

# O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira\*

Raquel Quinet Pifano\*\*

## Abstract

The ascension of art to the category of liberal art at the beginning of the fifteenth century in Europe, especially in Italy, is the result of the recognition of the subject in opposition to the object. In the colony, the artistic activity is equal to any other activity, considered as a manual activity. Thus, artist and artisan remain indistinct subjects—that which distinguished the artist from the artisan is precisely the intellectual activity of the former.

**Keywords:** colonial art, social status of the artist; subjectivity

## Resumo

O objetivo deste estudo é analisar o estatuto da arte e do artista na sociedade mineira setecentista. Contudo, tal análise depende de uma complexa reflexão sobre o reconhecimento da subjetividade na colônia. A ascensão da arte à categoria de arte liberal, a partir do século XV na Europa, sobretudo Itália, é fruto do reconhecimento do sujeito em oposição ao objeto. Na colônia, o fazer artístico é igualado a qualquer outro fazer, considerado enfim atividade manual. Logo, artista e artesão permanecem sujeitos indistintos - o que diferencia o artista do artesão é justamente a atividade intelectual do primeiro.

**Palavras Chave:** Arte colonial - estatuto social do artista - subjetividade

Segundo Joel Neves, apesar do jugo colonial, a arte barroca mineira seria a expressão do Eu individual do artista<sup>1</sup>. Ao estender a toda arte barroca mineira a manifestação da individualidade, o autor afirma a ciência do artista colonial (e do homem colonial) de sua

\* Este estudo foi apresentado no XIX Simpósio Nacional de História "História e Cidadania" - ANPUH, Belo Horizonte.

\*\* Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

<sup>1</sup> NEVES, Joel. *Idéias filosóficas do Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1986. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série; v. 98)

realidade subjetiva. Neves encontra nos *Profetas de Aleijadinho* a confirmação de sua tese. Em se tratando de Aleijadinho, cuja experiência artística aponta para uma nova compreensão da arte e da vida, tal proposição é procedente. Mas, até que ponto abrangeria os demais artistas (ou artesãos) da colônia? Não é por acaso que o período em que trabalha Aleijadinho (fins do século XVIII e início do XIX) corresponde ao período de crise do sistema colonial, momento em que começa a se delinear nas consciências a constatação da situação colonial, constituindo-se, assim, condição subjetiva necessária ao projeto de emancipação da Metrópole. Neste sentido, me parece legítimo identificar aí o germe do processo de reconhecimento da oposição sujeito-objeto, processo lento, sinuoso, conflituoso, e, acima de tudo, restrito. Aleijadinho distingue-se no cenário artístico colonial, que não tem como problemática as relações do homem com o mundo, do estar no mundo. Percebe-se em sua arte certo reconhecimento do Eu moderno mas que não é suficiente para elevá-lo, naquele momento, à condição de intelectual.

Se a ascensão da arte à categoria de arte liberal, durante o Renascimento, sobretudo na Itália, é fruto do reconhecimento do sujeito em oposição ao objeto, seria a arte, para a sociedade mineira setecentista, atividade mecânica ou liberal? Vejamos, sucintamente, como ocorreu tal mudança na Europa para, em seguida, refletirmos acerca do processo colonial.

*"A arte encontra-se em três níveis: no espírito do artista, no instrumento que ele utiliza e na matéria que recebe sua forma da arte"*<sup>2</sup>. Dante resume assim a concepção artística do medievo. A beleza contemplada pela arte medieval reside, sobretudo, no espírito do artista, que a transfere para a matéria sem qualquer mediação. O belo, como todas as coisas, emana de Deus: a bela obra é aquela que materializa a beleza invisível, e será sempre, portanto, uma alegoria da beleza, nunca o belo em si, já que é impossível materializar a beleza divina. O artista é o mediador entre Deus e o mundo material. Para o pensamento medieval, o belo não é imitação da natureza, a obra de arte não tem por finalidade expressar a relação homem e natureza, e sim projetar na matéria uma imagem impressa no espírito do artista. Expressão de uma imagem subjetiva, não resulta, contudo, em ciência da subjetividade, pois não há a constatação da realidade externa em oposição à realidade interna, ou seja, o problema sujeito-objeto. A inexistência dessa problemática que caracteriza os tempos

<sup>2</sup> Dante, *De monarchia*, II, 2. Apud: PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 44.

modernos explica o fato da arte do período medieval pertencer ao conjunto das atividades mecânicas.

Já a arte do Renascimento terá por missão básica imitar a natureza. O artista coloca-se diante de um modelo e a partir dele realiza sua obra. Opera sobre a experiência direta da natureza para superá-la. Subentende-se, neste novo procedimento do artista, o reconhecimento da distinção sujeito-objeto. No século XV, surge a teoria da arte, não mais preocupada com questões técnicas e sim empenhada em conhecer a natureza e formular suas leis objetivamente. A produção artística e a teoria da arte (daí, obviamente, os artistas-teóricos) transferem o objeto de representação do mundo interior do artista medieval para o mundo exterior, e estabelecem "entre o sujeito e o objeto (como o faz na prática a perspectiva) uma distância que ao mesmo tempo reifica o objeto e personifica o sujeito"<sup>3</sup>. Essa teoria reivindica a herança da antiguidade greco-romana, formulando-se assim o conceito de sujeito histórico, e confundindo-se à ciência por seu intento cognoscitivo, conquista um lugar junto às artes liberais. Por meio de regras cientificamente elaboradas, presumida a existência de leis universais e incondicionalmente válidas, a teoria da arte orienta a atividade criadora dos artistas. Partindo do conhecimento das leis da natureza, ela prescreve as normas de *exatidão* e *beleza*. O respeito às leis da percepção e das proporções, de anatomia, da teoria psicológica e fisiológica do movimento e da fisionomia assegura a exatidão da forma: a beleza é produto da escolha inteligente do artista do objeto mais belo dentre a diversidade da natureza, sobretudo no que se refere às belas proporções. Em busca da harmonia das cores, dimensões, e relações entre volumes, a teoria da arte formula racionalmente a teoria das proporções. A idéia de "imitatio" é completada pela noção de "electio" - ambas herança da Antiguidade. A concepção do belo ideal assenta-se fundamentalmente sobre a de belo natural.

A criação artística da Idade Média desconhece tal problemática, pois desconhece fundamentalmente o sujeito - objeto. Já as concepções artísticas do Renascimento os reconhecem como os dois componentes da criação artística e procuram elaborar uma teoria da arte cujos fins práticos e históricos destinam-se mais a explicar tal problemática do que, propriamente, especular a seu respeito. Considerando a afirmação de Panofsky, o "problema que até nossos dias constituiu o centro do pensamento em matéria de ciência da arte", é "o problema das relações entre o eu e o mundo, [...] o problema

<sup>3</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 49.

*sujeito-objeto*"<sup>4</sup>, devemos questionar, primeiramente, se tal problema se coloca frontalmente para o pensamento artístico colonial? Em caso de resposta afirmativa, como procedia diante dele?

A arte renascentista é marcadamente cognitiva; mais do que conhecer a natureza, seu fim é conhecer o sujeito objetivamente: a arte do Renascimento quer desvendar o intelecto humano<sup>5</sup>. Ora, pesquisando a natureza, conhece e explica as relações entre o homem e o mundo, e assim a própria faculdade humana de conhecer. Logo, a arte é atividade intelectual ou liberal, estatuto que a arte vai seguir detendo na civilização ocidental. Nesse processo de valorização da idéia, ocorre uma série de transformações que abrange desde a organização do trabalho artístico e a formação do artista até o seu status na sociedade em que vive e trabalha. Se a arte colonial se forma sob o signo da razão ocidental, é de supor que, em pleno século XVIII, tal questão já se faça presente. Todavia certas reservas iniciais se impõem e merecem exame.

## **Arte mecânica ou arte liberal?**

Façamos o percurso inverso para nos aproximar da questão. Partindo da condição social do artista mineiro em direção à possível conclusão sobre o estatuto da arte, vejamos se é legítimo reconhecer na arte colonial mineira a problemática sujeito-objeto. Diferentemente do artista renascentista, o artista na região mineira está longe de ser um intelectual. Aleijadinho e Ataíde, por exemplo, são exceções dentre os artesãos coloniais, pelo simples fato de conhecerem o alfabeto<sup>6</sup>. Ora, saber ler e escrever não basta para qualificá-los como intelectuais. O fazer artístico é igualado a qualquer outro fazer, considerado enfim atividade manual. Tal tradição, aliás, é transmitida pela metrópole colonizadora, pois no início do século XIX, em Portugal ainda persistem códigos de nobreza que tomam por atividades "plebéias": "*aquelas que se exercitam com operações manuais, e que dependem mais do trabalho do corpo, que do espírito*"<sup>7</sup>. Assim, a pintura, a escultura e a arquitetura

<sup>4</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 49.

<sup>5</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milão: Sansoni per la Scuola, v2, 1989.

se igualam aos ofícios de carpintaria, serralharia, alfaiates, chapeleiros, agricultores, marcenaria, moedeiro, pastores, pedreiros, pescadores, seleiros, tecelões, e assim por diante<sup>8</sup>. Ademais, praticamente inexistente em Minas a profissão de escultor e arquiteto, que confunde-se com ofícios de carpinteiro, entalhador, imaginário e construtor<sup>9</sup>. É significativa tal ausência. No Renascimento, a afirmação da arquitetura enquanto disciplina liberal e autônoma foi empreendida, como é notório, por Brunelleschi. Com a solução da cúpula de Santa Maria del Fiori, Brunelleschi reivindica a profissionalização do arquiteto em oposição à habilidade do artífice e prioriza a invenção técnica sobre a perícia do mestre. Brunelleschi causa escândalo ao recusar o trabalho de colaboração no canteiro de obra, servindo-se dos mestres somente para a execução material, certo de que cabe a ele e só a ele o projeto e, conseqüentemente, a autoria da obra<sup>10</sup>. Por seu turno, na região mineira, artista, artífice e artesão permanecem sujeitos indistintos - o que diferencia o artista do artesão, desde o Renascimento, é justamente a atividade intelectual do primeiro. As três expressões se fundem e correspondem à de oficiais mecânicos, "termo que designa o profissional possuidor de destreza e ou mestria na prática de determinado ofício"<sup>11</sup>.

Quando comparado aos poetas, o estatuto do artista colonial logo torna visível a distância que o separa daquele artista-intelectual europeu. A elite, composta por proprietários de minas, proprietários agrícolas, altos funcionários e dignitários, é avessa ao trabalho manual<sup>12</sup>. A Inteligência colonial é profundamente dependente da origem de classe<sup>13</sup>. É significativo o fato dos jovens de famílias abastadas se dedicarem à poesia, jamais à pintura, escultura ou arquitetura. Tais ofícios ficam à cargo do grande número de trabalhadores, entre os quais conta-se os escravos e mulatos forros, que vivem na

<sup>8</sup> BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Antônio Francisco Lisboa; In: *Publicações do DPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN/ MEC, v. 15, 1951.

Além de afirmado por Bretas, a assinatura de Aleijadinho consta em vários documentos, e não indica maiores dificuldades para escrever.

<sup>9</sup> PEREIRA DE OLIVEIRA, L. (1806). Apud: FRONER, Yacy Am. *Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira*. USP, São Paulo, p. 55, 1994, orientador: prof. Dr. Carlos Roberto F. Nogueira.

<sup>10</sup> FRONER, Yacy Am. *Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira*. USP, São Paulo, 1994, orientador: prof. Dr. Carlos Roberto F. Nogueira.

<sup>11</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1955.

<sup>13</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, p. 16, 1988.

<sup>14</sup> DIAS, Fernando Correia. Para uma sociologia do Barroco Mineiro; In: *Barroco 1*. Belo Horizonte: UFMG, 1969.

<sup>15</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

Segundo Antônio Cândido, será no decorrer do século XIX que se esboçará uma Inteligência desvinculada da origem de classe.

pobreza e ignoram o alfabeto<sup>14</sup>. O conhecimento erudito, acadêmico, fica restrito a uma elite detentora de posses ou participante do clero. É flagrante a ausência de um "grupo socialmente diferenciado de escritores, dissolvidos como estavam nos agrupamentos dirigentes, administrativo e profissionais"<sup>15</sup>, mas os poetas têm acesso ao ensino acadêmico, e normalmente, são magistrados, dominam outros idiomas, viajam pela Europa, ao passo que a viagem mais longa de Aleijadinho, apenas a título de exemplo, é ao Rio de Janeiro. Portanto, os poetas distinguem-se dos artesãos, menos pelo estatuto específico, do que por sua função "nobre", que diz respeito às coisas do "espírito", enquanto a função do artesão é puramente mecânica.

## A organização do trabalho artístico

Embora as Corporações de Ofício permaneçam em Portugal, quando transplantada para a colônia, sobretudo em Minas, perdem suas características primitivas de corporação. Sob esse prisma, a cultura do colonizador é subvertida e a organização do trabalho manual assenta menos sobre a coletividade do que sobre a responsabilidade de indivíduos isolados<sup>16</sup>. A metrópole, devido ao lastro medieval, mantém em vigor o regime corporativista durante todo século XVIII<sup>17</sup>, o que resulta na homogeneização da produção e, por conseguinte, no comprometimento da autoria da obra. Devido à frustrada tentativa do Estado, na região mineradora, de regulamentar os ofícios mecânicos, delegando tal tarefa às Câmaras<sup>18</sup>, fica

<sup>14</sup> MELO E SOUZA, L. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

<sup>15</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, p. 78, 1981.

<sup>16</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>17</sup> Nas Corporações de Ofício, o regulamento que rege as relações de trabalho subordina aprendizes aos Mestres. O Mestre ocupa posição central na corporação, sendo responsável por todas as decisões e, sobretudo, pela aplicação dos preceitos normativos da corporação. Apesar da rígida hierarquia, a produção do Mestre é igualada à dos demais porque o processo de trabalho é submetido à normas estatutárias comuns a todos. BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>18</sup> Os ditames burocráticos exigem do candidato ao ofício, em primeiro lugar, um exame de qualificação. O candidato realiza a "obra prima", na qual a mestria e habilidade são avaliadas pelos juízes de ofício. Os juízes, eleitos anualmente por convocação do Senado da Câmara local, por meio de documento atestam a habilitação do candidato. De posse de tal documento, o oficial adquire direitos a estabelecer loja, oficina e contratar serviços de terceiros. Todavia, a realidade

a cargo de cada atividade profissional definir seus padrões de comportamento, seus preços e sua ética<sup>19</sup>. Evidencia a falência do regime corporativista português nas Minas a ausência da qualificação de Mestre; tal terminologia sequer consta na documentação da época, com exceção de poucos casos, nos quais o sentido do termo empregado refere-se mais a um tratamento honroso<sup>20</sup>. O mesmo acontece quanto aos oficiais. Ademais, a itinerância dos artesãos dificulta qualquer esforço regulador dos ofícios.

Como o princípio da organização é essencial para a sobrevivência do trabalho corporativo, "em Minas, os artífices e artistas conquistaram e desfrutaram de ampla liberdade de ação, pautando seu trabalho por um regime de livre concorrência"<sup>21</sup>. Assim, a comparação entre a organização de trabalho artesanal na colônia e as corporações de ofício medievais, incluindo a metrópole, resulta na constatação da diferença: a situação colonial é peculiar e não se resume a um mero decalque dos sistemas europeus. Por seu turno, tal negligência ao regime corporativista em favor do trabalho individual não redundou em maior expressão da subjetividade - do contrário tantos esforços não seriam despendidos para se identificar possíveis autores.

## Processo da produção da obra de arte

O fato do trabalho artístico, na região mineira, apresentar acentuado caráter coletivo, por si só, não o iguala ao trabalho medieval, apesar das afinidades. Por outro lado, difere-o do processo de produção artística renascentista. Como vimos,

---

mineira é bem distinta e poucos são os candidatos que prestam exames. Segundo Salomão Vasconcelos, apenas uma carta de habilitação de oficial pintor é emitida, e para entalhador nenhuma. Há também casos em que os supostos interessados buscam a carta de habilitação muito tempo após sua obtenção, sem que isso lhes impeça o exercício da profissão no período intermediário. VASCONCELOS, Salomão. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII; in: *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº 4, 1940.

Vasconcelos baseia-se em informações obtidas a partir de detalhado estudo nos códices da Câmara Municipal de Vila Rica.

<sup>19</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>20</sup> Segundo Boschi, a denominação Mestre foi aplicada em duas únicas exceções: "a primeira, a de Manuel Francisco Lisboa, que além de ter ofício regular de carpinteiro, foi designado "Mestre de Obras Reais". [...] espécie de consultor e assessor das autoridades civis para assuntos relativos à edificações governamentais. [...] A outra exceção também deve ser vista com reservas, pois se refere ao Alferes (!) José Pereira Arouca que, embora sendo também pedreiro, mais se consagrou como administrador e arrematante de obras do que como condutor delas". BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, p. 24 - 25, 1988.

<sup>21</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, p. 55, 1988.

Caio C. Boschi assinala a autonomia do indivíduo na organização do trabalho colonial em oposição ao regime corporativista característico do período medieval<sup>22</sup>. Fernando Correia Dias introduz o debate:

*O trabalho artesanal predominantemente coletivo apresenta duas questões básicas: a da composição das equipes e a da autoria. As equipes [...] eram constituídas de artífices bem iniciados nos ofícios e de trabalhadores, que deveriam sempre "pegar no pesado". Nesse caso qual a integração possível de seus componentes? Tudo indica que se estava muito longe do modelo da corporação medieval, dotada de pequena diferenciação de interesses ou de formação profissional. Quanto à autoria, supomos que não houvesse tanta consciência - como posteriormente - da necessidade de sua exata determinação, de sua afirmação insistente e iniludível. O problema da autoria talvez fosse secundário, pois os artistas independiam, em larga medida, de um público. Dependiam, antes, das entidades contratadoras<sup>23</sup>.*

Se os artesãos coloniais sequer reivindicavam a autoria da obra, poderíamos daí inferir que ignorassem a problemática sujeito-objeto? A preocupação com a autoria da obra demonstra que ela não é mais fruto de um trabalho coletivo mas de uma idéia individual e, por isto, assinada. Mais que assinada, a obra terá impressa as características individuais do artista que a criou e não do grupo que a executou.

No processo de produção artística em Minas colonial, em geral, a primeira fase corresponde ao "projeto" da obra, o risco, traçado ou planta de autoria de um artesão. Em seguida, um arrematante é contratado para a realização da obra com o compromisso de fidelidade ao risco e ao contrato. O arrematante não é, obrigatoriamente, um artesão. Ele contrata os oficiais necessários e gerencia a execução da obra. Ao final, um louvado é incumbido de conferir se o trabalho final coincide com o projeto inicial, com poder de aplicar pena relativa ao não pagamento. O fato é que muitas alterações ocorriam. Várias pessoas trabalhavam na realização de uma obra sem que o seu gerenciamento ficasse a cargo do mentor do risco.

A prática de separar projeto e execução corresponde à

<sup>22</sup> BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>23</sup> DIAS, Fernando Correia. Para um sociologia do Barroco Mineiro; In: *Barroco I*. Belo Horizonte: UFMG, p. 67, 1969.

valorização da idéia em detrimento da execução. É sabido que o próprio Aleijadinho coordenava uma oficina que lhe permitia realizar um número tão grande de obras<sup>24</sup>. Contudo, o fato de o autor do projeto não acompanhar a obra coloca em xeque o próprio conceito de projeto, ratificando a condição de arte mecânica das artes na colônia. A concepção de projeto e execução colonial é muito distinta das concepções renascentistas e barrocas. O valor da arte reside muito mais na perfeição técnica da execução do que na força da idealização.

Brunelleschi sente a necessidade da criação de um conceito de produção que supere a opacidade intelectual da técnica: o projeto (*Disegno*). O projeto elimina a *priori* qualquer acidente, tudo é previsto. Deste modo, experiência e empenho coletivos são substituídos por experiência e empenho individuais. O momento do projeto ou da invenção é separado, e diferenciado, do momento da execução. Na produção da obra, a atividade liberal é bem distinta da atividade mecânica. Transposto para a colônia, o conceito de projeto seria virtualmente inaplicável.

Ademais, qual a fonte inspiradora para o risco da obra? Não parece ser a natureza, e sim as gravuras que tampouco seriam propriamente inspiradoras mas modelo a copiar no sentido literal do termo. Esse procedimento de cópia, desde logo, compromete o conceito de originalidade Renascentista, que opõe-se à cópia dos mestres por acreditar justamente na superioridade da natureza. A natureza é o grande modelo, o que vem confirmar o caráter científico da arte<sup>25</sup>. Se a arte na colônia é uma atividade mecânica, não pode haver preocupação com a originalidade, tal conceito nem se colocaria para o artesão. Embora os artesãos coloniais utilizassem as gravuras como modelo<sup>26</sup>, não o faziam com o objetivo de compreender um dado artista, nem com a preocupação de seguir uma "escola" ou de fazer "à maneira de" um artista qualquer. Se assim o fizessem, estariam reconhecendo o papel da subjetividade e a própria problemática sujeito-objeto. E, de golpe, elevariam plenamente a arte colonial à categoria de arte liberal.

<sup>24</sup> Infelizmente, nenhum projeto foi encontrado, nenhum desenho. Contudo, muitos estudiosos atestam a existência dessa oficina e indicam na obra a diferença de execução, como Myriam Ribeiro de Oliveira, Waldemar de Almeida Barbosa, e outros.

<sup>25</sup> PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

<sup>26</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *Barnco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

## Considerações finais

Meu objetivo, neste artigo, foi o de indagar a situação do artista colonial, problematizando a questão, de modo a contribuir com os estudos da arte e sociedade colonial mineira. Principalmente, por entender que uma criteriosa avaliação da nossa arte colonial depende de uma melhor compreensão do estatuto social daquele artista - ou artesão.

Interrogar o caráter intelectual do trabalho artístico na colônia não significa negar àquele produto suas qualidades estéticas e, por isso, seu valor artístico. Ao contrário, significa a possibilidade de uma apreciação mais justa, pois, nos permite rever questões há muito colocadas pelos estudiosos da arte colonial como, por exemplo, os famosos "erros de proporção"<sup>27</sup> encontrados freqüentemente na representação da figura humana ou o "desrespeito" às leis da perspectiva elaborada pelos artistas do Renascimento. Ora, se a atividade artística não era, em Minas colonial, uma atividade intelectual entende-se porque tais "erros" foram cometidos. Na verdade, esses não são erros, mas a única possibilidade de representação artística na Colônia. Se não os julgarmos como erros ou acertos, apenas como diferenças e semelhanças, teremos maiores possibilidades de compreender e avaliar a nossa produção artística colonial. Devemos ter sempre em mente que a reflexão sobre a arte colonial brasileira deve partir da comparação com a arte européia, por ser a Europa a nossa referência cultural. Por fim, gostaria de acrescentar, sob pena de redundância, que apesar dos muitos esforços despendidos com estudos e pesquisas sobre arte colonial mineira, ainda nos encontramos distantes de conclusões definitivas, se é que essas são possíveis.

<sup>27</sup> Apenas a título de exemplo, tomemos o caso de Aleijadinho, o maior artista colonial mineiro: Mário de Andrade identifica deformações anatômicas nas figuras humanas e argumenta intenção consciente do escultor em favor de efeito antecipadamente expressionista (Apud: FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo, in: *Barroco 12*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/3). Germain Bazin assinala "o defeito habitual de Aleijadinho, o mau ligamento da perna" quando descreve o São Francisco de Assis esculpido em baixo-relevo na fachada da igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto (BAZIN, Germain. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro, Record, p. 349, 1971). E a historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira atribui a Aleijadinho costume aos relevos parietais que lhe dificulta o desenvolvimento da forma tridimensional (OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho*; Passos e Profetas. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EdUSP, 1984).