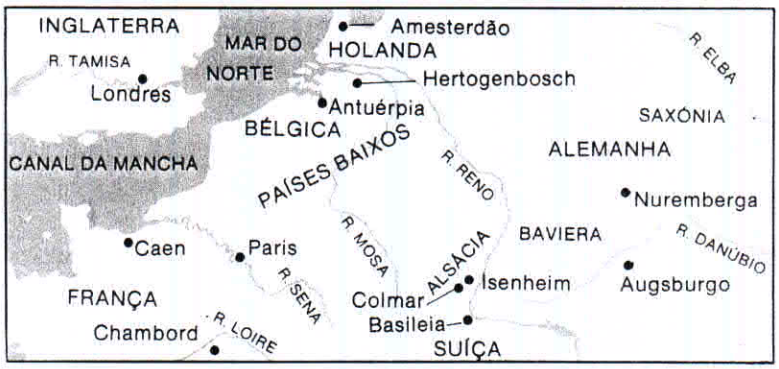
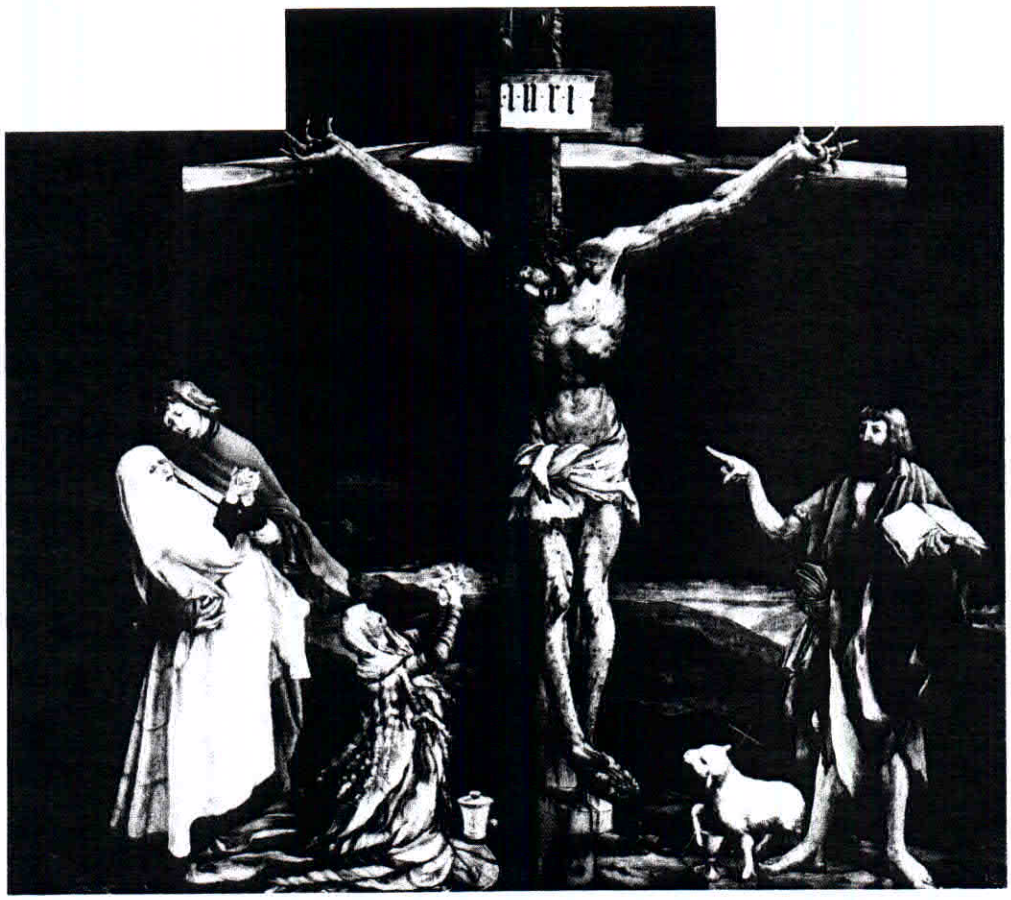
5
O RENASCIMENTO SETENTRIONAL



Ao Norte dos Alpes, a maioria dos artistas do século XV ficaram indiferentes às ideias e às formas italianas. Desde o tempo do Mestre de Flémalle e dos van Eycks passaram a buscar orientação mais na Flandres que na Toscana. Este relativo isolamento termina bruscamente ao redor de 1500. Como se um dique tivesse rebentado, a influência italiana derrama-se para o Norte numa torrente cada vez mais caudalosa e a arte do Renascimento Setentrional começa a substituir a do Gótico Final. Contudo, aquele termo tem um significado mais vago do que "Gótico Final", que se refere a uma tradição de estilo único e claramente identificável. Mas a variedade das correntes é ainda maior que na Itália durante o século XVI. Aliás a influência italiana não tem um denominador comum, pois é em si mesma muito diversa: Proto-Renascimento, Renascimento Pleno e Maneirismo apresentam variantes regionais na Lombardia, Veneza, Florença e Roma. Também os efeitos variam grandemente: superficiais ou profundos, directos ou indirectos, específicos ou genéricos.

A tradição do Gótico Final manteve-se muito viva, embora não dominante, e do seu encontro com a arte italiana resultou uma espécie de Guerra dos Cem Anos entre estilos, que só veio a terminar quando, no começo do séc. XVII, o Barroco emergiu como um movimento internacional. A história completa desta "guerra" ainda se não fez. As questões principais apresentam-se confusas, entre as várias batalhas, pazes e instáveis alianças. Um outro factor, a Reforma, veio afectar decisivamente o decurso da luta, com efeitos muito imediatos na arte setentrional, mais que na Itália. A nossa relação tem de ser muitíssimo breve, acentuando as fases heróicas da luta, em detrimento das pequenas (mas a longo prazo igualmente significativas) escaramuças.



667. MATTHIAS GRÜNEWALD. *A Crucificação*, do *Retábulo de Isenheim* (fechado). c. 1510-1515. Painel de madeira: 2,78 × 3,07 m. Museu Unterlinden, Colmar (comp. est. 85)

A ALEMANHA

A Pintura e as Artes Gráficas

Na Alemanha, o berço da Reforma, deram-se as batalhas principais desta "guerra de estilos", logo no primeiro quartel do século XVI. Se entre 1475 e 1500, já tinham aparecido mestres tão notáveis como Michael Pacher e Martin Schongauer (grav. 530, 531, 534), as suas obras dificilmente fariam prever a surpreendente explosão de energia criadora que iria seguir-se. A gama das realizações deste período — tão breve e tão brilhante como o Renascimento Pleno italiano — pode medir-se pelas personalidades contrastantes dos seus maiores artistas: Mathias Grünewald e Albrecht Dürer. Ambos faleceram em 1528, provavelmente com a mesma idade, embora apenas conheçamos a data do nascimento de Dürer (1471), que cedo ganhou fama internacional, enquanto Grünewald permaneceu tão obscuro que o seu verdadeiro nome, Mathias Gothart Nithart, só há pouco se tornou conhecido.

GRÜNEWALD. A fama de Grünewald, como a de El Greco, cresceu quase inteiramente no nosso próprio século. Na arte setentrional do seu tempo, apenas ele, com a sua obra-prima, o *Retábulo de Isenheim*, nos assombra com uma criação de força comparável à do tecto da Capela Sistina. Atribuído, durante muito tempo, a Dürer, o retábulo do altar foi pintado entre 1509/10-1515 para o Mosteiro da Ordem de Santo Antão em Isenheim, na Alsácia. Trata-se de um altar esculpido com dois volantes e três cenários e encontra-se agora no museu da cidade de Colmar. O painel exterior (com o retábulo fechado) é o da *Crucificação* (grav. 667) — provavelmente a mais impressionante de quantas se pintaram. Em certo sentido, é bastante medieval: a intolerável agonia de Cristo e a dor desesperada da Virgem, de S. João e de Maria Madalena lembram o *Andachtsbild* alemão, mais antigo, (grav. 468). Mas o miserando corpo de membros torcidos, cheios de feridas e escorrendo sangue, está numa escala heróica, elevando-o acima do meramente humano, e revelando assim as duas naturezas de Cristo. Igual é a mensagem transmitida pelas figuras laterais: as três testemunhas históricas à esquerda choram a morte de Cristo-homem, enquanto S. João Baptista, à direita, aponta para Ele com serena firmeza como o Salvador. Até o fundo sugere esta dualidade: este Gólgota não é a colina à saída de Jerusalém, é o alto de uma montanha dominando outros cumes menores. A Crucificação, retirada do seu ambiente natural, torna-se assim num acontecimento cheio de solidão, destacando-se de uma paisagem deserta e fantasmagórica e de um céu azul escuro. As trevas encheram a terra, como diz a Bíblia, e no entanto uma

luz brilhante inunda o primeiro plano do quadro com a força de uma súbita revelação. É esta união de tempo e eternidade, de realidade e simbolismo que confere à *Crucificação* de Grünewald uma tão impressionante grandiosidade.

Quando se abrem os painéis laterais, o tom emocional do *Retábulo de Isenheim* muda dramaticamente (est. 85). As três cenas desta segunda "vista" — a Anunciação, o Concerto dos Anjos para a Virgem e o Menino, e a Ressurreição — celebram acontecimentos de espírito tão jubiloso, quanto a *Crucificação* é severa. O que é mais evidente, quando se comparam à pintura do "Gótico-Final", é o sentido de movimento difundido nestes painéis — tudo se anima e gira como se tivesse vida própria. O Anjo entra na câmara como uma lufada de vento que impele a Virgem para trás; o Cristo ressuscitado ergue-se do túmulo com a força de uma explosão; o dossel, no Concerto dos Anjos, parece estremecer em uníssono com a música celestial. Esta energia vibrante deu uma forma totalmente nova aos contornos duros e pontiagudos e aos angulosos panejamentos do Gótico Final. As formas de Grünewald são suaves, flexíveis, carnudas. A luz e a cor revelam uma mudança correspondente: dominando todos os recursos dos grandes mestres flamengos, emprega-os com inédita audácia e flexibilidade. O espectro das suas cores é de uma riqueza iridescente, só igualado pelo dos Venezianos, e o aproveitamento da luz colorida não tem paralelo no seu tempo. Nos anjos resplandecentes do Concerto, na aparição de Deus Pai e da Corte Celestial sobre a Virgem e, ainda mais espectacular, no brilho irisado do Cristo Ressuscitado, o génio de Grünewald conseguiu milagres de luminosidade que não foram ainda hoje ultrapassados.

O que deve Grünewald à arte italiana? De início, parece-nos que coisa nenhuma. No entanto, algo deve ter aprendido com o Renascimento, em mais que um sentido: o seu conhecimento da perspectiva (notar os horizontes baixos) e o vigor físico de algumas das figuras não podem ser explicadas apenas pelas últimas tradições do Gótico, além de haver num ou noutro quadro pormenores arquitectónicos de origem meridional. Talvez o efeito mais importante que sentiu fosse psicológico. Pouco sabemos da sua carreira, mas ao que parece não levou a vida sedentária de um pintor-artesanal, sujeito às regras da sua corporação. Foi também arquitecto, engenheiro, até certo ponto um homem da corte e um empresário. Trabalhou para muitos clientes diferentes e não se fixou em parte alguma por muito tempo. Simpatizava com as ideias de Martinho Lutero (que condenava as pinturas religiosas como "idólatras"), ainda que, como pintor, dependesse do patrocínio católico. Em suma, Grünewald parece ter partilhado o espírito livre e individualista dos artistas renascentistas italianos; a audácia da sua concepção pictoral parece também sugerir que nela pôs muito de si próprio. O Renascimento exerceu sobre ele uma influência libertadora mas não mudou os moldes fundamentais da sua imaginação, ajudando-o sobretudo a condensar os aspectos expressivos do "Gótico Final" num estilo de intensidade e originalidade únicas.

DÜRER. Para Dürer (1471-1528) o Renascimento continha um sentido mais profundo. Atraído pela arte italiana desde a juventude, esteve em Veneza (1494-5) e regressou a Nuremberga com uma nova concepção do Mundo e do lugar que nele cabe ao artista. A fantasia desenfreada de Grünewald parecia-lhe "uma árvore silvestre, não podada" (expressão que utilizou para designar os pintores cujo trabalho se baseava apenas na prática, sem bases teóricas), a que faltava a disciplina das normas racionais e objectivas do Renascimento. Entendendo, como vira na Itália, que as belas-artes se contam entre as artes liberais, também fez seu o ideal do artista superior, ao mesmo tempo homem de sociedade e culto humanista. Alimentando afincadamente os seus interesses intelectuais conseguiu abranger uma grande variedade de técnicas e assuntos. E como foi o maior gravador do seu tempo, exerceu larga influência na arte do século XVI, através das suas gravuras em madeira e em metal, que se disseminaram por toda a Europa Ocidental.

As cópias que, na mocidade, Dürer fez de Mantegna e de outros mestres do Proto-Renascimento, mostram o seu entusiasmo e intuitivo poder de captar os elementos essenciais daquele estilo estrangeiro. Mais surpreendentes ainda são as aguarelas, feitas quando regressava de Veneza, como a denominada *Montanhas da Itália* (grav. 668). É significativo que Dürer não tenha registado o nome do lugar; a localização específica não lhe despertava qualquer interesse. O título que ele anotou parece perfeitamente apropriado, uma vez que isto não é um "retrato", mas um "estudo a partir de um modelo", visto com uma frescura intemporal. O ritmo calmo desta paisagem de encostas suavemente arredondadas transmite uma visão da natureza na sua totalidade orgânica que, na época, só era igualada por Leonardo.

Depois da amplitude e lirismo das *Montanhas da Itália*, a violência expressiva das gravuras em madeira que ilustram o *Apocalipse*, a mais ambiciosa obra gráfica de Dürer nos anos seguintes à vinda de Itália, confunde-nos. A visão horrenda dos *Quatro Cavaleiros* (grav. 669) parece, à primeira vista, um regresso ao mundo do Gótico Final de Martin Schongauer (grav. 534). Todavia, a energia física e o volume sólido e bem corporizado destas figuras teriam sido impossíveis sem a prévia experiência adquirida por Dürer ao copiar obras como as de Mantegna. Nesta fase, o estilo de Dürer tem

668. ALBRECHT DÜRER. *Montanhas da Itália*. c. 1495. Aguarela, Ashmolean Museum, Oxford

669. ALBRECHT DÜRER. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. c. 1497-98. Gravura em madeira

muito de comum com o de Grünewald. Mas se o compararmos ao da *Tentação de Santo Antão* de Schongauer ficaremos esclarecidos sob outro aspecto: o do aturado esforço de Dürer para redefinir o seu *medium* — a gravura em madeira — enriquecendo-o com as subtilezas lineares da gravura em metal. Nas suas mãos, a xilogravura perde o seu antigo encanto de arte popular, mas ganha a articulação precisa de um estilo gráfico plenamente amadurecido. Dürer criou um padrão que em breve transformaria a técnica da gravura em toda a Europa.

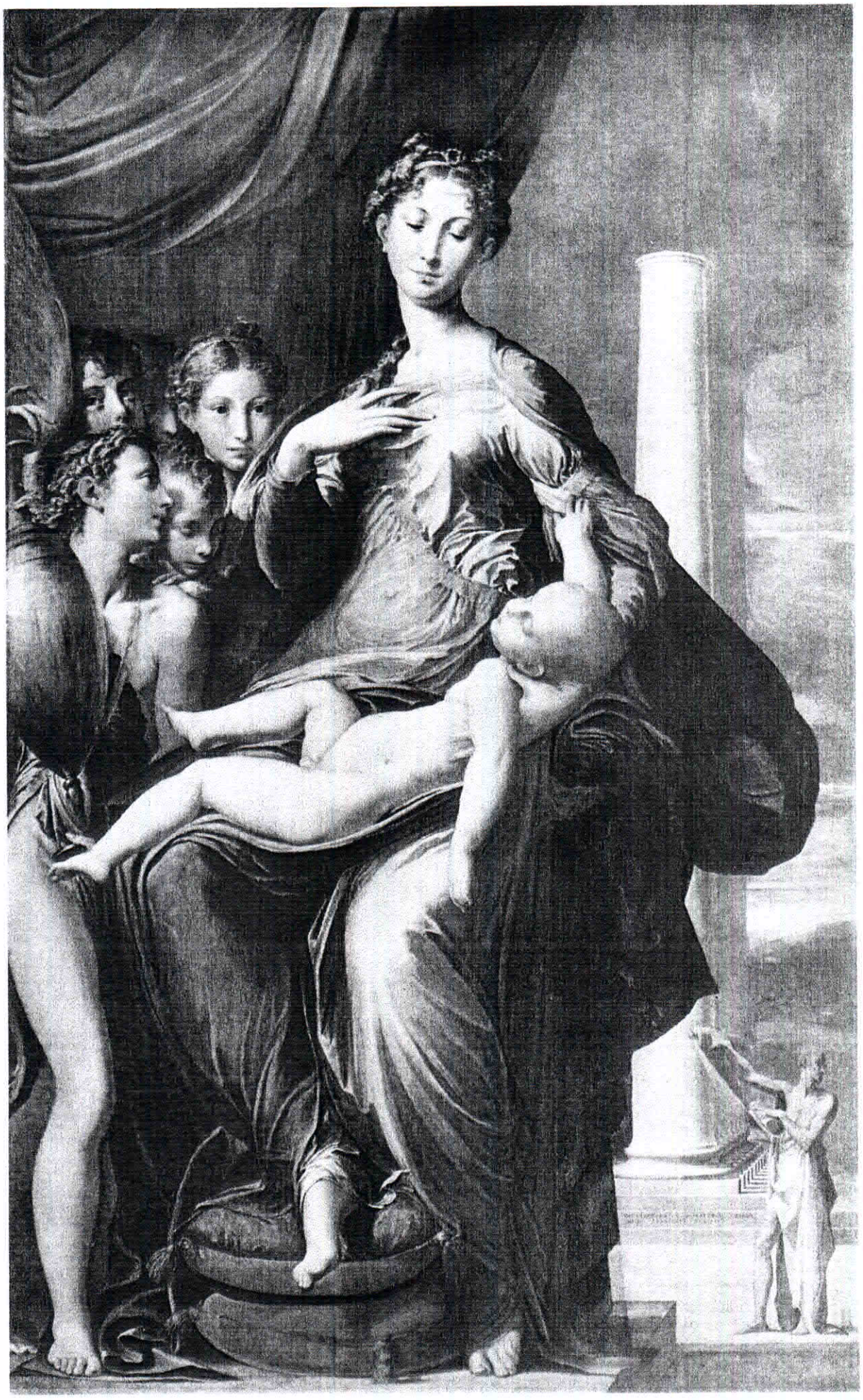
Foi Dürer o primeiro artista que se deixou fascinar pela sua própria imagem, e, sob esse respeito, uma personalidade típica do Renascimento, mais que nenhum artista italiano. O seu primeiro desenho conhecido, feito aos treze anos, é um auto-retrato, e outros continuaria a executar ao longo da sua vida. O mais impressionante e particularmente revelador é o do painel de 1500 (grav. 670). Como pintura, pertence à tradição flamenga (v. o *Homem do Turbante Vermelho*, de Jan van Eyck, grav. 515), mas a pose frontal e solene e a idealização das próprias feições, semelhantes às de Cristo, afirmam uma segurança que ultrapassa a esfera dos retratos vulgares. O quadro, de facto, parece um ícone secularizado (est. 30), e reflecte menos a vaidade de Dürer que a seriedade com que encarava a sua missão de reformador artístico. (Faz-nos recordar a frase de Martinho Lutero: "Aqui estou; aqui fico.")

O aspecto didáctico da obra de Dürer talvez seja mais claro na gravura *Adão e Eva*, de 1504, (grav. 671), onde o assunto bíblico lhe serve de pretexto para apresentar dois nus ideais: Apolo e Vénus numa floresta setentrional (grav. 197, 199). Não admira que pareçam algo incongruentes. Ao invés do pitoresco cenário e dos animais que lá se encontram, Adão e Eva são figuras construídas — não o homem e a mulher tirados do natural, mas exemplares dotados das proporções que Dürer julgava perfeitas.

O mesmo tratamento formal aplicado ao corpo de um cavalo é evidente em *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (grav. 672), uma das melhores gravuras do artista. Mas desta vez não há incongruência nenhuma: o cavaleiro na sua magnífica montada, tranquilo e confiante como uma estátua equestre, incarna um ideal ao mesmo tempo estético e moral: é o Soldado Cristão, firme na estrada da fé que conduz à Jerusalém Celestial, imperturbável ante o horrendo cavaleiro que ameaça cortar-lhe o caminho e o grotesco demónio atrás dele. O cão, outro símbolo da virtude, segue lealmente o dono, a despeito dos lagartos e caveiras do caminho. A forma do Renascimento italiano, unida à herança do simbolismo do Gótico Final (claro ou disfarçado), adquire uma significação nova e caracteristicamente setentrional.

O assunto de *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* parece inspirado pelo *Manual do Soldado Cristão* de Erasmo de Roterdão, o maior dos humanistas nascidos fora da Itália. As

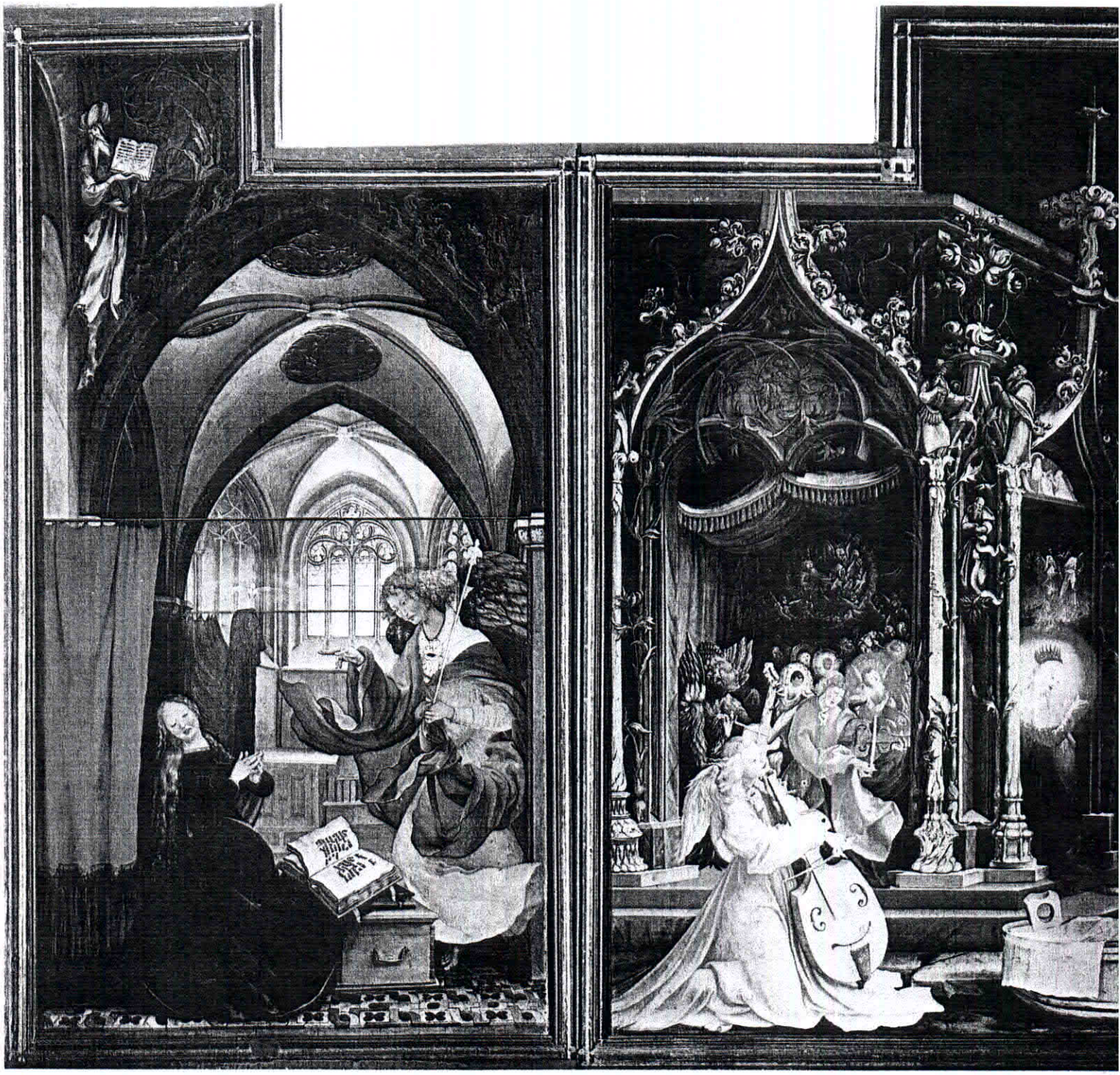
670. ALBRECHT DÜRER. *Auto-retrato*. 1500. Painel; 0,666 × 0,489 m. Pinakothek, Munique



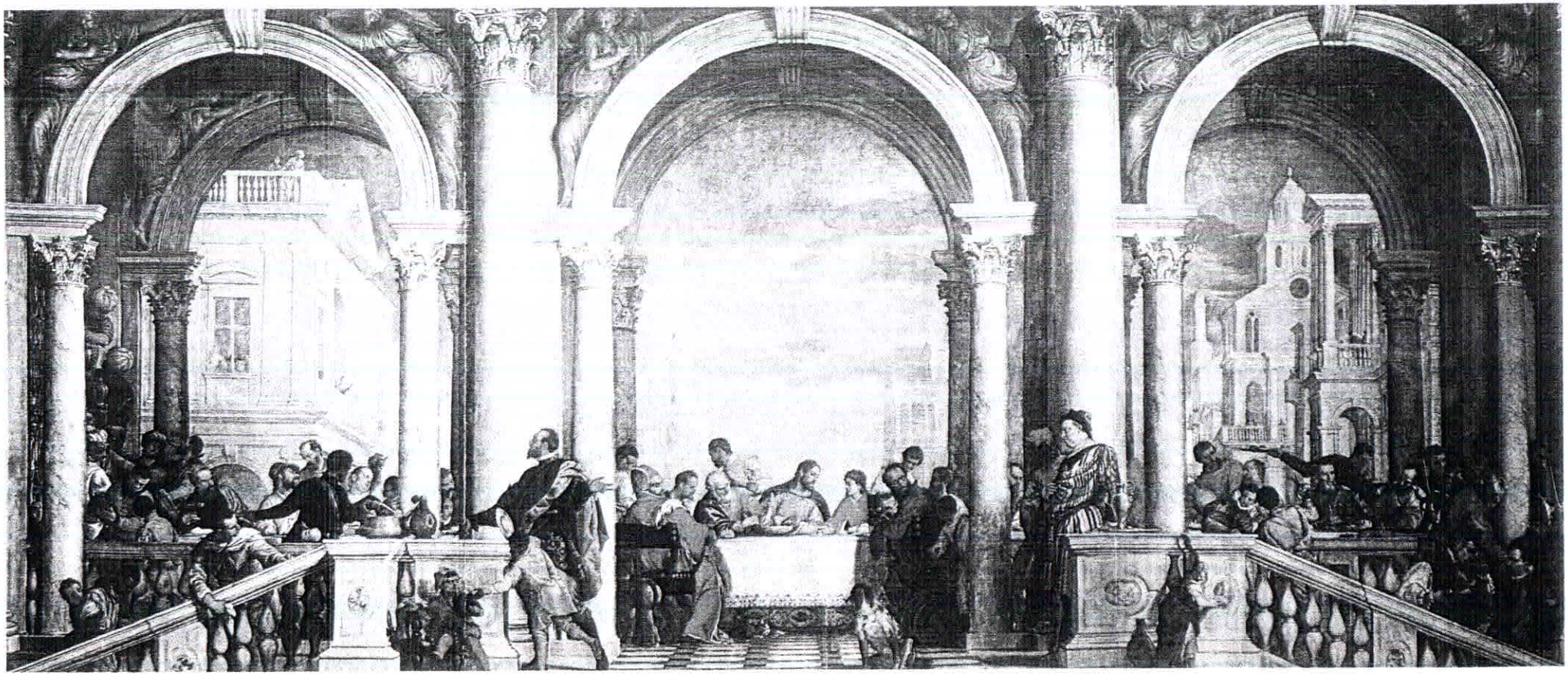
82. PARMIGIANINO. *A Virgem do Pescoço Comprido*. De c. 1535. Painel. 2,16 × 1,34 m.
Galeria dos Uffizi, Florença.

83. TINTORETTO. *Cristo perante Pilatos*. 1566-67.
Dimensões aproximadas: 5,51 × 4,05 m. Scuola di San Rocco, Veneza

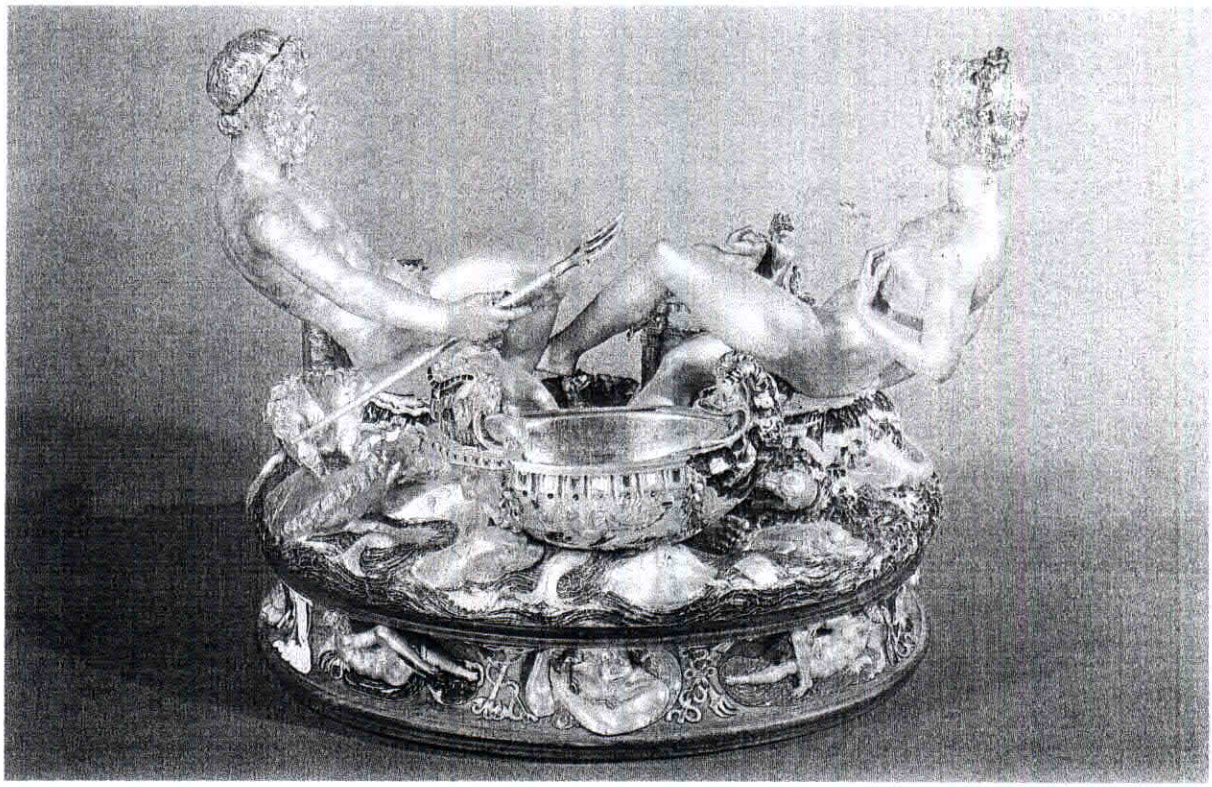
34 EL GRECO. *O enterro do Conde de Orgaz*. 1586. 4,88 × 3,61 m.
São Tome, Toledo, Espanha



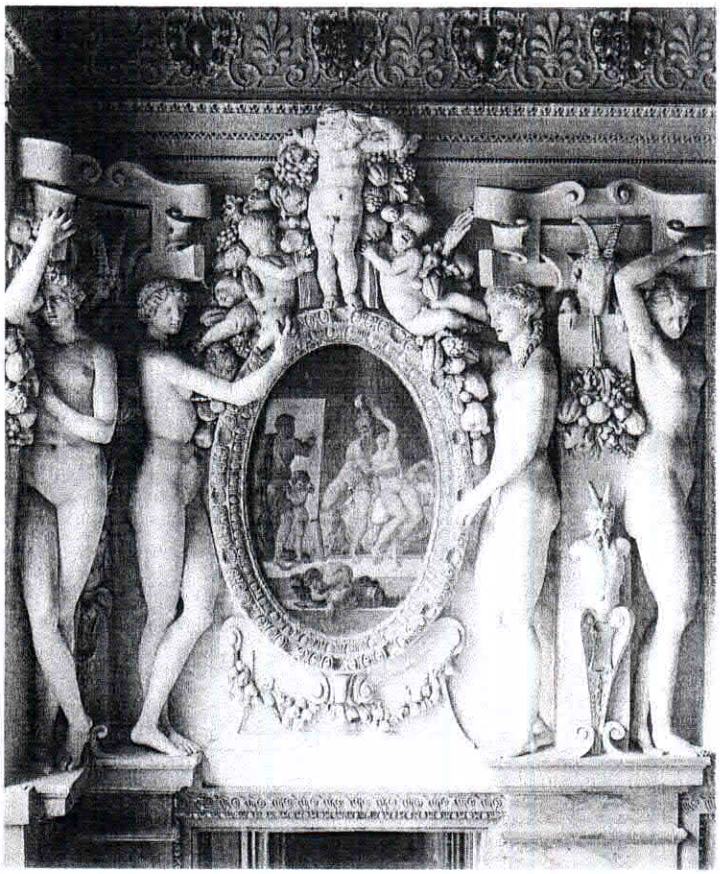
85. MATHIAS GRÜNEWALD. *A Anunciação; a Virgem com o Menino e o Concerto dos Anjos. A Ressurreição.* (Segundo aspecto do *Retábulo de Isenheim*). De c. 1510-15. Painel: cada postigo ou volante, 2,69 × 1,42 m; painel central, 2,69 × 3,42 m. Museu Unterlinden, Colmar.



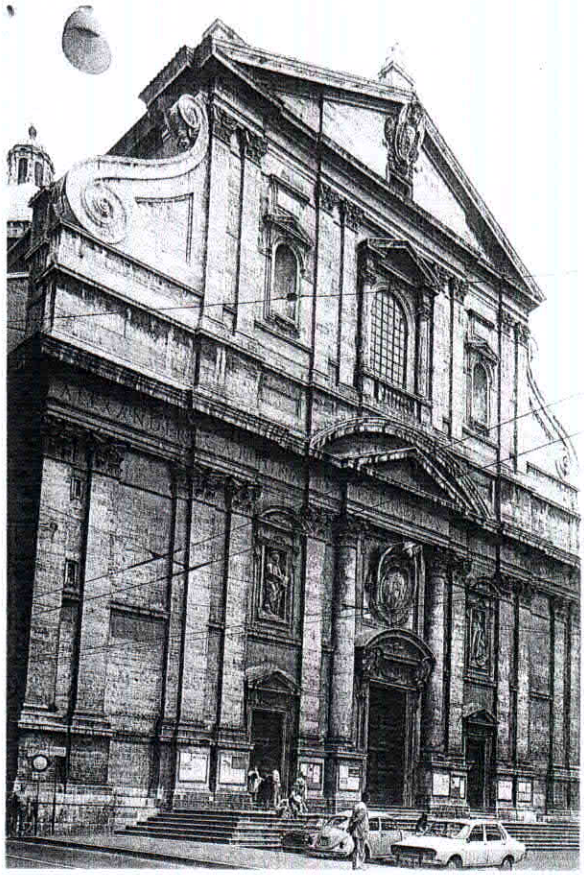
86. PAOLO VERONESE. *Cristo na Casa de Levi*. 1573. 5,54 × 12,80 m. Museu da Academia, Veneza



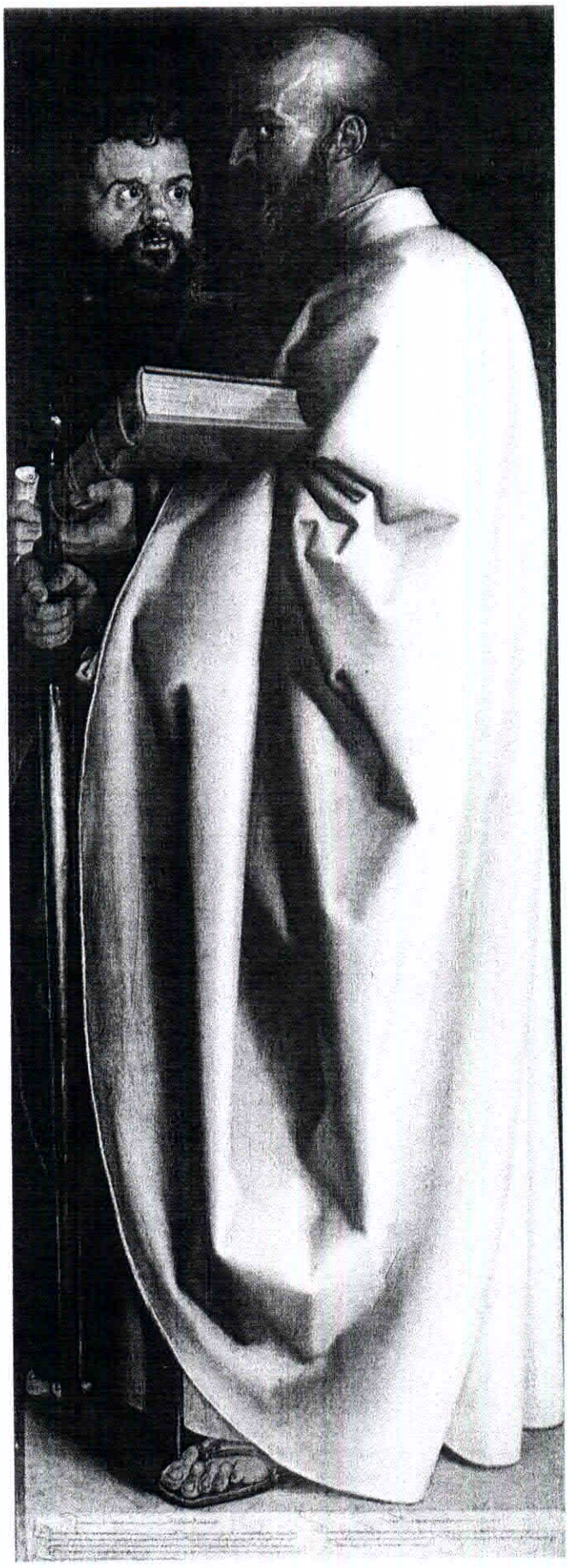
87. BENVENUTO CELLINI. *Saleiro de Francisco I*. 1539-43.
Ouro com esmaltes. 0,26 × 0,333 m. Kunsthistorisches Museum, Viena



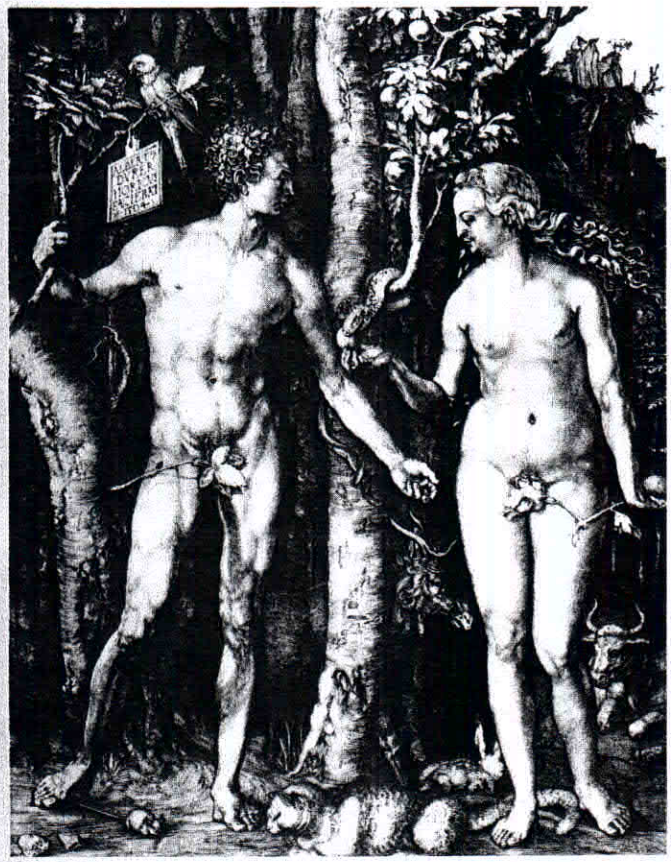
88. FRANCESCO PRIMATICCIO. Figuras de estuque
c. 1541-45. Fontainebleau



89. GIACOMO DELLA PORTA. Fachada de *Il Gesù*.
Roma. c. 1575-84.

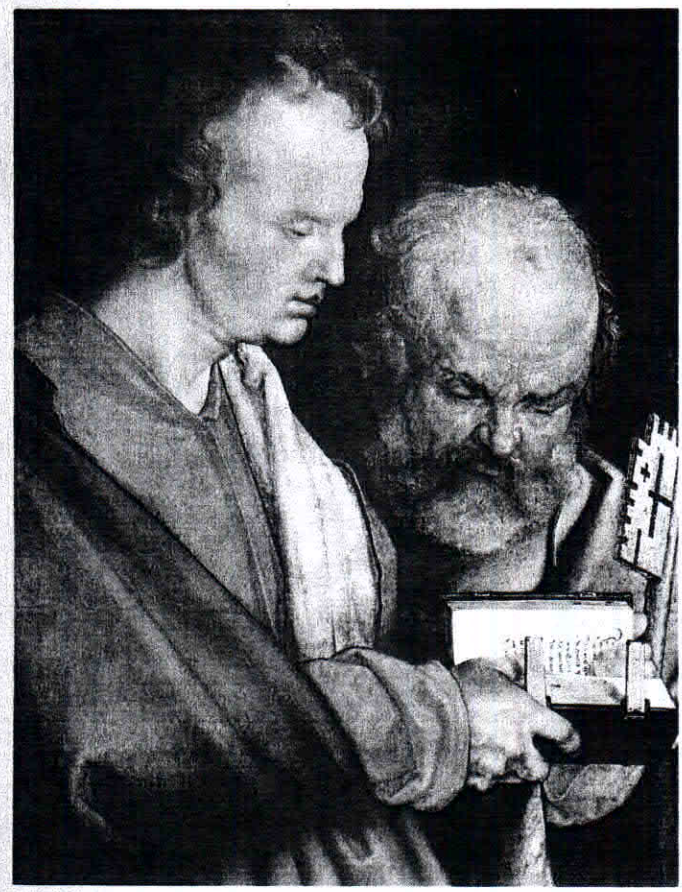


90. ALBRECHT DÜRER. *Os Quatro Apóstolos*. 1523-26. Cada painel, 2,16 × 0,76 m. Pinakothek, Munique



671. ALBRECHT DÜRER. *Adão e Eva*. 1504. Gravura. Museum of Fine Arts, Boston

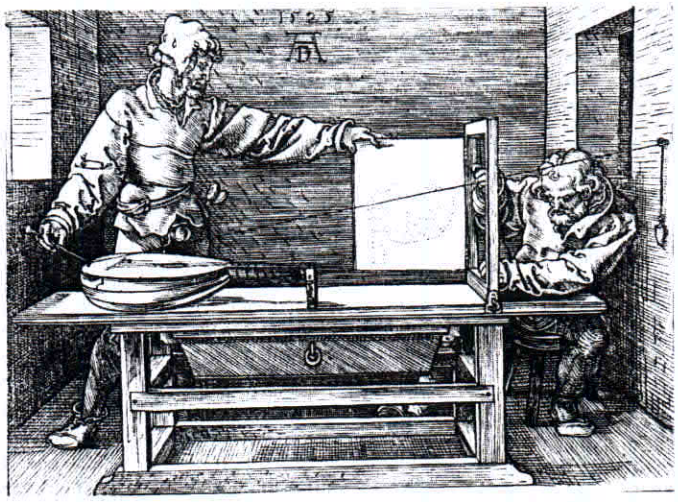
672. ALBRECHT DÜRER. *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*. 1513. Gravura. Museum of Fine Arts, Boston



673. ALBRECHT DÜRER. *Os Quatro Apóstolos* (pormenor; v. est. 90). Pinakothek. Munique

próprias convicções de Dürer eram, no fundo, as do Humanismo Cristão, e por essa via se tornou um dos primeiros e mais entusiásticos adeptos de Martinho Lutero, embora, tal como Grünewald, não deixasse de trabalhar para clientes católicos. O novo rumo da sua fé pode sentir-se na crescente austeridade de estilo e na preferência por determinados temas religiosos a partir de 1520. A obra culminante desta fase representa *Os Quatro Apóstolos* (grav. 673, est. 90), em dois painéis emparelhados que, com propriedade, alguns consideram o testamento artístico de Dürer.

Ofereceu-os em 1526 à cidade de Nuremberga, que se passara para o campo luterano no ano anterior. Os apóstolos escolhidos são os de maior relevo na doutrina protestante (João e Paulo voltados um para o outro no primeiro plano, com Pedro e Marcos logo atrás). Citações dos seus escritos, na tradução de Lutero, advertem os governantes da cidade para não confundirem o erro e as falsas razões humanas com a vontade de Deus; requisitórios contra o fanatismo, tanto de Católicos como de Protestantes. Mas, num sentido mais universal, as quatro figuras representam os Quatro Temperamentos (e, implicitamente, outras tétradas cósmicas — as estações, os elementos, as partes do dia e as idades do homem), envolvendo, como os pontos cardiais da bússola, o Divino



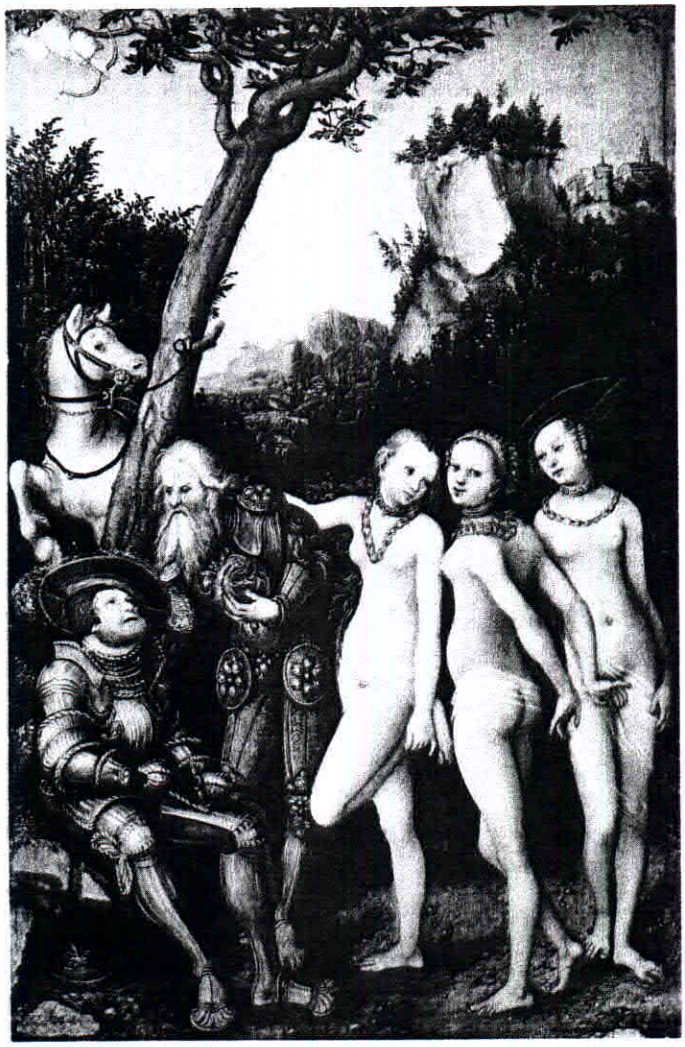
674. ALBRECHT DÜRER. *Demonstração de Perspectiva* (do seu *Tratado de Geometria*). 1525. Gravura em madeira

Ser, figura central deste "tríptico". De harmonia com o seu papel, os Apóstolos têm uma sólida gravidade e uma grandeza que não se encontrava na pintura desde Masaccio e Piero della Francesca.

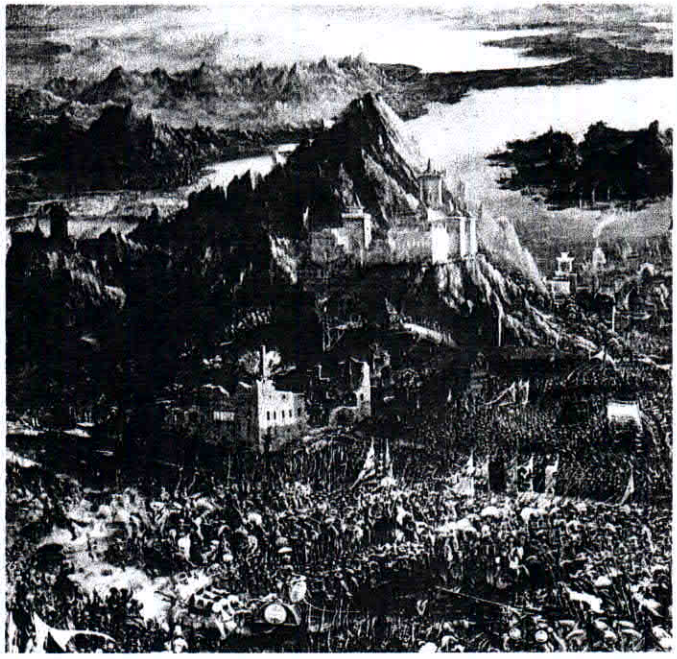
Não é por simples coincidência que o estilo de *Os Quatro Apóstolos* evoca os nomes desses grandes artistas, pois Dürer dedicou boa parte dos seus últimos anos à teoria da arte, redigindo inclusivamente um tratado de geometria, a partir de uma análise profunda do trabalho de Piero della Francesca sobre a perspectiva. Muitas vezes foi mais além das suas fontes italianas, inventando, por exemplo, um processo mecânico de produzir imagens, para demonstrar a validez objectiva da perspectiva (grav. 674). Dois homens "desenham" um alaúde tal como ele nos apareceria se o olhássemos de um lugar marcado na parede por um pequeno gancho pelo qual passa um cordel que corresponde à direcção dos raios visuais. O homem à esquerda prende o cordel a pontos sucessivos do contorno do alaúde, enquanto o outro, à direita, assinala os pontos por onde o cordel passa através da moldura vertical (o plano do quadro) e traça os pontos correspondentes na tábua de desenho (o rectângulo branco), fixada por dobradiças à moldura. Como é óbvio, Dürer sabia que a imagem obtida era o registo de uma experiência científica e não uma obra de arte, e nem sequer estava interessado em descobrir um método de pintar quadros sem intervenção da perícia e do discernimento humanos. Este aparelho, apesar de tosco, representa o primeiro passo no estabelecimento do princípio da câmara fotográfica.

CRANACH. Uma arte monumental, que traduzisse, sob forma visível, a crença protestante foi um sonho de Dürer que ficou por realizar. Outros pintores alemães, como Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), também procuraram dar corpo às doutrinas de Lutero, sem que firmassem uma tradição viável. Tais esforços eram baldados, pois os chefes espirituais da Reforma nunca deixaram de encará-los com indiferença ou, até, com aberta hostilidade. Da obra de Lucas Cranach são lembrados hoje os retratos e algumas deliciosas e incongruentes cenas mitológicas. No *Juízo de Páris* (grav. 675), nada poderia ser menos clássico que as três dengosas raparigas cujos corpos despidos se ajustam melhor ao fundo paisagístico nórdico que os nus de *Adão e Eva* de Dürer. Páris é um cavaleiro alemão, envergando elegante armadura, como qualquer dos nobres da corte saxónica, patronos do artista. O erotismo lúdico, os pormenores precisos e miniaturais e a pequena dimensão do quadro transformam-no claramente num objecto de coleccionador, bem ao gosto de uma aristocracia provinciana.

ALTDORFER. Não menos afastada do ideal clássico, mas muito mais impressionante, é a *Batalha de Issus* de Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538), um pintor bávaro um pouco mais novo que Cranach (grav. 676, est. 91). Sem o texto na tabuleta suspensa do céu e sem as outras inscrições, não poderíamos de forma alguma identificar o assunto, a vitória de Alexandre sobre Dario. Ao tentar seguir as descrições dos antigos quanto ao número e tipo de combatentes, o artista viu-se obrigado a adoptar uma visão panorâmica, em resultado da qual os dois protagonistas se perdem no formigueiro



675. LUCAS CRANACH, O VELHO. *O Juízo de Páris*. 1530. Painel; 0,34 × 0,22 m. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



676. ALBRECHT ALTDORFER. *A Batalha de Issus* (pormenor; v. est. 91). Pinakothek, Munique

dos seus exércitos (v. o tratamento helenístico do mesmo tema, na grav. 275, est. 21). As armaduras dos soldados e a cidade fortificada ao fundo são do primeiro quartel do século XVI, e o quadro poderia representar qualquer batalha desse tempo.

Mas há uma particularidade que lhe dá um cunho especial: o céu espectacular, com o sol a romper triunfantemente das nuvens, "derrotando" a lua, como um drama celeste acima da vasta paisagem alpina, em relação com a luta dos exércitos, elevando a cena a um nível cósmico. Há aqui uma semelhança flagrante com a visão de glória celestial no painel da *Virgem e o Menino*, no *Retábulo de Isenheim* (grav. 667, est. 85). Altdorfer pode em verdade ser considerado um Grünewald de menos talento. Apesar de também ser arquitecto e de conhecer bem a perspectiva e o vocabulário estilístico italianos, Altdorfer revela a mesma imaginação desregrada patente na obra do mestre mais velho, do qual, todavia, se distingue: a figura humana parece meramente acidental nos cenários, naturais ou artificiais, em que aparece. Os minúsculos soldados da *Batalha de Issus* têm equivalentes nos restantes quadros que pintou, e um deles, pelo menos, é uma paisagem sem qualquer personagem — a mais antiga paisagem "pura" (o esboço *Montanhas da Itália*, de Dürer (grav. 668), é uma obra incompleta).

O Retrato

HOLBEIN. Embora muito dotados, Cranach e Altdorfer não enfrentaram o desafio principal do Renascimento, que Dürer aceitou com tanta decisão e variável mestria: a imagem do homem. Criaram um estilo, anti-monumental e mais próprio de miniaturistas, que estabeleceu o padrão para dúzias de artistas menores. O rápido declínio da arte alemã, a seguir à morte de Dürer, talvez fosse devido à falta de ambições mais elevadas, quer de artistas, quer de patronos. A carreira de Hans Holbein, o Jovem (1497-1543) — o único pintor de quem se não pode dizer o mesmo — confirma a regra geral. Nascido e educado em Augsburgo, um centro de comércio internacional no Sul da Alemanha, especialmente aberto às ideias do Renascimento, partiu aos dezoito anos para a Suíça. Cerca de 1520 já estava firmemente estabelecido em Basileia como desenhador de gravuras em madeira, esplêndido decorador e retratista incisivo. O retrato de Erasmo de Roterdão (grav. 677), pintado pouco depois de o famoso escritor se ter fixado em Basileia, dá-nos uma imagem verdadeiramente memorável do homem do Renascimento, em que a intimidade não exclui a grandeza desse doutor das letras humanas investido de uma autoridade intelectual até aí reservada aos doutores da Igreja. Contudo, Holbein deve ter-se sentido como que enclausurado em Basileia, pois em 1523-24 foi até França, aparentemente na intenção de oferecer os seus serviços a Francisco I. Dois anos mais tarde, Basileia era atingida pela crise da Reforma e ele partiu para Inglaterra, na esperança de obter encomendas na corte de Henrique VIII (Erasmo, ao recomendá-lo a Thomas More, escreveu: "Aqui (em Basileia) as artes foram postas à margem"). Quando regressou, em 1528, empregou o que trazia da Inglaterra na compra de uma casa para a família. Mas Basileia, que entretanto se tornara fanaticamente protestante, enfrentava agora tumultos iconoclastas. Apesar dos rogos do Conselho da

677. HANS HOLBEIN, O JOVEM. *Erasmo de Roterdão*. c. 1523. Painel; 0,42 × 0,32 m. Museu do Louvre, Paris

678. HANS HOLBEIN, O JOVEM. *Henrique VIII* (v. est. 92), Galeria Nacional, Roma

cidade, Holbein regressou a Londres em 1532. Voltou a Basileia uma única vez, em 1538, durante uma das suas viagens pelo continente como pintor da corte de Henrique VIII. O Conselho tentou, de novo, retê-lo, mas Basileia parecia agora bem provinciana a Holbein, cuja fama era internacional, não menos que o sabor do seu estilo. O retrato de Henrique VIII (grav. 678, est. 92) lembra o de *Eleanora de Toledo* de Bronzino (grav. 643) pela imobilidade da atitude, o ar de sobranceria e a minuciosa representação das roupagens e jóias. Apesar de Holbein, ao invés de Bronzino, ainda não reflectir aqui o ideal maneirista de elegância — a rígida frontalidade e o volume maciço de Henrique VIII transmitem a avassaladora sensação da presença implacável e imponente do rei — as duas obras pertencem claramente à mesma espécie de retratos de corte.

O laço entre ambos talvez advenha de retratos franceses como o de *Francisco I* de Jean Clouet (grav. 679), que Holbein poderia ter visto. (Acerca da acção de Francisco I como patrono dos maneiristas italianos, v. pág. 472.) Era um tipo criado, com toda a evidência, na corte francesa e que, remontando a Jean Fouquet (grav. 525), ganharia aceitação europeia entre 1525 e 1550.

Apesar de os quadros de Holbein terem moldado o gosto inglês em matéria de retratos aristocráticos durante décadas, ele não teve discípulos ingleses de verdadeiro talento. O génio isabelino foi mais literário e musical que visual, e a procura de retratos no final do século XVI continuou a ser satisfeita, na maior parte, por artistas estrangeiros.

HILLIARD. O mais notável pintor inglês deste período foi Nicholas Hilliard (1547-1619), um ourives que também se especializou na pintura de miniaturas em pergaminho, minúsculas "lembranças" muitas vezes usadas como jóias. Estes "retratos portáteis", inventados já na Antiguidade (grav. 285), tinham sido redescobertos no século XV (grav. 526). Também Holbein pintou retratos-miniatura, que Hilliard admitiu terem-lhe servido de modelo. Podemos ver a ligação com o velho mestre na iluminação por igual e no pormenor meticuloso do *Jovem Entre Rosas* (grav. 680), mas as proporções alongadas e a pose de lânguida graça vêm do Maneirismo italiano, provavelmente através de Fontainebleau (comparar grav. 655, est. 88). O jovem namorado também nos parece descender dos elegantes cortesãos do Duque de Berry (grav. 506). Podemos imaginá-lo assediando a sua dama com sonetos e madrigais antes de a presentear com esta requintada "lembrança" de amor.

OS PAÍSES BAIXOS

A Pintura

Os Países Baixos tiveram, no século XVI, a mais turbulenta e atribulada história de todos os países a norte dos Alpes. Quando a Reforma começou, faziam parte do vastíssimo império dos Habsburgos, sob Carlos V, também rei da Espanha. O Protestantismo cedo ganhou força nos Países Baixos, e as tentativas da Corte para o suprimir conduziram

679. JEAN CLOUET. *Francisco I*. c. 1525-30. Painel; 0,96 × 0,74 m. Museu do Louvre, Paris

680. NICHOLAS HILLIARD. *Jovem entre Rosas*. c. 1588. Pergaminho; 0,136 × 0,070 m. Victoria & Albert Museum, Londres

a uma revolta aberta contra o domínio estrangeiro. Depois de uma luta sangrenta, as províncias do Norte (a actual Holanda) emergiram no final do século como um Estado independente, enquanto as do Sul (que correspondem aproximadamente à Bélgica de hoje) continuaram em mãos espanholas.

As lutas religiosas e políticas poderiam ter tido consequências catastróficas para a arte, mas, surpreendentemente, tal não aconteceu. É verdade que a pintura dos Países Baixos no século XVI não igualou em brilho a do século XV, nem produziu precursores do Renascimento comparáveis a Dürer e Holbein. Esta região assimilou os elementos italianos mais lentamente do que a Alemanha, mas de uma forma mais segura e sistemática, e por isso, em vez de um ou outro ponto alto de realização artística, temos antes uma sucessão de cumes menores. Entre 1550 e 1600, na sua fase mais agitada, os Países Baixos produziram os melhores pintores do norte da Europa, que abriram caminho aos grandes mestres holandeses e flamengos do século seguinte.

Duas grandes preocupações, umas vezes separadas, outras interligadas, caracterizam a pintura dos Países Baixos no século XVI; assimilar a arte italiana de Rafael e Tintoretto (por vezes de uma maneira seca e didáctica), e criar um repertório capaz de suplantar, e eventualmente substituir, os assuntos religiosos tradicionais. Todos os temas seculares que tão largamente figuram na pintura holandesa e flamenga do período barroco — paisagem, natureza-morta e género (cenas da vida diária) — foram definidos pela primeira vez entre 1500 e 1600. O processo foi gradual e menos influenciado pelos talentos dos artistas que pela necessidade de satisfazer o gosto popular, pois eram cada vez mais raras as encomendas para as igrejas. (O furor iconoclástico dos Protestantes espalhou-se largamente nestas regiões). A natureza-morta, a paisagem e o género faziam parte da tradição flamenga desde o Mestre de Flémalle e dos irmãos van Eyck — bastará lembrar os objectos reunidos na mesa da Virgem no *Retábulo de Mérode* e S. José na sua oficina (grav. 509, est. 60), ou o cenário do *Calvário* de van Eyck (grav. 510, est. 61) — mas permaneceram elementos ancilares, regidos pelo princípio de um simbolismo disfarçado e subordinados à intenção religiosa do conjunto. Agora tornaram-se independentes, ou tão predominantes que o assunto religioso podia ser relegado para segundo plano.

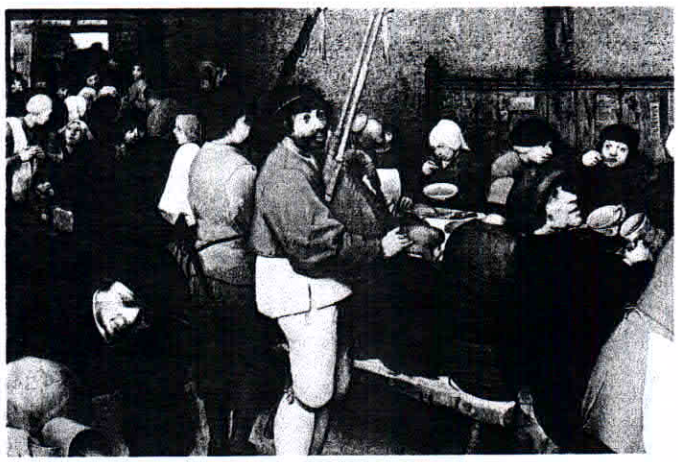
AERTSEN. A *Tenda da Carne* (ou o *Talho*) (grav. 681) de Pieter Aertsen (1508/9-1575) é um desses quadros essencialmente seculares. As minúsculas e distantes figuras representando a Fuga para o Egipto são um mero pretexto, quase abafado pela avalanche de comestíveis no primeiro plano. Há aqui muito pouco interesse pela selecção e arranjo formal: os objectos, amontoados ou pendurados em paus, pretendem impor-se-nos pela sua realidade sensorial (repare-se na grande dimensão do painel). Aertsen é recordado hoje principalmente como um dos pioneiros da natureza-morta independente, mas parece que ele deu uma importância secundária a esses quadros, até que viu muitos dos seus retábulos de altar destruídos por iconoclastas. Talvez a natureza-morta lhe tivesse despertado um novo interesse quando, em 1555, se mudou de Antuérpia para Amesterdão.

BRUEGEL. Pieter Brugel, o Velho (1525/30-1569), o único génio entre estes pintores dos Países Baixos, explorou a paisagem e a vida dos camponeses. Embora a sua carreira se desenvolvesse em Antuérpia e Bruxelas, é possível que tenha nascido perto de Hertogenbosch. Não há dúvida de que a obra de Hieronymus Bosch o marcou profundamente e que, sob muitos aspectos, ele é tão difícil de compreender como o seu mestre. Quais as convicções religiosas que tinha, quais as simpatias políticas? Pouco sabemos dele, mas a sua preocupação com os costumes populares e a vida diária do povo humilde parece ter nascido de uma complexa atitude filosófica. Bruegel era um homem superiormente culto, amigo de humanistas e protegido pela corte de Habsburgo. No entanto, segundo parece, nunca trabalhou para a Igreja e quando tratou assuntos religiosos fê-lo de uma maneira estranhamente ambígua.

A sua atitude para com a arte italiana é também difícil de definir: uma viagem ao Sul, em 1552-53, levou-o a Roma, a Nápoles e ao Estreito de Messina, mas os famosos monumentos que suscitaram a admiração de outros não parecem tê-lo interessado. Em vez disso, trouxe consigo uma colecção

681. PIETER AERTSEN. *O Talho*. 1551. Painel; 1,23 × 1,50 m.
Universidade de Upsala, Suécia

682. PIETER BRUEGEL, O VELHO. *O Regresso dos Caçadores*. 1565. Painel; 1,17 × 1,62 m. Kunsthistorisches Museum, Viena



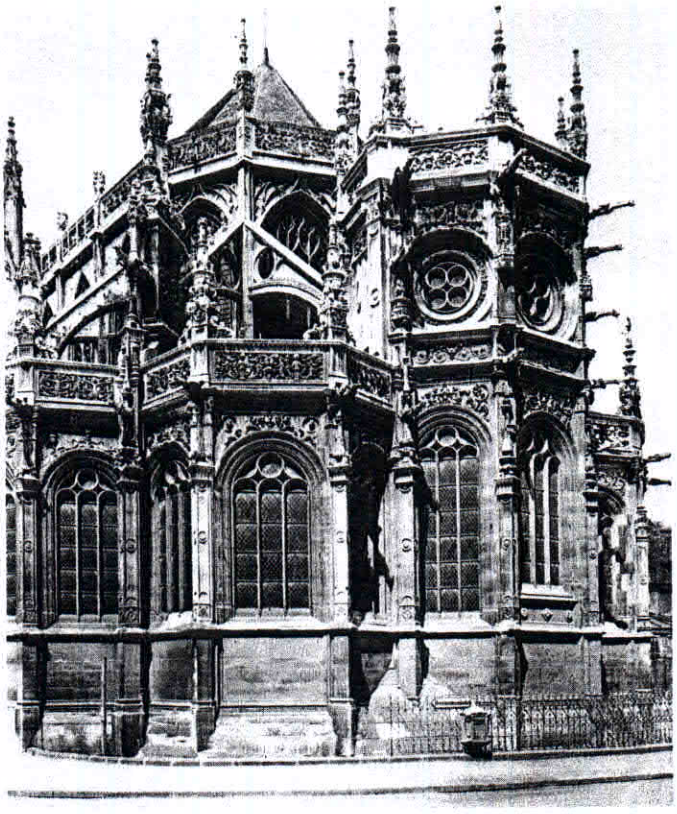
683. PIETER BRUEGEL, O VELHO. *Casamento de Camponeses* (pormenor; v. est. 93). Kunsthistorisches Museum, Viena

de magníficos desenhos paisagísticos, especialmente vistas alpinas. E provável que tenha ficado muito impressionado com a pintura de paisagem em Veneza — com a sua integração de figuras e cenário, e a progressão no espaço desde o primeiro ao último plano (grav. 633, 634, est. 79, 80).

É destas influências que nasce a amplidão das paisagens do estilo maduro de Bruegel, como o *Regresso dos Caçadores* (grav. 682), pertencente a uma série que representava os meses do ano. Estas séries remontam aos calendários medievais ilustrados, e a cena de inverno de Bruegel acusa ainda a sua descendência da página de Fevereiro das *Très Riches Heures du Duc de Berry* (v. grav. 504). Agora, porém, a natureza é mais que um cenário para a actividade do homem — é ela própria o assunto principal do quadro. O homem nas suas actividades sazonais é secundário em relação ao grandioso ciclo anual da morte e renascimento que constitui o ritmo orgânico do cosmos.

O *Casamento de Camponeses* (grav. 683, est. 93) é a mais notável das cenas da vida rural. É gente reservada e rude, corpulenta e vagarosa, mas cujo aspecto canhestro lhes dá uma estranha gravidade que se impõe ao nosso respeito. Pintadas em cores monótonas, com um mínimo de modelado e sem sombreados, as figuras têm, no entanto, um peso e uma solidez que recordam Giotto. O espaço é criado com segura perspectiva e toda a composição é tão monumental e equilibrada como a de um mestre italiano. Por que razão conferiu Bruegel a esta cerimónia banal a solenidade de uma cena bíblica? Seria porque viu na vida do camponês, livre das ambições e vaidades dos habitantes das cidades, a natural, e portanto ideal, condição do homem? O desprendimento filosófico de Bruegel de qualquer fanatismo religioso ou político também influencia um dos seus últimos quadros, *O Cego Guiando os Cegos* (grav. 684). A sua fonte são os Evangelhos (Mat. 15:12-19). Cristo diz, falando dos Fariseus: "E se o cego guia o cego, ambos cairão no fosso". Esta parábola da loucura humana repete-se na literatura humanística e dela conhecemos pelo menos uma representação anterior, mas a trágica profundidade da grande e esmagadora imagem de Bruegel dá nova premência ao tema. Possivelmente, achou o contexto bíblico da parábola especialmente relevante para o seu tempo: os Fariseus tinham perguntado por que os discípulos de Cristo — violando a tradição — não lavavam as mãos antes das refeições, ao que Ele respondera: "Não é o que entra na boca que envilece o homem, mas sim o que dela lhe sai". Como isto ofendesse os Fariseus, Ele chamou-lhes

684. PIETER BRUEGEL, O VELHO. *O Cego Guiando os Cegos*. 1568. 0,86 × 1,67 m. Museu Nacional, Nápoles



685. HECTOR SOHIER. Capela-mor de St.-Pierre, Caen. 1528-45

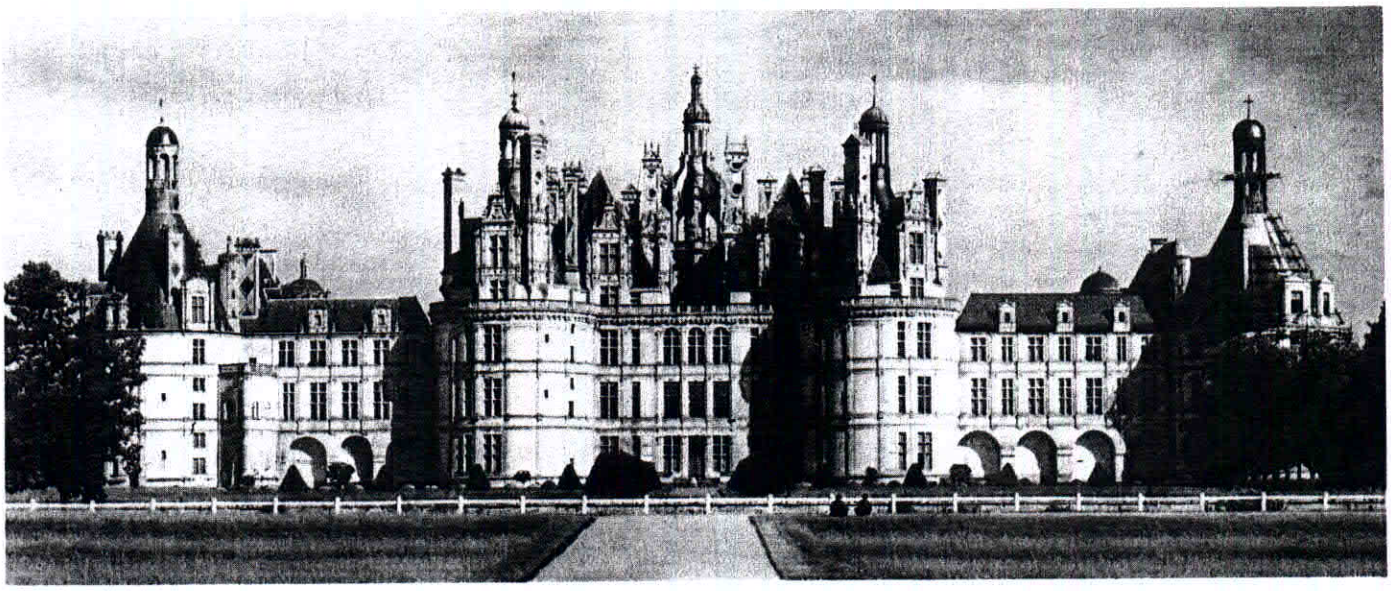
cegos guiando cegos, explicando que "tudo o que entra na boca vai para o ventre e é expulsado... mas as coisas que saem da boca vêm do coração e envilecem o homem. Pois do coração provêm maus pensamentos, assassínios... blasfémias." Teria Bruegel pensado que isto se aplicava às controvérsias que então ferviam sobre pormenores dos ritos cristãos?

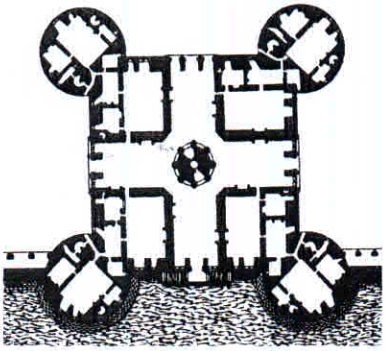
A FRANÇA

A Arquitectura e a Escultura

Protelámos a nossa análise da arquitectura e escultura do século XVI a Norte dos Alpes porque, nesses domínios, a Itália não exerceu influência significativa antes de 1520. A França começou a assimilar a arte italiana mais cedo que outros países e foi a primeira a conseguir um estilo renascentista integrado. Limitaremos, portanto, a nossa análise a monumentos franceses. Como seria de esperar, arquitectos formados ainda na tradição gótica não poderiam adoptar o estilo italiano de uma assentada. Aceitaram de bom grado o vocabulário clássico, mas a sua sintaxe deu-lhes que fazer por muitos anos.

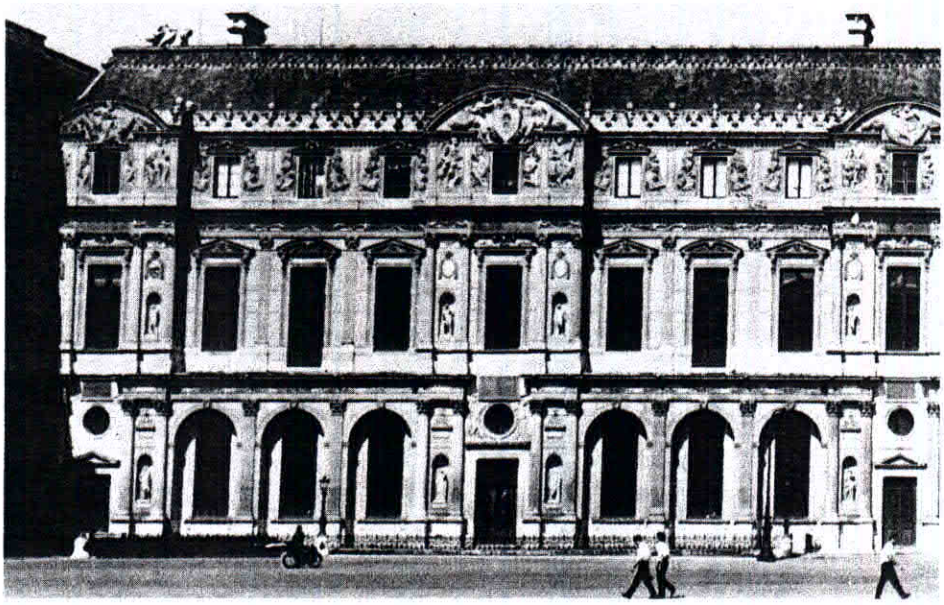
SOHIER. Um simples olhar para a capela-mor de *St. Pierre de Caen* (grav. 685), construída por Hector Sohier, mostra que ele seguiu o esquema básico da capela-mor da igreja gótica francesa (comp. grav. 426), limitando-se a traduzir a decoração flamejante para o vocabulário da nova língua: os florões passam a candelabros, os contrafortes transformam-se





686. Castelo de Chambord (fachada Norte) ab. 1519

687. Planta do corpo central do Castelo de Chambord (segundo Du Cerceau)



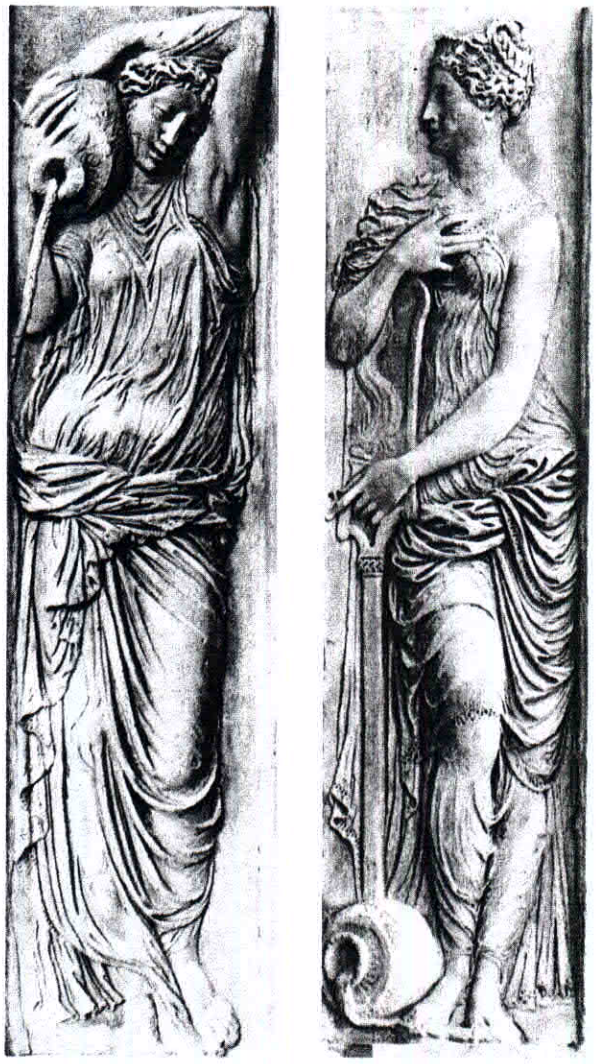
688. PIERRE LESCOT. Pátio (Cour carrée) do Louvre. Ab. 1546. Paris

em pilastras, e os arcos redondos das janelas do ambulatório têm um rendilhado geométrico.

O CASTELO DE CHAMBORD. O Castelo de Chambord (grav. 686) é estilisticamente mais complexo. A sua planta, os torreões, telhados empinados e altas chaminés lembram o Louvre gótico (grav. 505, est. 58). Todavia, o plano primitivo — depois grandemente modificado por construtores franceses posteriores — deve-se a um discípulo italiano de Giuliano de Sangallo. E dele é também, seguramente, a planta do corpo central (grav. 687), que é totalmente diferente dos seus antecessores franceses. Este bloco quadrado, derivado do bastião dos castelos medievais, tem uma escadaria central, a que dão acesso quatro corredores, que formam uma cruz grega, a dividir o interior em quatro secções quadradas. Cada uma delas subdivide-se depois numa grande sala, duas mais pequenas e um gabinete — ou seja, em linguagem moderna, uma suite ou apartamento. O agrupamento destes aposentos, disposição importada da Itália, iria tornar-se um esquema — padrão na França e o ponto de partida das modernas concepções do interior doméstico (ingl. *designs for living*).

LESCOT. Francisco I, o responsável pela construção de Chambord, decidiu em 1546 substituir o Louvre por outro palácio no mesmo local. Faleceu logo no início da obra, mas o seu arquitecto, Pierre Lescot (1515-1578), continuou-o sob Henrique II, quadruplicando o pátio interior, durando os trabalhos mais de um século. Lescot apenas construiu a metade sul da ala ocidental (grav. 688), o mais belo monumento do Renascimento Francês, na sua fase "clássica". Esta designação justifica-se porque o "vocabulário" italiano de Chambord e de St. Pierre de Caen se baseia no Proto-Renascimento, ao passo que Lescot se inspirou na obra de Bramante e sucessores.

Os pormenores da fachada do Louvre têm uma surpreendente pureza clássica, mas a qualidade que a distingue não deriva de aplicação superficial de formas italianas, mas de



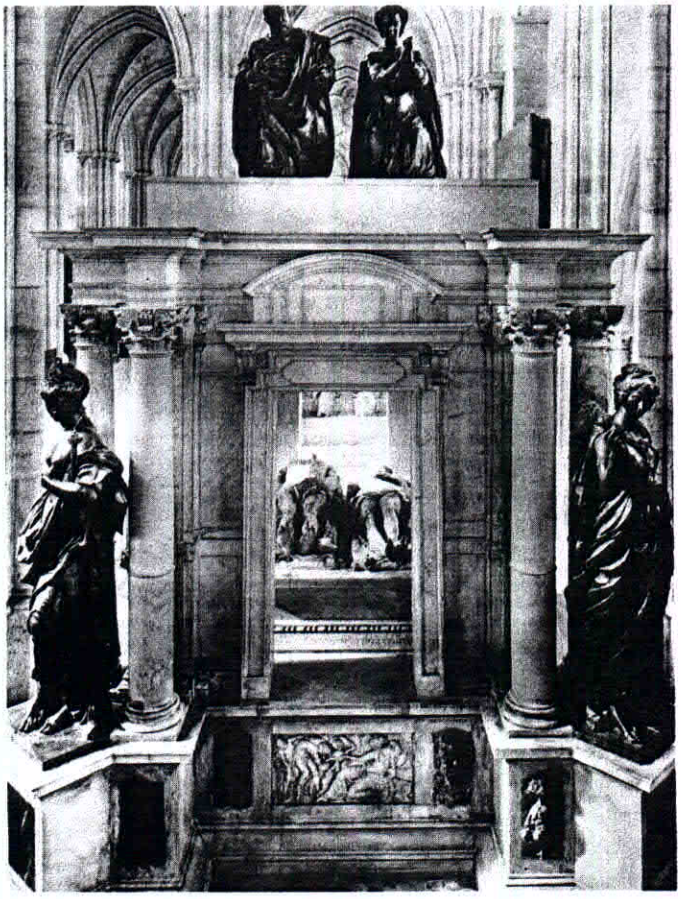
689, 690. JEAN GOUJON. Baixos-relevos da *Fontaine des Innocents*. 1548-49, Paris

uma genuína síntese do *château* tradicional com o palácio do Renascimento. Da Itália vieram, como é óbvio, as ordens clássicas sobrepostas (fig. 572, 659), os frontões das molduras das janelas e a arcada no rés-do-chão. Mas a continuidade da parede é interrompida por três corpos avançados que substituem os torreões do *château*, e o telhado muito empinado é também tradicionalmente francês. Assim, os traços verticais dominam os horizontais (notar as arquitraves quebradas), efeito que é reforçado pelas janelas altas e estreitas.

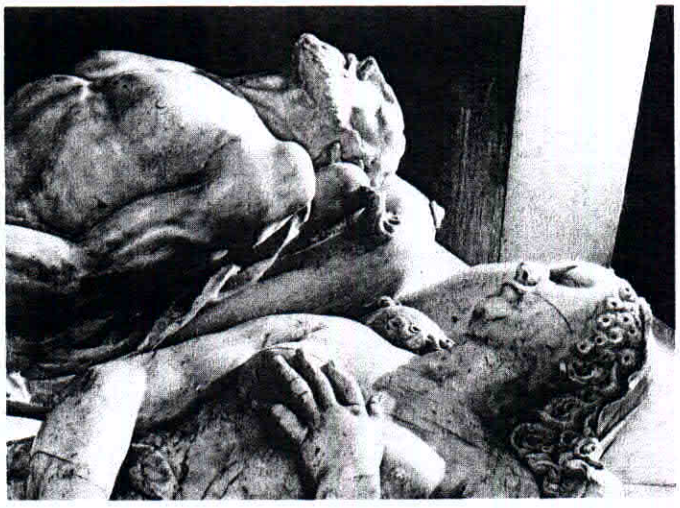
GOUJON. Igualmente não-italiana é a rica decoração escultórica que cobre quase toda a superfície da parede do terceiro andar. Estes relevos, admiravelmente adaptados à arquitectura, são de Jean Goujon (c. 1510-1565?), o melhor escultor francês dos meados do século. Infelizmente, têm sido muito restaurados. Para se conseguir uma ideia mais precisa do estilo de Goujon, há que voltar aos painéis em relevo da *Fontaine des Innocents* (dois dos quais aparecem nas grav. 689, 690), que se mantêm intactos, embora desprovidos do seu enquadramento arquitectónico. Estas graciosas figuras lembram o Maneirismo de Cellini (grav. 654, est. 87) e, mais ainda, as decorações de Primaticcio em Fontainebleau (grav. 655, est. 88). Tal como a arquitectura de Lescot, o seu desenho combina pormenores clássicos formalmente puros com uma delicada esbelteza que lhes dá um ar exclusivamente francês.

PILON. Um escultor mais poderoso — na realidade, o maior dos finais do século XVI — foi Germain Pilon (c. 1535-90). Na sua juventude, também ele aprendeu bastante com Primaticcio, mas cedo desenvolveu o seu próprio idioma, combinando o Maneirismo de Fontainebleau com elementos colhidos da escultura antiga, de Miguel Ângelo e da tradição gótica. As suas obras mais importantes são túmulos monumentais, dos quais o maior e mais antigo foi o de Henrique II e Catarina de Médici (grav. 691). Primaticcio construiu a moldura arquitectónica, uma capela oblonga e independente, numa plataforma decorada com relevos de bronze e mármore. Quatro grandes estátuas de bronze, representando Virtudes, em estilo reminiscente de Fontainebleau, marcam os cantos. No topo da capela estão as figuras de bronze do rei e da rainha, ajoelhados em oração, também representados como jacentes nus sobre o tampo do sarcófago (grav. 692).

Este contraste de efígies fora já uma característica dos túmulos góticos desde o século XIV: o jacente (*gisant*) nu aludia à natureza transitória da carne, geralmente mostrando o corpo em adiantado estado de decomposição, algumas vezes com vermes a rastejarem pelas cavidades. Como podia esta horrenda imagem tomar a forma renascentista sem perder o seu significado emocional? A solução de Pilon foi brilhante: idealizando as estátuas jacentes deu-lhes um sentido oposto. A rainha, na pose de uma Vénus clássica, e o rei, na de Cristo — não evocam horror ou piedade mas antes a emoção de uma beleza que persiste mesmo na morte. O efeito de choque dos seus predecessores deu lugar a um patético não menos intenso. Recordando a nossa anterior distinção entre a atitude clássica e a medieval perante a morte (v. pág. 425), este patético pode ser assim definido: o *gisant* gótico, que acentua a decomposição física, representa o estado futuro do corpo, de harmonia com todo o carácter "prospectivo" do túmulo medieval; os jacentes de Pilon, pelo contrário, são "retrospectivos", sem, todavia, negarem a realidade da morte. Nesta união de opostos — nunca mais conseguida depois, nem mesmo pelo próprio Pilon — reside a grandeza destas figuras.



691. FRANCESCO PRIMATICCIO e GERMAIN PILON. Túmulo de Henrique II. 1563-70. Igreja da Abadia de Saint-Denis, Paris



692. GERMAIN PILON. *Jacentes* do Rei e da Rainha; pormenor do túmulo de Henrique II