

### 3.1.3 *A destruição da sintaxe clássica: aspectos de transição para o maneirismo*

Tal como fomos assinalando, na pintura do segundo quartel do século XVI começam a evidenciar-se diversos sintomas de **insatisfação formal** perante os repertórios renascentistas disponíveis, de marcado ascendente nórdico (alemão ou flamengo). Diversos mestres das oficinas de Viseu e Lisboa acusam na fase final das suas trajectórias um acentuado amaneiramento de formas que vai cruzar-se com sugestões de rebelião anticlássica claramente prenunciadoras da viragem estética que se consumará em meados do século.

Embora não totalmente alheada de sugestões italianizantes, como de resto, a seu tempo sublinhámos, a chamada «pintura primitiva» portuguesa absorveu o gosto renascentista através das fórmulas nórdicas e foi sensível à italianização da pintura flamenga que se processou aceleradamente a partir do segundo quartel de Quinhentos, coincidindo com o desenvolvimento do ciclo dos Mestres de Ferreirim (principalmente Gregório Lopes e Garcia Fernandes) e da oficina de Viseu (última época de Vasco Fernandes e desenvolvimento do estilo de Gaspar Vaz e António Vaz). Houve mesmo autores que radicaram o primeiro maneirismo português na geração dos Mestres de Ferreirim (Martín Soria<sup>1</sup>), o que só pode aceitar-se na medida em que o triunfo do maneirismo foi precedido pela *desconstrução da sintaxe clássica renascentista*, essa sim claramente presente na produção mais inovadora do segundo quartel do século XVI. Uma nova ordem da composição e uma nova escala de valores para se imporem necessitam de destruir o mundo que lhe subjaz. A nova ordem deixa de ter o elemento humano individual como medida de todas as coisas e critério de proporções. À objectividade descritiva sucede a densificação alegórica, tornando a narrativa hermética, apenas acessível a iniciados «cultos».

Muitas vezes a composição sobrecarrega-se de elementos fantásticos (oníricos), que mantêm com as restantes alegorias um jogo de repetição semântica de teor anticlássico.

Alterado o princípio ordenador da composição e apagado o tema central, a **individualidade da figura humana perde-se no amontoado de figuras tratadas idealizadamente** (como acontece, em geral, com as personagens da pintura produzida em meados do século pelos chamados **Mestre de Abrantes** e **Mestre dos Arcos**) e dispostas sobre esquemas geométricos. A destruição da individualidade real da figura humana transparece:

- a) *na deformação da anatomia humana*, quer por exagerada exuberância das formas (que virá a triunfar com o **Mestre de São Quintino** e a linhagem italianizada dos maneiristas de segunda geração), quer, pelo contrário, pelo alongamento exagerado *dos corpos contorcidos*;
- b) no modo de esconder o corpo sob roupagens pesadas e artificialmente movimentadas. *A figura serpentinata* (já detectada em Gregório Lopes na data precoce de 1536), é, por seu turno, a forma que melhor ilustra a subordinação da anatomia às necessidades do movimento e da expres-

<sup>1</sup> Cf. George Kubler e Martins Soria, *Art and their Architecture in Spain and Portugal and their American Doinious 1500-1800*, 1959.



---

são. De resto, o teatralismo dos gestos presente no final do ciclo dos **Mestres de Ferreirim** foi o primeiro sintoma de uma insatisfação perante os modelos herdados.

A substituição da estrutura composicional implica uma nova escala de valores plásticos e formais. **Ao reinado do contorno linear e da clareza e transparência cromáticas sucede o desenho nervoso e vibrátil dos contornos, a pincelada livre e o colorido matizado** (características da última época de Gregório Lopes e de muitos dos seus seguidores, como o anónimo Mestre de 1549 ou o chamado Mestre de Abrantes, provavelmente Diogo Contreiras) ou a exploração dos plenos recursos da cor e dos contrastes luz/sombra.

À feição essencialmente escultórica do tratamento de volumes e das sombras, próprio do renascentismo anterior, substitui-se a assunção do carácter propriamente pictural do trabalho da cor (prolongando a contribuição decisiva da escola veneziana). **É a emergência de uma nova forma, mais «moderna», de entender a pintura.**

Ao lado do esgotamento dos formulários, da destruição da sintaxe clássica nele implicada e do conseqüente surgimento de novas propostas, a teorização de um Holanda e o regresso de bolseiros da Itália, em consonância com o agravar da crise do Renascimento e da visão do mundo humanista, vão propiciar a clarificação da situação maneirista nas principais oficinas de pintura, a partir da década de 60 do século XVI.

#### 3.1.4 *As gerações maneiristas*

A mais precoce e original proposta de teorização de uma nova postura artística e de um novo modo de entender o papel do artista encontra-se na personalidade de **Francisco de Holanda**, arquitecto, pintor, iluminador, pensador e tratadista, nascido em 1517 e falecido em 1584. Filho de António de Holanda, iluminador de origem neerlandesa radicado em Portugal, Francisco teve a oportunidade, enquanto cortesão, de privar com algumas figuras cimeiras da cultura humanista portuguesa como André de Resende, Luís Teixeira ou o famoso Bispo D. Miguel da Silva. Foi provavelmente este, que, dada a sua forte ligação com a Itália, despertou no jovem Francisco o interesse pela cultura e antiguidades romanas e pela arte italiana do Renascimento.

Entre Janeiro de 1538 e Junho de 1540 Holanda viajou pela Itália, deixando-nos, no álbum **Antigualhas d'Itália**, um precioso inventário dos monumentos romanos, renascentistas e já maneiristas visitados ao longo do percurso. Em Roma fez parte do célebre círculo de Vittoria Colonna, tendo privado com Miguel Ângelo, que transformou, com Colonna e Latanzio Tolomei, que o introduzira no meio, em personagens dos seus platonizantes **Diálogos da Pintura Antigua**, de 1548, «chave da abóbada de toda a obra de Francisco de



Holanda», no dizer de uma das suas melhores estudiosas, Sylvie Deswarte<sup>1</sup>. Com efeito, meio século antes dos tratados do maneirismo tardio, já Holanda identifica o desenho com a *idea metafísica*, transformando a pintura numa «coisa mental», atitude que se consubstancia no primado do desenho, que vai caracterizar a estética romanista que influenciou todo o nosso maneirismo. Holanda não tinha consciência de que estava a romper com o Renascimento, ao mesmo tempo que se afirmava como um dos mais destacados teóricos da arte do Maneirismo, no século XVI. Todavia, a sua consciência de criador que copia perfeitamente as ideias infundidas no seu próprio espírito pela «eterna Idea» está na base da sua situação algo marginal na cultura artística do seu tempo. Se o único pintor português que Holanda cita é Nuno Gonçalves (além do seu pai, enquanto iluminador, e de si próprio, enquanto arquitecto), compreende-se que as suas ideias não tenham tido acolhimento imediato no nosso meio artístico, talvez porque não tenham sido publicadas (houve um projecto de edição espanhola, tendo sido feita a tradução, também nunca editada no seu tempo). Melhor sorte não tiveram as concepções arquitectónicas e urbanísticas de Holanda. Apesar de referir constantemente a protecção de que gozava na corte de D. João III, ainda não foi possível atribuir-lhe intervenção decisiva na arquitectura do seu tempo. Mesmo a memória que dirigiu a D. Sebastião, intitulada *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (1571), não teve a resposta que esperava, pelo que Holanda, desiludido com a subalternização a que se viu relegado, se dirigiu a Filipe II, a quem enviou a sua obra-prima de *desenhador e iluminador*, as *De Aetatibus Mundi Imagines*, executadas ao longo de vários decénios e terminadas depois de 1573. Nesta obra, os fólios relativos à criação do mundo revelam a riqueza de referências literárias e filosóficas do autor, servidas por um *desenho algo académico*, que se mantém ao longo de toda a obra, mesmo depois de perdido o fulgor criativo das primeiras páginas, inspiradas por uma leitura hermética do Génesis.

O desenho é também o elemento mais importante da obra que nos chegou de um outro artista polémico, situado, como Holanda, no período de afirmação do nosso Maneirismo: António Campelo. Influenciado pela geração dos continuadores de Miguel Ângelo, Campelo realizou diversos desenhos que copiam trechos das fachadas pintadas de palácios romanos como forma de se adextrar na composição e no desenho que prevaleciam na Roma de meados do século XVI: neles, o pintor explora habilmente as anatomias opulentas e robustas dos figurinos e a teatralidade das poses como elementos de animação composicional que irão estar presentes também na pintura *Cristo com a Cruz às Costas* que executou para os Jerónimos.

Na geração de Campelo, um outro nome logrou integrar as pesquisas formais do Maneirismo romanista com as exigências contra-reformistas da situação histórica que se vivia em Portugal e que impunha aos pintores regras de clareza na representação dos temas da História Sagrada. Trata-se de Gaspar Dias, que, como Campelo, estagiou em Roma e realizou para a capela de S. Roque, em Lisboa, um Retábulo constituído por um painel central e uma predela. Na

<sup>1</sup> Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda», in *História da Arte em Portugal*, vol. VII, Lisboa, 1986.



pintura de maiores dimensões figurou a **Aparição do Anjo a S. Roque**, no qual explora **amplas diagonais paralelas que estruturam as poses do Anjo e do Santo**, sendo o fundo ocupado por uma estrutura arquitectónica que se abre em «veduta» para um interior de basílica perspectivado na mais pura arquitectura maneirista, povoada por figuras, muito à maneira da pintura veneziana do tempo (Tintoretto).

**Lourenço de Salzedo**, pintor privativo da Rainha D. Catarina de Áustria, foi outro dos pintores desta geração, tendo executado, cerca de 1572, na Capela-mor dos Jerónimos, um **Retábulo**, integrado na estrutura arquitectónica, que revela afinidades de desenho e de colorido com o romanismo prevalecente na época, sem, todavia, apresentar o desenho delicado de Campelo.

A terceira geração de pintores maneiristas (considerando-se a *primeira* aquela que corresponde à fase terminal dos pintores renascentistas e à obra dos seus continuadores e a *segunda* a que integra os pintores de que acabámos de falar), ao mesmo tempo que consolida o estilo ao longo do último quartel do século XVI, envolve-se na **reivindicação de um estatuto de liberalidade para os pintores**, até então sujeitos à rigorosa disciplina mesteiral e submetidos a um estatuto de oficiais mecânicos. A petição enviada por **Diogo Teixeira**, em 1577, às instâncias da corte reclamando a sua desvinculação do estatuto de oficial mecânico pelo reconhecimento da nobreza, antiguidade e qualidade da arte da pintura, e a resposta que viria a permitir considerá-lo um artista liberal, foi logo seguida de petições análogas enviadas pelos pintores **Gaspar Dias** (1577), **Simão Rodrigues** (1589), **Francisco João** (1594) e por doze pintores encabeçados por **Fernão Gomes** (1612), inaugurando um período de tomada de consciência de um estatuto social próprio por parte dos pintores<sup>1</sup>, em que ecoam claramente as concepções de liberalidade da pintura defendidas cerca de meio século antes por Francisco de Holanda.

A figura emblemática desta geração é **Francisco Venegas**, pintor castelhano radicado em Lisboa, activo de 1578 a 1594, que, tendo estudado em Sevilha, absorveu as concepções próximas dos mestres de Parma e Roma que informavam a oficina do seu mestre **Luis de Vargas** (1526-1568). O **retábulo** que executou, de parceria com Diogo Teixeira, para a igreja da Luz de Carnide, ainda na moldura original, é a **melhor realização do maneirismo do final do século XVI**, pelas referências cultas do **desenho e do simbolismo** e pela consciência que o pintor revela da sua individualidade ao assinar as composições de sua autoria. Autor de um curioso desenho de temática platonizante (**O Castigo do Amor Bestial Pelo Amor Virtuoso**), inspirado num motivo pintado por Ticiano no seu célebre *Amor Sagrado e Amor Profano*, Venegas deve também ter realizado a **monumental pintura perspectivada do tecto da Igreja de S. Roque** em Lisboa. Outros pintores da mesma geração, como **Diogo Teixeira** (cerca de 1540-1612) e **Fernão Gomes** (1548-1612), realizaram uma **pintura eminentemente catequética**, ao serviço das exigências contra-reformistas, revelando um apego conservador às fórmulas romanistas divulgadas pela geração anterior. O cansaço dessas fórmulas revela-se na última geração, a do manei-

<sup>1</sup> Cf. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, 1983.



risimo tardio, representada por Amaro do Vale, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão e Pedro Nunes, que vai confrontar-se com o aparecimento dos primeiros pintores protobarrocos. Estes vão recolocar o problema da luz na pintura, subalternizando o primado do desenho característico da estética maneirista.

Uma palavra final para o fresco e para a **iluminura**. No primeiro caso, encontramos tanto a generalização de obras de autores menores mas de grande eficácia decorativa, sobretudo no Sul do país, como **as mais eruditas propostas**, como são os excepcionais **tectos pintados** (1578) do Paço dos Condes de Basto, em Évora, pelo pintor de origem flamenga **Francisco de Campos**, cujo programa iconológico deriva — caso raríssimo entre nós — do imaginário culto das *Metamorfoses* de Ovídio<sup>1</sup>. A grande obra-prima da iluminura maneirista é o **Missal de Estêvão Neto** (activo de 1610 a 1627) cujos onze fólios iluminados são verdadeiros *quadros em miniatura*, quase sempre inspirados em gravuras flamengas dos finais de quinhentos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel*, Évora, 1990.

<sup>2</sup> Cf. Luís de Moura Sobral, «L'estampe anversoise et la peinture portugaise au début du XVIIème siècle», in *AA.VV. Catálogo da Exposição Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)*, Bruxelas, Museu Reais de Belas Artes, Europaia Portugal, 1991.

### 3.1.5 *O retrato: do Renascimento ao Maneirismo*

O gosto pelo retrato foi um dos aspectos mais marcantes de uma cultura nova, laica, cujos arranques iniciais se podem captar, na Europa, a partir de meados do século XIV. **A nova cultura parte de uma reinterpretação da tradicional concepção ptolomaica do universo, «lendo-a» numa perspectiva antropocêntrica: esta revalorização do Homem fundamenta-se na afirmação de uma realidade humana possuidora de sentido em si e por si, sem que tal implique a negação de um universo transcendente.**

Antes de esta ideia ganhar corpo e chegar a ser formulada conscientemente, com os humanistas italianos do Quattrocento, socorrendo-se da cultura clássica como quadro de referências legitimador, é possível detectar os seus prenúncios numa alteração sensível da mentalidade ocorrida em meados do século XIV. A mudança nas atitudes perante a morte (à convicção generalizada da Alta Idade Média de que «morremos todos» sucede a consciência do temível momento do confronto individual com o julgamento divino, próprio da alvorada dos tempos modernos) conduz à **agudização do sentimento íntimo da efémera duração da vida terrena, que deu lugar ao aparecimento, a nível popular, de novas formas da sensibilidade religiosa e, a nível das elites, ao despertar do desejo de uma sobrevivência terrena, pela memória, que só a arte poderia facultar.** As letras, como as artes, adequavam-se com perfeição a este novo ideal de eternização humana na Terra, e o retrato é, por certo, **uma das principais formas por que se afirma a nova cultura renascentista, à qual se atribui a função de imortalizar a glória do homem individual e concreto.**

O aparecimento do retrato na pintura portuguesa do século XV (presumivelmente pela mão de artistas italianos, o que não deixa de ser significativo)