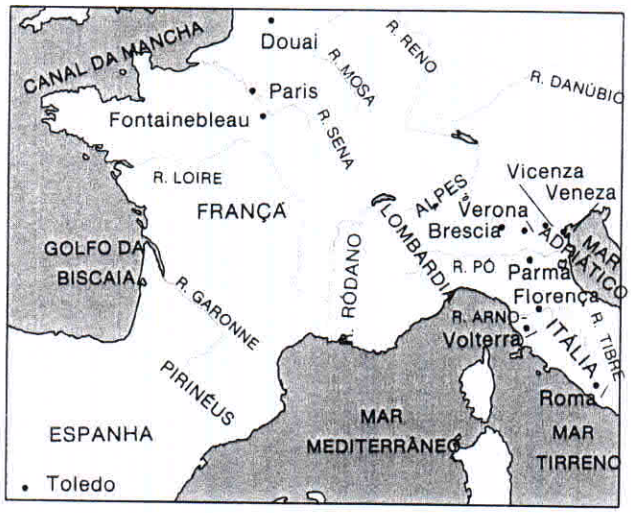
4
O MANEIRISMO E OUTRAS TENDÊNCIAS



O que aconteceu depois do Renascimento Pleno? Há cinquenta anos, a questão teria uma resposta simples — a seguir viria o Renascimento Final dominado por epígonos superficiais dos grandes mestres da geração anterior e que se prolongou até ao aparecimento do estilo Barroco já no terminar do século. Embora hoje tenhamos uma opinião mais positiva dos artistas que atingiram a maturidade depois de 1520, e se ponha de lado o termo Renascimento Final como enganoso, falta-nos ainda encontrar um nome para os setenta e cinco anos que medeiam entre o Renascimento Pleno e o Barroco. Qualquer rótulo implica que o período tem apenas um estilo, mas ninguém o conseguiu definir ainda. Ora, se não existe um estilo próprio dos anos 1525-1600, porque deveremos então considerá-los como um período, a não ser no sentido negativo de um intervalo entre dois pontos altos, tal como o Renascimento considerou a Idade Média? Talvez a dificuldade desapareça se encararmos tal período como um tempo de crise que deu origem a diversas tendências antagónicas, mais que a um ideal predominante — ou como uma época cheia de contradições internas, não muito diferente da actual e por isso mesmo particularmente fascinante para nós.

A PINTURA

O Maneirismo: Florença e Roma

Entre as várias tendências artísticas que se manifestaram a seguir ao Renascimento Pleno, a do Maneirismo é a mais discutida. Em alcance e significação, o termo é ainda ambíguo: no sentido original, limitado e pejorativo, designava o estilo de um grupo de pintores dos meados do século XVI, activos em Roma e Florença, que cultivaram uma arte conscientemente "artificial" e amaneirada, derivada de algumas concepções de Rafael e Miguel Ângelo. Actualmente, o frio e díriamos quase árido formalismo das suas obras tem sido encarado como faceta especial de um movimento mais vasto que situa a "visão interior", ainda que subjectiva e fantástica, acima da dupla autoridade da Natureza e dos Antigos. Alguns alargaram a definição de Maneirismo de modo a incluir o estilo da última fase do próprio Miguel Ângelo — o que equivale realmente a chamar classicista a Fídias.

ROSSO. Os primeiros indícios de inquietação no Renascimento Pleno aparecem pouco antes de 1520, na obra de

639. ROSSO FIORENTINO. *A Descida da Cruz* (pormenor; v. est. 81) Pinacoteca, Volterra

640. PONTORMO. *Estudo de uma Jovem*. c. 1526. Desenho a sanguínea. Galeria dos Uffizi, Florença

alguns jovens pintores de Florença. Em 1521, Rosso Fiorentino (1495-1540), o mais excêntrico membro deste grupo, exprimiu a nova atitude com firme convicção em *A Descida da Cruz* (grav. 639, est. 81). Nada preparara o contemplador para a violência do impacto deste rendilhado de corpos araneiformes projectado contra um céu escuro. As figuras agitam-se mas são rígidas, como congeladas por um súbito e frígido sopro; até as roupagens apresentam planos frágeis e aguçados, as cores ácidas e a luz brilhante mas irreal reforçam o efeito de cena de pesadelo. Há aqui uma revolta contra o equilíbrio clássico da arte do Renascimento Pleno — um estilo profundamente perturbador, voluntarioso, visionário, que denuncia uma profunda ansiedade interior. A afirmação de Vasari de que Rosso se suicidou talvez seja inexacta, mas parece bastante plausível quando olhamos para este quadro.

PONTORMO. Pontormo (1494-1556-7), um amigo de Rosso, tinha uma personalidade igualmente estranha. Introvertido e tímido, aferrolhava-se nos seus aposentos durante semanas a fio, inacessível até aos próprios amigos. Os seus desenhos, de uma sensibilidade maravilhosa, tais como *Estudo de uma Jovem* (grav. 640), reflectem bem estas facetas do seu carácter. A jovem, contemplando pensativamente o espaço, parece ausente do mundo exterior, como que atemorizada por vaga lembrança dolorosa.

PARMIGIANINO. Esta primeira fase do Maneirismo, o estilo "anti-clássico" de Rosso e Pontormo, cedo deu lugar a um outro aspecto do movimento, menos abertamente anti-clássico, menos carregado de emoção subjectiva, mas igualmente afastado do mundo confiante e estável do Renascimento Pleno. O *Auto-retrato* de Parmigianino (1503-1540) (grav. 641) não denuncia qualquer perturbação psicológica. O aspecto do artista é calmo e cuidado, velado por um leve *sfumato* à maneira de Leonardo. Também as distorções são objectivas e não arbitrárias, já que a pintura regista o que Parmigianino via ao olhar-se num espelho convexo. Mas porque se sentiria tão fascinado por esta visão "no espelho"? Alguns pintores já tinham usado o mesmo recurso como um meio auxiliar da observação, mas tinham "depurado" as distorções (como nas grav. 515, 526), a não ser quando a imagem do espelho era contrastada com visão directa da mesma

641. PARMIGIANINO. *Auto-retrato*. 1524. Painel. Diâmetro 0,245 m. Kunsthistorisches Museum, Viena

cena (grav. 516, est. 62). Parmigianino, porém, substitui o espelho pela própria pintura, utilizando um painel convexo especialmente preparado. Teria querido demonstrar que não existe apenas uma realidade "correcta", que a distorção é tão natural como a aparência normal das coisas?

Caracteristicamente, o seu desprendimento científico cedo foi cair no extremo oposto. Vasari diz-nos que Parmigianino, ao aproximar-se o fim da sua breve carreira (morreu em 1540, com trinta e sete anos), vivia obcecado pela alquimia e tornou-se "um barbudo, de longa cabeleira descuidada, quase um selvagem". Estranha imaginação está patente na sua obra mais famosa, *A Virgem do Pescoço Comprido* (grav. 642, est. 82), pintada depois do regresso à Parma natal, após vários anos de permanência em Roma. Ficara profundamente impressionado pela graça rítmica da arte de Rafael (grav. 631), mas transformou as figuras do velho mestre. São corpos de outra raça, cujos membros, alongados e polidos como marfim, se movem com languidez, incarnando um ideal de beleza tão afastado do natural como qualquer figura bizantina. A colocação das figuras é igualmente arbitrária, como uma gigantesca — e aparentemente desnecessária — fila de colunas por detrás de um minúsculo profeta. Parmigianino teve, ao que parece, a intenção de nos impedir de avaliarmos o que está no quadro pelos padrões da experiência comum. Estamos perante aquele estilo "artificial" a que o termo Maneirismo se aplicava originariamente. A *Virgem do Pescoço Comprido* é uma imagem de perfeição extraterrena e a sua fria elegância não é menos fascinante que a violência da *Descida* de Rosso.

BRONZINO. Vinculada a um gosto sofisticado e até subtil, a fase elegante do Maneirismo italiano atraiu especialmente patronos aristocráticos como o Grão Duque da Toscana e o Rei da França, cedo se tornando internacional (grav. 679). O estilo produziu esplêndidos retratos, como o de *Eleanora de Toledo* (grav. 643), esposa de Cosimo I de Médici, pelo pintor da corte, Agnolo Bronzino (1503-1572). Representada como dama de elevada estirpe e não como uma pessoa individual, Eleanora parece mais próxima da *Virgem* de Parmigianino — comparar as mãos — que de uma criatura de carne e osso.

O Maneirismo: Veneza

TINTORETTO. O Maneirismo só apareceu em Veneza nos meados do século. O seu expoente principal, Tintoretto (1518-94), foi um artista de prodigiosa energia e inventiva, combinando qualidades de ambas as fases — anticlássica e elegante — do novo gosto. Queria "pintar como Ticiano e desenhar como Miguel Ângelo", mas a sua indubitável relação com os dois grandes mestres foi tão especial como a de Parmigianino com Rafael. Sem dúvida, *Cristo perante Pilatos* (grav. 644, est. 83), uma das suas muitas e enormes telas para a *Scuola di San Rocco*, sede da Confraria de S. Roque, contrasta eloquentemente com o *Cristo Coroado de Espinhos* de Ticiano (grav. 638). A pincelada audaz, as cores brilhantes e as súbitas luzes e sombras, mostram o que Tintoretto devia ao mais velho dos dois artistas, e, na verdade, toda a composição recorda a *Virgem com Pessoas da Família Pesaro* (grav. 635). No entanto o efeito geral é inconfundivelmente maneirista. O emocionalismo febril da trémula luz

642. PARMIGIANINO. *A Virgem do Pescoço Comprido* (pormenor; v. est. 82). Galeria dos Uffizi, Florença

643. AGNOLO BRONZINO. *Eleanora de Toledo e o seu Filho Giovanni de Médici*. c. 1550. 1,15 × 0,96 m. Galeria dos Uffizi, Florença

irreal e o Cristo fantástico, franzino e imóvel entre as figuras agitadas — à Miguel Ângelo —, lembram a *Descida* de Rosso.

Mais espectacular ainda é a última das obras principais de Tintoretto, a *Última Ceia* (grav. 645), tela em que foram postos de lado, de todos os modos, os valores clássicos da versão de Leonardo (grav. 601), pintada havia quase um século. Cristo ainda ocupa o centro da composição, mas desta vez a mesa ficou colocada em ângulo recto em relação ao plano do quadro, em perspectiva exagerada, e a Sua pequena figura, a meia distância, distingue-se principalmente pela auréola brilhante. Tintoretto procurou, de toda a maneira, dar ao acontecimento um ambiente de todos os dias, atravancando a cena com criados, louça, pratos de fruta, garrafões e animais domésticos. Tudo isto serve para estabelecer um contraste dramático entre o natural e o sobrenatural, pois também aparecem servidores celestiais — o fumo da lamparina de azeite transforma-se milagrosamente em nuvens de anjos que convergem sobre Cristo, justamente quando Ele oferece o Seu corpo e o Seu sangue, na forma do pão e do vinho, aos Discípulos. A principal preocupação de Tintoretto foi a de tornar visível a instituição da Eucaristia, a transubstanciação do alimento terreno em Divino. Mal aponta o drama humano da traição de Judas, tão importante para Leonardo (Judas está isolado, no lado de fora da mesa, em frente de Jesus, mas numa situação tão apagada que poderia facilmente ser tomado por um criado).

EL GRECO. O último — e talvez o maior — pintor maneirista formou-se também na Escola Veneziana. Domenico Theotocopoulos (1541-1614), alcunhado de El Greco, nasceu em Creta, que estava então sob o domínio de Veneza. A sua aprendizagem deve ter-se feito com um artista cretense que seguia ainda a tradição bizantina. Pouco depois de 1560, El Greco chegou a Veneza e assimilou rapidamente as lições de Ticiano, Tintoretto e outros mestres. Uma década mais tarde, em Roma, travou conhecimento com a arte de Rafael, Miguel Ângelo e os Maneiristas da Itália Central. Em 1576-77 foi para Espanha, fixando-se em Toledo para o resto da vida. No entanto, permaneceu sempre um estrangeiro na sua nova pátria. Embora o clima espiritual da Contra-Reforma, especialmente intenso em Espanha, possa explicar o exaltado emocionalismo da sua obra de maturidade, a pintura espanhola da época era demasiado provinciana para o impressionar. O seu estilo estava já formado antes da chegada a Toledo, assim como não esqueceria jamais a sua formação bizantina — até ao fim da sua carreira, assinou sempre os quadros em Grego.

A maior e mais resplandecente das encomendas que executou é *O Enterro do Conde de Orgaz* (grav. 646, 647, est. 84). A enorme tela na Igreja de S. Tomé foi feita em homenagem a um benfeitor medieval, tão piedoso que Sto. Estêvão e Sto. Agostinho apareceram miraculosamente no seu funeral e eles próprios baixaram o corpo ao túmulo. O enterro teve

644. TINTORETTO. *Cristo perante Pilatos* (v. est. 83). Scuola di San Rocco, Veneza

645. TINTORETTO. *A Última Ceia*. 1592-94. 3,66 × 5,69 m
San Giorgio Maggiore, Veneza

lugar em 1323, mas El Greco representa-o como um acontecimento contemporâneo, retratando entre os assistentes vários membros da nobreza e do clero locais. A deslumbrante exibição de cor e textura nas armaduras e no vestuário dificilmente poderia ser ultrapassada pelo próprio Ticiano. A alma do Conde (uma pequena figura nebulosa, como os anjos na *Última Ceia* de Tintoretto) é levada ao céu por um anjo. A assembleia celeste que enche a metade superior do quadro está pintada de maneira muito diferente da de baixo. Todas as formas — nuvens, membros, roupagens — participam do vertiginoso movimento da chama que converge para a figura distante de Cristo. Aqui, mais ainda que na arte de Tintoretto, os vários aspectos do Maneirismo fundem-se numa única visão extática.

A sua plena significação, porém, apenas se torna clara quando contemplamos a obra no sítio a que foi destinada. Como uma enorme janela, ocupa uma parede inteira; a tela fica a 1,80 m do pavimento e como a capela só tem 5,50 m de fundo, temos que erguer os olhos para vermos a cena superior. O escorço violento de El Greco obedece à intenção de conseguir uma ilusão de espaço ilimitado em cima, enquanto as figuras do primeiro plano, em baixo, aparecem como num palco (os pés estão cortados pela moldura logo abaixo do quadro). A laje de pedra, sob o quadro, também está inserida no conjunto, pois representa uma face do sarcófago para onde os dois santos descem o cadáver do conde, explicando assim a cena do quadro. Há, portanto, três níveis de realidade: o túmulo, supostamente metido na parede e fechado por uma autêntica laje sepulcral; a representação do enterro milagroso mas transferida para a época da pintura, e a visão da glória celestial testemunhada por alguns dos assistentes. Por mero acaso, a tarefa de El Greco aqui foi análoga à de Masaccio no seu painel da *Trindade* (grav. 560). O contraste dá a medida da evolução dinâmica da arte ocidental desde o Proto-Renascimento.

Da formação veneziana de El Greco advém a sua mestria na arte do retrato. Regra geral, pouco sabemos das suas relações com os modelos. Quanto a Frei Felix Hortensio Paravicino (grav. 648), era um importante letrado e poeta, grande amigo do pintor a quem celebrou em vários sonetos. Este memorável retrato é um descendente artístico do *Homem da Luva* de Ticiano e dos retratos de Pontormo (grav. 636, 640). Todavia, a sua expressão não é sonhadora, nem recolhida. As mãos frágeis e expressivas de Paravicino, o rosto pálido, de boca sensível e olhos ardentes, transmitem um ardor espiritual cuja intensidade é impressionante. É assim que gostaríamos de imaginar os santos da Contra-Reforma — a um tempo intelectuais e místicos.

O Proto-Barroco

Se o Maneirismo nos deu as personalidades que nos parecem mais "modernas" — a fama de El Greco é hoje maior do que nunca — a sua influência não foi incontestada no século XVI.

646. Capela com O *Enterro do Conde de Orgaz*. 1586. S. Tomé, Toledo, Espanha (comparar est. 84)

648. EL GRECO. *Frei Félix Hortensio Paravicino*. c. 1605. 1,13 × 0,86 m. Museum of Fine Arts, Boston

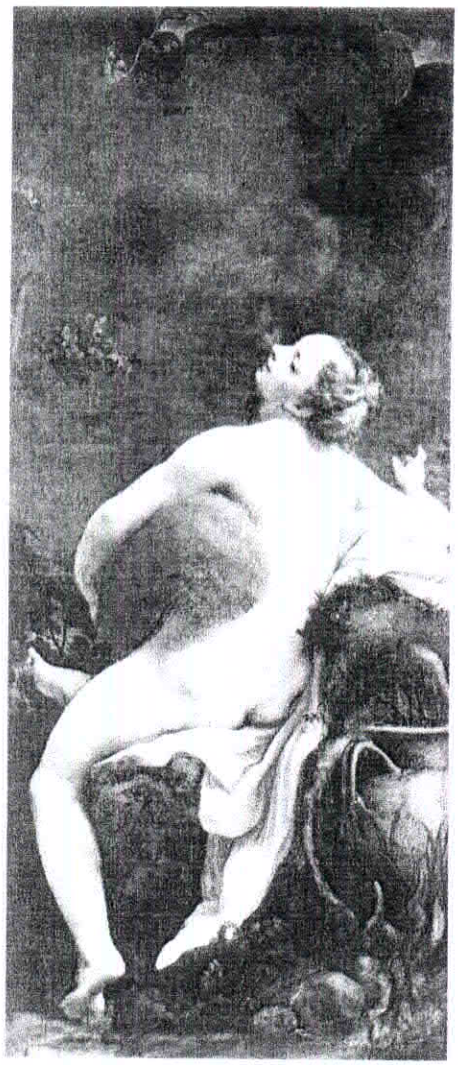
647. EL GRECO. *O Enterro do Conde de Orgaz* (pormenor, v. est. 84). S. Tomé, Toledo

Uma outra tendência, que também surgiu cerca de 1520, é uma antecipação de tantos aspectos do estilo Barroco que pode ser apelidada de Proto-Barroco.

CORREGGIO. Correggio (1489/94-1534), o representante principal desta corrente, foi um pintor excepcionalmente dotado do Norte da Itália, que passou a maior parte da sua breve carreira em Parma. Ainda jovem assimilou a pintura de Leonardo e dos Venezianos, depois a de Miguel Ângelo e Rafael, mas não sentiu, como eles, a atracção do ideal de equilíbrio clássico. A sua maior obra, o fresco da *Assunção da Virgem*, na cúpula da Catedral de Parma (grav. 649), é uma obra-prima de perspectiva ilusionista: um vasto espaço luminoso, preenchido por figuras esvoaçantes. Embora se movam com tal vivacidade que a força da gravidade parece não existir para elas, são corpos sadios e enérgicos, feitos de carne e osso, e não espíritos incorpóreos. E deliciam-se francamente com a sua condição de imponderabilidade.

Para Correggio, pouca diferença existia entre o ser espiritual e o físico, como se pode ver comparando a *Assunção da Virgem* com o *Júpiter e Io* (grav. 650), uma tela da série que ilustra os Amores dos Deuses Clássicos. A ninfa, desfalecendo nos braços de um Júpiter com forma de nuvem, está directamente aparentada aos anjos do fresco. O *sfumato*, à maneira de Leonardo, ligado a um sentido veneziano de cor e textura, produz um efeito de delicada voluptuosidade que ultrapassa a de Ticiano na sua *Bacanal* (grav. 634, est. 80). Correggio não teve sucessores imediatos, nem uma influência duradoura na arte deste século, mas à volta de 1600 a sua arte começou a ser largamente apreciada. Durante os cento e cinquenta anos seguintes foi admirado como um igual de Rafael e Miguel Ângelo — enquanto os Maneiristas, antes tão importantes, eram em grande parte esquecidos.

649. CORREGGIO. *A Assunção da Virgem*
(pormenor) c. 1525. Fresco. Capela da Catedral, Parma



650. CORREGGIO. *Júpiter e Io*, c. 1532.
Tela – 0,705 m. Kunsthistorisches Museum, Viena

O Realismo

Esta terceira tendência da pintura italiana do século XVI ainda associada às cidades ao longo da faixa Norte da planície lombarda, como Brescia e Verona. Alguns artistas dessa região trabalharam num estilo muito influenciado por Giorgione e Ticiano, mas com maior interesse pela realidade de todos os dias.

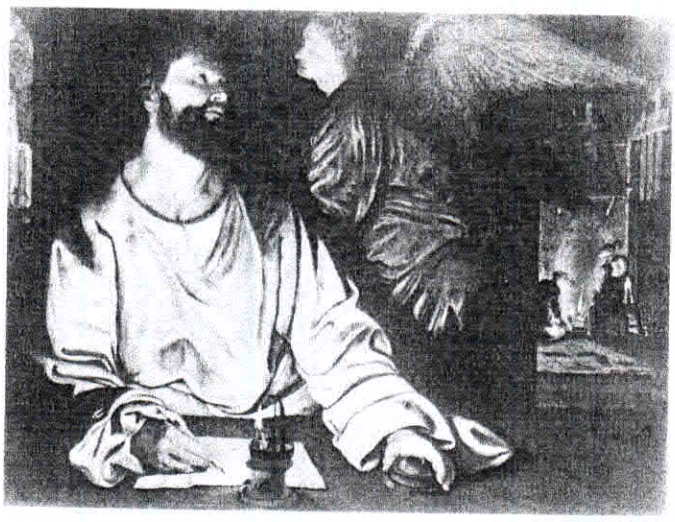
SAVOLDO. Um dos primeiros e mais interessantes destes realistas da Itália setentrional foi Girolamo Savoldo (c. 1480-1550), de Brescia, cujo *S. Marcus* (grav. 651) deve ser contemporâneo da *Madona do Pescoço Comprido* de Parmagianino. O estilo fluido e de pincelada larga reflecte a influência dominante de Ticiano, mas o grande mestre veneziano nunca teria colocado o Evangelista num ambiente tão acentuadamente doméstico. A cena do fundo mostra como o ambiente do santo era na verdade humilde e torna a presença do anjo duplamente miraculosa. Esta tendência para representar acontecimentos sagrados no meio de construções toscas e de gente simples tinha sido característica da pintura do Gótico Final, que deve ter sido a fonte de Savoldo neste aspecto. Também a iluminação nocturna lembra a pintura setentrional, como a *Natividade* de Geertgen tot Sint Jans (grav. 521). Mas a fonte principal da iluminação no painel de Geertgen é a radiação divina do Cristo Menino, enquanto Savoldo recorre a uma simples e vulgar lamparina de azeite para obter um efeito igualmente mágico e íntimo.

VERONESE. Na obra de Paolo Veronese (1528-88), o Realismo do Norte da Itália ganha o esplendor de um grande espectáculo. Nascido e formado em Verona, Veronese tornou-se, depois de Tintoretto, o pintor mais importante de Veneza. Embora de estilos totalmente diferentes, ambos gozaram do favor do público. O contraste torna-se flagrante se compararmos a *Última Ceia* de Tintoretto e o *Cristo na Casa de Levi* de Veronese (grav. 652, est. 86), que tratam temas semelhantes. Veronese evita toda a alusão ao sobrenatural. A composição simétrica lembra Leonardo e Rafael, o ambiente festivo da cena reflecte a obra de Ticiano dos anos 1520 (comparar grav. 635) e à primeira vista o quadro parece

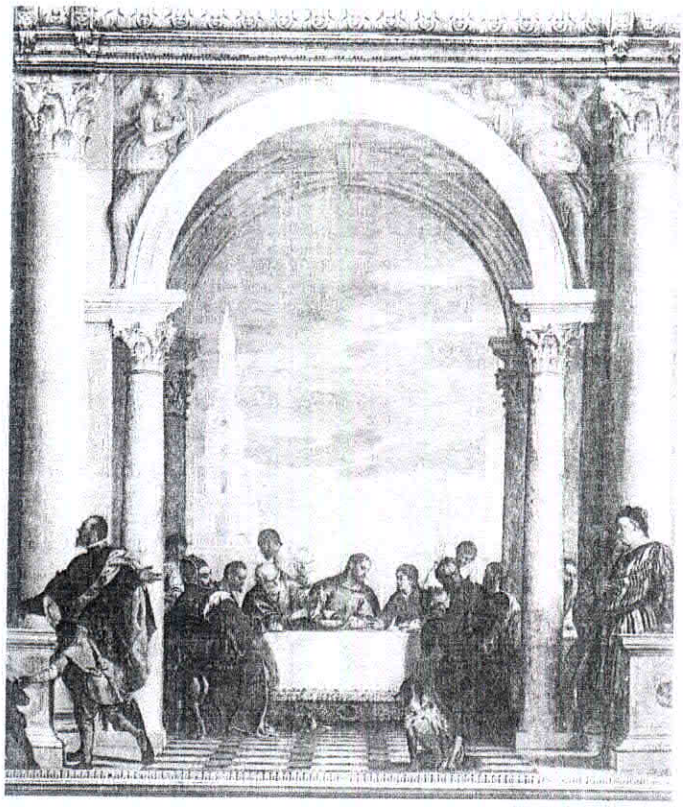
uma obra do Renascimento Pleno, produzido cinquenta anos mais tarde. Carece, porém, do que era essencial — a concepção idealista do Homem que está subjacente na obra dos grandes mestres renascentistas. Veronese pinta um banquete sumptuoso, um verdadeiro festim para os olhos, mas não a "aspiração da alma humana".

Significativamente, nem sequer sabemos ao certo que acontecimento da vida de Cristo ele inicialmente pensou descrever, pois só deu à tela o título actual depois de ter sido convocado pelo tribunal da Santa Inquisição, acusado de ter enchido o quadro de "bobos, bêbedos, alemães, anões e quejandos" impróprios do carácter sagrado do tema. A acta do julgamento mostra ter o tribunal pensado que a pintura representava a Última Ceia. O depoimento de Veronese nunca deixou claro se era, de facto, a Última Ceia, se a Ceia em casa de Simão. Para ele, ao que parece, esta distinção não tinha grande importância. Por fim, decidiu-se por um terceiro título, *A Ceia em Casa de Levi*, título muito conveniente porque lhe permitiu não suprimir os aspectos considerados ofensivos. Alegou que não eram mais objectáveis do que a nudez de Cristo e das Hostes Celestiais no *Juízo Final* de Miguel Ângelo. Mas o tribunal não quis ver a analogia: "...no Juízo Final não era necessário representar roupagens e não há nada nessas figuras que não seja espiritual."

A Inquisição, é claro, preocupou-se apenas com a falta de decoro da arte de Veronese, não com a sua indiferença pelo sentido espiritual. A sua obstinada recusa em admitir a justiça da acusação, a insistência no seu direito de introduzir pormenores directamente observados, embora "indecorosos", e a sua indiferença em relação ao tema, nascem de uma atitude tão ostensivamente "extrovertida" que apenas no século XIX viria a ser geralmente aceite. O domínio do pintor é todo o mundo visível, é o que Veronese parece querer dizer, e aqui ele não reconhece outra autoridade que não seja a dos seus próprios sentidos.



651. GIROLAMO SAVOLDO. *S. Mateus*. c. 1535. 0,93 × 1,245 m. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Fundo Marquand, 1912)



652. PAOLO VERONESE. *Cristo na Casa de Levi* (pormenor; c. est. 86). Museu da Academia, Veneza

A ESCULTURA

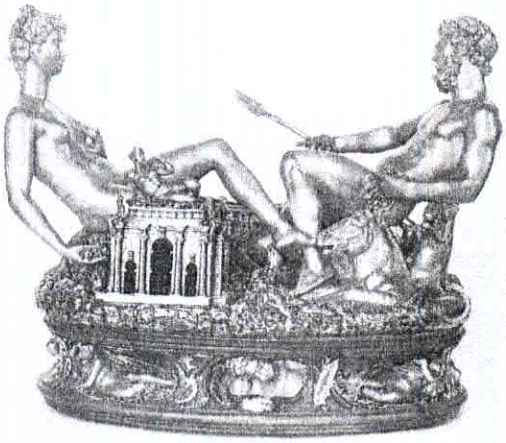
Os escultores italianos do fim do século XVI não conseguem igualar as realizações dos pintores. É possível que a personalidade esmagadora de Miguel Ângelo tenha desencorajado a manifestação de novos talentos neste campo, mas a escassez de tarefas que desafiassem a criatividade dos artistas não lhes dava aso a grandes voos. Os melhores trabalhos foram produzidos fora da Itália, e o maior escultor em Florença, a seguir ao falecimento de Miguel Ângelo em 1564, foi um monstro.

Primeira e Segunda Fases do Maneirismo

BERRUGUETE. A fase anticlássica do Maneirismo, representada por Rosso e Pontormo, não tem paralelo na escultura. A obra do espanhol Alonso Berruguete (c. 1489-1561) é a que mais se lhe aproxima. Berruguete tivera contactos com os iniciadores da corrente anticlássica em Florença, por volta de 1520. O seu *S. João Baptista* (grav. 653), um dos relevos talhados vinte anos depois nas cadeiras do coro da Catedral de Toledo, reflecte ainda essa experiência. O corpo angoloso e magro, as mãos enclavinhadas, o olhar fixo, de pupilas vazias, lembram a expressão extraterrena da *Deposição* de Rosso (grav. 639, est. 81). O Greco deve ter seguido afinidades com a arte de Berruguete.

CELLINI. A segunda fase do Maneirismo, a fase elegante, aparece em inúmeros exemplares escultóricos na Itália e no estrangeiro. O mais conhecido representante do estilo é

653 ALONSO BERRUGUETE. *S. João Baptista*, c. 1540. Talha de madeira; 0,80 × 0,49 m. Catedral de Toledo, Espanha

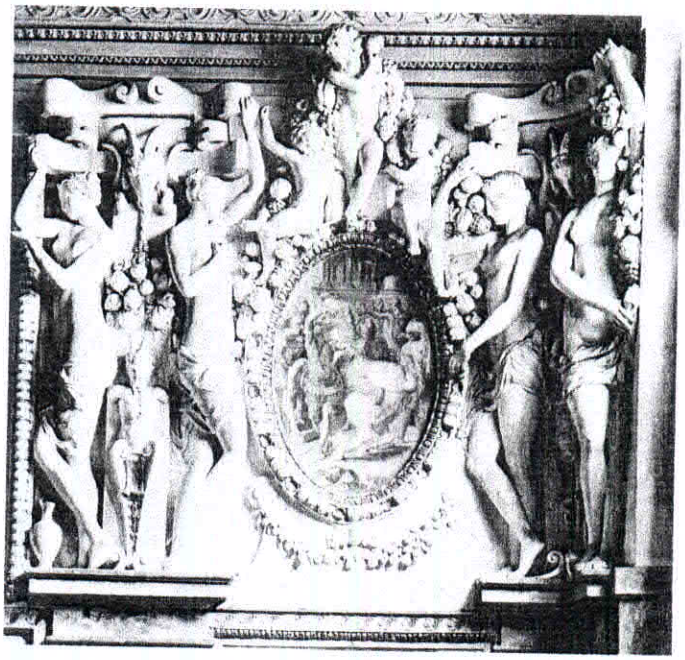


654 BENVENUTO CELLINI. *Saleiro de Francisco I* (v. lado oposto, est. 87). Kunsthistorisches Museum, Viena

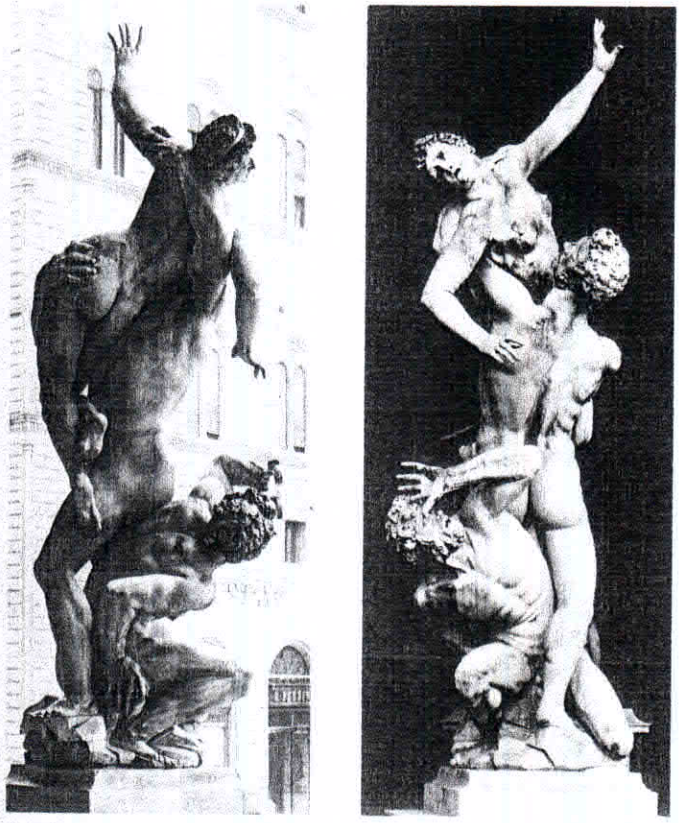
Benvenuto Cellini (1500-71), o ourives e escultor florentino que deve muito da fama que tem a sua picaresca autobiografia. O saleiro de ouro feito para o rei Francisco I da França (grav. 654, est. 87), a principal obra de Cellini em metal precioso, constitui um bom exemplo das virtudes e limitações da sua arte. É evidente que guardar condimentos é a função menos importante desta sumptuosa peça ornamental. Porque o sal vem do mar e a pimenta da terra, Cellini colocou o saleiro, em forma de barco, sob a protecção de Neptuno, enquanto a pimenta, num pequeno arco triunfal, é guardada pela personificação da Terra. Na base, veem-se figuras representando as quatro estações do ano e as quatro partes do dia.

Todo o saleiro reflecte assim o significado cósmico dos mausoléus dos Médicis (comp. grav. 619), mas a esta escala mínima o programa de Cellini transforma-se num voo da imaginação: quer impressionar-nos com o seu engenho e habilidade e encantar-nos com a graça das suas figuras, cujo sentido alegórico é um simples pretexto para esta exibição de virtuosismo. Quando ele nos diz, por exemplo, que tanto Neptuno como a Terra têm uma perna dobrada e a outra estendida para representar montanhas e planícies, apenas nos podemos espantar ante um tal divórcio entre forma e conteúdo. A despeito da sua ilimitada admiração por Miguel Ângelo, as figuras elegantes de Cellini, no saleiro, são tão alongadas, macias e lânguidas como as de Parmigianino (grav. 642, est. 82).

PRIMATICCIO. Parmigianino também teve uma grande influência sobre Francesco Primaticcio (1504-1570), o rival de Cellini na corte de Francisco I. Homem de muitos talentos, Primaticcio é responsável pela decoração interior de algumas das salas principais do castelo real de Fontainebleau, onde combina cenas pintadas com uma moldura de estuque ricamente esculpida. A secção que a grav. 655 e est. 88 mostram dirige-se obviamente ao mesmo gosto aristocrático que apreciava o saleiro de Cellini. Embora as quatro raparigas não estejam sobrecarregadas com qualquer significação alegórica especial – o seu papel recorda o dos nus da abóbada da Capela Sistina – executam uma tarefa para a qual parecem igualmente mal qualificadas: reforçam os pilares que sustentam o tecto. Estas cariátides esguias simbolizam a estudada "nonchalance" da segunda fase do Maneirismo.



655 FRANCESCO PRIMATICCIO. Figuras de estuque (v. est. 88). Fontainebleau



656, 657. GIOVANNI BOLOGNA. *O Rapto das Sabinas*. Acabado em 1583. Mármore; alt. 4,11 m. Loggia dei Lanzi, Florença.

GIOVANNI BOLOGNA. Cellini, Primaticcio e os outros italianos contratados por Francisco I fizeram do Maneirismo o estilo dominante na França dos meados do século XVI, e a sua influência fez-se sentir muito para além da corte. Deve ter alcançado um jovem escultor de Douai, muito dotado, Jean de Boulogne (1529-1608), que foi para Itália por volta de 1555 para continuar a sua formação e se tornou, sob o nome italianizado de Giovanni Bologna, o escultor mais importante de Florença durante o último terço do século. O seu grupo de mármore em tamanho acima do natural, o *Rapto das Sabinas* (grav. 656, 657), foi especialmente admirado e ainda conserva o seu lugar de honra junto do Palazzo Vecchio.

O assunto, tirado das lendas da Roma Antiga, parece uma estranha escolha para a estatuária: os fundadores da cidade, um bando de aventureiros vindos do outro lado do mar, assim reza a história, tentaram em vão encontrar mulheres entre os vizinhos, os Sabinos; por fim, recorreram a um estratagema — convidaram toda a tribo dos Sabinos para um pacífico festival em Roma e caíram sobre eles, arrancando-lhes as mulheres à força e assegurando o futuro da sua raça. Na realidade, o artista desenhou o grupo sem qualquer assunto específico em mente, apenas para calar os críticos que duvidavam da sua capacidade como escultor monumental em mármore. Escolheu o que parecia ser a tarefa mais difícil, três figuras de carácter contrastante, unidas numa mesma acção. A identidade destas figuras foi discutida entre os mais cultos conhecedores do tempo, que finalmente se decidiram por *O Rapto das Sabinas* como o título mais adequado.

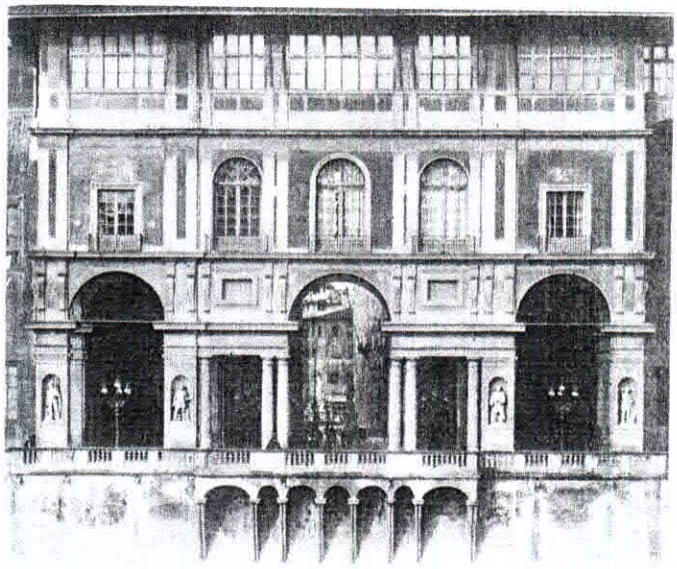
Aqui temos, portanto, um outro artista a quem não interessa o assunto, ainda que a sua indiferença assente num motivo diferente do de Veronese. A tarefa que Giovanni de Bologna a si mesmo se impôs foi a de talhar em mármore, numa escala monumental, uma composição escultórica destinada a ser vista não apenas de um, mas de todos os lados. Isto tinha até então sido tentado unicamente em bronze e numa escala muito menor (grav. 584, 586). Conseguiu resolver este problema puramente formal, mas à custa de isolar o grupo do mundo da experiência humana. As figuras, movendo-se em espiral para cima, como se estivessem confinadas dentro de um alto cilindro, executam um bem ensaiado exercício coreográfico, cuja significação emocional permanece obscura. Admiramos a sua disciplina, mas não lhe encontramos o mais leve vestígio de verdadeiro *pathos*.

A ARQUITECTURA

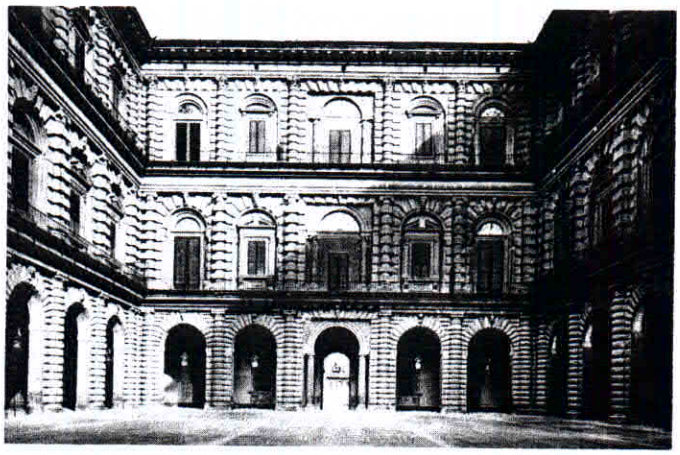
O Maneirismo

O conceito de Maneirismo como estilo de época foi cunhado para a pintura, mas não sentimos qualquer dificuldade em aplicá-lo à escultura. Servirá também para a arquitectura? É neste caso que características a definem? Perguntas recentes para as quais não há ainda resposta precisa. Alguns edifícios seriam hoje, sem hesitação, considerados maneiristas por quase toda a gente. Mas isso não constitui uma definição aceitável de Maneirismo como estilo arquitectónico.

VASARI. Um desses edifícios é o dos Uffizi em Florença, da autoria de Giorgio Vasari (1511-1574). É constituído por duas longas alas — que se destinavam originariamente, como o nome indica, a repartições — em frente uma da outra, separadas por um pátio estreito e unidas num dos extremos



658. GIORGIO VASARI. Loggia dos Uffizi (vista do lado do Arno). Florença. Alt. 1560.



659. BARTOLOMMEO AMMANATI. Pátio do Palácio Pitti, Florença. c. 1558-70

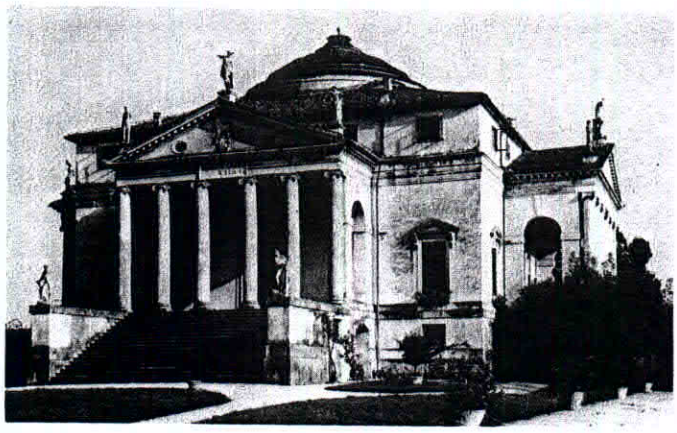
por uma *loggia* (grav. 658). A fonte de inspiração de Vasari não é difícil de localizar: as mísulas estiradas entre os arcos, e a estranha relação entre colunas e paredes têm a sua origem no vestíbulo da Biblioteca Laurentina (na pág. 456 citamos o elogio de Vasari à forma pouco ortodoxa como Miguel Ângelo usa o vocabulário clássico). Todavia, ao seu projecto faltam a força escultórica e a qualidade expressiva do modelo. A *loggia* dos Uffizi forma, pelo contrário, uma cortina tão imponderável como a fachada da Capela dos Pazzi (grav. 553). O que no desenho de Miguel Ângelo é tensão transforma-se aqui em mera ambiguidade — os componentes arquitectónicos parecem tão esvaziados de energia como as figuras humanas da segunda fase do Maneirismo, e as relações entre ambos são de igual modo deliberadamente "artificiais".

AMMANATI. O mesmo se pode dizer do pátio do Palácio Pitti (grav. 659), de Bartolommeo Ammanati (1511-1592), não obstante a sua exibição de "muscularidade". Aqui, o esquema de três andares de ordens sobrepostas, derivado do Coliseu, foi "encoberto" por um extravagante "paramento" rusticado que "aprisiona" as colunas e as reduz a um papel estranhamente passivo. O carácter maciço da construção fica escondido, em vez de realçado, enquanto a textura enrugada da superfície lembra os caprichos de um pasteleiro.

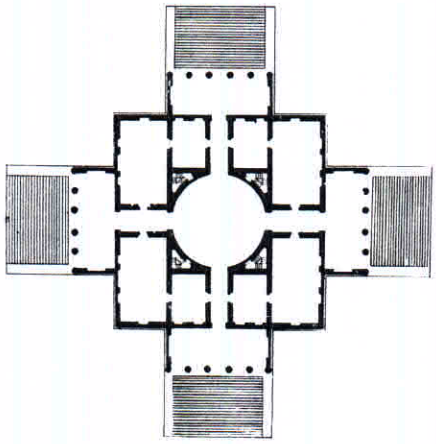
PALLADIO. Se isto é Maneirismo em arquitectura, podemos encontrá-lo na obra de Andrea Palladio (1518-80), o maior arquitecto do final do século XVI, depois de Miguel Ângelo? Ao contrário de Vasari, que foi pintor e historiador além de arquitecto (as suas *Vidas* de artistas constituem a primeira relação coerente da arte do Renascimento italiano), ou de Ammanati, que foi um escultor-arquitecto, Palladio continua a tradição do humanista e pensador Leone Battista Alberti.

Embora a sua actividade se exercesse sobretudo em Vicenza, onde nascera, os seus edifícios e escritos teóricos cedo lhe franquearam dimensão internacional. Palladio sustentava que a arquitectura deve reger-se pela razão e por certas regras universais, exemplarmente demonstradas nas edificações dos antigos. Comungava assim da perspectiva fundamental de Alberti, bem como da sua firme convicção quanto ao significado cósmico das proporções aritméticas (v. pág. 410). Divergiam, porém, no modo em que cada um articulava a teoria com a prática. Em Alberti, esta relação tinha sido livre e flexível, enquanto Palladio praticava literalmente o que pregava. Assim, o seu tratado de Arquitectura tem um carácter mais prático que o de Alberti — o que também lhe justifica o êxito, — e as construções que ergueu correspondiam às teorias. Há até quem afirme que Palladio apenas desenhou o que lhe parecia ter sido sancionado por um precedente antigo. Se os resultados não são necessariamente clássicos no estilo, podemos chamar-lhes "classicistas" (para designar uma busca consciente das qualidades clássicas). É este de facto o termo mais habitual para designar quer a obra de Palladio, quer a sua atitude teórica.

A *Villa Rotonda* (grav. 660, 661), uma das mais belas edificações de Palladio, ilustra perfeitamente a significação do classicismo. Uma residência de campo aristocrática, perto de Vicenza, é constituída por um bloco quadrado, encimado por uma cúpula e apresentando nas quatro fachadas pórticos idênticos, a modo de frontarias de templo. Alberti dera à igreja ideal uma planta centrada e perfeitamente simétrica, como esta (v. pág. 422). É evidente que Palladio alicerçou

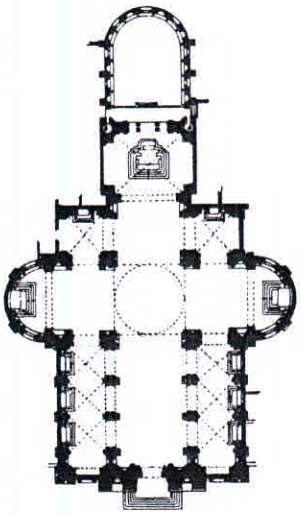


660. ANDREA PALLADIO. Villa Rotonda, Vicenza. c. 1567-70



661. Planta da Villa Rotonda

662. ANDREA PALLADIO. S. Giorgio Maggiore, Veneza. Projectada em 1565



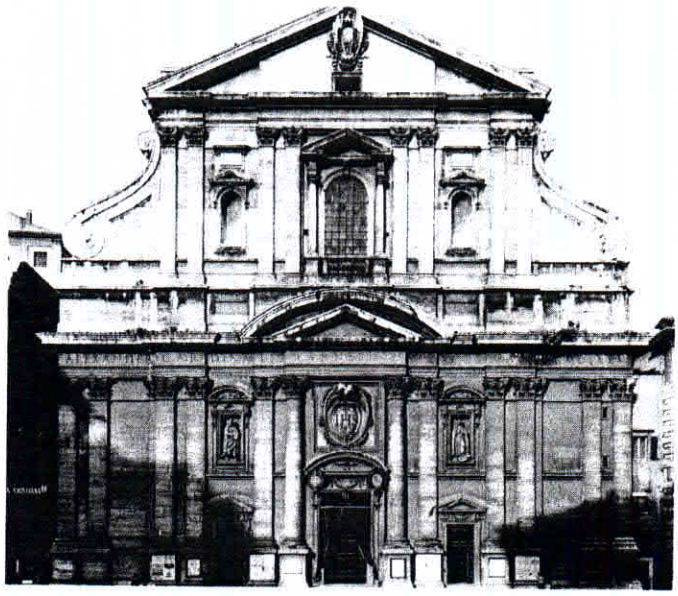
663. Planta de S. Giorgio Maggiore

nos mesmos princípios a sua casa de campo ideal. Mas como pôde ele inserir o motivo solene da fachada do templo num contexto tão puramente secular? Por muito estranho que pareça, estava convencido, com base em fontes literárias antigas, de que as casas particulares romanas tinham pórticos como este (o que veio a ser desmentido por escavações feitas entretanto, v. pág. 167). Todavia, o gosto por estas frontarias não representa um mero amor pela Antiguidade. Convenceu-se provavelmente de que ele era legítimo por considerá-lo igualmente desejável sob os pontos de vista estético e utilitário. Em todo o caso, os pórticos da *Villa Rotonda*, belamente articulados com as paredes, fazem parte orgânica do traçado. Dão à estrutura um ar de serena dignidade e graça festiva que nos encanta ainda hoje.

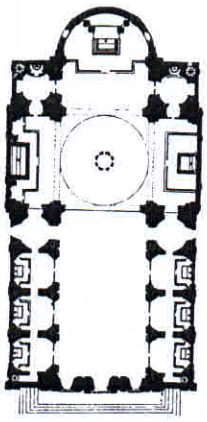
A fachada de *S. Giorgio Maggiore* em Veneza (grav. 662), aproximadamente da mesma data da *Villa Rotonda*, junta ao mesmo efeito um novo esplendor e complexidade. O problema de Palladio aqui foi o de criar uma fachada classicamente integrada numa igreja basilical. Conhecia seguramente a solução de Alberti (*St. André de Mântua*, grav. 575), fachada de templo sobreposta a uma frente de arco triunfal. Mas este projecto, embora impressionantemente lógico e compacto, não se adequava ao plano cruciforme de uma basílica e fugia, na realidade, ao problema. Palladio — uma vez mais seguindo o que julgava ser um precedente antigo — optou por uma resposta diferente: sobrepôs um frontão de templo alto e estreito a um outro, largo e baixo, a reflectir a diferença de altura entre a nave central e as laterais. Teoricamente, era uma solução perfeita. Na prática, porém, verificou que não podia manter os dois sistemas tão separados como a sua consciência clássica exigia, e ligá-los num todo harmónico. Este conflito torna ambíguas aquelas partes do projecto sujeitas como que a uma vassalagem dupla, o que pode ser considerado uma característica maneirista. Também a planta (grav. 663) sugere um dualismo: o corpo principal da igreja é fortemente centrado — o transepto é tão comprido como a nave — mas o eixo longitudinal volta a afirmar-se nos compartimentos separados do altar-mor e da capela que lhe fica por detrás.

IL GESÙ: VIGNOLA E DELLA PORTA. A imensa autoridade de Palladio como arquitecto evita que os elementos contraditórios da fachada e da planta de S. Giorgio colidam entre si. Em mãos menos seguras, uma união tão precária cairia pela base. Uma outra solução, mais fácil, foi encontrada em Roma e deve-se a Giacomo Vignola (1507-1573) e Giacomo della Porta (c. 1540-1602), dois arquitectos que tinham trabalhado com Miguel Ângelo em S. Pedro e continuavam a usar o seu vocabulário arquitectónico. A Igreja de *Il Gesù* (Jesus), edifício cuja importância para a arquitectura religiosa posterior nunca é demais salientar, é a igreja-mãe dos Jesuítas. A sua planta deve ter sido dirigida de perto, de maneira a servir os objectivos da nova ordem militante, fundada em 1540. Podemos assim encará-la como a incarnação arquitectónica do espírito da Contra-Reforma.

O planeamento da estrutura começou em 1550 (o próprio Miguel Ângelo terá prometido um projecto, mas ao que parece não chegou a entregá-lo). A planta actual, de Vignola, foi adoptada em 1568 (grav. 665). Basílica marcadamente compacta, dominada por uma majestosa nave, difere de *S. Giorgio* de Palladio, sob quase todos os aspectos. As naves laterais foram substituídas por capelas, conduzindo assim o "rebanho" dos fiéis para um largo espaço, como um salão, mesmo em frente do altar. A atenção deste "público" é verdadeiramente dirigida para o altar e para o púlpito, como a vista do interior (grav. 666) demonstra. (O quadro mostra como a igreja seria vista da rua, se a parte central da fachada fosse removida. Para a decoração posterior da abóbada da nave, do período do Barroco Pleno, v. grav. 706). Vemos aqui também um aspecto inesperado que a planta não pode mostrar: o contraste dramático entre a fraca iluminação da nave e a abundância de luz para além dela, na parte oriental da igreja, proveniente das amplas janelas do tambor da cúpula. As possibilidades expressivas da luz foram aqui consciente-



664. GIACOMO DELLA PORTA.
Fachada de Il Gesù, Roma (v. est. 89)



665. GIACOMO VIGNOLA.
Planta de Il Gesù, Roma, 1568

mente exploradas — uma nova invenção, "teatral" no melhor sentido da palavra — para dar a *Il Gesù* uma concentração de efeitos emocionais mais forte que em qualquer igreja anterior.

A despeito da sua grande originalidade, a planta de *Il Gesù* não deixa de ter precedentes (grav. 576). A fachada de Giacomo della Porta é tão arrojada como a planta, ainda que também para esta possam encontrar-se fontes mais antigas (grav. 664, est. 89). Os pares de pilastras e a arquitrave quebrada do andar inferior derivam claramente do projecto de Miguel Ângelo para o exterior de S. Pedro (comparar grav. 625). No andar superior, o mesmo esquema repete-se numa escala algo menor, com quatro, em vez de seis, pares de suportes. A diferença de largura é suprida por dois contrafortes em forma de volutas ("aletas"). Um largo frontão coroa a fachada, que mantém as proporções clássicas da arquitectura do Renascimento (altura igual à largura).

O que há aqui de fundamentalmente novo é precisamente o elemento que faltava na fachada de *S. Giorgio*: a integração harmoniosa de todas as partes num todo. Giacomo della Porta, liberto pela sua fidelidade a Miguel Ângelo de escrúpulos classicistas, deu o mesmo ritmo vertical a ambos os andares da fachada, ritmo a que obedecem também todos os elementos horizontais (notar o entablamento quebrado), mas as divisões horizontais, por sua vez, determinam o tamanho dos elementos verticais (donde a inexistência de uma ordem colossal). Igualmente importante é a ênfase dada ao portal principal: a sua moldura dupla — dois frontões assentes em pilastras e colunas aos pares — projecta-se para fora do resto da fachada e proporciona um forte centro de convergência a todo o plano. Desde a arquitectura gótica que não era dada à frontaria de uma igreja uma concentração tão dramática de elementos, atraindo logo a atenção para a entrada do edifício, tal como a concentração da luz sob a cúpula "chama" o olhar dos fiéis no interior.

Como havemos de classificar o estilo de *Il Gesù*? Obviamente, pouco tem de comum com Palladio, e da arquitectura florentina contemporânea apenas recebeu influência de Miguel Ângelo. Mas esta influência reflecte duas fases muito distintas da carreira do grande mestre: o contraste entre os *Uffizi* e *Il Gesù* é quase tão grande como o do vestíbulo da Biblioteca Laurentina perante a fachada de S. Pedro. Se classificamos os *Uffizi* como Maneirista, o mesmo termo não pode servir para *Il Gesù*. Como veremos, o projecto de *Il Gesù* virá a tornar-se fundamental na arquitectura barroca. Ao chamar-lhe "pré-barroco", sugerimos a um tempo a importância seminal para o futuro e o lugar especial quanto ao passado.

666. ANDREA SACCHI e JAN MIEL. *Urbano VIII visitando Il Gesù*. 1639-41. Museu Nacional, Roma