, e a tal imperativo irá submeter também as personagens de Ghiberti, já tão próximas do realismo.

Para que, portanto, continui de pé a hipótese que atribui o goticismo do Aleijadinho à influência de prováveis estampas-modêlo — e não há por que repudiá-la — impõe-se conceber que o nosso artista dispunha de um bom número dessas gravuras inspiradoras. Mais ainda: que possuindo-as de variadas proveniências e com diferentes motivos, pôde por elas praticar uma verdadeira escôlha na qual, pelas combinações de elementos, deixou patente seu gôsto personalíssimo e sua própria concepção estética. Realmente, assim podemos explicar que aos relevos do Ghiberti, seu inspirador, tenha imposto o goticismo dessas figuras de cânone anti-anatômico (9) de “Jonas” e de “Jesus na barca”. Cremos, com sinceridade, que essa simples verificação bastaria para compensar-nos dos trabalhos de aproximação e confrônto aqui registrados, sobretudo porque, nesse particular, nenhuma probabilidade há de dever-se a novidade trazida por Antônio Francisco Lisboa a eventuais sugestões da gravura intermediária.

Aprofundem-se estudos dêsse tipo, na medida em que fôrem surgindo as ocasiões, e logo teremos uma melhor e mais justa compreensão da personalidade artística do Aleijadinho. Se, hoje, os exageros da lenda cedem às meticulosas verificações documentárias e, também, vão-se encontrando elementos positivos para estabelecer a apreciável largueza da cultura geral e artística de Antônio Francisco Lisboa (10), que certo romantismo crítico negava, cabe igualmente atentar para os aspectos estilísticos de sua obra. Mas, tendo tomado o problema do goticismo do Aleijadinho como simples ponto de reparo complementar utilizável no confrônto de

(9). — No caso particular dos relevos, a relação média entre cabeça e corpo é 1:5, em contraposição à 1:6,5 adotada por Ghiberti.

(10). — Haja vista, por exemplo, para a reposição do traçado, pelo número áureo, da fachada da São Francisco de Assis de Ouro Preto, como realizou Sílvio de Vasconcelos.

duas de suas obras com as respectivas fontes de inspiração, não queremos insistir mais. Numa última palavra, tão-só acenaremos com outro problema da mesma ordem, intimamente relacionado com êsse.

Muito embora já se tenha sublinhado o que de despojamento e disciplina traz a arte de Minas ao barroco luso-brasileiro, nem por isso se deixou de atribuir ao barroco mineiro e, também, ao seu maior artista os traços de hábito imputados ao barroquismo considerado genêricamente. Sem dúvida, ali estão presentes o movimento sem fim, a levitação das formas, o ilusionismo ótico, a expressividade transcendente, e o mais. Porém o que caracteriza o barroco mineiro é a contenção, a dosagem prudente, a ordenação discreta com que lidou com tais elementos sem ceder aos exageros que lhes são inerentes. No caso do Aleijadinho, êsse auto-domínio é virtude constante, atingindo limpidez de propósito e execução realmente singular. Por isso mesmo, parece-nos conveniente, nestas palavras finais, voltar a certos passos da análise formal para lembrar que, muito embora sempre reaja aos modelos ghibertianos com uma clara condensação dos elementos da composição, Antônio Francisco Lisboa o consegue, indefectivelmente, por meio de soluções simplificadoras, sejam numéricas, morfológicas, ou compositivas. Em consequência, sua peça é mais densamente tramada, porém muito mais clara, "legível", apreensível, do que a peça florentina correspondente. E, quando examinamos certos pormenores (voltemos ao grupo de cabeças dos magos e seu séquito), seremos levadas a convir em que Ghiberti é... mais barroco. Barroco, está claro, na acepção generalizadora e até algo despreziva que, pela deformação do esquematismo conceitual, se tornou corrente. Mas, nem por isso, será menos sugestivo o reparo que, dêsse modo, se contrapõe a certas caracterizações simplistas do barroco de Minas Gerais.

Tanto basta para exemplificar — segundo nos parece — a largueza das perspectivas abertas por uma simples análise formal, como a requerida pelo encôntro de peças que terão inspirado a Antônio Francisco Lisboa. O que ao menos terá valido para apontar a legitimidade de investigações dêsse tipo e, mesmo, sua necessidade, mas não importa, em caso algum, na valorização específica do caso particular que acabamos de expor (11).

**LOURIVAL GOMES MACHADO**

da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

---

(11). — Em artigo originalmente publicado no "Diário de Minas" e depois reproduzido em "O Estado de São Paulo", Sílvio de Vasconcelos, que é hoje um dos nossos melhores especialistas em arte mineira, opõe reparos à aproximação entre o Aleijadinho e Ghiberti. Não obstante, desde logo se evidencia que responde menos às nossas observações, do que às adulterações cometidas por

quem está interessado em denegrir os méritos de Antônio Francisco Lisboa. Quem o diz é o próprio Sílvio de Vasconcelos.

Desviando-se de seu objetivo, o crítico começa por desenvolver uma longa dissertação sobre a legitimidade da prática da cópia e do uso de modelos na arte colonial mineira, o que de forma alguma estava em dúvida, de vez que procuramos encarecer tal legitimidade para as artes de todos os tempos, enquanto não sobreveio o preconceito romântico do plágio. Posto nesse caminho, por uma segunda vez desvia-se Sílvio de Vasconcelos quando reduz o problema da cópia à repetição forçosa e necessária dos símbolos concretos — melhor dito: dos atributos alegóricos — consagrados pela representação hagiográfica, campo muito restrito e só incidentalmente interessando à criação plástica propriamente dita, que era nosso interesse central no problema dos modelos inspiradores dos púlpitos de Ouro Preto.

Sem dúvida, chega o crítico a aludir à importância “da composição plástica que deve ser, assim, o ponto de referência para a apreciação da obra realizada, independentemente, quase, da composição temática utilizada”. Mas, não segue tal orientação — certa e necessária — que, pois, permanece como simples reparo marginal. Ora, exatamente tal critério, por ser o único adequado, foi o que adotamos em nossas notas. E, nelas, interessamo-nos por registrar a *origem* e a *originalidade* da criação artística de Antônio Francisco Lisboa, tal como é possível demonstrar, pela primeira vez, graças ao encontro das peças inspiradoras dos dois púlpitos de pedra-sabão.

Se, conseqüentemente, Sílvio de Vasconcelos pergunta porque, quando não havia qualquer tema imposto, o Aleijadinho preferiu tudo transformar do modelo para aproveitá-lo em diverso tema, a resposta só pode ser uma. Esse repúdio da cópia servil atesta, como desejei provar em longa demonstração, que Antônio Francisco Lisboa era um artista, na plena acepção do termo. Essencialmente plástica era a sua visão e, correspondentemente, sua atividade foi essencialmente criadora.

É's o que faz compreender porque, em nossa análise, tanto acentuamos as semelhanças entre modelos e obras resultantes, quanto nelas sublinhamos diferenças — coisa aparentemente inadmissível para nosso crítico. Claro é que nas semelhanças, ou melhor, nas permanências de determinados elementos, buscamos apontar a ligação entre as peças de Ghiberti e as do Aleijadinho, ou seja, a origem dos trabalhos deste, enquanto as dissimelhanças, que mais propriamente deveríamos chamar de invenções, patenteiam a re-elaboração, a re-criação praticada pelo artista brasileiro, isto é, sua originalidade.

Certo, a Sílvio de Vasconcelos escaparam alguns pormenores, o que se deverá em parte à reprodução em papel de jornal. Mas, outras vezes, sua maneira caprichosa de analisar peças de arte (tomando a linha de cesura pelo eixo de composição, tanto na “Tempestade” de Ghiberti, quanto no “Jesus na Barca” do Aleijadinho...) foi a maior responsável pela sua oposição a nossos reparos. Afinal, resta lembrar que seria difícil objetar fundamentalmente observações — que, não obstante, disso muito necessitam — quando se tinha em mira, antes de mais nada, sua maliciosa distorção por terceiros.

Tomar as quatro peças em causa para simplesmente afirmar que entre elas nada há de cópia, não pode levar a conclusão de maior vulto. Enquanto se admitem outras tantas muito perigosas e menos corretas — 1.º implicitamente, tolera-se a opinião segundo a qual a cópia é obra artística desprezível; 2.º também se permite pensar que, no caso em questão, há suspeita de cópia; 3.º que os méritos do Aleijadinho dependem de ter sido ou não copista. Sem falar em como se desperdiça a oportunidade de ser produzida uma das mais altas demonstrações da genialidade plástica de Antônio Francisco Lisboa, qual seja a de ter-se voluntariamente recusado a copiar quando isso lhe era possível, legítimo e, até, aconselhado.