

A PINTURA
MANEIRISTA EM PORTUGAL



Biblioteca Breve
SÉRIE ARTES VISUAIS

ISBN 972 - 566 - 158 - 3

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

VÍTOR SERRÃO

A Pintura Maneirista em Portugal



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**APINTURAMANEIRISTA
EM PORTUGAL**

Biblioteca Breve / Volume 65

1.^a edição – 1982

3.^a edição – 1991

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e das Universidades

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14 -1.º 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.

Apartado 37, Amadora – Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro

Rua Padre Luís Campos, 686 – 4470 MAIA

Janeiro 1992

Depósito Legal n.º 42 266/91

ISSN 0871 - 519 X

Ao Dr. Adriano de Gusmão

ÍNDICE

I / INTRODUÇÃO	8
II / VIAS DE PENETRAÇÃO DO MANEIRISMO EM PORTUGAL	14
1. A via italiana	15
2. A via flamenga	23
3. A via espanhola	26
4. Outras vias	29
III / DO RENASCIMENTO AO MANEIRISMO: O MESTRE DE S. QUINTINO E A PRIMEIRA GERAÇÃO DE PINTORES MANEIRISTAS	31
IV / A SEGUNDA GERAÇÃO DE «ITALIANIZANTES»	44
1. Cristóvão de Morais	45
2. António Campelo	48
3. Lourenço de Salzedo	54
4. Gaspar Dias	56
V / A TERCEIRA GERAÇÃO	60
1. Francisco Venegas	61
2. Fernão Gomes	67
3. Diogo Teixeira	73

VI/A ÚLTIMA GERAÇÃO	78
1. Amaro do Vale	79
2. Simão Rodrigues	83
3. Domingos Vieira Serrão	88
4. Oficinas Regionalistas	91
VII/O OCASO DO MANEIRISMO E O ECLODIR DO NOVO NATURALISMO BARROCO	118
VIII/O MANEIRISMO PORTUGUÊS, VEÍCULO IDEOLÓGICO DA CONTRA-REFORMA	123
IX/ UM NOVO ESTATUTO SOCIAL DO ARTISTA	132
X / DEFINIÇÃO DO MANEIRISMO PORTUGUÊS: CRISE DO RENASCIMENTO, LUTA IDEOLÓGICA DE CLASSES, RECRIAÇÃO DE VALORES ESTÉTICOS	145
BIBLIOGRAFIA	153
NOTA FINAL	163
RELAÇÃO DAS ESTAMPAS	168

I / INTRODUÇÃO

Em Portugal, onde a rebelião anti-clássica se manifestou a par de uma orientação ideológica essencialmente contra-reformista e tridentina, a ambiguidade das tendências localizadas na corrente artística do Maneirismo — com toda a sua gama de contradições internas — é particularmente fascinante quanto desconhecida. *Maneirismo-outra*, mais temperado no seu aspecto metafísico ou no tratamento sensorial, não deixou todavia de responder com frescura ao sentido de renovação que toda a Europa ao tempo experimentava. Nesta *situação maneirista portuguesa*, de que só há anos nos vamos dando conta na medida exacta das suas potencialidades globais, se inscrevem a obra de marcenaria do coro da Sé de Évora e a arrojada capela-mor dos Jerónimos, os retratos áulicos de Cristóvão de Morais, os «frescos» populistas do Alentejo, os tratados de Francisco de Holanda, as vastas igrejas inacianas, o retábulo da Igreja da Luz de Carnide, os desenhos de Campelo e as tábuas de Diogo Teixeira. Maneirista é, também, a par do sonho expansionista de D. Sebastião, a poesia lírica de Camões (já aliás abordada nesta perspectiva por Jorge de Sena), porventura o mais elevado contributo português para o património cultural europeu pós-renascentista. Eis todo

um capítulo da cultura portuguesa que, pelas suas potencialidades e amplo fascínio, urge analisar em termos de globalidade. No capítulo específico da pintura deste período está por fazer, em larga medida, a sua história crítica e ideológica.

Numa síntese que guarda hoje plena actualidade sobre o legado pictural português da segunda metade do século XVI, escreveu Adriano de Gusmão em 1956: «Italianizámo-nos, sem dúvida, mas, em regra, sem uma subordinação perfeita aos moldes italianos, ainda que num decidido caminho de modernização. Os nossos artistas como que souberam, por instinto, incorporar, em certas constantes tradicionais, a nova expressão cultural que seduzia quase toda a Europa. Não já, bem entendido, a renascentista propriamente dita, que não recolhêramos em devido tempo, vinculados então aos flamengos, quem sabe se para guardar o nosso próprio carácter. Mas seguimos afinal, discretamente, os novos padrões do Maneirismo, não tanto na finura, elegância e voluptuosidade dos mestres de Parma ou Florença, mas sobretudo na feição mais austera e clássica dos Romanistas, a que mais quadraria, certamente, a uma sociedade que aderira à Contra-Reforma.»

É justo reconhecer-se que os artistas portugueses da segunda metade do século XVI não deixaram de assumir uma atitude *moderna* ao alinharem pelos padrões do Maneirismo internacional, embebendo da rebeldia anti-clássica dimanada dos centros italianos aqueles aspectos que mais se quadravam com a experiência nacional (e na medida exacta das respostas possíveis, face ao sistema ideológico dominante). Naturalmente que uma apreciação atenta do perfil cultural maneirista não pode perder de

vista a profunda revisão de valores operada na arte do pós-Renascimento europeu: «Só assim se entenderão melhor as características da nossa experiência de então», diz Adriano de Gusmão, «e se renderá a devida justiça a velhos e esquecidos mestres que, na medida das suas forças e sem desvio dos padrões italianos, souberam dar laboriosa continuidade a uma expressão artística já longa e brilhantemente enraizada na nossa vida cultural.»

O trabalho sistemático de prospecção sobre a cultura do Maneirismo português, a que demos início em 1975, na intenção de contribuir para modificar o parecer (generalizado) de pretensa «decadência» desse período, permitiu esclarecer inúmeros aspectos inerentes à produção artística coeva, e definir, para já em termos sintéticos, as grandes linhas ordenadoras de uma *situação maneirista* em Portugal. A pesquisa traduziu-se numa prospecção programada de arquivo, num estudo analítico-descritivo de centenas de pinturas, desenhos, esboços e gravuras, e numa reflexão crítica sobre a documentação (escrita e plástica) recolhida e seriada — permitindo abrir pistas concretas para a revalorização desse obscuro momento da História da Arte portuguesa. O pouco interesse até então manifestado, nos meios «oficiais» da historiografia de Arte nacional, pelo acervo de pintura deste período (considerado quase sempre como «menor» e «de imitação mal assimilada»), constituía incentivo seguro para ensaiar uma abordagem mais atenta e uma revisão sistematizada do nosso espólio pictural maneirista.

As colecções do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ainda tão mal explorado, com realce para os fundos conventuais, o cartório notarial e o cartório jesuítico, ofereciam sedutoras hipóteses para um início de inquérito,

como aliás se veio a confirmar amplamente. Por outro lado, seguindo uma pertinente sugestão de Adriano de Gusmão — «entre nós, é nas Misericórdias que ainda se descobrem bons e típicos retábulos, assim como, nos seus arquivos, elucidativos documentos identificadores das respectivas encomendas» —, desenvolvemos uma investigação sistemática em mais de sessenta Misericórdias de todo o país, com resultados bastante positivos. Paralelamente, alguns fundos documentais de igrejas paroquiais, de Câmaras Municipais e de entidades particulares, bem como o Arquivo Histórico do Hospital de S. José e o do Ministério das Finanças em Lisboa, e vários outros, forneceram-nos elementos valiosos que, devidamente transcritos, seriados e analisados, constituem já um volumoso *corpus* documental que ascende a meio milhar de manuscritos inéditos.

A análise e fichagem de largas centenas de pinturas, entre tábuas, telas e «frescos», bem como de desenhos, da segunda metade do século XVI e primeiro terço do século XVII, espalhadas por igrejas e conventos, capelas e solares, arrecadações de museus e entidades particulares, naturalmente que já permite encarar sob uma óptica menos nebulosa o acervo pictórico do Maneirismo português. A recorrência, em casos específicos, ao Instituto de Restauro José de Figueiredo, deu ensejo a detectar valores plásticos desvanecidos por repinturas e estragos, processos de aplicação da película cromática, de marcação do desenho preparatório, de densidades de preparos e outros aspectos técnicos do trabalho oficial — rastreio esse que procurou incidir tanto sobre pinturas eruditas (nomeadamente de Diogo Teixeira e de Fernão Gomes) como regionalistas (caso do políptico da Misericórdia de Melo, de 1593).

De todo este processo de pesquisa definem-se já, sem sofismas, algumas constantes essenciais de definição do perfil (estético e ideológico) da *situação maneirista portuguesa*, do estatuto dos artistas e das relações laborais, da ideologia da clientela, das opções iconográficas, do nível económico das empreitadas, da cooperação «oficinal», das ideologias inerentes ao acto criador, etc., etc.

Em termos obviamente sintéticos e divulgativos o presente trabalho foi estruturado por «gerações» distintas de «produtores de imagens» considerados primaciais neste processo (incidindo cada uma na fase mais dinâmica e essencial da respectiva produção). De facto, poderá hoje dar-se um perfil correcto do que foi o produto pictural deste período através da «amostragem» da obra de uma dúzia de artistas — todos de Lisboa —, que se devem considerar mais representativos e podem ser cronologicamente agrupáveis, para facilidades de estudo evolutivo, em quatro «gerações» distintas, correspondendo a primeira (fase experimental) ao meado do século XVI, a segunda (consolidação italianizante) ao terceiro quartel do século, a terceira (apogeu do estilo) ao último quartel de Quinhentos e a última ao ocaso do estilo, adentro já do século XVII e em confronto com as primeiras manifestações protobarrocas.

Lisboa foi, de facto (e na medida possível), um centro do Maneirismo — o que não significa que a produção maneirista provinciana deva ser descurada na presente síntese. Aberta como estava aos novos ventos da cultura continental, pólo vitalizador de fecundos contactos (de ordem mercantil, diplomática, política) com os grandes centros da Europa, Lisboa constituía em meados do século XVI um poderoso empório

comercial, que proporcionava clima extremamente favorável à criação e divulgação artísticas. Aqui residia a mais assídua clientela dos artistas, os nobres, os cortesãos, os altos dignitários do clero, os burgueses abastados, as grandes companhias concentracionárias e monopolistas — clientela essa mais sensível a determinados valores «modernos» e mais apta a compreender e incentivar os caprichos da «idea» maneirista. Não é pois por acaso que, como se irá verificar, as grandes e vultuosas encomendas realizadas pelas catedrais, pelos mosteiros, pelas igrejas e pelos palácios de todo o país (senão do Império português) couberam por regra a mestres lisboetas contratados para o efeito. Como veremos, os pintores Cristóvão de Morais, Gaspar Dias, Francisco Venegas, Diogo Teixeira, Fernão Gomes, Amaro do Vale, Simão Rodrigues, responderam amiúde a solicitações fora do aro lisboeta, deslocando-se com frequência a zonas afastadas da capital para satisfazerem encomendas. Idêntica acção ocorria com os arquitectos, os mestres de marcenaria, os escultores, etc.

Toda esta acção concertada vai impor cedo a aceitação de um «estilo» no espaço nacional. Da irradiação do Maneirismo no interior, muitas vezes sob saborosas formas *sui generis*, fala a actividade de numerosos artistas provincianos, secundários mas laboriosos, que aderiam, na medida das suas possibilidades, à nova moda «italianizante» que seduzia o mundo europeu. A análise destes «produtores de imagens» regionalistas (presos muitas vezes a soluções tradicionais), importa como estimativa da captação de um gosto, e ainda pelo factor de resistência que assumem, adiantado o século XVII, à penetração do figurino barroco.

De todos estes aspectos, que não prescindem de um ensaio global de maior fôlego, devidamente apoiado por listagens de peças e por seriação de documentos, procurará ocupar-se o presente texto.

II / VIAS DE PENETRAÇÃO DO MANEIRISMO EM PORTUGAL

1. *A VIA ITALIANA*

Desde a segunda década de Quinhentos que a decoração «ao romano» (utilizada já no portal «manuelino» da Igreja da Conceição em Lisboa e no portal principal dos Jerónimos, de Chanterene) começara a ser divulgada em Portugal, ora inundando o lavor de janelas e de portais, as nervuras das abóbadas e a marcenaria dos retábulos, ora os livros iluminados, as peças de ourivesaria, os cadeirais e as pinturas de altar. No panorama das nossas artes do «Outono da Idade Média», particularmente bem estudadas por Jorge H. Pais da Silva, os sintomas de mudança são muito pronunciados — e entroncam na aceitação (e sucedânea desarticulação) da sintaxe classicista do Renascimento.

Desponta em Portugal, em fins do reinado do *Venturoso*, um brilhante, ainda que efémero, ciclo de arquitectura renascentista. Tardamente recebido, dada a persistência das soluções góticas através do fecundo «ciclo manuelino», deixou-nos todavia uma série de pequenos edifícios, quer

de planta centralizada (a Igreja do Mosteiro da Mitra, perto de Évora), quer de planta longitudinal (a Igreja da Conceição de Tomar), obras de um puro *classicismo experimental*, bem italiano, cedo substituído pelas soluções do Maneirismo, mais arrojadas e funcionais. Em níveis aristocráticos e eruditos (Lisboa, Coimbra, Évora) verificase uma convicta captação dos programas teóricos anti-clássicos dimanados da Itália maneirista. Francisco de Holanda foi neste processo um dos difusores, tal como a série de compêndios e tratados que se editavam em Portugal — caso do célebre *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (Toledo, 1526), que em Lisboa conheceu duas edições sucessivas (1541 e 1542), ou do Livro IV do tratado *De Architettura* de Sérlío, vertido para castelhano por Francisco de Villalpando em 1552. Todos estes sintomas de renovação tiveram influência, tal como a consequente difusão de gravuras maneiristas, na actividade dos nossos pintores.

Os princípios teorizadores anti-clássicos vão originar logo no reinado de D. João III um longo e brilhante ciclo de arquitectura maneirista, que modificou sensivelmente a paisagem construtiva, em Portugal e nas possessões ultramarinas, e cujos prolongamentos — anormais em relação a qualquer outra zona europeia — se estendem para além do reinado de D. João V, constituindo factor de resistência ao surto do Barroco internacional. Reputados engenheiros e arquitectos italianos radicados no nosso país, como Benedito de Ravena e Filipe Terzi, Juan Baptista Antonelli e Giovanni Vincenzo Casale (e, mais tarde, Leonardo Turriano), contribuem decisivamente para a aceitação plena, no espaço do Império português, de uma arquitectura maneirista de feição *sui generis*,

curiosamente com um desenvolvimento cronológico muito mais extenso do que os outros ramos artísticos, que já no primeiro terço do século XVII recebiam os influxos naturalistas do Barroco.

A pintura portuguesa foi particularmente sensível às influências dimanadas de Itália, que as nossas oficinas mais eruditas colheram (de modo directo e quase imediato) — constatação que assenta numa análise crítica do legado pictural coetâneo. Adriano de Gusmão, que põe em relevo a importância de uma via difusora flamenga ao considerar ter sido ainda através de Antuérpia — tal como o fora anteriormente — que a nossa pintura se converteu aos modelos maneiristas, não exclui «o simultâneo e provável contacto directo de alguns dos nossos artistas com os meios italianos», sugerido pela nítida influência de Vasari que transparece em alguns retábulos portugueses da época, não apenas na composição mas ainda na cor («no tom de certos amarelos e certos alaranjados e violáceos»). Mais do que uma via de penetração do Maneirismo através da Flandres, parece que a influência italiana foi realmente essencial neste processo de modernização.

Félix da Costa Meesen, memorialista do século XVII, difundiu uma tradição — posteriormente captada (e deturpada) pelos autores do século XIX, o Taborda, o Cirillo, etc. — segundo a qual vários pintores portugueses foram estudar a Itália como bolseiros de D. Manuel e de D. João III. Foram esses pintores Gaspar Dias, António Campelo, Francisco Venegas, o eborense Francisco Nunes, e ainda um outro artista não especificado que, de regresso à pátria, teria pintado os quadros da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Lisboa. Esta tradição é comprovada pelo estudo analítico das pinturas e desenhos destes

artistas e permite concluir que outros terão sido os pintores a estagiar, como bolseiros régios ou incorporados em embaixadas, na Itália — casos dos tão romanistas Lourenço de Salzedo, Simão Rodrigues ou Amaro do Vale.

Não há que subestimar-se também a influência exercida entre nós pelo esteta e arquitecto Francisco de Holanda, que estagiou em Itália entre 1537 e 1541, onde conviveu com grandes personagens da cultura maneirista e acompanhou as convulsões sócio-políticas verificadas com o surto do capitalismo moderno e com a ruptura da fictícia estabilidade das Repúblicas italianas (acentuada após o saque de Roma em 1527). Holanda transforma-se, regressado a Portugal, no nosso grande corifeu do Maneirismo, sobretudo através dos tratados que escreveu e nunca viu publicados, e dos numerosos desenhos que executou. Curiosíssima personalidade da cultura europeia de Quinhentos — cujo papel de teorizador não terá sido ainda suficientemente abarcado... —, teve multifacetada actividade, quer como arquitecto (Fortaleza de Mazagão [1541] com Benedito de Ravena), quer como medalhista e decorador, desenhador e pintor, além de importante tratadista. Nessa perspectiva, tem sido geralmente considerado o impulsionador estético, a par de D. João III, do Renascimento em Portugal (Jorge Segurado), parecer que é todavia merecedor de sérias reticências, não só pela ausência de documentação que testemunhe a sua intervenção nas traças dos edifícios erigidos durante esse reinado, mas sobretudo pela atitude estética que Francisco de Holanda personifica no seu tempo — e que é a de um artista de encruzilhada, virado para a mentalidade do Maneirismo, de que ensaia as soluções

e teoriza os programas.

Artista envolto pela típica ambiguidade do Maneirismo (vejam-se neste âmbito os desenhos do álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* [1545-1573] da Biblioteca Nacional de Madrid), é particularmente bem definido, em breve síntese, por Sylvie Deswarte: «... il allie une étude minutieuse de l'Antiquité à une liberté formelle et interprétative dans le réemploi de de ses éléments montrant à la fois ou alternativement la sécheresse d'un Pirro Ligorio et l'exaltation d'un Rosso ou même d'un William Blake dans l'évocation de la création du monde, de la mort et de l'Apocalypse.» Se o Holanda é autor, como supunha Joaquim de Vasconcelos, da tabuinha «*Nossa Senhora de Belém*» (que ostenta no reverso uma «*Descida de Cristo ao Limbo*»), pertencente às coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, há forçosamente que atribuir-lhe papel actuante no desabrochar do Maneirismo no quadro da pintura nacional. Aliás, Holanda revela-se já intelectual imbuído do espírito da «maniera» italiana nos seus tratados, que clarificam com nitidez alguns conceitos anti-renascentistas (Sylvie Deswarte), caso do conceito vasariano de pintura como «cosa mentale» ou «idea», em oposição ao conceito clássico da pintura como imitação perfeita da natureza. São elucidativos, a propósito, estes passos do tratado *Da Pintura Antigua*, de 1548:

«A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa e segunda natureza. É imaginação grande, que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem porventura foi... Quando o vigilante e excelentíssimo pintor quer dar algum princípio a alguma empresa grande, primeiramente na sua

imaginação fará uma ideia e há-de conceber na vontade que invenção tenha tal obra... A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o pintor com olhos interiores em grandissimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que a sua imaginação e prudência puder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o céu ou em outra parte, o qual há-de seguir e querer depois arremedar e mostrar fora com a obra de arte de suas mãos propriamente, como a concebeu e viu dentro em seu entendimento... Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos, e às vezes iguala-se com ela (...), assim que a ideia é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito, convém-lhe que seja muito conforme a si mesma, e como isto tiver, ir-se-há alevantando cada vez mais e fazendo-se spirito e ir-se-há misclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias, que é Deus.»

Estes conceitos, que não poderiam brotar de um puro renascentista, definem claramente Holanda no âmbito do Maneirismo, o que se justifica pelo conhecimento directo que teve de obras de Miguel Ângelo, do Beccafumi de Siena, do veneziano Pordenone, e de tantos outros mestres maneiristas italianos, de Roma sobretudo, que cita nos seus tratados.

Há notícia documental de um outro artista português que foi bolseiro régio em Roma. Uma carta da rainha D. Catarina ao embaixador em Roma, Lourenço Pires de Távora, que data de cerca de 1560, refere o envio à corte romana do pintor António Leitão, moço da Câmara da Infanta D. Maria, «para nela se exercytar na arte da pyntura». Infelizmente, nada sabemos de concreto quanto

à produção deste pintor, que aparece anos volvidos em Lamego e Bragança, casado com uma pintora flamenga (Luzia dos Reis), ainda que documentação do final do século o considere «mui insigne pintor»; as obras que executou para a Igreja da Misericórdia lamecense em 1565-71 (Vergílio Correia) desapareceram.

A difusão de estampas italianas auferiu, neste processo de penetração de um estilo, uma importância inaudita, de que só agora nos vamos apercebendo. O arquitecto militar e decorador Tiburcio Spanochi (1541-1606), mestre de Siena, muito activo na corte espanhola em fins de Quinhentos, esteve por duas vezes em Portugal após 1580 (Sousa Viterbo), e aqui deve ter dado divulgação aos cartões originais de Domenico Beccafumi que possuía, estudos daquele notável pintor para os «frescos» da Catedral de Siena (1525-31). Em Fevereiro de 1590, Spanochi foi enviado por Filipe III a Lisboa com o encargo de desenhar para o Arquiduque Alberto «várias perspectivas e paisagens», e é bem natural que tenha ajudado a difundir a influência beccafumiana no seio das nossas oficinas eruditas.

Outras estampas de origem italiana, como as de Marcoantonio Raimondi, inspiradas em obras célebres de Rafael (e de Dürer também), corriam na altura de oficina em oficina, sugerindo aos artistas e a quem lhes encomendava quadros, modelos iconográficos e novas soluções de caprichoso efeito cenográfico — como as «figuras serpentinatas» que se observam nas *Transfigurações de Cristo* do retábulo da Sé de Portalegre (Est. 22) e do retábulo da Igreja do Carmo de Coimbra, ou na *Ascensão* de Fernão Gomes exposta no Museu de Arte Sacra do

Funchal, e em muitas outras pinturas da época. Foi uma gravura rafaelesca de Raimondi que inspirou o autor da *Descida da Cruz* da Capela do Esporão da Sé de Évora (Francisco Nunes, artista, por sinal, educado em Roma) e o autor regionalista do retábulo com o mesmo assunto na Igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia (Belchior de Matos).

Também deve ser tida em conta neste processo de «italianização» da pintura portuguesa o papel da pintura do Escorial. O palácio de Filipe II, erguido com toda a sumptuosidade por Juan de Herrera e Juan Bautista de Toledo (1563-84), constituiu na época um poderoso centro difusor da cultura maneirista. Para a decoração da sua basílica e dos vastos salões e dependências régias, foram chamados de Itália alguns pintores ao tempo muito afamados, como o bolonhês Pellegrino Tibaldi, Rómulo Cincinatti (que venceu Greco no concurso para o *Martírio de S. Maurício*) e o teórico e academista Federico Zuccaro, que deixaram amplos vestígios da sua estadia (o retábulo-mor da basílica, decorações a «fresco», etc.). Não é crível que a influência destes representantes da «maniera» italiana não se tivesse feito sentir, na altura, entre nós. E aliás sabemos que Amaro do Vale trabalhava no Escorial por 1590, recebendo certamente influências desse Maneirismo refinado e altivo como era o praticado pelos epígonos miguelangelescos do fim do século XVI.

Enfim, o estudo cuidadoso dos desenhos maneiristas portugueses que existem no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga — uma larga colecção de indiscutível interesse iconográfico e artístico — confirma a importância da influência italiana nos nossos mestres. Como veremos adiante, os desenhos de António

Campelo denunciam uma inspiração directa de Pellegrino Tibaldi, de Giulio Romano, de Polidore da Caravaggio e Maturino Fiorentino, etc.; os de Francisco Venegas traduzem uma (rara entre nós) influência de Miguel Ângelo; os de Gaspar Dias e Amaro do Vale alinham decisivamente por modelos romanistas; etc.

2. *A VIA FLAMENGA*

A partir do segundo terço do século XVI, acentuados os contactos de ordem artística com os centros italianos, nem por isso o nosso já tradicional intercâmbio com a Flandres esmoreceu. Adriano de Gusmão considera que foi ainda através de Antuérpia que a nossa pintura se converteu em definitivo aos modelos maneiristas, dada a influência dos grandes mestres italianizantes que operavam nesse centro (caso de Franz Floris, Martin de Vos, etc.), e a decisiva importância cultural das nossas feitorias. Sem se minimizar um contacto directo com a Itália maneirista, que hoje será facto indiscutível, é certo que a influência flamenga na penetração dos valores maneiristas foi relevante.

As gravuras de ornato e de figuração assumiram um papel ao qual nenhum ramo artístico, desde a pintura à escultura retabular, passando pela iluminura e a talha, o mobiliário, a ourivesaria e a cerâmica, pôde ficar indiferente, com a aceitação dos seus típicos motivos ornamentais («obras-de-laço», cartelas de Antuérpia, cariátides, mascarões, etc.). As gravuras de Cornelis Bos inspiraram alguns motivos de vinhetas nos derradeiros códices da *Leitura Nova* (caso dos frontispícios do

iluminador António Fernandes, 1552), conforme já foi provado por Sylvie Deswarte, do mesmo modo que certas pinturas do Mestre de S. Quintino e de Francisco de Campos (?) e a obra de marcenaria do coro da Sé de Évora. E das gravuras de Vredeman de Vries, de Cornelis Bos e de Cornelis Cort, há exemplos que atestam terem sido conhecidas e fruto de inspiração iconográfica de pintores e escultores, como veremos depois.

Paralelamente ao afluxo de gravuras flamengas, documenta-se a estadia em Portugal de apurados pintores neerlandeses, como é o caso do retratista António Moro (1550?-1552); de Jooris van der Straeten — este, aparentado porventura com o pintor Jan van der Straeten (Giovanni Stradano), um artista flamengo que trabalhou com Vasari no «Studiolo» de Francisco I no Palazzo Vecchio de Florença, e difundiu depois o Maneirismo italiano pelos centros nórdicos —; de Jacques de Lerbo (1565); de Lucas de Campos (1565-1578); e de Symon Pereyn (1558), excelente pintor que conviveu durante nove meses com um pintor lisboeta de identidade desconhecida, associado talvez numa empreitada do seu mister, antes de se radicar no México por motivos religiosos. Não há que esquecer a presumível estada entre nós, segundo Pietro Guarienti, do pintor Van Hemessen, na arte do qual existem, como justamente lembra Dagoberto Markl, «tantas sugestões de Leonardo e de Bronzino». Enfim, sabemos que em Évora trabalharam pintores flamengos, como Duarte Frisão (fal. 1596) e o anónimo pintor da Rua do Tinhoso (1596) (Túlio Espanca), e que em Lisboa actuou um pintor «*framêguo*» de nome Leonardo, cuja viúva ainda vivia em 1619. Em Vila do Conde exerceu a sua

actividade, desde 1618, o pintor Francisco João de Anvers.

Vários foram também os pintores portugueses a estagiarem em cidades nórdicas, onde se formaram na sua arte. Fernão Gomes, pintor régio de Filipe II de Portugal e figura prestigiosa da «terceira geração», aprendeu a arte de pintura com o mestre Anthonis Blocklandt, em 1572, em Delft. O pintor António Leitão, sobrinho do fidalgo Domingos Leitão, embaixador da Infanta D. Maria na Flandres, acompanhou o seu tio a Antuérpia, onde aprofundou os seus conhecimentos de pintura e casou com a pintora flamenga Luzia dos Reis, que depois o acompanhou a Portugal e com ele se radicou em Bragança. É curioso observar que este António Leitão já antes (cerca de 1560) tivera uma aprendizagem em Itália, donde certamente lhe adveio uma formação erudita que o estágio na Flandres refinou — e assim se entenderá o epíteto de «mui insigne pintor» com que vem rememorando em certo documento posterior à sua morte.

Do portuense Miguel da Fonseca, sabemos que *«foi à frandres aprender a dita arte com um insigne pintor, à cidade de nostradama (sic)»*, no princípio do século XVII. Nas *guildes* da Flandres, enfim, aparece no final do século XVI o registo de alguns pintores (de apelido Pais ou Neve) que se pode presumir fossem portugueses.

É Natural que a vinda de pinturas flamengas para adorno das residências nobres e das igrejas e mosteiros portugueses se haja continuado a processar — no seguimento de uma preferência estética e de um reconhecimento de qualidade que vinham de longe. Não foram casos únicos os painéis da pinacoteca de Damião de Góis ou o grande tríptico de Pieter Cook van Aelst, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, que veio em

1585. A infanta D. Maria mandou, em 1564, «*fazer & pintar em frandes muito Riquos retauelos de singular & custosa pintura que mandara trazer e poer*» na Igreja de S. Bento dos Apóstolos, de Santarém, e outros casos idênticos se podem assinalar, extraídos dos codicilos e das cláusulas testamentárias, dos inventários de bens da nobreza, de assentos notariais e processos inquisitoriais, etc.

3. A VIA ESPANHOLA

Além da influência do Maneirismo italiano directamente transmitida pelos bolseiros régios que estagiaram em Itália, e da difusão deste estilo através da Flandres, há a assinalar uma terceira e muito importante via de assimilação maneirista, que foi, naturalmente, a vizinha Espanha — sobretudo após 1580, na sequência das dramáticas vicissitudes dinásticas que levaram Filipe II ao trono português.

Não merece discussão a origem espanhola do pintor Francisco Venegas («assistio sempre em Lisboa sendo de nação Castelhana», diz Félix da Costa) nem a de Fernão Gomes (nascido em Albuquerque, em 1548), nem ainda a de Lourenço de Salzedo (se não a de Diogo de Contreiras). No país vizinho, alguns pintores portugueses tiveram uma actividade mais ou menos prolongada, como foi o caso do pintor eborense Vasco Pereira (1535-1604), que se radicou em Sevilha e desde cedo se integrou no espírito dessa escola, sem exercer influência visível entre nós (*Nossa Senhora dos Anjos*, 1604, Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada). Sevilha foi centro de aprendizagem de outros mestres portugueses, como um Jácome de Puga,

natural de Viana do Castelo e morador em Caminha, aí formado na sua arte (1573-1576) e com posterior actividade em Braga (1581) e na Galiza (Eugénio A. da Cunha e Freitas). Suspeitamos, aliás, com Adriano de Gusmão, que «alguns pintores espanhóis, particularmente andaluzes e levantinos, terão servido de transmissores de um rafaelismo de segunda mão».

Importantes foram, também, os centros galegos, onde se formaram, ou laboraram vários pintores nortenhos, como Francisco de Teive, do Porto, e Francisco Soares, de Braga, activos em Santiago, Orense e Pontevedra (1581-1587), e Manuel Arnao Leitão, activo na Catedral de Orense (1591-1595), segundo Russell Cortez.

Merece estudo cuidado a provável influência exercida por pintores espanhóis nas nossas oficinas. Além de Alonso Sanches Coelho (1531-1588), grande retratista da corte de Filipe II, que foi bolseiro de D. João III em Bruxelas (1549) e actuou no nosso país, com Moro, por meados do século, trabalhou em Portugal o excelente pintor maneirista Luís de Morales, *el Divino*. A sua actividade está absolutamente comprovada e vem explicar as abundantes sugestões moralescas patentes na nossa pintura do final do século XVI, já aliás visionadas por Adriano de Gusmão. O *Divino* executou em Évora os retábulos do Convento de Santa Catarina de Siena (1547) e do Convento de S. Domingos (1565-1566), bem como o retábulo da Sé Catedral de Elvas (1576-1577) — empreitadas de que ainda subsistem algumas tábuas. No pleito que se realizou em Badajoz relativo ao retábulo de Puebla de la Calzada (Mérida), em 1549, vários testemunhos confirmam o apreço em que já nessa altura eram tidas em Portugal as obras deste pintor: «*muchos señores de Castilla an enviado aquí*

*por obras suyas e las tienen en mucho y el Rei de Portugal y el Duque de Bragança lo mesmo...». Artista informado por uma atormentada visão mística onde são notórias, entre outras, as sugestões de Sebastiano del Piombo, Morales deve ter tido uma acção bem mais ampla em Portugal, sobretudo nas zonas eborense e raiana, como difusor de uma série de soluções e de figurinos adoptados pelas oficinas regionais durante os séculos XVI e XVII. As suas pequenas composições representando a Virgem e o Menino ou Nossa Senhora da Piedade, que a oficina de Morales tratou em série, auferiram de ampla voga entre a clientela portuguesa, subsistindo nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga vários originais do *Divino* e, sobretudo no sul, diversas réplicas e imitações (algumas já seiscentistas).*

A influência moralesca foi sensível em determinadas obras portuguesas, não só eruditas (Fernão Gomes, Diogo Teixeira) como regionalistas (vejam-se as obras de mestres eborenses como Francisco João e o Mestre da Tourega), insuflando-se numa certa caracterização anómala dos Cristos e na acidez cromática das superfícies pintadas. Receituário simples e que impunha pela clareza das propostas uma apreensão imediata, não podia deixar de se impor no seio de uma sociedade contra-reformista por excelência, dado o seu valor catequético de exarcebado misticismo.

Por volta de 1571, em Portalegre, trabalhava o pintor estremenho Francisco Flores, ao tempo muito considerado, e um dos «parceiros» de Morales em Badajoz. Este artista pode estar relacionado com algum dos conjuntos retabulares da Sé, como o altar das Chagas — de um maneirismo estereotipado, seguindo as boas regras tridentinas —, senão com a vigorosa tábuca espanhola *Cristo*

depósito da Cruz que hoje se expõe no Museu local. Também este artista deverá ter tido um papel de relevo como difusor das fórmulas maneiristas italianizantes.

4. OUTRAS VIAS

A nossa pintura da segunda metade do século XVI recebeu também influências iconográficas e artísticas oriundas de outros quadrantes, mais precisamente francesas e alemãs, assimiladas através de gravuras e de livros. Toda a iconografia portuguesa de Quinhentos foi permeável, como pôde constatar Dagoberto Markl, aos modelos de Dürer — influência essa que se não confina à arte da primeira metade do século XVI (Vasco Fernandes, etc.). A iluminura ressentiu-se desta tardia influência dureiriana, como claramente se vislumbra nos códices finais da *Leitura Nova* (Sylvie Deswarte), e também a pintura de perfil maneirista se deixou suggestionar por modelos do grande mestre alemão do Renascimento — veja-se *Incredulidade de S. Tomé* (Museu de Arouca 1595-1597) de Diogo Teixeira, ou o desenho *Cristo em casa de Marta* (M. N. A. A., c.ª 1584) de Amaro do Vale, que reproduz no primeiro plano, com variantes, o famoso anjo da *Melancolia* de Dürer. A melancolia, note-se, é uma das obsessões do século XVI, um dos tópicos mais sintomáticos do Maneirismo; em 1621, saiu uma *Anatomia da Melancolia* por Robert Burton, que se inscreve neste espírito maneirista e obteve considerável sucesso.

A nossa arte do Maneirismo recebeu também sugestões, colhidas decerto através de livros ilustrados ou de estampas avulsas, de mestres gauleses como Philibert del'Orme e Jacques I Androuet Du Cerceau,

sendo a influência deste último e apurado construtor maneirista particularmente visível em motivos de vinhetas da *Leitura Nova* (frontispícios de António Fernandes, 1552). Du Cerceau foi, conforme indica G. Kuller, o inspirador de Filipe Tércio para a traça do destruído Torreão do Paço da Ribeira (1582), obra de um grafismo severo, mas arrojado, cujos valores a reconstrução pombalina procurou reintegrar, e que estava em 1606 revestido interiormente de pinturas alegóricas e históricas, descritas num desconhecido livro de Leonardo Turriano.

III /DO RENASCIMENTO
AO MANEIRISMO:
O MESTRE DE S. QUINTINO
E A PRIMEIRA GERAÇÃO
DE PINTORES MANEIRISTAS

O brilhante ciclo de pintura portuguesa do primeiro terço do século XVI, vinculado esteticamente aos modelos arcaizantes de Bruges e de Antuérpia — como o testemunha a arte de Frei Carlos, a do Mestre da Lourinhã e ainda, em certa medida, a de Vasco Fernandes —, não oferecia saída para o futuro, dobrados os anos 30 da centúria. A esporádica aceitação de elegantes formas renascentistas de Antuérpia, através da influência de pintores como Quentin Metsys, Gossaert de Mabuse ou Van Orley, que é bem patente nas tábuas do chamado «Mestre de 1515» (Jorge Afonso?) e das «oficinas» que seguiram na sua esteira (Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes), não vinha eliminar os derradeiros vestígios tardo-góticos sempre presentes na nossa «pintura primitiva» — produção de «parcerias» rígidas, laborando em regime mestral —, antes acentuava o fim de uma expressão plástica, no convencionalismo das belas

roupagens e adereços das figuras, nos quentes mas sumários efeitos de cor, nas largas paisagens perspectivadas à maneira flamenga.

As pinturas integradas no ciclo dos «Mestres de Ferreirim» — etiqueta que rotula numeroso (e heterogéneo) acervo de peças atribuíveis, por facilidade de «arrumação», às oficinas, quer de Cristóvão de Figueiredo, quer de Gregório Lopes, quer de Garcia Fernandes — documentam nitidamente estes influxos renascentistas oriundos de Antuérpia (ver as tábuas da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios de Alfama, ou o retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa, este datado de 1537), e definem o início de um processo de revisão de valores que culminará, dobrado o meado do século, com o triunfo do Maneirismo.

Esse processo de transição estética é já particularmente visível numa pintura como o *Martírio de S. Sebastião*, do pintor régio Gregório Lopes (M. N. A. A., 1536). Executado para uma das capelas da Charola do Convento de Cristo de Tomar, o painel aparece-nos concebido em termos de inesperado avanço para a época, seja no intenso realismo com que são visionados os últimos planos (veja-se a dramática representação de um auto-de-fé, à direita, em agitadas gradações de cor), seja na ousada desintegração do espaço da composição, que não solicita uma legibilidade lógica da mesma, em detrimento dos planos centrais com o martírio do santo. Neste quadro esfumam-se os ecos goticizantes, sob o tratamento matizado das superfícies cromáticas, dinamizadas por movimentos antagónicos e pelo jogo sinuoso das formas características de «modernidade maneirista», de certa maneira estranhas em relação a outras obras atribuíveis

ao mesmo pintor (retábulo do Paraíso, M. N. A. A., c^a 1527; série dos Arcos, M. N. A. A., c^a 1530). Esta pintura é contemporânea do estabelecimento do tribunal da Inquisição em Lisboa (1536), acontecimento relevante nesta renovação de mentalidades e com reflexos profundos na nossa vida sócio-cultural. Ano da morte do poeta e humanista Garcia de Resende, também — em cuja *Miscellanea* (1530-33) perpassa um retrato vivo e perspicaz da sociedade da época, com os seus sintomas de mutação. O *Martírio de S. Sebastião* assinala, em termos estéticos e picturais, essa mutação: desaparece a habitual clareza clássica da narrativa, e a própria relação de proporções na construção dos espaços é tratada de forma ambígua. Outras peças atribuíveis a Lopes, como o políptico de Santos-o-Novo (M. N. A. A.), datável dos anos 40 do século, e a notável *Adoração dos Magos* da Igreja de Bourg Saint-Andéol (França) revelada por Reis-Santos, atestam também esta revisão pronunciadamente anti-renascentista, que se colhe igualmente em algumas pinturas integradas no ciclo de Garcia Fernandes (*Terceiro Casamento de D. Manuel*, 1541, Museu de Arte Sacra de Lisboa; *Martírios de Santa Catarina*, c^a 1538-40, Sé de Velha Goa).

A coexistência de várias correntes estéticas na pintura do segundo terço do século XVI, desde ressaibos góticos e soluções clássicas a experiências maneiristas, tratadas numa articulação ambígua de valores que contraria a anterior limpidez do discurso artístico, é sintoma evidente de um processo de transição que encontra eco em todos os ramos da nossa cultura. Neste «século de oiro» do Império português, em que o poder concentracionário do Estado e da nova burguesia capitalista assenta as suas estruturas sobre o comércio da pimenta e do ouro da

Mina, com a conseqüente desestabilização do quadro financeiro e das relações laborais, em que a renovação interna da Igreja contra-reformista se desenvolve em rigidez e intolerância, o Maneirismo brota como a resposta possível de *modernização*, condicionada por toda uma vasta situação de crise.

As soluções anti-renascentistas invadem e refrescam as composições pictóricas, subordinadas a uma outra iconografia e a um outro gosto, ainda que o acento funcional (pintura religiosa destinada a intervir como norteadora de culto) se perpetue — até num crescente de aceitação relativamente às décadas anteriores. Do mesmo modo que no século XVIII as igrejas portuguesas acolhiam sempre a talha dourada na decoração dos seus altares, na segunda metade do século XVI a presença de um retábulo com painéis pintados narrando as «históricas» específicas do culto era indispensável. A pintura conhece um incremento excepcional — e é o Maneirismo, como manifestação estética, que norteia o gosto dominante.

Neste processo de modernidade pictórica, os sintomas de reflexão e de viragem que, por exemplo, o *Martírio de S. Sebastião* já deixa entrever, são sobretudo desenvolvidos por outras «oficinas» e artistas (todos anónimos), que surgem na esteira de Gregório Lopes, porventura formados na oficina do célebre pintor régio de D. João III. O mais importante de todos é o enigmático Mestre de S. Quintino.

Trata-se de um pintor de interesse primacial nesta primeira «geração» maneirista (uma geração *experimental*, virada ainda para os modelos neerlandeses). Sob esta designação podem hoje ser agrupados cerca de cinquenta painéis do segundo terço do século XVI — tábuas das

Igrejas de Unhos e de S. Martinho de Sintra, o tríptico de Ega, S. *Leonardo* de Atouguia da Baleia, *Pregação de S. João Baptista* (Est. 1) do Museu Nacional de Arte Antiga, série da Igreja de S. Quintino de Serramena (Sobral de Monte Agraço), tríptico da Vestiaria do Cabido da Sé de Évora, etc. —, que constituem um núcleo heterogéneo e valioso, ainda insuficientemente estudado em globalidade. Deve-se a Martin Sória (1957) o reconhecimento do Mestre de S. Quintino como personalidade autónoma, bem diferenciada da de Gregório Lopes (com quem chegou já a ser confundido), documentando uma faceta inovadora e mais «avançada» na sua atitude anti-clássica de vanguarda. A sua obra revela sintomáticas influências dos maneiristas de Antuérpia, como Jan van Scorel e Lucas van Leyden, e insere-se já, com nitidez, no processo de rebelião maneirista. Os quatro painéis da Igreja de S. Silvestre de Unhos, encomendados e executados em 1537-38, sob beneplácito da Colegiada de Ourém (que superintendia na freguesia de Unhos), constituem uma das mais recuadas obras do Mestre de S. Quintino, mas nem por isso são nele menos visíveis as propostas de discurso plástico irracionalista, na ousada concepção cromática (que o recente restauro no Instituto José de Figueiredo revelou) e no atrevido pendor expressionista dos figurinos, na distorção dos espaços e na nova modelação «mecanizada» imprimida às carnações, panejamentos e vegetação.

Na *Deposição no Túmulo* da Igreja de S. Quintino, por exemplo, a concepção espacial é dinamizada por diagonais geradoras de pontos ambíguos de fuga e a superfície pictural tratada em manchas imprecisas de tons estranhos, que criam conflitos prospetivos ou se alargam em densos «sfumatos» de mistério; este aspecto é particularmente bem

concebido na *Pregação de S. João Baptista* (Est. 1) exposta no Museu de Arte Antiga, porventura a produção mais feliz do Mestre de S. Quintino. Citando Martin Sória, «the exact spatial relationship and distance, so clearly indicated by G. Lopes, is neglected by the S. Quintino Master (...). The light, transparent tonalities of Lopes give way to sombre, opaque values.» Os tons vermelho-salmão, verdes e amarelos esmaecidos, brancos opacos, o vermelho-rubro aplicado em algumas cabeleiras, valorizando as largas superfícies neutras em que a indefinição cromática sugere volumes e planos, numa ambiguidade assumida, têm a audácia de um artista arrebatado, que explora no sentido de um estilo novo. Assim, «in the Preaching of St. John Baptist, Mannerism triumphs» (M. Sória)... A forma composicional básica (tradicionalmente em círculos) cede lugar às ovais alongadas, na distribuição de figuras e de planos distintos. Os panejamentos e os figurinos, o casario dos fundos e a vegetação, adquirem uma visão «serpentinada» e dinâmica. Se o «receituário» normal do Mestre de S. Quintino acolhe sugestões de gravuras neerlandesas nos seus acessórios (a *Oração de Sant'Ana e S. Joaquim* da Vestiaria do Cabido da Sé de Évora, na decoração espectacular da Porta Doirada, replica elementos de gravuras de Cornelis Bos e Cornelis Floris, executadas em Antuérpia entre 1550 e 1555), a visão estética deste pintor denuncia, também, a influência dos maneiristas italianos. No *Calvário* de S. Quintino, por exemplo, já Reynaldo dos Santos notava evidentes sugestões florentinas (Andrea del Sarto, Pontormo).

Outra oficina importante nesta geração de Maneirismo experimental é a do Mestre de Abrantes. O desmembrado políptico que hoje se distribui pela nave da Igreja da

Misericórdia de Abrantes, e que constituía o primitivo retábulo-mor da instituição (c^a 1548-50), formado pelas tábuas da *Anunciação* (Est. 2), *Visitação*, *Natividade*, *Cristo com a cruz às costas*, *Calvário* e *Deposição no túmulo*, constitui o núcleo essencial desse produtor de imagens activo em meados do século XVI. Estas excelentes pinturas, durante bastante tempo atribuídas a Gregório Lopes, revelam porém uma maior largueza de composição, modelação e cor, já desembaraçadas numa linguagem anti-clássica, numa pincelada mais pela mancha e num atrevido pendor expressionista — características que não encontram eco nas obras áulicas de Lopes. As afinidades destes painéis de Abrantes com outros de Gregório Lopes (o políptico de Santos-o-Novo, por exemplo) são em boa verdade mais semânticas do que, propriamente, formais — uma origem iconográfica comum e certos detalhes acessórios, explicáveis porventura pela aprendizagem do Mestre de Abrantes nas oficinas eruditas de Lisboa. Estamos em presença de um mestre diferente, mais avançado, dir-se-ia até mais arrojado no tratamento largo do discurso plástico. Com esta deliciosa «série de Abrantes» relacionam-se, morfologicamente, outras pinturas de meados do século XVI, caso da Bandeira da Misericórdia de Alcochete, descoberta por Reis-Santos e reveladora de um nervoso expressionismo acentuado pelas manchas de cor ácida; uma arruinada *Descida da Cruz* (Museu de Arte Sacra do Funchal); dois *Calvários* (depósito do M. N. A. A., n.^{os} de inv.^o 130 e 173); e *Santo Adrião*, identificado por Dagoberto Markl na Igreja da Póvoa de Santo Adrião (Loures) — todas denunciando já uma situação maneirista.

Um dos pintores lisboetas que, à luz da documentação recolhida, supomos ter representado papel do maior

relevo no panorama cultural do seu tempo foi o mestre Diogo de Contreiras. Trabalhou em Lisboa de 1521 a 1560 (Vergílio Correia), tendo sido «examinador de pintores», cargo que atesta a sua categoria. Sob pagamento excepcional, pintou o retábulo da Igreja Colegiada de Ourém (1537-41) — cujo painel central representava *Nossa Senhora da Misericórdia*, padroeira da Colegiada — e o retábulo do Convento de Santa Clara de Santarém (1553-54) — obras infelizmente desaparecidas. Face à categoria deste pintor (avaliável pelos cargos ocupados e pelos preços cobrados) e à época e região onde desenvolveu a sua actividade, não repugna sugerir uma identificação de Diogo de Contreiras com o enigmático Mestre de Abrantes — mera hipótese de trabalho, que só futura investigação poderá validar.

Num centro cultural com a projecção de Évora desenvolvia-se entretanto, à sombra do poderoso mecenato local, a actividade de outra oficina de pintura com decisiva influência nesta fase experimental: a oficina do Mestre da Epifania da Sé de Évora, estudada por Sória. Cinco pinturas existentes na Pinacoteca da Sé de Évora — *Epifania*, *Sant'Ana*, *A Virgem e o Menino* (Est. 3), *Baptismo de Cristo*, *Última Ceia* e *Santo Amaro, S. Bento e S. Romão* — provêm de um retábulo para um antigo altar da Sé eborense, encomendado por D. João de Melo, arcebispo de Évora entre 1564 e 1574, e constituem o núcleo essencial da produção deste mestre. Os panejamentos aparecem tratados com delicadeza, serpenteados e dinamizados pelo jogo curvo das dobraduras, e uma imprevista plasticidade dos contrastes de luz sublinha valores gráficos de fino recorte (veja-se a *Epifania*, com os figurinos em atitudes teatralizadas, de

largos panejamentos espiralados e envolventes, composição de refinado apuro aristocrático). A pintura que representa *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* (Est. 3), pelo modo arrojado como é tratado o espaço, com notável sentido cenográfico, num contexto de arquitectura subsidiária polarizada por diagonais antagónicas, é peça nitidamente maneirista e merecedora de particular referência pelo seu acentuado irracionalismo. Os verdes desmaiados, os vermelhos-salmão (como nas tábuas do Mestre de S. Quintino), os carmins e róseos, os azuis-claros e os amarelos-sumidos — e, muito curiosamente, o uso de dourado para valorização de certos detalhes sem par na nossa pintura coeva («as in Greco's contemporary early works in Venice», observa com pertinência Sória) —, definem um conceito cromático inovador. Sublinhe-se ainda o uso de ruínas de arquitectura clássica nos fundos dos painéis (como sucede na *Epifania* de Évora e nos painéis do retábulo da Igreja de Boa Nova no Alandroal, outra obra importante deste mestre), uso que recorda certas pinturas de Giulio Romano (M. Sória). Mas os acessórios continuam a ser predominantemente decorados com elementos tirados de estampas neerlandesas (Cornelis Bos, Vredeman de Vries), nos grotescos, mascarões, cartelas e obras-de-laço que se relevam nos tronos (*A Virgem e o Menino*, c.^a 1570, Museu Regional de Beja), nos portais e arcos (*Adoração dos Pastores*, c.^a 1565-70, de Boa Nova), nos objectos acessórios (a ourivesaria incluída na *Epifania* da Sé de Évora, o mobiliário na *Anunciação* do Museu de Lagos), etc.

A obra do Mestre da Epifania da Sé de Évora apresenta estritas afinidades de estilo com os «frescos» profanos de três tectos existentes no Palácio dos Condes de Basto em

Évora, um dos quais representando oito ninfas da Antiguidade Clássica, brincando com querubins nus, num ambiente bucólico de verdura e cor. Esta decoração profana, única no seu género em Portugal, tem a particularidade de estar assinada pelo seu autor, Francisco de Campos, e datada de 1578. O estilo das galantes ninfas e deusas que decoram um dos citados tectos documenta exemplarmente, entre nós, uma feição sensualista e aristocrática do Maneirismo neerlandês — ainda que, como fez notar Adriano de Gusmão, «a composição geral de toda a pintura represente um eco da originalíssima decoração de Correggio em Parma, na Câmara de S. Paulo» — e as suas semelhanças com o núcleo citado, em particular com *A Virgem e o Menino* de Beja, são irrecusáveis. De Francisco de Campos pouco se apurou: artista flamengo, ou de origem neerlandesa (aparentado com artistas flamengos ao tempo radicados no nosso país), vivia em Évora em 1578 e aí morreu em 1580, vitimado pela peste (Túlio Espanca).

Outras pinturas retabulares do meado do século acentuam esta destruição deliberada da estrutura classicista, na organização distorcida dos espaços e no renovado sentimento cromático, no adopção de figurinos alteados e numa visão atormentada das «cenas» religiosas. Continuam a seguir-se os modelos maneiristas de Antuérpia, nos acessórios pintados (máscaras, cariátides, faunos, obras-de-laço, medalhões e cartelas, etc.), pela utilização de gravuras ao tempo muito difundidas. *A Virgem, o Menino, Dois Santos e Doadora* do Museu de Arte Antiga é um desses exemplos, bem executado e imbuído de vasta simbologia introduzida pelas litánias marianas (a Fonte da Vida, o «Speculum sine macula», o Jardim

Fechado, a «Civitas Dei»...) que povoam toda a composição. Pintura devida a um bom representante desta fase de Maneirismo experimental, em feição neerlandesa, procede do extinto Mosteiro da Esperança, em Lisboa, e inclui a representação, como doadora, de D. Joana d'Eça, camareira da rainha D. Catarina. No mesmo espírito se inscrevem um interessante políptico existente na Capela do Leão em Alpedrinha, os dois trípticos da Igreja matriz de Santa Cruz na Ilha da Madeira (no género do Mestre de S. Quintino), o retábulo da Capela de S. Pedro de Montemor-o-Novo, o da Capela do Espírito Santo de Sousel (Portalegre) — este último influenciado pelo Mestre da Epifania da Sé de Évora —, etc.

Já as duas grandes tábuas existentes no Museu Nacional de Arte Antiga que representam o *Casamento místico de Santa Catarina* e a *Degolação de Santa Catarina* (Est. 4) com predelas figurando santos franciscanos, se inscrevem numa dupla influência maneirista, flamenga e italiana. A apreensão desses valores incide no jogo de distribuição de luz, que acentua as gradações cromáticas, no tratamento matizado dos panejamentos, na desintegração prospetiva dos planos, nas proporções avassaladoras dos figurinos — tudo denunciando a feição anti-renascentista deste mestre lisboeta não identificado. Na *Degolação* (Est. 4), desenvolve-se em segundos planos, como sequência ilógica da cena principal do martírio, uma paisagem fantástica, perturbadora e inquietante, que nos solicita para os temas complementares e longínquos do enterro e ascensão de Santa Catarina, num percurso narrativo de leitura. Na base da montanha onde, numa gruta, decorre a exumação do corpo da virgem mártir, cresce fresco bosque verdejante

onde se vislumbram silhuetas etéreas de pastores, tocando flauta e dançando com os seus rebanhos — magnífico quadro de género, de intensa expressividade maneirista.

O gosto áulico pela veia retratista também aufere, nesta fase, de certo desenvolvimento. Aspecto dos mais significativos da nossa cultura laica (ou seja, à margem do sistema cultural contra-reformista dominante), assume características individualizantes e antropocêntricas; ao descritivismo perpetuador da índole *física* dos retratados (característica do Renascimento) sucedem as representações evocadoras de uma presença *idealizada*. Os retratos do Maneirismo, como sucede aliás em Pontormo e em Bronzino (e, entre nós, em Cristóvão de Morais), utilizam precisamente as gradações da matéria cromática, a indefinição fluida dos contornos e a sugestão ilusória dos enquadramentos prospetivos para valorizar esta figuração idealizada dos personagens que se faziam retratar, quer em telas avulsas de cavalete, quer em painéis retabulares. Se o *Retrato da Senhora com Rosário* (M. N. A. A.) entronca na tradição naturalista do Renascimento, através de um extraordinário apuro formal que muito justamente o torna próximo de um Sanches Coelho, já o *Retrato de Jovem Cavaleiro* (M. N. A. A.) se revela uma composição bem maneirista, no tratamento matizado das gradações cromáticas, na marcação idealizada da personagem e dos seus atributos, que incide sobretudo na couraça lavrada e nos valores da gola encanudada. Este retrato áulico (que representa o Condestável D. Duarte, segundo Adriano de Gusmão, ou o jovem Infante, segundo Dagoberto Markl) é atribuível, sem sólido fundamento, aos anos cinquenta do século e ao pintor

régio Cristóvão Lopes, filho de Gregório Lopes. A este mesmo artista são atribuíveis os retratos de D. João III e da rainha D. Catarina, acompanhados pelos respectivos santos padroeiros (M. N. A. A. e Mosteiro da Madre de Deus), grandes painéis maneiristas que se apresentam em larga escala, de perspectiva obliquada, tratamento matizado da composição, ainda na tradição flamenga de Moro. Note-se, em reforço à atribuição tradicional, que Cristóvão Lopes trabalhou ao lado de Anthonis Moro quando, em 1552, o mestre flamengo veio a Lisboa, encarregado de retratar a família real.

IV / A SEGUNDA GERAÇÃO DE «ITALIANIZANTES»

Se o segundo quartel de Quinhentos marca decisivamente, ao nível da pintura nacional, a ruptura com os ecos classicistas do Renascimento — estes nunca, em boa verdade, assumidos na sua extensão —, é no terceiro quartel da centúria que a pintura se define, em termos críticos, ao nível de uma *situação maneirista*. A *situação possível*, obviamente, elaborada no seio de uma sociedade que aderira, sem contestação maior nem sintomas de inquietude, aos valores contra-reformistas... Mas a *situação-outra*, que alinha com a modernidade do seu tempo sem perder de vista os padrões italianos, que pode e sabe «italianizar-se» sem detrimento da experiência anterior.

A «segunda geração», que corresponde mais ou menos aos anos 60 e 70 do século — os anos do auge do Concílio de Trento, do pontificado de Paulo IV e de Pio V, em que a Contra-Reforma triunfa —, é a geração dos «italianizantes». A viragem estética, iniciada pelos nossos pintores de meados do século, acentua-se em maturidade com o labor de alguns artistas formados na própria Itália (Campelo, Gaspar Dias, etc.). A melhor pintura portuguesa

atinge um cunho nitidamente maneirista, coerente com a experiência coetânea de além-fronteiras.

No campo das influências ordenadoras e das condicionantes iconográficas, esta viragem estética evolui num sentido italianizante: pouco existe já, nestes novos artistas que atingem agora o cume da produção, que denuncie uma orientação subordinada aos modelos maneiristas flamengos. A paisagem modifica-se, com nitidez, no panorama evolutivo da pintura portuguesa, e não apenas no que respeita aos pintores eruditos da capital ou aos que, fora de Lisboa, laboram à sombra de mecenas poderosos e cultos — também a nível regional a influência maneirista italianizante predomina (os painéis da *Vida de S. Pedro*, do pintor Diogo de Torres [c^a 1573], na Igreja matriz de Dois Portos, perto de Torres Vedras, constituem um saboroso exemplo, a estudar).

1. CRISTÓVÃO DE MORAIS

Pintor porventura de origem espanhola e activo na corte portuguesa entre 1551 e 1571, é autor de dois celebrados e notáveis retratos de D. Sebastião: o do Mosteiro das Descalzas Reales, de Madrid, assinado e datado (1565), que representa o efémero monarca aos onze anos, e o do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, executado em 1571 por encomenda da rainha de D. Catarina e sob paga de 12.000 rs. São duas das pinturas mais notáveis e vincadamente maneiristas que subsistem desta época. Estamos face a um artista aristocrático, muito considerado certamente pela clientela cortesã, e com largas responsabilidades como retratista, decorador e pintor de

retábulos. Sabemos que em 1551 pintou e dourou uma elegante liteira real, executada em marcenaria por Diogo de Çarça — mestre do cadeiral maneirista do coro dos Jerónimos — e envidraçada por António Taca, mestre vidreiro da Batalha (Sousa Viterbo). A decoração pictural, estendida porventura a temas mitológicos ou profanos, orçou quantia excepcional (63.140 rs). Em 1554, Cristóvão de Morais pintava um leito para a Câmara da rainha D. Catarina, por preço de 26.270 rs. Em 1567, enfim, executou o retábulo da capela-mor do Mosteiro da Conceição de Beja, recebendo em primeira paga 35.000 rs e dois moios de trigo. Tudo obras desaparecidas. Em 1554, Cristóvão de Morais ocupou o cargo de examinador de pintores, o que atesta bem a sua categoria social e profissional. Teve, ainda, o cargo de Rei de Armas, segundo nos informa um documento de habilitações das Ordens Militares do início do século xvii. Estamos face a um artista de estatuto definido, de índole aristocrática, orgulhoso na sua plena individualidade de produtor de imagens, como típico sequaz do Maneirismo cortesão.

O *Retrato de D. Sebastião* (Est. 5), do M. N. A. A., que manifesta preciosos ressaibos de um Maneirismo áulico de perfil italiano, é certamente o retrato pintado em 1571 por encomenda de D. Catarina; aliás, as evidentes afinidades de processo e de estilo com o outro belíssimo retrato do rei (em corpo inteiro) das Descalzas Reales de Madrid, assinado *1565 Christoforus a Morales faciebat*, confirmam a identificação do retrato de Lisboa. Trata-se de um dos bons retratos maneiristas europeus, perfeitamente nivelado aos de Pontormo e de Bronzino.

Segundo observa José-Augusto França, «é o príncipe perdido de orgulho, que se supõe senhor de um destino

impossível, sonhando políticas e heroísmos no país exangue, desafiando o mundo e a vida que o perderá — o príncipe maneirista por excelência (...) nesta imagem de insolente beleza heráldica, quase irreal na sua ambiguidade necessária». O retratado, personagem atormentado por ansiedades e sonhos irrealizáveis, aparece visionado por Cristóvão de Moraes com a força obsessiva do misticismo e do temor — efigie idealizada que nos transmite, mais do que o retrato físico, o retrato ideológico do rei-Desejado, no seu mito quixotesco, a visão evocadora de um sistema dominante. Sublinhe-se o tratamento dos valores plásticos, matizados subtilmente por finas veladuras e por um indefinido «contraste de mistério» na relação dos planos, ou a inexpressiva cabeça, que nos revela a inquietante frieza do seu olhar, ou a dureza crua da boca, num esgar de desdém. Mas poderosa é, sobretudo, a extraordinária armadura lavrada (que tem o luxo das couraças milanesas), dada em subtis toques de cor e com uma invulgar perícia de pincel. Dir-se-ia que constitui, afinal — mais do que a idealizada cabeça do príncipe malogrado — o «motivo» fundamentador deste retrato e a sua principal referência de leitura! Assim o entenderia também, séculos volvidos, e num contexto de colonial-fascismo que denuncia, o escultor João Cutileiro, no magnífico monumento de D. Sebastião em Lagos (1973), estatuária de sabor «neo-maneirista», «fantasma de pedra saído do chão» que segundo José-Augusto França «desmistificou todo o discurso nacionalista dos monumentos do Estado Novo»... e também o saudosismo quixotesco do Quinto Império...

Voltando ao retrato sebástico de Lisboa, é a soberba armadura real que de facto constitui o *espectáculo*, paradigma

da ideologia dominante e *objecto* predilecto das atenções requintadas do pintor. Na zona inferior esquerda, a cabeça desmesurada de um galgo, com sumptuosa coleira rubra, farejando a mão que repousa sobre o cinto da espada, é símbolo do monarca e do poder estabelecido. O *Retrato de D. Sebastião* (Est. 5) constitui um dos marcos mais transcendentais da nossa cultura maneirista. Segue, assim orgulhosamente afirmado, a melhor tradição do retrato idealizado do Maneirismo internacional, e nesse sentido merece ser entendido a par da fecunda rebelião de Bronzino, senão mesmo de Pontormo.

No Paço Real de Sintra encontram-se duas curiosas pinturas de um desmembrado retábulo sebástico, de ignota procedência, que merecem ser agora citadas pois têm a particularidade de representar S. Sebastião através da personagem áulica do rei-Desejado, ora libertando os cativos cristãos (Est. 20), ora discursando perante o Imperador. Pintura um tanto grosseira, embora inspirada em modelos maneiristas eruditos (designadamente, na figura da *Caridade* que preenche o primeiro plano de uma das tábuas [Est. 20], em pintura de Morales do retábulo de Arroyo de la Luz), deve ser devida a mestre lisboeta da «terceira geração». Sublinhe-se a representação idealizada (e, sem dúvida, póstuma) do *Desejado*, que elegantemente incorpora o personagem do santo mártir homónimo, no âmbito de uma «ideologia imagética crítica» (ambiguidade dual na relação temática) por onde perpassa, porventura, um feroz discurso sebastianista camuflado por temas do hagiolégio de S. Sebastião, já longamente enraizados no gosto das nossas populações. São tábuas dos fins de Quinhentos que devem ser retidas no âmbito da iconografia de D. Sebastião.

2. ANTÓNIO CAMPELO

A fidelidade ao espírito da «maniera» italiana expressa-se com particular acuidade visionando a (escassa) obra do pintor Campelo, hoje reduzida a oito desenhos e a uma única tábua identificada. Artista hoje muito esquecido, foi todavia muito considerado pelos seus contemporâneos, a crer nas laudatórias referências que lhe fazem escritores seiscentistas pondo em realce o mérito da sua obra e a sua aprendizagem estética na Itália.

António Campelo, segundo o memorialista Félix da Costa Meesen, «seguio em m^{ta} parte a Escola de Michaelo Angelo Bonarrote, asim na força do debucho, como parte do colorido; se bem que ja com outra inteligencia no mexido das cores.» Foi aliás um dos bolseiros régios que, a mando de D. João III, teria estagiado em Roma para aperfeiçoar a sua arte. No seu diálogo *Hospital das Letras*, escrito entre 1654 e 1658, D. Francisco Manuel de Melo refere-se com louvor à «glória do engenho» de Campelo, após referenciar Camões, João de Barros, Jerónimo Osório e outros vultos da cultura portuguesa.

Da obra de António Campelo subsiste uma preciosa colecção de desenhos e estudos preparatórios conservados no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga que já tivemos ensejo de analisar em pormenor. Todos estamos hoje conscientes do alcance de que se reveste, para definição de uma personalidade artística, o estudo analítico do desenho — e não só em termos de leitura formal, mas ainda a nível histórico, iconográfico e plástico. São os esquiços que consentem a abordagem mais profunda dos «estilos», constituindo autênticas assinaturas de artista. No caso de António Campelo, o conjunto

excepcional de desenhos, mais ou menos elaborados, que nos chegou, permite considerações significativas sobre a sua formação na Itália maneirista.

O desenho que representa *A Prudência* (M. N. A. A., n.º 137) (Est. 7), inspira-se com fidelidade, conforme pude apurar, numa cena pintada em 1552 por Pellegrino Tibaldi na fachada da Vicolo Savelli de Roma (obra destruída, de que todavia restam esquiços preparatórios). Os desenhos n.ºs 381 e 382 (Est. 8) também se inspiram em pormenores de outra «fachada pintada» de Roma, a fachada do Palazzo Milesi, decorada pelos pintores Polidore Caldara do Caravaggio e Maturino Florentino, obra igualmente destruída, mas de que existe um bom desenho do século XIX (Enrico Maccari, 1885), que me permitiu fazer a identificação. É evidente que António Campelo, quando esteve em Roma, pôde admirar esta fachada e copiar alguns dos «motivos» nela pintados por aqueles dois epígonos de Rafael. Trata-se de cenas alegóricas e de episódios da História da Roma Antiga: num dos desenhos, vemos soldados romanos distribuindo despojos de guerra, num outro (Est. 8) uma disputa entre anciãos tendo como enquadramento fantástico escorços de edifícios idealizados da Antiguidade clássica (dados de modo distorcido) e, à direita, como apontamento exótico, duas cabeças de elefante.

Outro esquiço de António Campelo (n.º 380) representa um elegante mausoléu romano, dado a tinta bistre, com alguns laivos de marcação de volumes, em correcto apontamento. Ainda em referência à sua estadia em Roma, o desenho alegórico que representa *A Força* (n.º 383) inspira-se num dos «frescos» de Giulio Romano para a Sala Psyché do Palácio Farnèse. *O Senhor da Cana*

Verde (n.º 2866) é estudo preparatório para uma desaparecida tábua que Campelo executou com destino ao Claustro do Mosteiro dos Jerónimos (ainda admirada por Félix da Costa, Frei Manuel Baptista de Castro e Guarienti), e que assinala, curiosamente, as diversas cores que a pintura ostentaria ao ser passada para a tábua — curiosidade que se nota também em diversos desenhos italianos da época, como alguns de Pontormo, mas que é caso raro entre nós. Merece particular registo, ainda, o desenho *Alegoria à Morte* (inv.º 379), dado em contrastes de tinta bistre, composição que merece ser cotejada com outras (escassas) alegorias existentes na nossa arte maneirista, designadamente em desenhos de Francisco de Holanda do álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-73) e *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa* (1571) e em estudos do pintor Francisco Venegas.

Da obra de pintura de António Campelo apenas chegou aos nossos dias, absolutamente identificada, uma única peça: o painel *Cristo com a cruz às costas* dos Jerónimos, que se encontra, bastante repintado, em depósito no M. N. A. A. Félix da Costa (1696) refere-se-lhe directamente, e a análise comparativa dos desenhos confirma a identificação. Da pintura se colhe a impressão de uma forte personalidade de romanista, bem desembaraçada e destra na teatralização dos soldados e no dramatismo pungente imprimido à figura de Cristo. Como bem observou Adriano de Gusmão, esta pintura revela, também, sugestões da pintura maneirista veneziana, manifestas no sentimento cromático que a película pictural traduz, nos seus azuis, brancos e carmins-esmaecidos, em certas tonalidades envolventes dos tecidos e das armaduras. Impõe-se, realmente, o próximo tratamento laboratorial

desta importante tábua de Campelo, para que, removidos os repintes oitocentistas que a adulteram, se possam aquilatar melhor as peculiaridades estilísticas do artista. Este facto impede que possam ser desde já atribuídas a Campelo outras peças italianizantes (como as seis danificadas telas da *Paixão de Cristo* que pendem das paredes da sacristia dos Jerónimos) que, pela robustez romanista dos figurinos e pela largueza da composição, sugerem uma aproximação estética com a tábua e os desenhos referidos.

As grandes «fachadas pintadas» da Itália do século XVI (que também encontramos no Reno, na Flandres, em Praga...) revelam com clareza o gosto pela ostentação e prestígio da classe dominante, que se não restringe à nobreza como ainda à clientela da grande burguesia. Como observa André Chastel, que estudou particularmente a matéria, «l'ardeur avec laquelle on soumet au nouveau style les modalités du décor de fête, le cérémonial et le costume, fait un peu oublier qu'il s'agit de variations modernes sur des pratiques déjà séculaires. L'expansion de la fête atteint tous les replis de la vie sociale. Elle donne une valeur singulière à la rue et à tout ce qui s'y passe, et avec d'autant plus de force que, religieuse ou profane, ou les deux à la fois, elle exalte aux dépens du quotidien le provisoire et le merveilleux». A voga das «fachadas pintadas», que na essência constitui um revivalismo medieval (muitos dos edifícios comunais italianos da Idade Média eram ornados, no exterior, de «frescos» figurativos em *grisaille*), adquiriu com o Maneirismo, e sob impulso do arquitecto-decorador Baldassare Peruzzi, uma dimensão extraordinária, que sublinha certos aspectos lúdicos e festivos da arte integrada no tecido urbanístico das vilas e

idades. Este gosto requintado de decoração revestia a frontaria dos edifícios com séries de frisos pintados de temas «heróicos», alegóricos ou, mesmo, profanos, dividindo os andares, cingindo as pilastras, percorrendo os frisos e entablamentos, sublinhando os valores gráficos da arquitectura. A maioria das «fachadas pintadas» italianas desapareceu, naturalmente — pintura ao ar livre, sujeita a condicionalismos diversos, com uma intenção de intervir num espaço e num tempo determinados —, mas deles nos ficaram abundantes cópias, desenhos de alçados, estudos preparatórios, etc.

Quando António Campelo estagiou em Roma, sintomaticamente se deixou impressionar pela visão cenográfica destas fachadas dos *palazzi* romanos, como a Vicollo Savelli, de Pellegrino Tibaldi, ou o Palazzo Milesi, de Polidoro e Maturino, tendo-se deleitado a copiar, em desenhos a tinta bistre, alguns dos «motivos» pintados nessas fachadas. Alguma vez terá Campelo sonhado implantar em Portugal este gosto requintado e lúdico de decoração arquitectónica como se deverá inferir do rigor com que se esforçou por assimilar esse gosto através dos desenhos que executou e trouxe para a sua pátria? Tentativa vã, sem dúvida, de criar aqui uma moda artística de largo sentido cenográfico — a que uma sociedade fechada como a nossa, cingida à ideologia dominante de Contra-Reforma na sua feição mais austera, não poderia naturalmente ser sensível.

De facto, a segunda metade do século XVI não viu desenvolver em Portugal uma pintura de sentido «heróico» e monumental, histórica ou profana — com raras e tardias excepções. A ideologia dominante, moldada ao estatismo opressor de Trento, impôs sempre uma iconografia restrita

que cerceou, neste aspecto, o pendor criativo dos artistas. Assim, os desenhos que Campelo executara em Roma, sensibilizado pelas novidades da «maniera» triunfante, não tiveram assimilação entre nós, da mesma forma que os renovados conceitos urbanísticos de Francisco de Holanda expressos no tratado *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa* (1571).

Maneirista na plena acepção do termo, estimulado pelos conceitos da *idea romana*, o pintor António Campelo entronca numa veia academizante representada pelos epígonos de Rafael, como o Maturino de Florença (1490-1528), o Polidoro Caldara da Caravaggio (1500-1546) e o Giulio Romano (1499-1546), e pelos epígonos de Miguel Ângelo, como é o caso do bolonhês Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Mas nos seus esquiços revela-se igualmente a influência de maneiristas tardios da escola romana, como Livio Agresti e Salviati, Tadeo Zuccaro e Pirro Ligorio, na escala robusta dos figurinos (desenhados sempre com segurança) e na teatralidade irracional dos gestos e atitudes. O que situa o seu estágio em Roma por volta do sexto decénio do século XVI — e é neste âmbito que, nos arquivos romanos, se deverão buscar traços documentais da sua passagem e actividade.

Artista algo marginalizado em Portugal — como os seus contemporâneos Francisco de Holanda e Luís de Camões —, António Campelo é exemplo importante de um pintor aristocrático na sua plena individualidade, erudito nas suas propostas maneiristas, orgulhoso do seu trabalho, intolerante porventura nas cedências face à clientela. Além da empreitada no Mosteiro dos Jerónimos, nada mais sabemos que tenha feito, de regresso à pátria. Não admirará que venha a provar-se

que foi um artista cuja actividade se restringiu à órbita de um mecenas imbuído de cultura italianizante, em cuja sombra teria laborado.

3. LOURENÇO DE SALZEDO

Presumivelmente de origem espanhola, este pintor da rainha D. Catarina devia ser artista muito considerado pela sua protectora, que legou em testamento «à viúva que ficou de Salzedo o pintor» o usufruto de várias casas. Testemunho de consideração e, decerto, de reconhecimento pelo seu trabalho. Salzedo faleceu em 1577 (Jorge de Moser), e sabemos que pouco antes trabalhara em obras da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos.

A obra hoje mais seguramente identificável é o retábulo do altar-mor da Igreja dos Jerónimos. Uma referência preciosa de Frei Manuel Baptista de Castro, na sua *Crónica da Ordem de S. Jerónimo* (mss. do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fonte fidedigna apoiada em documentação do desaparecido cartório do Mosteiro ieronimita) atribui essa obra ao «grande pintor Salzedo». A construção da capela-mor maneirista dos Jerónimos, traçada pelo arquitecto Diogo de Torralva e executada por Jerónimo de Ruão, cerca de 1572, permite assentar a cronologia aproximada das cinco grandes tábuas retabulares (c^a 1570). Numa fiada superior, incrustada na pedraria maneirista do presbitério, figuram *Cristo com a cruz às costas*, *Cristo deposto da cruz* (ao centro) e *Flagelação*; a fiada inferior representa uma *Adoração dos Magos*, tripartida, a que falta o painel central, retirado em 1675 com a colocação do rico sacrário do ourives João de Sousa.

Estas grandes pinturas de Belém acusam plenamente

o romanismo dominante e a correcta apreensão que dela tinha Salzedo, seja no tipo atlético dos nus (sequazes da *terribiltá* miguelangelesca), seja no desmesurado alteamento dos figurinos, de largas roupagens e atitudes teatrais. Constituem, sem dúvida, um típico documento do Maneirismo erudito de perfil romanista, na sua vertente academizante. Vem a propósito relacionar com este retábulo a pintura da *Última Ceia* que sobrepuja o altar da capela dos Castros, em S. Domingos de Benfica, segundo Adriano de Gusmão: «Pelo estilo do desenho, escala das figuras, panejamentos, e sobretudo pela cor, em particular nos amarelos-torrados e nos azuis, tem estreitas afinidades com os painéis do altar-mor dos Jerónimos». Este mesmo «receituário» estilístico, que é bastante peculiar e individualizado, sugere a atribuição a Lourenço de Salzedo de quatro outras grandes pinturas hoje existentes na Sala do Despacho da Misericórdia da Lourinhã, procedentes do extinto Mosteiro Jerónimo de Vale Benfeito: *Julgamento de Santa Catarina*, *S. Jerónimo*, *Imaculada Conceição* (rodeada pelos símbolos das litánias) e *Profissão de Santa Paula*.

4. GASPAR DIAS

Gaspar Dias é o artista mais importante desta «segunda geração». Educado em Itália, onde D. João III o terá enviado como bolseiro régio, «foi genio admiravel, imitando m^{to} a Rafael de Urbino, e Franc^{co} Parmazano», segundo o memorialista Félix da Costa, que acrescenta ter sido «mais delicado q Campelo em as suas proporções: de espirito superior, que parece respirão as suas figuras, e m^{to} se equivocão com o risco de Rafael».

Em 1560, já regressado certamente do seu estágio

italiano, aparece-nos Gaspar Dias a ocupar o importante cargo de examinador dos pintores (a par do já referido Diogo de Contreiras), cargo esse que ainda detinha em 1566, altura em que acumulava o exame nas modalidades de têmpera (dourado) e de óleo (Vergílio Correia). Foi moço da câmara da Casa Real e pintor dos Armazéns e Casa da Mina e da Índia (1574). Por volta de 1578 executou um retábulo destinado à Ermida da Quinta da Marinha, em Alenquer, encomendado em verba testamentária de Manuel Correia de Menezes (30.000 rs). Já antes, em 1571, havia pintado o retábulo da casa das armas dos enjeitados no Hospital Real de Todos-os-Santos, pelo preço de 16.500 rs. Em 1590, decerto muito idoso, estava ocupado na execução de um grande retábulo destinado à Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai em Lisboa (Sousa Viterbo) — obra que, pelo facto de se terem gerado desinteligências com o artista, foi afinal concluída pelo pintor António da Costa, genro e discípulo de Diogo Teixeira. Gaspar Dias era casado com Catarina de Évora e residia em casas ao Jogo da Pela, em Lisboa.

O retábulo da capela de S. Roque, na Igreja de S. Roque, constitui a mais importante obra identificada de Gaspar Dias, que o terá executado cerca de 1584. Além de uma tábua de predela que representa *S. Roque na prisão* (actualmente deslocada), este retábulo incluía uma grande *Aparição do Anjo a S. Roque* (Est. 9) como peça principal. Estamos face a uma belíssima composição maneirista. O Anjo apresenta-se esbelto e alteado, dentro de um cânone idealizado que recorda as «figuras serpentinadas» de um Parmigianino, e a personagem do santo, em êxtase místico, é dinamizada por uma movimentação teatral (não se perca de vista um *S. Roque* de Parmigianino [1527] na Igreja de S.

Petronio de Bolonha). Se o quadro explana a sua função catequética com todo o rigor, viabilizando a clareza do programa iconográfico (e neste sentido insere-se no terreno da melhor pintura maneirista contra-reformista) o pintor permite-se criar outros pontos de fuga, acentuando dessa forma contrastes sensíveis de planos e de valores, através de um vasto espaço arquitectónico que ocupa o fundo, à direita, e prolonga sensivelmente a composição. Trata-se de um interior abobadado de edifício italianizante, cingido por colunata jónica e entablamento denticulado, que remata ao longe num recinto de planta centralizada, corrido de arcaria, onde se movimentam figurinhas e decorre um trecho complementar à «história» da visão de S. Roque no primeiro plano. Diagonais antagónicas, tão do agrado das melhores «receitas» maneiristas, criam assim sugestões de desequilíbrio e de irracionalismo, que dinamizam todo um *espaço* pictórico já de si sedutor pela sua frescura.

Gaspar Dias revela-se aqui um excelente pintor, que labora em finas velaturas e trata as gradações cromáticas com delicadeza — dentro de um programa claramente alinhado por bons modelos do Maneirismo italiano, de Parma e de Roma. A qualidade plástica dos escorços de figuras e panejamentos e as peculiaridades do estilo estimam-se também em alguns preciosos desenhos que nos chegaram, caso de um *S. João em Patmos* (M. N. A. A., n.º 440) que serviu de estudo para um desaparecido quadro do Mosteiro de S. Francisco de Lisboa, caso de uma *Prisão de Jesus* (n.º 441) (Est. 10) muito curiosa — simples apontamento a tinta bistre, em aguadas, onde soldados robustos de capacete, couraça e cálidas «ao romano» rodeiam a figura torcida de Jesus —, caso

ainda de um *S. Pedro e S. Paulo* com saborosos ressaibos de claro-escuro, reveladores do conhecimento de um «maneirismo de luz» à Parmigianino.

De várias outras pinturas a que se referem autores do século passado, com muito apreço e laudatórias palavras (como uma *Circuncisão* em Celorico da Beira ou uma *Descida da Cruz* em Santo António da Castanheira), desconhece-se hoje o paradeiro. Mas em S. Roque temos ainda, justificadamente atribuíveis a Gaspar Dias, uma *Anunciação* e uma *Adoração dos Magos* (esta no anexo Museu de Arte Sacra), e em depósitos do M. N. A. A. existem outras tábuas reveladoras do mesmo estilo, por exemplo uma danificada *Adoração dos Magos* (n.º 701) a solicitar intervenção laboratorial. O retábulo da Igreja da Misericórdia de Almada (executado, documentadamente, em 1565-66, não deixa de estar, ainda, dentro do espírito da oficina de Gaspar Dias — veja-se a elegante predela *A Virgem e o Menino num Jardim* —, e do mesmo modo quatro tábuas da *Paixão de Cristo* expostas no Museu de Faro.

V / A TERCEIRA GERAÇÃO

Se a segunda geração considerada o foi de consolidação do Maneirismo, na sua feição «italianizante», a terceira geração é o apogeu do estilo. Corresponde, em traços gerais, ao derradeiro quartel do século XVI e nela se incluem mestres importantes como Venegas, Fernão Gomes e Diogo Teixeira, cuja actividade madura se desenvolve sobretudo após 1580, e conjuntos como os da Sé de Portalegre (Est. 22) e da Matriz de Loures (Est. 21).

Esta fase derradeira de Quinhentos, que foi advento da governação filipina e da perda da independência nacional, após a crise dinástica gerada em Alcácer-Quibir, coincide com vasto incremento da actividade artística — no âmbito de um processo de reorganização interna do espaço nacional a que não foi alheia a influência da Igreja contra-reformista e militante, através de instrumentos poderosos como a Companhia de Jesus. Por todo o país, do Minho ao Algarve e do litoral à zona raiana, nas ilhas atlânticas (tábuas da Sé de Angra do Heroísmo) nas possessões ultramarinas — até na Índia (tábuas da Igreja de S. Paulo de Diu) —, a produção pictural foi imensa,

estimulada por uma clientela ávida de ornamentar os novos lugares de culto que se erguiam ou renovavam. Uma Igreja reanimada pela lição tridentina esforça-se na catequização profunda das populações, tarefa onde as «imagens sagradas» adquirem um papel relevante de informação. Predomina uma pintura estritamente religiosa (da erudita à mais ingénua), alinhada por uma iconografia respeitada pelos clientes e artistas e garantida por órgãos censórios (os «visitadores» das igrejas, as «Constituições Sinodais» dos bispados, a Inquisição...). Estas condicionantes, acentuadas nesta fase final do século XVI, e que têm contribuído para dar uma visão deformada e incorrecta das potencialidades picturais de então, não minimizam o alcance das propostas maneiristas, que continuaram a ser as mais aceites (depuradas embora de desvios sensualistas). O Maneirismo é agora o estilo dominante de uma «arte contra-reformista» que, se preservou o seu receituário anti-clássico e «irracionalista», soube adaptar-se às exigências de uma função militante e catequética, de índole obviamente conservadora.

1. FRANCISCO VENEGAS

Notável pintor castelhano radicado em Lisboa no último quartel da centúria, este homem «de espirito muy leuantado em suas ideias, e em o Debuxo muy correcto» (Félix da Costa) assume o papel de um artista aristocrático, próximo sequaz dos mestres de Parma e de Roma. Exerceu inicialmente a profissão de ourives, o que justifica a grande perícia de debuxador sempre revelada nos seus

desenhos e painéis retabulares. Nomeado em 1583 pintor régio de Filipe II, com a pensão anual de dois moios de trigo, morava ao Jogo da Pela, em casas sobradadas onde ainda vivia no ano de 1591.

Em 1582, Venegas dirigiu uma custosa decoração a têmpera no corpo da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos, com colaboração dos pintores Domingos da Costa e Diogo Teixeira (decoração desaparecida com o incêndio de 1601, que destruiu totalmente o interior do templo). Em 1590 foi-lhe solicitado um parecer escrito sobre a obra que a Igreja da Misericórdia do Porto ia empreender na sua capela-mor (e que seria satisfeita em 1591-92 pelo pintor Diogo Teixeira, porventura sob designação do próprio Venegas). Por essa mesma altura, executou um projecto para o retábulo-mor do novo Mosteiro de S. Vicente de Fora e dirigiu a pintura do retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide (Est. 11), com colaboração de Diogo Teixeira, seu habitual «parceiro».

Este retábulo da Igreja da Luz, que Félix da Costa nomeia entre as «muy supremas» obras de Venegas, ainda subsiste no lugar originário, a igreja-panteão da Infanta D. Maria. Visionando, antes das pinturas, a belíssima obra de marcenaria retabular, que tão bem se enquadra na pedraria da capela-mor maneirista (arquitecto Jerónimo de Ruão, 1575-90), notamos os efeitos de desequilíbrio intencionais e as inesperadas desproporções de volumes, que denunciam a influência dos trabalhos de Serlio. No abalizado parecer de Robert Smith, que tratou da rica gramática decorativa deste retábulo entalhado (os anjos, as grinaldas, a fruta, as consolas, os perfis serpentinados das molduras), não é despropositado pensar que Francisco

Venegas tenha desenhado o «risco» para este conjunto. Sabemos que concebeu retábulos (o de S. Vicente de Fora, por exemplo, também notoriamente serliano) — e o risco deste da Luz traduz o requinte ornamental de um artista preocupado com o rigor do debuxo, como Venegas, que antes de pintor fora ourives. Trata-se, de todas as formas, de um dos melhores conjuntos retabulares da época, que apenas em Portalegre (Est. 22) e Coimbra encontra adequada similitude. O magnífico sacrário, inspirado em desenho maneirista de Philibert de l'Orme de 1568 (R. Smith), remata de modo condigno o conjunto excepcional deste retábulo, e dever-se-á ao mesmo tracista (Venegas?).

No retábulo (Est. 11) enquadram-se oito grandes pinturas da época, c^a 1590. A *Aparição de Nossa Senhora da Luz*, a maior e central, está assinada por Francisco Venegas. O mesmo sucede com a *Coroação da Virgem*, medalhão central da fiada superior. A *Anunciação*, da fiada de baixo, está igualmente firmada com assinatura de Venegas, e a *Apresentação da Virgem no Templo*, seu «pendant», é do mesmo autor. Os restantes quatro painéis do retábulo são do pintor Diogo Teixeira, colaborador habitual de Venegas.

Pintura muito influenciada pelos maneiristas italianos, como Parmigianino e Beccafumi, apresenta uma qualidade plástica muito apreciável, que um colorido matizado em gradações suaves valoriza e exalta. Define, além disso, uma pincelada mais larga e fresca do que a de Gaspar Dias ou Campelo. Note-se ainda o hábito, pouco usual à época entre nós, de assinar a produção própria, numa orgulhosa manifestação de individualidade que é bem típica do Maneirismo internacional. Venegas nota-se sensível ao «maneirismo de luz», que trata na *Aparição de Nossa Senhora*

da Luz com mestria inexcedível, enquanto que os figurinos se alteiam e contorcem — homens robustos e «serpentinatos», ao gosto da «terribilitá» miguelangelesca, mulheres alongadas e doces seguindo a «venustá» aristocrática de Parmigianino, com os seus panejamentos soprados.

«Venegas is the strongest talent among the late Mannerism in Portugal», escreveu Martin Sória a propósito do retábulo da Luz. E esta constatação torna-se mais evidente ainda, se da pintura passarmos para os desenhos e esboços existentes no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga. Já referimos o desenho n.º 662, estudo para o retábulo da Capela-mor de S. Vicente de Fora, que representa *Santa Irene sarando as feridas de S. Sebastião*, envolto por uma composição retabular de frontão cortinado, capitéis, fustes e consolas de tipo serliano. Este projecto por aí se quedou, não tendo nunca passado à prática: as obras de S. Vicente de Fora iniciadas por Herrera e Terzi foram morosas, e os gostos mudaram...

Os desenhos da *Ascensão* (n.º 661), do *Triunfo da Eucaristia* (n.º 663), e de um *Pentecostes* destinado ao Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas (n.º 665), são correctos estudos para outras tantas obras de pintura. Com o último deve cotejar-se um fragmento de painel procedente da Madre de Deus e guardado em depósito no M. N. A. A. (já atribuído, sem fundamento, a Francisco de Holanda...), cuja matéria pictural o relaciona com o estilo de Venegas.

O desenho do *Juízo Final* (n.º 664) (Est. 12), a tinta bistre avivada a branco, dedicado ao Cardeal-Rei D. Henrique, tem o maior interesse artístico e iconográfico. Na sua metade inferior, replica com fidelidade o célebre

«fresco» de Miguel Ângelo na Capela Sistina em Roma. A menos que Venegas tenha tido aprendizagem estética em Itália, como outros seus contemporâneos (estágio esse que a documentação apurada omite), haverá neste caso influência de uma das gravuras ou pinturas maneiristas que divulgaram a composição da Sistina — como uma pintura de Marcello Venusti, de Mântua, que copiou o *Juízo Final* de Miguel Ângelo em 1549, ou as gravuras de Gaultier. Trata-se, de todas as formas, de um espectacular desenho, habilmente subordinado por Venegas à lição contra-reformista vigente (sem o arrojo dos nus e as fugas heterodoxas apontadas pelos teólogos tridentinos ao «fresco» miguelangelesco), e amenizado na zona superior central por uma representação do Cristo, que diverge aqui da pintura da Sistina. Este desenho está dedicado ao Cardel D. Henrique.

Uma outra peça muito valiosa é o estudo para a pintura de um tecto alegórico (n.º 666) (Est. 15), de nítido sabor profano, constituído por nove painéis envoltos por grinaldas, frutos e anjos nus, firmado nos extremos por símbolos moralizantes dos Evangelistas. O medalhão central representa uma *Alegoria à Religião* (figura muito à Parmigianino) e projecta-se em profundidade cingido por um varandim corrido — como sucede no tecto da Igreja de S. Roque (Est. 14), nos «frescos» de Beccafumi no Palácio Ducal de Siena e num tecto de Becerra no Palácio do Pardo, de Madrid.

Particular referência, pela qualidade plástica e pela ousada sensualidade do desenho, merece outro esquiço do M. N. A. A. (n.º 667) (Est. 13), onde se representa o rapto de uma ninfa por um mancebo que a açoita com um peixe. Este esboceto a tinta, muito bem executado,

documenta uma veia erótica e sensualista do Maneirismo internacional, generalizada em centros aristocráticos e cortesãos da Europa como Praga e Fontainebleau, mas que entre nós passou, obviamente, quase despercebida... Temas como este, profusamente tratados além-fronteiras, repugnavam ao gosto contra-reformista vigente e há indícios vários de que os artistas eram desaconselhados a desenvolvê-los como «imagens de formosura dissoluta» capaz de subverter os valores estabelecidos. Talvez este esboço seja um mero exercício de «oficina», ou, acaso, parte de um episódio mitológico destinado a decoração fresquista de cliente aristocrático e caprichoso — de todas as formas à margem de um gosto dominante, e sem capacidade para subvertê-lo... Na nossa cultura de então, só no Canto IX de *Os Lusíadas* poderemos encontrar adequado paralelo para o desenho de Venegas, imbuído da mesma carga erótica e refinada.

À produção do pintor régio de Filipe I de Portugal devem associar-se ainda duas obras importantes: uma *Santíssima Trindade* (M. N. A. A.), louvada por Sória pelo «chiaroscuro and incipient realism», e a pintura do tecto da Igreja jesuítica de S. Roque (Est. 14), executada cerca de 1584-90. Lançada em 1583 a concurso público, para a qual «se fizerã tres desenhos pellos pintores de melhor nome que tinha Lisboa» (porventura Venegas, Fernão Gomes e Diogo Teixeira), trata-se de uma larga e avantajada composição italianizante, rara no seu género, com diversos medalhões envoltos por tarjas, brutescos, anjos e grinaldas, num efeito ilusionista de sabor erudito. O medalhão central (*Imaculada Conceição*) é corrido por um zimbório fingido, tal como no desenho n.º 666 do

Museu Nacional de Arte Antiga (Est. 15), projectando a composição num duplo sentido prospetico que outros medalhões do tecto acentuam, dentro de tradição dos tectos maneiristas.

Sejam ou não da oficina de Venegas, os quatro eruditos e italianizantes painéis do antigo retábulo do Mosteiro do Varatojo (Torres Vedras) contam-se entre as boas peças dos fins de Quinhentos que se aproximam, estilisticamente, do retábulo da Luz. O mesmo se diria de um *Arvanjo S. Rafael* no Caramulo (Reis-Santos) e de um curioso tecto na pequena Casa Capitular no Mosteiro de Jesus em Setúbal — mais modesto, naturalmente, que o de S. Roque como proposta de preenchimento decorativo de um espaço, mas com interesse iconográfico e até artístico.

Segundo Adriano de Gusmão, Francisco Venegas é um artista excepcional no quadro do seu tempo: «lídimo representante do Maneirismo, corrente artística e internacional da época, Venegas ocupa entre nós, conquanto não fizesse escola, mas por certas afinidades formais, uma posição idêntica à de um Campaña ou Vargas, em Sevilha, à de um Rosso ou Primaticcio, em Fontainebleau».

2. FERNÃO GOMES

O pintor Hernán Gómez Román nasceu em Albuquerque (Castela) em 1548, a crer num depoimento seu ao Tribunal do Santo Ofício em 1588, e já estava radicado em Lisboa em 1570, ano em que conheceu o poeta Luís de Camões e o retratou (Est. 6). Este retrato,

encomenda de D. Afonso, segundo conde de Vimioso, é hoje conhecido através de uma cópia fiel do início do século XIX, desenho a sanguínea, de alto valor iconográfico. Segundo o muito citado e probo memorialista Félix da Costa Meesen, Fernão Gomes aprendeu o seu ofício com o pintor maneirista flamengo Anthonis Blocklandt, de Delft, em estágio que teria ocorrido entre 1570 e 1572. Foi sob o mecenato dos Vimioso que o moço pintor de Albuquerque se iniciou no mester, radicado na capital portuguesa, e é de crer que sob o seu beneplácito se pôde deslocar à Flandres para aperfeiçoar a sua arte com o «italianizante» Blocklandt, um dos discípulos de Frans Floris. Em 1573 já estava de novo em Lisboa.

Em Abril de 1576, um poderoso nobre de Albuquerque, Juan Sánchez Bejarano, mandou chamar de Lisboa o artista, para efeito de pintar um retábulo de sete painéis com destino à Igreja do Convento da Conceição (de freiras franciscanas observantes) nessa vila estremenha. Segundo os termos do contrato, o retábulo devia assemelhar-se ao do Convento da Madre de Deus de Albuquerque (porventura um anterior trabalho de Gomes). Nesta empreitada de 1576, a boa reputação do jovem pintor é atestada pelo elevado pagamento requerido: só na primeira prestação, Fernão Gomes recebia 40 ducados, equivalentes a 15.000 maravedís. Em 1578, de novo em Lisboa e morador à Calçada do Combro, aparece-nos associado ao marceneiro flamengo Estácio Matias (Vergílio Correia) e em 1588 estava ocupado com obras de pintura na Casa do Capítulo do Mosteiro da Anunciada.

Nesta altura, rebentou em Lisboa o escândalo de Soror Maria da Visitação, freira do Mosteiro da Anunciada, que

durante algumas semanas exibira as marcas das chagas de Cristo no seu próprio corpo, provocando da parte do crédulo povo lisboeta um movimento de exultante misticismo. Este escândalo, muito curioso pelos dados que nos transmite sobre as mentalidades em sociedade contra-reformista, originou naturalmente, da parte do Santo Ofício, um inquérito rigoroso — e provou-se que de facto a freira simulara fraudulentamente no seu corpo as chagas de Cristo, utilizando para isso tintas de óleo. No processo inquisitorial, publicado por António Baião, foi ouvido o pintor Fernão Gomes, que então trabalhava na Sala do Capítulo do Mosteiro, e que aí pintara Soror Maria da Visitação ostentando os falsos estigmas. O depoimento revela-nos um homem crédulo e temeroso, sendo dos poucos depoentes do processo inquisitorial que acreditava piamente na veracidade das chagas. O retrato da freira estigmatizada foi mandado destruir pelo tenebroso tribunal, mas provou-se a não culpabilidade de Fernão Gomes na fraude, pois cedera algumas tintas sem saber do fim a que se destinavam.

Em 1590, o artista executou um retábulo para a Capela do Senhor Jesus de Ribeira Brava (Ilha da Madeira), por preço de 34.000 rs (desaparecido), satisfazia entretanto uma empreitada nos Jerónimos, e em 1594 foi nomeado por Filipe II para o cargo de pintor régio, vago por falecimento de Cristóvão Lopes, recebendo pelo cargo 5.000 rs e um moio de trigo de tença anual (Sousa Viterbo). Em 1601 acumulava este cargo régio com o de pintor dos mestrados, por se considerar ele próprio «o mais idonio e suficiente do reino no officio de pintor». Em 1604, de parceria com Diogo Teixeira, executou a pintura do tecto da capela-mor do Hospital de Todos-os-Santos.

Nesta igreja já pintara o tecto da nave, destruído no incêndio de 1601, mas de que existe precioso desenho preparatório (Est. 16). Um outro retábulo de 1604, para uma capela da Charola do Convento de Cristo em Tomar, também desapareceu, bem como o grandioso retábulo da Igreja de S. Julião em Lisboa (Félix da Costa).

Fernão Gomes foi um dos impulsionadores da Irmandade de S. Lucas (corporação dos pintores de Lisboa, instituída em 1602) e bastante preocupado pelos direitos e regalias da classe, lutando pela supressão dos vínculos mesterais que oprimiam os produtores de arte e pelo reconhecimento da pintura como «arte liberal». Assim vai associar-se, como veremos, aos movimentos reivindicativos da classe pelos seus direitos, como no caso da petição de 1612 à Câmara Municipal de Lisboa, em que, apesar do seu estatuto de pintor régio, não desdenha assinar um «manifesto» ao lado de modestos pintores de têmpera (douradores). Faleceu a 25 de Setembro do mesmo ano, com sessenta e quatro anos de idade.

Grande parte da obra pictórica de Fernão Gomes desapareceu. Subsistem, todavia, duas tábuas da empreitada do Mosteiro dos Jerónimos (retábulos do cruzeiro), representando a *Anunciação* e o *Nascimento da Virgem*, reveladoras ambas de um apreciável tratamento plástico alinhando pelo Maneirismo na dupla feição italiana e neerlandesa, e abertas a preciosos aspectos do «maneirismo de luz» na correlação dos volumes e dos planos, através de suaves gradações de cor. Um *Pentecostes* em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga (inv.º 392), aproximado do estilo de Gomes por M. Sória, e um tecto fresquista no Hospital de Nossa Senhora da Luz em Montemor-o-Novo (T. Espanca), este com os seus

motivos de brutesco e arquitecturas fingidas envolvendo cenas pintadas («Noli me tangere», S. Pedro, S. João em Patmos, etc.), constituem exemplos de produção de «oficina», subordinados ao atavismo conservador da época. Atribuíveis a F. Gomes, ainda, o *Cristo deposto da cruz* da Igreja de S. Vicente em Abrantes, a arruinada e italianizante *Circuncisão* da Igreja da Luz de Carnide (capela lateral) — esta muito interessante pela fluidez da matéria e pelo tratamento gordo das carnações, que lembram o *Nascimento da Virgem*, de Belém —, e uma *Ascensão* muito rafaelesca no Museu de Arte Sacra do Funchal.

A parte mais valiosa da obra de Fernão Gomes é constituída pelos oito esquiços e desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, já todos criteriosamente analisados por Dagoberto Markl, e que dão, melhor que as pinturas, a medida da «grande valentia e excelente debuxo» a que se refere Félix da Costa a propósito de Gomes. Além de um *Martírio de S. Sebastião*, de vigoroso espírito tridentino, e de uma *Visão de S. Francisco* (incluindo no fundo a aparição milagrosa de Porciúncula, assunto tão caro à iconografia da Contra-Reforma), esta colecção preserva uma notável *Ascensão de Cristo* assinada e datada (1599). Desenho em aguadas de sépia avivado a branco, é extraordinária composição típica da ambiguidade maneirista, no trato das figuras «serpentinatas» do primeiro plano, na largueza da concepção espacial banhada por uma luz de efeitos fantásticos. Este desenho inspira-se na célebre *Transfiguração* de Rafael, da Pinacoteca Vaticana, muito divulgada entre nós através das estampas de Marcoantonio Raimondi (tal como a referida pintura da *Ascensão* do Funchal).

O desenho que representa o *Triunfo da Obediência* esboça,

à pena, o tema pintado num dos desaparecidos medalhões ovais do Capítulo da Anunciada, em 1588-89, e tem só por si o maior interesse iconográfico e plástico, como uma das raras alegorias conhecidas da época. Hino de renúncia e de submissão à Igreja contra-reformista, como a define Dagoberto Markl, a composição desenvolve todo um discurso ideológico decalcado dos dogmas tridentinos, que hoje nos terrifica pela sua violenta carga catequética — exemplo acabado da ideologia dominante. Num carro fantástico que lembra certas estampas de Pierre Coeck d’Alost, viaja a *Obediência*, figura de olhos vendados e vergada ao peso da Santa Cruz; desta saem pesadas correntes que prendem a *Vontade*, atando-a de pés e mãos diante da esfera simbolizando o *Mundo* submetido à ordem tridentina. Antecedem este carro triunfal figuras que simbolizam três dos cinco sentidos: o *Ouvido*, de cabeça alada («possível alusão ao desvario daquele que tudo ouve, seja bom ou não, e que numa manifestação de obediência tapa as orelhas para não ouvir duas aves, talvez papagaios — curioso simbolismo para os palradores sem sentido...», Dagoberto Markl), a *Vista*, que oculta os olhos em sinal de submissão, e o *Gosto*, que transporta numa bandeja os manjares com que procura satisfazer o seu apetite (livros, terços, rosários)! A *Diligência* e o *Pensamento* seguem na retaguarda deste coche temível, que dá a medida exacta do contexto religioso reaccionário em que a alegoria se insere.

O magnífico desenho da Biblioteca Nacional de Lisboa (Est. 16), estudo para o desaparecido tecto da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos (concebido por 1580 e destruído no incêndio de 1601), igualmente segue um contexto alegórico e catequético, neste caso através de

quinze quadros que desenvolvem assuntos ligados à *Hospitalidade* («Zaqueu o publicano», «O convite de Lot», «Cristo em casa de Marta», «Philoxénia de Abraão», «Encontro de Emaús»), às *Curas Milagrosas* (Est. 16) («Milagre da Figueira sem Fruto», «Milagre da Probática Piscina», «Cura de Tobias por S. Rafael», «Cristo cura o leproso»), etc., tudo envolto por grinaldas, molduras, anjos e trechos de arquitectura. A crermos na fidelidade com que o projecto teria sido executado, esta pintura do Hospital de Todos-os-Santos seria um dos melhores exemplos de tecto do Maneirismo contra-reformista que existiu no país. Um segundo tecto pintado por Fernão Gomes no Hospital de Todos-os-Santos (capela-mor), em 1604, este de «parceria» com Diogo Teixeira, foi igualmente destruído por um incêndio (1750): o Hospital era malfadado... e os dogmas que se veiculavam obviamente efémeros.

3. *DIOGO TEIXEIRA*

Diogo Teixeira é o mais operoso pintor português do último quartel do século, e autêntico «chefe-de-fila» do Maneirismo oficial na sua feição mais fielmente conservadora e tridentina. Ele e a sua oficina responderam a encomendas para todo o país, desde igrejas e conventos a Misericórdias e irmandades religiosas, traduzindo um formulário que colheu geral aceitação da clientela, sendo por isso replicado pelos diversos colaboradores e discípulos que deram continuidade às suas propostas.

Nasceu por volta de 1540 e, sem haver recebido uma aprendizagem directamente italiana, foi deveras sensível à

lição dos que por Itália haviam estadeado na geração anterior. Já era pintor em 1565, altura em que morava na freguesia de Santa Justa, e cedo se relacionou com sectores aristocráticos e cortesãos, sendo nomeado por D. António, Prior do Crato, cavaleiro fidalgo da sua casa. Em 1577, num precioso requerimento dirigido a D. Sebastião (e num acto de pleno orgulho de criador maneirista), solicita e obtém a desvinculação dos encargos que devia, como «oficial mecânico», à Bandeira corporativa de S. Jorge. Em 1582-83 colaborou ao lado de Francisco Venegas em obras para a Igreja do Hospital de Todos-os-Santos, cabendo-lhe pela sua parte a quantia de 16.548 rs. Em 1586-88, em «parceria» com o seu genro e discípulo António da Costa, executou o retábulo da Igreja da Misericórdia de Alcochete, que felizmente ainda subsiste íntegro. Entretanto (1585) pintara para a Misericórdia de Sintra a respectiva bandeira, por elevado preço de 24.000 rs, pintando também uma bandeira para a Misericórdia da Lourinhã (1589) e outra para a Misericórdia de Óbidos (1590-91) (Est. 18), esta por quantia de 21.650 rs. Entretanto (c^a 1590) colaborou com Francisco Venegas no grandioso retábulo da Igreja da Luz de Carnide (Est. 11), onde os painéis da *Visitação* (Est. 17), *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Magos* e *Apresentação no Templo* lhe pertencem; é curioso notar que, tendo Teixeira emparceirado, por diversas vezes, com Venegas, ambos conservaram plenamente a sua individualidade nas partes que aos dois coube realizar, sempre bem diferenciáveis.

Em Janeiro de 1591, a Santa Casa da Misericórdia do Porto iniciou os contactos em Lisboa com vista à escolha do artista que haveria de executar o retábulo-mor da sua Igreja. É possível que Venegas (que, com o arquitecto

Nicolau de Frias, enviara em 1590 um «parecer» sobre a forma como se havia de fazer o retábulo) tenha indicado o nome de Diogo Teixeira. Este firma contrato, em Maio, com a mesa da Misericórdia portuense, comprometendo-se a pintar cinco painéis por excepcional preço de 250.000 rs, no espaço de um ano. Desta empreitada restam ainda, em dependências da Misericórdia, três valiosos painéis: *Anunciação*, *Visitação* e *Adoração dos Pastores*. Obra grandiosa de pintura, com uma qualidade plástica que o Norte não conhecia, agradou tanto à Irmandade que ao artista foi feito um pagamento suplementar. Diogo Teixeira deslocou-se ao Porto com oficiais e familiares, e aí residiu durante os trabalhos, tendo ainda executado para a Misericórdia, em 1592, quatro painéis da *Paixão de Cristo* (desaparecidos) e uma estupenda *Visitação* destinada à Capela de Santa Isabel no pátio da Santa Casa — considerada por Adriano de Gusmão uma das suas melhores peças.

De regresso a Lisboa, em 1592, Diogo Teixeira executou quatro grandes quadros para o Mosteiro dos Jerónimos (*S. Francisco de Assis*, *S. Jerónimo*, etc.), já desaparecidos. Em 1595-97 está em Arouca, a pintar para o Mosteiro beneditino um grandioso retábulo, de que ainda subsistem oito painéis no Museu de Arte Sacra local. Em 1598, de novo no Porto, executa a bandeira da Misericórdia (25.600 rs). Em 1603, casa em segundas núpcias com Joana Simões, e passa a viver em casas por detrás do Palácio dos Estaus (sede da Inquisição), foreiras ao Hospital de Todos-os-Santos. Para a igreja do Hospital pintará, aliás, a mando de D. Gil Eanes da Costa, o tecto da capela-mor, de «parceria» com Fernão Gomes (1604), pintura que incluía um *Triunfo da Eucaristia* envolto por

motivos de arquitectura e por oito figuras alegóricas («as bemaventuranças») encimando pedestais com letreiros moralizantes. Ainda a mando do prestigiado e poderoso D. Gil Eanes da Costa, vai executar em 1603-06 o retábulo da sua capela mortuária no Mosteiro da Graça de Santarém — uma grande tela representando *S. Nicolau de Tolentino* (Est. 30) que ainda existe e que orçou algo como 160.000 rs! Já idoso decerto, adquirira uma quinta no limite de Rio Maior, a onde se deslocava amiúde, o que pode ser relacionável com as pinturas do tabique do coro do Convento de Almoester, que datam desta época, ou o *Tríptico de S. Brás* do Museu de Óbidos. O facto de, desde 1577, ter conseguido obter a desvinculação dos encargos mesterais explica que tivesse passado à margem das lutas reivindicativas da classe, não figurando sequer entre os dinamizadores da Irmandade de S. Lucas. Faleceu em 1612, antecedendo o seu colega e «parceiro» Fernão Gomes.

Da vasta obra da oficina de Diogo Teixeira ainda existente, como as pinturas da Luz, o retábulo de Alcochete, os painéis da Misericórdia do Porto, os do Museu de Arouca, a bandeira da Misericórdia de Óbidos (Est. 18) e o *S. Nicolau de Tolentino* do Hospital de Jesus Cristo em Santarém (Est. 30), apreende-se uma grande facilidade inventiva. Os figurinos, alteados e esbeltos, denunciam uma finura de pincel apreciável, como se verifica na *Visitação* (1592) da Misericórdia do Porto, onde as cabeças femininas adquirem um apuro e um sentido de captação psicológica deveras tocantes. «Sensível à graça feminina», diz-nos Adriano de Gusmão a propósito de Teixeira, «soube transmiti-la numa representação plena de elegância e com extraordinária finura pictural, colocando-

se assim na linhagem dos nossos poucos e bons retratistas». São características que se patenteiam, também, na *Visitação* (Est. 17) da Igreja da Luz, e na *Nossa Senhora da Misericórdia* (anverso da bandeira da Misericórdia de Óbidos) (Est. 18) — onde não será por demais ousado visionarmos no cavaleiro orante do primeiro plano uma efígie do rei-indesejado, D. António, Prior do Crato, de cuja casa Diogo Teixeira foi pintor e cavaleiro fidalgo, antes das dramáticas vicissitudes nacionais de 1578-80 que levaram à perda da independência. Outra peça digna de referência particular é a *Incredulidade de S. Tomé*, do políptico de Arouca, que se inspira numa gravura de Dürer, e cujo tratamento em claro-escuro, num «maneirismo de luz» empiricamente apreendido, define as potencialidades plásticas do artista, já em jeitos de transição estética — esta, aliás, plenamente anunciada na grande tela *S. Nicolau de Tolentino* de Santarém, que, como veremos adiante, permite leitura proto-barroca.

De uma muito italianizante pintura do *Descanso na fuga para o Egípto* (depósito do M. N. A. A.), procedente do Convento do Salvador de Évora e datável ainda de c^a 1570, existe desenho preparatório (M. N. A. A., n.º 384), exemplo único de um esquiço de Diogo Teixeira, por sinal muito correcto no seu largo grafismo. Quanto às pinturas do cadeiral que existiu no Convento das Bernardas de Almoester (destruído há trinta anos com o «restauro» empreendido no vetusto monumento gótico pelos Monumentos Nacionais...), algumas das cenas possuíam a maior curiosidade (como se constata por fotografias antigas), representando-se numa delas um coche fantástico puxado por aves e tripulado por anjos, e noutra a profissão de uma jovem de porte aristocrático, de gorjeira

encanudada e toucado filipino — porventura a célebre Pelicana, D. Violante Gomes, mãe do Prior do Crato, que ali professou e faleceu em 1569.

O Maneirismo de Diogo Teixeira, de índole conservadora e estritamente tridentina, como captação tardia de um «italianismo» que se moldou à tradição nacional na tentativa de conseguir impôr um «estilo» generalizado de acordo com a ideologia dominante, naturalmente que pouco preserva já do espírito de rebelião irracionalista e anti-clássica da «maniera». Mas a aceitação cultural desta resposta, porque estimulante e vasta (contam-se, no «corpus» de obras desta oficina, mais de cem peças dispersas por todo o país), importa ser estudada e compreendida, porque difusora a nível provinciano de múltiplos aspectos semânticos do gosto maneirista. Dentre os discípulos e continuadores de Diogo Teixeira, que difundiram o seu estilo, nas suas limitações e possibilidades, citem-se o seu genro António da Costa (act. 1586-1612), o pintor Cristóvão Vaz (*Adoração dos Magos* e *Ressurreição*, 1583, Misericórdia de Sintra), e Belchior de Matos (act. Caldas da Rainha, 1595-1628).

VI / A ÚLTIMA GERAÇÃO

No primeiro quartel do século xvii, o formulário maneirista que se generalizara durante toda a segunda metade de Quinhentos entra em franco declínio, confrontado com as primeiras soluções proto-barrocas que, num sintoma de renovação, despontam no horizonte pictórico. Este Maneirismo final estereotipa o «receituário» em fórmulas académicas e, se continua a ser dominante como resposta a um gosto estabelecido (tanto a nível lisboeta como provinciano), dir-se-ia que perdeu as potencialidades criadoras, esfumando-se em composições pouco menos que medíocres — para lá do evidente interesse iconográfico que sempre preservam, mercê da constante refrescagem da ideologia contra-reformista quanto às propostas culturais. Os melhores artistas — Amaro do Vale, Simão Rodrigues — são ainda os lisboetas, formados nas oficinas da geração anterior. A nível de província, o panorama pictural é mais do que nunca vasto, sem todavia se alcandorar acima de uma atávica mediania de soluções.

1. *AMARO DO VALE*

Este celebrado pintor régio de Filipe III (II de Portugal) recebeu nomeação do cargo em 1612, por falecimento de Fernão Gomes, e terá tido, segundo a tradição, uma

aprendizagem estética em Roma, onde fora bolseiro. As potencialidades reveladas pelo artista, que as pinturas e desenhos subsistentes permitem plenamente corroborar, justificam a fama auferida na época e os encómios que recebeu da parte de autores posteriores. Num *Tratado de Architectura* de Mateus do Couto (1631), por exemplo, vem referido o «famoso Pintor Valle Portuguez, que lhe parecia que podia hua figura pintar tam perfeita que falasse»...

Amaro do Vale terá trabalhado no Escorial por volta de 1590 (Cruz Cerqueira), ao lado de Federico Zuccaro e Pellegrino Tibaldi — reputados maneiristas romanos que bastante o influenciaram —, mas em tarefas hoje indiscriminadas. Em 1584 pintara um retábulo para a Igreja do Mosteiro de Santa Marta em Lisboa, desaparecida pintura muito louvada por Félix da Costa (1696), de que subsiste precioso desenho preparatório (*Cristo em casa de Maria*, M. N. A. A., n.º 657). Pintou também o retábulo-mor da Sé Catedral de Lisboa, que representava a *Assunção da Virgem*, louvado em 1625 pelo cronista António Coelho Gasco, e séries de painéis na Igreja de Nossa Senhora da Vitória e na Igreja de Nossa Senhora do Desterro, em Lisboa — tudo peças que desapareceram na voragem dos séculos, reduzidas hoje a alguns esboços e desenhos preparatórios. Em 1605-06, por empreitada do bispo D. Martim Afonso Mexia, executou um retábulo para a capela do Sacramento da Sé de Leiria — igualmente desaparecido. O artista, que documentalmente é dado como residindo em Lisboa em 1615, faleceu em 1619 (segundo Cirillo, em situação de miséria).

A pintura mais afamada de Amaro do Vale foi o

retábulo do Capela da Irmandade de S. Lucas, no Mosteiro da Anunciada. Este quadro, que representava *S. Lucas retratando a Virgem*, foi encomendado ao artista pela corporação dos pintores lisboetas, cerca de 1610, e mereceu de Cirillo alusões particularmente elogiosas. Transferido do Mosteiro da Anunciada, após o terramoto de 1755, para a Igreja de Santa Joana (onde a Irmandade de S. Lucas se instalou em sequência da catástrofe), o quadro de Amaro do Vale extraviou-se após as invasões napoleónicas. A providencial descoberta do desenho preparatório para esta tábua (M. N. A. A., n.º 659) permite-nos, porém, avaliar das amplas potencialidades do painel. O desenho (Est. 28) é executado a tinta bistre e constitui um documento extremamente sugestivo da finura e qualidade gráficas do artista, que compõe as figuras em traços vigorosos, vibrantes de plasticidade. A atenção dada por Amaro do Vale ao debuxo e à modelação dos volumes aproxima-o de modelos do último Maneirismo romano, designadamente de Lívio Agresti, Federico Zuccaro, Girolamo Siciolante de Sermoneta e Pellegrino Tibaldi. Na larga concepção espacial que informa todo o trabalho, destacam-se os refinados efeitos de ilogismo, de desequilíbrio de planos, que sublinham valores e acentuam pormenores, nomeadamente a própria personagem evangelista de S. Lucas, banhada por uma luminosidade fantástica, quase irreal. Já o tratamento dos panejamentos e acessórios, mais naturalistas, permite supor Amaro do Vale integrado num processo de evolução em que, italianizante por excelência e homem da «bona maniera» romana, se revela todavia sensível

aos processos de renovação proto-barrocos. A qualidade deste desenho deixa-nos a impressão de categoria que o painel da Capela de S. Lucas deveria, sem dúvida, possuir, como paradigma da época.

Atribuído a Amaro do Vale está o grande quadro da Igreja de S. Luís dos Franceses que representa a *Aparição de Nossa Senhora de Porto Seguro* sobre uma larga vista panorâmica de Lisboa — quadro cuja valia é, sobretudo, iconográfica. Apura-se que colaborou (com Venegas) na pintura do tecto da Igreja jesuítica de S. Roque, obra que teria concluído. O quadro que figura o *Milagre da Multiplicação dos Pães e dos Peixes* (Est. 27), bastante repintado mas com evidente qualidade plástica, diferencia-se do resto do tecto e atesta essa intervenção pontual. Quadro mais cuidado que, por exemplo, o medalhão central (Est. 14), oferece-nos apontamentos muito correctos, como no caso do magnífico grupo de personagens à direita, banhadas por uma luminosidade irreal que de certo modo lembra os «efeitos de luz» de Domenico Beccafumi. Os figurinos ostentam ainda a graça e o alteamento «serpentinato» característicos da melhor fase do estilo.

Dos esboços existentes, *O Menino entre os Doutores* (M. N. A. A., n.º 650), *Natividade* (n.º 651), a *Circuncisão* (n.º 652), são estudos para outros tantos painéis da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, e revelam-se correctos exercícios academistas, com preocupações de «claro-escuro». Uma *Nossa Senhora da Piedade* (n.º 653) muito italiana, com *A Virgem e o Menino* no reverso do papel, parece, pelas indicações apostas, ser cópia feita por Amaro do Vale sobre originais de Fernão Gomes no Capítulo do Mosteiro da Anunciada. *O Cristo reunindo as almas no limbo* (n.º 658) dir-se-ia ser estudo para um medalhão de tecto; e *S. Carlos*

Borromeu socorrendo os pestíferos (n.º 661) é uma excelente composição maneirista, de marcada ideologia contra-reformista. Todos estes trabalhos denunciam um grafismo correcto, alinhado pelos valores do Maneirismo romano tardio, e onde existem diversos pormenores que permitem indiciar uma forte personalidade de artista.

O exame de toda esta produção sugere a autoria de Amaro do Vale para uma das melhores pinturas que desta época subsistem: a gigantesca tábua da *Adoração da Corte Celestial* (conservada em esquecimento nos depósitos no M. N. A. A.) pintada porventura dentro da segunda década do século XVII. Esta excepcional composição (Est. 31), sobre a qual tudo se ignora, desde a procedência inicial à exacta identidade das personagens nela retratadas, distribui-se em duas partes distintas: na metade superior, representa-se o hagiológico cristão, hierarquicamente sistematizado, num conjunto formidável de santos e de anjos músicos onde sobressaem S. João Baptista e a Virgem Maria e remata com um Cristo triunfante; na metade inferior, em torno de quatro meios-corpos desnudos que penam nas chamas do Purgatório, representa-se o Papa, frades dominicanos, um rei (Filipe II de Portugal), um imperador, e fidalgos da corte portuguesa filipina — retratos magníficos, de profunda intenção psicológica, dados em finas velaturas e em contornos sensíveis, que definem um notável retratista. Pintura a analisar exhaustivamente, em termos ideológicos — e em termos de iconografia também —, constitui certamente uma das mais perturbantes e notáveis peças desta fase derradeira do Maneirismo nacional. Urge, pois, ser devidamente restaurada e analisada laboratorialmente, dada a sua inegável qualidade. Se o estilo das carnações, panejamentos e tratamento de volumes a

aproximam dos desenhos identificados de Amaro do Vale, as características da matéria pictórica permitem cotejo com uma outra tábua depositada no M. N. A. A., uma *Adoração de S. Vicente* que Dagoberto Markl revelou e que procede da Sé Catedral de Lisboa — igualmente atribuível a Vale.

2. SIMÃO RODRIGUES

O pintor Simão Rodrigues assume, no primeiro quartel do século xvii, um papel idêntico ao representado pela oficina de Diogo Teixeira no final do anterior. «Homem de raro engenho, e mui facil no pintar» (Félix da Costa), desenvolveu ampla produção por todo o país, dentro de um «receituário» muito correcto e agradável, preso a fórmulas maneiristas.

Em 1589 já era considerado um dos melhores pintores de imaginária de óleo do país — e nesse sentido requereu a desvinculação da bandeira de S. Jorge, que lhe foi passada. Entretanto, conforme supõe Gusmão, terá participado (com outro mestre ainda desconhecido) no tão italianizante retábulo-mor da Sé de Portalegre (Est. 22), encomendado pelo bispo D. Frei Amador Arrais e executado em marcenaria por Gaspar e Domingos Coelho. Em 1602 é um dos impulsionadores da Irmandade de S. Lucas, corporação dos pintores de Lisboa, sendo nomeado para o cargo de juiz. Conforme estipulado no contrato com as freiras do Mosteiro da Anunciada para cedência da Capela da Irmandade, participou de 1603 a 1608 (com os oito pintores da Mesa) nas decorações de pintura da Igreja do mosteiro dominicano. Em 1605, pintou o retábulo da Capela de D. Miguel da Gama no Convento

de Nossa Senhora das Relíquias da Vidigueira, por preço de 170.000 rs correspondentes a cinco painéis e a uma predela. Deste retábulo, apeado do panteão dos Gamas após a supressão das ordens religiosas (1834), ainda existem na actual Quinta do Carmo três pinturas: *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Magos* e *Apresentação da Virgem no Templo*. Em 1605-06, por empreitada do bispo D. Martin Afonso Mexia, pintou o retábulo-mor da Sé de Leiria, que ainda subiste e constitui um típico documento do Maneirismo tardio.

Em 1611, Simão Rodrigues aparece-nos muito activo em Coimbra, para onde já trabalhara (c^a 1597) aquando da feitura do excelente retábulo da Igreja do Carmo, tão afim do de Portalegre (Est. 22) e igualmente concebido pelo entalhador maneirista Gaspar Coelho. Nesse ano de 1611, em estrita parceria com o pintor tomarense Domingos Vieira Serrão (seu colega na Irmandade de S. Lucas), pintou as tábuas do grande retábulo-mor do Mosteiro de Santa Cruz. Este retábulo, que substituíra o primitivo conjunto «manuelino» de Cristóvão de Figueiredo, e igualmente fora executado pelo entalhador Gaspar Coelho, foi apeado no século XVIII por razões de gosto, mas preservaram-se quatro dos painéis, *Milagre da Cura de uma Enferma* (Est. 25), *Invenção da Santa Cruz*, *Exalçamento da Cruz* e *O Imperador Heráclio entrando com a Cruz em Jerusalém* (hoje na sacristia da Igreja do Carmo). Em 1612-13 os mesmos dois pintores satisfizeram a empreitada do retábulo da Capela da Universidade de Coimbra (ainda existente), por preço de 240.000 rs. Em 1613 Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão pintaram o tecto da nave da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos, em Lisboa, por elevadíssimo preço de 600.001 rs. Em

1614-15 encontramos Simão Rodrigues em Santarém, ocupado com a pintura do retábulo da Igreja da Misericórdia escalabitana, obra que orçou em 120.000 rs e da qual ainda existe uma importante *Nossa Senhora da Piedade* (Est. 26). De novo em Santarém em 1618, pintou para o retábulo da Igreja de Marvila três telas (90.000 rs), uma das quais, o *Calvário*, ainda se mantém, posto que deteriorada. Em 1620, de novo em Coimbra e ainda de «parceria» com Vieira Serrão, pintou para o Mosteiro de Santa Cruz uma *Árvore dos Cónegos Reprantes* e mais vinte e duas telas (retratos de papas e cenas da vida de São Teotónio), todas desaparecidas. Em 1628, já decerto muito idoso, Simão Rodrigues é ainda referenciado em Lisboa, por ocasião do nascimento de uma criança monstruosa, que foi solicitado a desenhar para o Arcebispo.

Simão Rodrigues, que segundo Félix da Costa «apreendeo dos pasados», é um artista muito influenciado pelo Maneirismo italiano, na sua feição conservadora e romanista. As pinturas do retábulo da Igreja do Carmo de Coimbra revelam-se bem concebidas e desenhadas, com uma geral sobriedade de cor onde predominam os violáceos, os amarelos-alaranjados, os verdes e brancos desmaiados, denunciando o conhecimento dos mestres de Itália, não só os romanos (Vasari) como também venezianos. A *Transfiguração*, que coroa este retábulo coimbrão (similar a outra que, no retábulo da Sé de Portalegre, encima o conjunto retabular) (Est. 22), inspira-se em Rafael, porventura através de estampa de Marcoantonio Raimondi, e tem visível interesse plástico, ora pelo tratamento dos largos panejamentos, ora pela fantástica concepção espacial, plena de ambiguidade e de efeitos etéreos. A tábuca deste retábulo do Carmo de

Coimbra que representa a *Apresentação do Templo* tem paralelo evidente numa das pinturas da Vidigueira (1605) e ambas se relacionam com um desenho do M. N. A. A. (n.º 378) — esboço preparatório, porventura, para aquelas duas pinturas, e que deverá ser atribuível a Rodrigues.

Se as grandes pinturas da sacristia da Igreja do Carmo e da Capela da Universidade, em Coimbra, definem mal a personalidade do artista, visto serem obras de colaboração, é em tábuas como *Nossa Senhora da Piedade* da Misericórdia de Santarém (Est. 26) — peça de desenho «serpentinato» e de nítida inspiração vasariana — que o perfil estético de Simão Rodrigues melhor deve ser analisado. Também as tábuas da Vidigueira (1605) e o retábulo da Sé de Leiria (1606) sublinham as mesmas características de estilo, permitindo individualizar naquelas obras de Coimbra, executadas em nivelada «parceria», as partes que cabem quer a Rodrigues quer a Vieira Serrão.

Assim, poderão ser atribuíveis a Simão Rodrigues numerosas pinturas no mesmo estilo agradável e envolvente: no Convento de Santa Helena do Monte Calvário em Évora, e na Capela de Santa Mónica da Igreja do Carmo de Coimbra (estudadas por Adriano de Gusmão); na Igreja matriz da Azambuja (uma interessante *Árvore de Jessé*, tema tão do agrado da iconografia da Contra-Reforma); na Igreja matriz de Figueiró dos Vinhos (*Degolação de S. João Baptista*); no Museu da Casa Nogueira da Silva em Braga (*Visitação*); no Mosteiro de Salzedas (Lamego); no Museu de Machado de Castro em Coimbra (dez tábuas com a *Infância e Paixão de Cristo*); nas arrecadações do M. N. A. A. (série de pequenas tábuas com a iconografia de *S. João Baptista*), etc. São peças na sua maioria já seiscentistas, divulgando uma feição

conservadora e atávica do Maneirismo tridentino, mas ainda muito presas aos modelos italianizantes da geração anterior. Na Quinta de Nossa Senhora da Saúde (Santarém), um grande *Martírio de Santo Estêvão* inspirado em desenho de Marcello Venusti (1576) através de gravura de Cornelis Cort, é ainda atribuível a Simão Rodrigues, em colaboração com Vieira Serrão, e tem muito interesse. Na mesma Quinta, registou-se uma *Aparição da Virgem e do Menino a S. Francisco de Assis*, típica de Rodrigues. Ao mesmo e laborioso artista, enfim, pode ser atribuída uma *Adoração dos Magos* em Alcácer do Sal (Convento de Santo António), de c^a 1590.

3. DOMINGOS VIEIRA SERRÃO

Este pintor, de estirpe aristocrática, nasceu em Tomar em 1570, filho de um cavaleiro-fidalgo da Casa Real. Casado com uma filha do arquitecto régio Nicolau de Frias, foi um autêntico homem do sistema dominante, de estatuto social bem definido — desde cedo (1606) se desvinculou da Bandeira de S. Jorge —, e que ocupou em 1619 o elevado cargo de pintor régio, vago por falecimento de Amaro do Vale. Vieira Serrão foi familiar do Santo Ofício por habilitação de 1625, teve o cargo de pintor do Convento de Cristo de Tomar (1624) e, segundo Félix da Costa, foi chamado por Filipe IV de Espanha «a Madrid p^a pintar em o Retiro, aonde tem cozas admiraveis». Faleceu em 1632 e jaz, sob lage brasonada, na Igreja de Santa Iria em Tomar.

Muito moço ainda, Domingos Vieira Serrão desenvolveu larga actividade de pintor-decorador na Charola do Convento de Cristo em Tomar, sua cidade

natal. Estas empreitadas, onde emparceirou com o artífice local Simão de Abreu, decorreram de 1592 a 1600 e estão hoje plenamente esclarecidas. De Vieira Serrão restam hoje um grande «fresco» representando a *Ressurreição de Cristo*, no portal da Charola — composição muito romanista, onde desenvolveu por via académica a «terribilitá» miguelangelesca, nos robustos figurinos de Cristo e dos soldados —, as decorações a brutesco muito agradáveis dos «altos», e as duas figuras alegóricas (*Fé* e *Caridade*) que preenchem os vãos da janela grande. Destas pinturas murais, a *Fides* (Est. 29) é particularmente interessante, pelo alteamento e elegância da figura feminina, que traja túnica violácea, sobre-túnica amarela e manto azulado, e se define dentro do conceito da «venustá» maneirista.

Um precioso desenho desta época, assinado e representando o *Calvário* (Museu do Louvre, inv.º n.º 18 487) — porventura levado do cartório tomarense pelas tropas napoleónicas aquando da rapina que o recheio do Convento de Cristo sofreu —, sublinha as potencialidades gráficas do artista, algo duro e convencional. Por outro lado, as evidentes afinidades deste desenho com um *Calvário* existente em Tancos (tábua pertencente a um políptico de nove painéis, outrora no retábulo da Misericórdia local, hoje dispersos pela Igreja matriz), revelam uma provável empreitada regional de Vieira Serrão. Em 1600, pintou um desaparecido retábulo para o dormitório do Convento de Cristo (porventura o quadro que o citado desenho esquiza), e em 1601 executou o retábulo (também desaparecido) da Igreja da Misericórdia de Punhete, actual Constância, povoação não longe de Tancos. Desta fase inicial restam, plausivelmente atribuídos, cinco quadros muito romanistas na Ermida de Nossa Senhora do Vale

de Torres Novas — onde há uma *Flagelação de Cristo* muito próxima do «fresco» do portal da Charola —, um interessante painel de *S. Miguel e as Almas do Purgatório* na Quinta da Torre de Santo António de Gateiras (Torres Novas), um severo *S. Domingos de Gusmão* na Igreja da Misericórdia de Tomar, e o *Repouso na Fuga para o Egípto* da Igreja de Dornes.

Radicado a partir de 1602 em Lisboa, aparece ligado (com Simão Rodrigues, Fernão Gomes e outros) à criação da Irmandade de S. Lucas. Em 1611 está em Coimbra, com Simão Rodrigues, a pintar o retábulo de Santa Cruz (Est. 25), e, em 1612-13, o da Capela da Universidade, já referidos a propósito do «parceiro». Neste último, a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Magos* atestam directamente a sua intervenção, numa modelação mais forte e naturalista que as delicadas zonas de Simão Rodrigues (norteadas estas pelo conhecimento espiritualista do «disegno interno» do Maneirismo). Em 1613, ainda associado a Simão Rodrigues, executou o tecto da nave de Igreja do Hospital de Todos-os-Santos — substituindo uma composição de Fernão Gomes (Est. 16) que o incêndio de 1601 havia destruído. Esta grande pintura de 1613 foi louvada por Félix da Costa que, em referência a Vieira Serrão, nos diz: «fez coisas excelentes com m^{ta} dosura e modestia, fidalguia e bom debuxo: aprendeo dos pasados, entendeo bem a perspectiva como se ve no teto do hospital Real invenção sua...» A documentação respeitante a esta custosa empreitada, pela qual se pagaram 600.000 rs, refere o nome de Simão Rodrigues como «parceiro» de Vieira Serrão, mas é certo, porém, que aqui interveio em regime de subalterno, sendo a «invenção» do tomarense.

Em 1619, Domingos Vieira Serrão desenhou uma

célebre *Panorâmica da Cidade de Lisboa*, por ocasião da visita de Filipe III de Espanha ao nosso país, desenho esse passado à estampa por João Schorcquens e impresso em 1622 no livro de João Baptista Lavanha dedicado ao acontecimento que foi a vinda do monarca a Portugal. Em 1620, ainda com Rodrigues, satisfez uma empreitada de vinte e três telas (desaparecidas) em Santa Cruz de Coimbra. Desta altura deve datar a sua actividade no Palácio do Retiro em Madrid, onde fez «cozas admiraveis» (Félix da Costa), destruídas pelo incêndio que vitimou o alcáçar madrileno em 1734.

Adriano de Gusmão considera que «Domingos Vieira Serrão talvez represente entre nós uma imperfeita assimilação dos modelos italianos, como os de Barocci e Bassano, através de pinturas espanholas ou mesmo flamengas, como é mais provável tenha sucedido. De qualquer modo, será ainda uma maneirista, mas representando já o anúncio do novo estilo naturalista que caracterizará o século XVII, em que o artista viveu». Se as obras da primeira fase, de Tomar (Est. 29), Tancos, etc., documentam uma aprendizagem nos modelos maneiristas eruditos — que a colaboração com Simão Rodrigues em Coimbra (Est. 25) refinou —, é de crer que tenha evoluído as suas preocupações estéticas em termos de aceitação do naturalismo barroco. Não será ousado visionarmos no seu tecto do Hospital de Todos-os-Santos uma larga composição em *touches* tenebristas, de inspiração espanhola e de tendência classicista no jogo espacial prospetico. Infelizmente, a composição — obra máxima de Vieira Serrão, segundo Félix da Costa, que a descreve em 1696 — desapareceu com o incêndio de 1750, não nos ficando dela qualquer

desenho ou estudo preparatório que permita imaginá-la...

4. OFICINAS REGIONALISTAS

Os valores maneiristas difundiram-se e foram amplamente tratados, nos fins do século XVI e primeiro terço do seguinte, por todo o espaço nacional. Naturalmente que não cabe no espaço restrito deste ensaio uma referência exaustiva aos numerosos artistas (e oficinas) já identificados de norte a sul do país, mas importa, de todas as formas, uma alusão aos mais característicos, dentro desta *situação maneirista portuguesa*.

No Norte, ao lado de pintores que continuavam a trabalhar numa linha tradicionalista, alheios às inovações do seu tempo (Pedro de França, *Triptico de Murça* [1564-66], António Vaz, *A Virgem e o Menino*, Museu Alberto Sampaio de Guimarães), assinalam-se alguns artistas que aderem ao novo estilo — ainda que numa apreensão meramente semântica. É o caso de Inácio Ferraz de Figueiroa (act. Porto, 1592-1635), autor de uma moralesca *Bandeira da Misericórdia de Vila do Conde* (1592) e de algumas telas da *Paixão de Cristo* (1613) na Misericórdia do Porto. É o caso, mais elaborado, do mestre Francisco Correia (Porto, act. 1568-1616), artista que conheceu Diogo Teixeira aquando da deslocação ao Porto deste reputado pintor lisboeta (1591), e que nos seus painéis da Colegiada de Santo Estêvão de Valença do Minho (1572-74), e da Capela de Nossa Senhora de Agosto (dos Alfaiates) no Porto, se define como um bom representante do Maneirismo regional. É o caso dos mestres desconhecidos que executaram os painéis do retábulo da Sé do Porto (c^a

1610), hoje colocados na sacristia. É, enfim, o caso do pintor Domingos Lourenço Pardo (Porto, act., 1609-20), cujos painéis para a Misericórdia de Guimarães (1616-18) revelam uma personalidade já virada para certos aspectos do tenebrismo naturalista.

Em Lamego, vamos encontrar um típico maneirista, Gonçalo Guedes, a trabalhar à sombra de um mecenas, o bispo D. António Teles de Menezes. Este artista pintou por duas vezes a efigie do seu protector, num pequeno e correcto retrato em tela (depósito do Museu Regional) e num grande e moralesco *Calvário* do Convento das Chagas, onde o prelado é figurado como doador (c^a 1590).

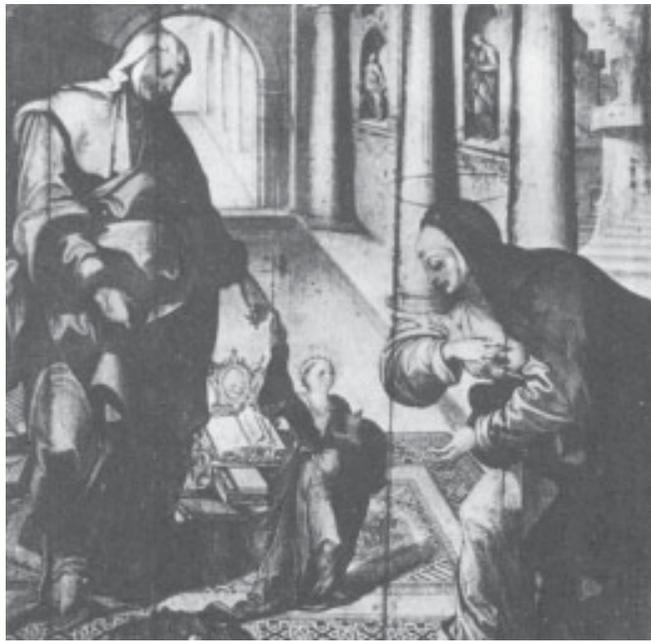
Na zona de Coimbra, se as mais importantes empreitadas dos palácios e mosteiros couberam, por via de regra, a reputados artistas lisboetas, a abundância e variedade de trabalhos pictóricos deixou espaço para o labor de mestres locais. Um desconhecido Mestre de Santa Clara executou nos fins do século um grande retábulo para o Mosteiro novo de Santa Clara, cujas tábuas estão hoje depositadas no Museu Machado de Castro — salientem-se uma *Deposição no túmulo* eivada de simbologia e pungente de dramatismo, e uma *Anunciação* muito elegante e refinada na estranha caracterização dos figurinos. De um Álvaro Nogueira morador em Penacova (act. 1590-1635), estudado por Pedro Dias, subsiste uma tábua do *Repouso na Fuga para o Egipto*, assinada e datada (Museu Machado de Castro), rude mas saborosa na sua linguagem *sui generis*, que revela uma tradição maneirista mal apreendida. O mesmo se infere do retábulo da Igreja de Cernache, datado de 1583 e atribuível a Melchior da Fonseca, autor também de quatro grosseiras predelas em depósito no Museu.



1

2





3
4





5

6





7

8





9

10



98



11



12

13

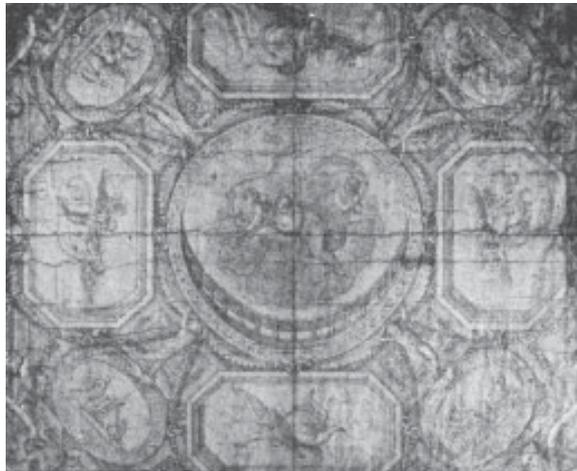


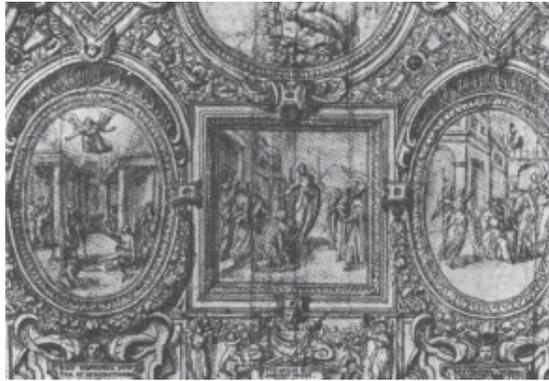
100



14

15





16

17



102



18

19



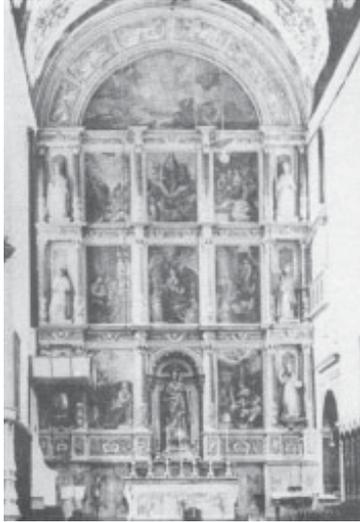


20

21



104



22

23





24

25



106



26

27





28



29



30

31





32

33



110



34

111



35

112



36

113

Em Óbidos, o retábulo-mor da Igreja de Santa Maria, executado em 1616-18, inclui na máquina de marcenaria serliana oito tábuas do pintor João da Costa, em severa manifestação academizante do Maneirismo tridentino. Este artista executou ainda, em Óbidos, um retábulo na Igreja de S. Pedro, e outro no Convento de S. Miguel das Gaeiras — ambos desaparecidos. Menos correcto, mas mais saboroso nas suas propostas anacrónicas, é o pintor Belchior de Matos (act. Caldas da Rainha, 1595-1628), que foi «criado» e «oficial» na oficina de Diogo Teixeira (1591) e se manteve fiel a um formulário teixeiriano empiricamente tratado (*Descida da Cruz*, c.^a 1620, Igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia; *Santa Helena e a Descoberta das Três Cruzes* (1626 [Est. 24], Museu de Óbidos).

De uma outra oficina regionalista, muito curiosa pelas anomalias de perspectiva que sublinham uma imaginação criadora, a reter, subsistem doze tábuas do fim do século XVI no Salão Paroquial de Évora de Alcobaça (procedentes de um desmembrado retábulo da Misericórdia local), e seis tábuas na Igreja matriz de Lapas (Torres Novas).

Em Tomar, documenta-se a actividade de Simão de Abreu (act. 1568-1624), modesto produtor de imagens cujo labor na Charola do Convento de Cristo, ao lado de Domingos Vieira Serrão, em 1592-97 se restringe a algumas frouxas figurações de santos, a têmpera, nos vãos das capelas, e a uma tábua representando *Isaias*. Nas igrejas de Carregueiros e de Casais da Soianda encontram-se algumas tábuas de inspiração maneirista e modesta feitura, que deverão relacionar-se também com oficinas tomarenses, senão com a de Abreu.

Em Santarém, mau grado o largo desbarato que sofreram as dezassete igrejas e catorze conventos que existiam na cidade, nos séculos XVI-XVII, subsiste ainda significativo património pictural do Maneirismo, em parte esclarecido por documentos. Se as melhores empreitadas couberam a artistas de Lisboa (Diogo de Contreiras, Diogo Teixeira, Simão Rodrigues), os pintores-artesãos escalabitanos não tiveram mãos a medir face às solicitações de clientela religiosa. Uma italianizante *Anunciação* existente na Capela de Nossa Senhora do Monte (que estilisticamente se irmana com outras tábuas em Santa Cruz da Ribeira, Santíssimo Milagre, Seminário, e na Capela de Romeira) poderá relacionar-se com a actividade do pintor Ambrósio Dias (act. 1554-86), personagem de prestígio social na vila, e define um paradigma do Maneirismo possível nesta «escola» regional. Na Igreja do Hospital de Jesus Cristo em Santarém encontram-se, aproveitadas num altar setecentista, quatro muito razoáveis tábuas maneiristas, de delicada feitura, que representam a *Apresentação da Virgem no Templo*, a *Visitação* (Est. 19) — incluindo magníficos escorços de cabeças femininas —, *Adoração dos Pastores* e *Cristo deposto da cruz*. São obras ainda de cerca de 1570, e a primeira segue a mesma disposição iconográfica que inspirou Francisco Venegas na tábua da Igreja da Luz com igual tema. Dos dois Barretos (António e Jorge), pintores da Câmara de Santarém no fim do século, as obras documentadas desapareceram. Quanto a André de Morales (act. Santarém, 1610-54), que fora membro da Irmandade de S. Lucas em 1602 e acumulou a actividade de pintor de óleo com a de dourador — as contingências financeiras assim obrigavam... —, pintou em 1617 o retábulo da Ermida do Espírito Santo no

Cartaxo, por escassos 22.000 rs, restando dessa empreitada as tábuas de *S. Brás* e de *S. Benedito de Palermo*, pouco menos que mediócras.

Em Sesimbra (Museu Municipal) subsistem, procedentes do extinto Hospital do Espírito Santo dos Mareantes, duas italianizantes tábuas, *Adoração dos Pastores* e *Adoração dos Magos*. São peças típicas da «terceira geração».

Para o Sul, designadamente em Portalegre, Évora e Beja, encontramos abundantes resíduos de pintura maneirista regional, retabular ou fresquista, a justificarem atenta análise. No caso de Évora, que já mereceu estudo particular da parte de Adriano de Gusmão e de Túlio Espanca, a actividade do prestigiado mestre local Francisco João (act. 1565-95) merece ser agora referenciada. Os seus painéis da *Paixão de Cristo* no cruzeiro do Mosteiro de S. Francisco (de um antigo retábulo da Graça), na Igreja do Convento do Calvário (c^a 1577), na Igreja de S. Paulo de Pavia (Est. 23), na matriz de S. Miguel de Machede, bem como uma grande *Profissão de Santa Clara* (1592) em Santa Clara de Évora, definem, apesar de naturais deficiências de desenho e modelação, um fundo alinhamento pelo gosto maneirista (por via flamenga). Há típicas pinturas deste ciclo, de anónimos mestres eborenses, no Paço Arquiepiscopal, na Ermida de S. Brás e na Igreja de S. Vicente, bem como na Igreja da Tourega. A grande tábua da *Descida da Cruz* na Capela do Esporão da Sé (c^a 1620) relaciona-se com uma outra da Igreja do Carmo representando a *Conversão de um Cavaleiro* e denuncia uma personalidade mais erudita, directamente influenciada por modelos italianos. Serão obras de Pedro Nunes, um pintor de Évora que, segundo Félix da Costa, foi bolseiro régio em Roma: «foi de grande maneira, aprendeu em Roma:

fez coisas excelentes, e com bom estilo; em sua patria Evora ha as suas maiores obras.» A primeira das citadas peças inspira-se numa estampa de Raimondi sobre original de Rafael.

Por todo o Alentejo, nos conventos, nas Misericórdias e nas paroquiais, encontram-se centenas de pinturas deste período — em boa parte já seiscentistas, mas fiéis (por via tridentina) a certos aspectos do «receituário» maneirista. Tais pinturas relacionam-se com oficinas eborenses (retábulo da Misericórdia de Arraiolos, *Visitação* da Misericórdia de Mora por José de Escobar [1589], «frescos» da Igreja de Nossa Senhora da Saudação (1612) e da Capela de S. Pedro de Montemor-o-Novo, tábuas da matriz de Redondo), mas outras são produto de artífices populares, executadas com ingenuidade em ambiente de ruralidade (*Martírio de S. Gens*, 1598, Igreja matriz de S. Gens, concelho de Montemor-o-Novo). Em Vila Viçosa, onde sabemos ter vivido e laborado um André Peres (act. 1629), que foi pintor de D. Teodósio, Duque de Bragança, há típicos quadros no Convento das Chagas, e, na escadaria nobre do Paço dos Duques de Bragança, murais representando a tomada de Azamor. Nos diversos retábulos que decoram os altares da Sé de Portalegre, dos alvares do século xvii, excluindo dois que se devem relacionar com epígonos de Diogo Teixeira — o do SS. Sacramento (c^a 1600) no estilo de António da Costa, e o de S. Crispim e S. Crispiniano (1616) relacionável com outras obras de Cristóvão Vaz —, documentam-se oficinas locais de tipo italianizante, ao tempo muito operosas. Nas Igrejas do Crato, Escusa (Marvão), Misericórdia de Avis, S. Domingos de Elvas (quatro típicas tábuas estudadas por Reynaldo dos Santos e ainda de c^a

1570), subsistem boas pinturas deste período.

Em Beja, na sacristia da Igreja de Santa Maria existe, além de um curioso *Martírio dos Santos Sapateiros Crispim e Crispiniano*, do ciclo de Simão Rodrigues, uma boa tábuia de *Cristo deposto da cruz*, de tipo maneirista neerlandês, que se relaciona estilisticamente com outras tábuas do Museu (*Sant'Ana e S. Joaquim, Apresentação da Virgem no Templo*), procedentes da Misericórdia local. Em Beringel, Serpa, Cuba, Vila Ruiva e Mértola registaram-se outras peças de sabor regionalista e incipiente Maneirismo.

No Algarve, os retábulos das Misericórdias de Silves, Moncarapacho e Mexilhoeira Grande também preservam típicas pinturas maneiristas, datáveis da transição dos séculos, com relevo para o primeiro conjunto que, apesar de bastante maltratado, define ainda uma oficina capacitada e culta, no tratamento largo com que concebeu as *Sete Obras de Misericórdia*. Em Lagos (Igreja de S. Sebastião, Museu) há tábuas do mesmo período, talvez relacionáveis com um pintor Álvaro Dias, aqui activo por volta de 1571. E na matriz de Vila do Bispo, as tábuas de *S. Pedro* e de *S. Paulo*, mais evoluídas no seu italianismo, definem o percurso atingido pela nossa pintura regional em fins do século XVI.

VII / O OCASO DO MANEIRISMO
E O ECLODIR
DO NOVO NATURALISMO BARROCO

Dobrada a primeira década do século XVII, e sob o fascínio do novo *tenebrismo de luz* iniciado por Caravaggio em Roma nos primeiros anos da centúria, dinamizou-se por toda a Europa um novo ciclo de pintura naturalista. A ideologia imagética que está na base deste nóvel movimento — igualmente de raiz tridentina e pedagógica — define-se por uma renovação de temas e de modelos, pelo despontar de uma pintura de cavalete de carácter laico (geralmente profana: retratos, naturezas-mortas, paisagens, cenas do quotidiano), e por uma concepção classicista do *espaço pictórico*.

Esta «ideologia imagética proto-barroca» explana-se com sentido de modernidade e renovação, face a um Maneirismo que de há muito perdera a sua vitalidade e se prolongava de modo corrente e repetitivo, sem contestação nem sentido de refrescagem. O «caravagismo» (e as variantes «tenebristas» que, por toda a Europa, o desenvolveram) cedo impôs os seus valores e, através de um novo naturalismo baseado no estudo da luz, anuncia decisivamente a dinâmica do Barroco.

Mas as mudanças de mentalidade e de gosto, lentas a suceder numa sociedade fechada como a nossa de Seiscentos, retrógrada em termos da sua ideologia dominante, ora são adiadas, ora timidamente se ensaiam em peças de «compromisso»: numa visão tardo-maneirista, reaccionária e tradicionalista na sua orientação ideológica tridentina, introduzem-se por vezes soluções inovadoras a nível do tratamento espacial, do «tenebrismo», etc., que marcam sintomas evidentes de uma mudança no tocante às «ideologias imagéticas» envolvidas. Ferozes deviam ser, no Portugal de alvares de Seiscentos, as lutas de classes operadas no seio do tecido social, agudizadas por contradições sistemáticas, pela crise financeira, pela repressão do governo filipino, pelo «sebastianismo», como se constata pela série de «levantamentos» populares assinaláveis em todo o país após 1585 (manifestações de classe de artesãos e camponeses contra o sistema sócio-político vigente) — particularmente bem estudados por Aurélio de Oliveira e António Marques de Almeida. Este ascenso da luta de classes naturalmente que tem reflexos imediatos na ideologia da clientela, na ideologia dos produtores de imagens, na própria ideologia imagética das peças executadas. A luta dos pintores de Lisboa em 1612 contra a organização mestral, reivindicativa do estatuto da classe, insere-se num quadro de conflito estético, a par de razões de outra ordem (laborais e económicas), e explica o carácter de *viragem* da nossa pintura do primeiro quartel do século XVII.

Os artistas da «última geração», a despeito de inegáveis potencialidades que se devem reconhecer nas suas melhores obras (Amaro do Vale, Simão Rodrigues), denunciam de facto estas condicionantes atávicas e tradicionalistas, que

retiram a um estilo que fora, no seu despontar, vincadamente inovador e crítico, as suas fecundas qualidades de revitalização plástica, de novidade, de modernismo. Há exemplos muito tardios de pinturas que preservam uma estrutura maneirista, como sucede com a *Santa Helena e a Descoberta das três cruzes* (1626, Est. 24) de Belchior de Matos, com alguns retábulos da Sé de Portalegre, com as telas da «oficina das figuras rosadas» do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (esta, activa no Mosteiro cerca de 1623-39 e devidamente estudada por Flávio Gonçalves), ou com as tábuas de António André (1620) no Museu de Aveiro. Obras imbuídas de uma visão tradicionalista, reaccionária, alinhando sem reservas pelos cânones tridentinos, e sem darem mostras de entenderem os valores proto-barrocos, a cuja penetração resistem.

Uma tela como *S. Nicolau de Tolentino* (Est. 30) de Santarém, pintada em 1603-1606 por Diogo Teixeira, anuncia já, porém, o espírito do novo naturalismo. Nesta gigantesca tela, hoje danificada e a necessitar de tratamento laboratorial, respira-se aquele refinado espírito da oficina dos Carrachi: o jogo de luz é moldado segundo uma concepção já tenebrista, e os acessórios do quadro são pintados com particular minúcia naturalista, seja o belíssimo tapete de Arraiolos, sejam os objectos metálicos colocados na pequena mesa junto ao Santo. É certo que tratamos ainda com uma pintura maneirista, no carácter robusto dos figurinos, na ambiguidade imprimida ao «espaço pictórico» (que tende a produzir uma impressão de irrealidade, uma ideia de conflito), na densidade espiritual que se pretende acentuar pela larga visão celeste, nas preferências cromáticas (os violáceos, os amarelos torrados, os vermelhos surdos, dentro de uma paleta bem romanista);

mas trata-se de um magnífico exemplar de transição —, caso «experimental» de revisão de valores estéticos em conflito — onde os valores maneiristas se esfumam já numa visão renovada que corta caminho à dinâmica do Barroco. Porque se trata de encomenda áulica, é possível que a ideologia da clientela (o poderoso fidalgo D. Gil Eanes da Costa) possa explicar o carácter avançado (em termos nacionais) desta pintura escalabitana.

Por volta de 1615, a cidade de Roma instituíra-se o mais brilhante centro pictural de toda a Europa, através da profunda revolução estética introduzida pelos Carrachi de Bolonha e, sobretudo, por Miguel Ângelo Caravaggio, que provocara uma natural revitalização da arte da pintura, face ao esgotamento dos modelos maneiristas — academizados, estes, com a convencionalização formal atingida pelos discípulos de Zuccaro e Lomazzo. Sob o fascínio da pintura caravagista, dinamiza-se um novo ciclo naturalista, uma renovação de temas, um refrescado realismo baseado no estudo da luz (Françoise Bardon). Um novo capítulo se abre no curso da arte europeia, plenamente desenvolvido com o dinamismo do Barroco proselitista.

Num tratado português de 1615, a *Arte Poética, e da Pintura. E Symetria, com Princípios de Perspectiva*, de Filipe Nunes, surge já um capítulo inteiro dedicado ao estudo do *claro-escuro*: «Que coisa seja sombra, y luz na Pintura, & donde se dão»... Mas é em obras de pintura, como as telas da *Vida de S. Francisco Xavier* (c^a 1619) na sacristia de S. Roque, e o retábulo da Igreja da Misericórdia de Óbidos (1628), que a renovação se desenvolve com toda a clareza. Esgotadas as fórmulas maneiristas, aparece-nos uma pintura de novo informada por preceitos naturalistas, que um sábio tratamento de luz (em termos tenebristas) sublinha

de modo seguramente original. São obras do pintor André Reinoso (act. 1610-1641), um excelente artista de Lisboa que se revela muito sensível aos ecos proto-barrocos espanhóis (Juan Bautista Mayno, Zurbaran) — e que só por si permite rebater as «cores sombrias» com que a historiografia de arte portuguesa tem vindo a encarar a nossa pintura do século XVII.

Reinoso, formado na oficina de Simão Rodrigues e oriundo da burguesia cristã-nova da Beira Alta, foi educado no seio de uma família de judeus largamente reprimida pelo Santo Ofício — o que pode explicar o facto de nunca ter atingido o cargo de pintor régio, apesar da sua evidente qualidade artística. Poderoso no discurso pictural, domina subtilmente o «tenebrismo de luz», com que inunda as composições (*Cristo deposto da cruz* [1630], *Misericórdia de Óbidos*; *Adoração dos Pastores* e *Milagre da Porciúncula* [1641], M. N. A. A.), e revela-se muito correcto no debuxo, na modelação e no retrato, bem como na larga visão dos espaços.

Neste quadro de renovação proto-barroca, que aos poucos se vai impôr e generalizar, com o esgotamento natural dos velhos modelos maneiristas, têm ainda papel relevante pintores como o jesuíta Domingos da Cunha, o «Cabrinha», o retratista Domingos Vieira, «o Escuro», e Baltazar Gomes Figueira, pai da célebre Josefa d'Óbidos. É o Barroco, a ideologia imagética barroca na sua manifestação tridentina, que ora triunfa...

VIII / O MANEIRISMO PORTUGUÊS, VEÍCULO IDEOLÓGICO DA CONTRA-REFORMA

Desde as suas primeiras e revolucionárias manifestações florentinas que o Maneirismo assumiu um perfil metafísico e espiritualista, alinhando profundamente pelo drama religioso da Europa quinhentista. A crise existencial vigente num mundo conturbado tinha forçosamente de gerar a busca de Deus, através de uma multiplicidade de caminhos (quantas vezes antagónicos) — atitude essa que os maneiristas souberam traduzir em ousadas respostas à crise religiosa contemporânea, explanando desse modo a sua necessidade como «estilo» autónomo. Em boa verdade, toda a arte maneirista foi uma arte espiritualista, virada para o desespero da salvação e a busca de Deus, tónica esta que é comum às manifestações artísticas desenvolvidas tanto nos estados protestantes como nos católicos, assim como na federação de Estados dos Países Baixos (com características democráticas e liberdade de crença). Esta espiritualidade está subjacente a determinados temas que, na sua frenética busca de novidade, o Maneirismo buscou e tratou, como as cenas eróticas e pagãs, as tragédias e as

alegorias, não se restringindo à iconografia estritamente religiosa. Trata-se, antes de tudo, da concepção específica da obra de arte como *cosa mentale*, conceito que os tratadistas italianos da *idea* tanto desenvolveram.

Na altura em que irrompia a rebelião dos primeiros maneiristas, como Pontormo e Rosso, e se acentuava o levantamento dos reformistas luteranos contra a hierarquia católica, o Papado encontrava-se, social e politicamente, num estágio de características semi-feudais, bastante atrasado portanto em relação às poderosas repúblicas italianas e aos florescentes Estados capitalistas do norte da Europa. O esforço de reorganização da Igreja foi considerável, e assumiu também formas positivas. Para conseguir restabelecer no Ocidente europeu um absolutismo eclesiástico de facto, a Igreja romana respondeu aos ataques do Protestantismo através de um vasto movimento de reformas no seu seio, com acentuadas características ascéticas, doutrinárias e penitenciais, grande severidade e rigorismo teológico, e a repressão de certos abusos e desvios internos, obra que veio a desenvolver-se plenamente sob o pontificado de Paulo IV (1555-59) e com a realização do Concílio de Trento (1545-63). Malogradas as tentativas de acordo com os luteranos (Ratisbona, 1541), a Reforma protestante e a sua base ideológica — tão influenciada pelo racionalismo humanista — passam a ser combatidas como heresia, através de armas poderosas e extremamente rígidas (Inquisição, Companhia de Jesus, etc.).

O movimento de reacção gerado no seio da Igreja romana, já embrionário desde os anos 20 do século, constituiu uma tentativa de retorno ao domínio eclesiástico absoluto vigente ao longo da época medieval. Por isso a

acção católica foi, como justamente assinala Anthony Blunt, «tanto um Contra-Renascimento como uma Contra-Reforma, apontando para a destruição da escala humana de valores em que o Humanismo acreditava e sua substituição por uma escala teológica igual à que fora mantida durante a Idade Média». Um dos primeiros objectivos da Contra-Reforma foi, com efeito, abolir o direito da consciência individual e o poder racionalista, tão caros ao humanismo renascentista, e impor princípios de autoridade dogmática — e neste sentido a acção empreendida pela Igreja romana assumiu um rígido carácter catequético, que instituições como o Santo Ofício e o *Index* faziam escrupulosamente cumprir. Como resultado, os campos estremaram-se em intolerância; mas a ideologia da Igreja romana saiu fortalecida do confronto — com a sua hierarquia e disciplina interna consolidadas, ainda que limitadas a uma zona mais restrita do espaço geográfico europeu. A Península Ibérica constituiu neste processo, como se sabe, um bastião da Contra-Reforma papal.

O Maneirismo, que desde sempre se assumira como arte profundamente espiritualista, veio a incorporar muitos elementos ideológicos provindos da Contra-Reforma e que respondiam à crise metafísica nele revelada. A rebelião anti-renascentista desenvolvida pelo Maneirismo entronca agora, sob certos aspectos, na reacção anti-humanística da Contra-Reforma militante. As soluções anti-clássicas patenteadas na construção espacial, volumétrica e semântica da obra de arte, bem como outras de carácter neo-medieval («in many ways the Mannerists are nearer to the artists of the Middle Ages than to their immediate predecessors», diz Anthony Blunt), não deixam de se

integrar no espírito dos teólogos contra-reformistas: podemos afirmar que o Maneirismo foi o primeiro grande «estilo» da Contra-Reforma, antes do Barroco, e nessa perspectiva explanou também a sua necessidade como corrente estética autónoma, numa feição certamente mais austera do que outras experiências ensaiadas dentro da «maneira», como as de Praga e Fontainebleau.

Em Portugal, o Maneirismo assumiu com particular energia as características de veículo da Contra-Reforma, pelo que a iconografia adoptada, na linha das determinações aprovadas na célebre sessão do Concílio de Trento de 3 e 4 de Dezembro de 1563, reflectiu um formulário apologético e doutrinal de severo combate às fugas heterodoxas, à heresia e às dúvidas dogmáticas. Os teólogos tridentinos corrigiram determinados temas religiosos anteriormente tratados, transmitindo-lhes uma feição mais consentânea com a lição contra-reformista, através da introdução de rígidos padrões iconográficos e de uma severa censura, proibindo tudo o que de herético, profano ou «ímpuro» existisse nas obras de arte. Em contrapartida, os cardeais e os bispos reunidos em Trento acentuavam o interesse pedagógico da veneração das «Sagradas Imagens», pelas quais «se manifestam ao povo os benefícios e mercês que Cristo lhe concede» e «se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos, e os seus saudáveis exemplos». Eis a razão porque, segundo o iconólogo Flávio Gonçalves, «a arte religiosa dos católicos tanto insistiu, durante o período pós-tridentino, nas cenas dos milagres e do martirologio, e da exaltação mística — cenas que, servindo de lição ou de testemunho, facilitavam a pretendida tarefa pedagógica».

Certas liberdades temáticas e formais que haviam sido introduzidas nas representações religiosas, por influência renascentista (e também maneirista), podiam conduzir, segundo os teólogos da Contra-Reforma, às imagens de «formosura dissoluta» e de «falso dogma», capazes de sugerir aos simples «uma falsa doutrina», ou «interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não sejam instruídos». O papel de regulador da iconografia oficial coube às *Constituições Sinodais*, bastante divulgadas após 1565 pelos bispados portugueses, e que contêm extensas normas sobre a representação das «Santas Imagens», dentro dos cânones tridentinos. Recomendava-se que as imagens «sejão esculpidas, ou pintadas com muita decencia, & conforme a verdade das historias Sagradas, & que não contenhão, ou representem, cousas vaãs, supersticiosas, ou apochrifas, ou que dem (*sic*) ao povo occasião de erro, ou escandalo» (...), que não incluam «pessoas particulares vivas, ou defuntas», e que «se conformem com os Mysterios, vida & milagres dos originais, que representam, & assi na honestidade dos rostos, perfeição dos corpos, & ornato dos vestidos». Estes preceitos, que já eram normalmente utilizados entre nós antes do Concílio de Trento — a introdução do Tribunal do Santo Ofício remonta a 1536, data do seu estabelecimento em Lisboa —, condicionaram sensivelmente o carácter da nossa pintura maneirista, a qual, ao contrário do que sucedeu noutros centros europeus, não se revestiu daquela sensualidade para que pareciam tender as suas primeiras manifestações.

«A encomenda, de origem cortesã ou eclesiástica», diz Adriano de Gusmão, «impunha um caminho que haveria de conduzir aos excessivos artificios do Barroco

proselitista. E de tal modo era restrito esse caminho que nem sequer se nota entre os nossos pintores quinhentistas o ardente desvio de uma alegoria pagã». Há na realidade um pequeno número de excepções a assinalar (Francisco de Campos, Venegas) mas que confirmam a regra geral.

A censura da arte religiosa é, na segunda metade do século xvi, fenómeno generalizado. Teólogos como S. Carlos Borromeo, o cardeal Paleotti (*Archiepiscopale Bononiense*, Roma, 1594) e, sobretudo, Gilio da Fabriano (*Due Dialoghi*, Camerino, 1564), dedicaram-se profundamente a regular a iconografia religiosa e a assinalar pretensos desvios aos ditames tridentinos — recorde-se o modo violento como Gilio criticou o *Juíço Final* da Sistina devido aos seus vigorosos nus e à introdução de uma personagem dantesca (Caronte) na cena. Os desaparecidos «frescos» de S. Lorenzo de Florença, de Pontormo, foram também esmiuçados pela censura de Raffaello Borghini (*Il Riposo*, Firenze, 1584). A pintura *Ceia em Casa de Levi*, executada por Veronese (1573, SS. Giovanni e Paolo de Veneza) levou o artista ao tribunal da Inquisição pelo facto de incluir numerosas referências seculares na sua obra. A *Flagelação* de Daniele da Volterra (S. Pietro in Montório, Roma) igualmente criou dificuldades ao artista pela «terribilitá» excessiva. E mais são os exemplos a assinalar. Há notícia de muitas obras destruídas ou refeitas. Greco teve problemas com o Santo Ofício, quando da pintura do *Espólio* (1577-79, Catedral de Toledo), e das pinturas de Illescas (1603-06), por pretensos erros teológicos.

Em Portugal, as coisas passavam-se da mesma maneira, senão com maior rigidez e mais rigorosa vigilância: caso bastante conhecido ocorreu com o painel *Calvário*,

do primitivo retábulo da Igreja de Jesus em Setúbal, onde o grupo choroso da Virgem e das Santas Mulheres, desfalecidas na sua dor, foi oculto sob grossa repintura, sendo representadas as mesmas figuras de pé, hirtas e firmes, dominando corajosamente o intenso sofrimento — como estipulavam os teólogos de Trento. O «Calvário» representado no fundo do painel *Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara* da Igreja do Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas, sofreu idêntica modificação, preceituada pelo conceito tridentino da «Stabat Mater», bem como um *Calvário* que existiu na Sé do Funchal. Destruíram-se painéis por desrespeitarem as prescrições teológicas (caso de uma das tábuas que Domingos Vieira, o «Escuro», pintou em 1627 para a matriz do Monte da Caparica, o que motivou a sua admoestação no tribunal do Santo Ofício, assim como do pároco que encomendara a obra). E numerosos são os retábulos e imagens que, por serem reputados de antiquados, foram retirados do culto, onde poderiam suscitar confusões entre os fiéis. Artistas há que foram repreendidos pelas autoridades eclesiásticas e viram obras suas destruídas (painel de Fernão Gomes, 1588, do Mosteiro da Anunciada em Lisboa); etc., etc. Estas directrizes reaccionárias prosseguiram, mais activas e severas, ao longo do século xvii e já num contexto barroco.

Num feliz balanço de Flávio Gonçalves, que não deixamos de transcrever dada a sua clareza, diz este especialista após enumerar uma série de exemplos: «Proíbiam-se e mandavam-se destruir, ou modificar, as imagens de feição profana e impúdica, as sujeitas a confusões heréticas, ou consideradas de pouca dignidade religiosa. Os bispos, os «visitadores» de cada diocese, os

funcionários da Inquisição, e o clero em geral, velavam para que nos templos se não conservassem, nem colocassem, obras dos tipos agora condenados. Em igrejas de todo o país se picaram ou esconderam antigos frescos, se apearam retábulos, se enterraram, rasparam ou substituíram painéis.»

As normas contra-reformistas foram de facto aplicadas com rigorosa vigilância e, também, com plena aceitação dos seus ditames por parte da clientela e dos artistas. Um ou outro exemplo de fuga heterodoxa aos rígidos preceitos da iconografia oficial — como é o caso, tão curioso, das *Trindades Trifontes*, cuidadosamente estudadas por Flávio Gonçalves —, devem entender-se como prolongamentos tradicionalistas executados por artistas não-eruditos em espaços rurais, fora do alcance habitual dos «visitadores», e sem deliberadas intenções heréticas.

Do que fica exposto se conclui que a pintura maneirista portuguesa serviu plenamente o movimento da Contra-Reforma católica. A experiência maneirista da *modernização*, ensaiada em Florença e Roma e daí transplantada para todo o espaço europeu, se vinha refrescar a expressão pictural dos nossos artistas do primeiro terço de Quinhentos, servia francamente os propósitos renovadores da Igreja militante, podendo ser por ela utilizada como arma catequética e de propaganda moralizante. Não se estranhará, assim, que algumas soluções mais caprichosas da *idea*, como a «terribilitá» dos Cristos musculosos, a «venustá» das figuras femininas (de toucados e panejamentos largos, quase profanos), ou a requintada sensualidade de alguns nus (como o arrojado desnudo feminino que se vislumbra no primeiro plano da *Adoração de Nossa Senhora da Luz* (Est. 11) de Francisco Venegas),

pudessem ser toleradas pelas autoridades que superiormente visionavam a actividade dos artistas.

O Maneirismo, pelas características próprias do «estilo» e pelo temperamento inerente aos seus cultores, concedia a espiritualidade pretendida à doutrinação religiosa; devia ser recuperado, assim, na sua fresca pujança, pela Contra-Reforma, e utilizado como arma de propagação doutrinária, depois de expurgado de determinados desvios menos ortodoxos, que faziam entretanto furor noutros centos da Europa mais atreitos a respeitar a liberdade criadora dos artistas.

IX / UM NOVO ESTATUTO SOCIAL DO ARTISTA

Em Portugal, até pleno século XVI, o pintor foi sempre considerado um artífice, um operário que exercia o seu mester dentro da rígida estrutura artesanal das corporações — numa tradição de trabalho que mergulha as suas raízes profundamente na Idade Média.

As *corporações* ou *ofícios*, instituídos no Portugal medievo de forma autónoma, isto é, à margem da alçada eclesiástica, eram organizações de classe que agrupavam os mesterais de determinado grupo de artífices, unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual, financeiro e laboral. As corporações, orientadas para a defesa comum dos seus membros, impunham a estes, em contrapartida, o cumprimento de normas rígidas de trabalho, reguladas pelos chamados «regimentos» — os quais fixavam as regras orientadoras do exercício de determinado mester, a cujo cumprimento ficavam subordinados todos quantos se acolhiam no seio da corporação. O regimento estabelecia as normas reguladoras da actividade mestral propriamente dita, a nível do «ofício mecânico», e definia a própria ascensão

na escala hierárquica do mester (aprendiz, artífice, mestre). A elaboração de novos regimentos dos ofícios, no princípio do século XVI, respeitando no essencial a organização corporativa anterior, deixa entrever com a maior clareza o lugar que cabia, no âmbito mestral, à classe dos pintores. Consagrada, então, a fórmula «bandeira dos ofícios» como agrupamento de profissões autónomas incluindo autoridades da bandeira (juízes, escrivão, mordomos) e autoridades de cada ofício representado (examinadores-vedores, encarregados do exame do mester), a classe dos pintores aparece anexada, na *Regulação dos Ofícios* de 1539, à Bandeira de S. Jorge.

Toda a pintura portuguesa anterior aos meados do século XVI reflecte bem, nos seus processos de factura plástica, o vincado carácter oficial em que foi concebida e executada. O artista medieval, quando chamado a pintar uma imagem sacra, era acima de tudo um «vates», um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação, feita, aliás, as mais das vezes, com o concurso de outros membros da mesma corporação (Myron Malkiel-Jirmounsky).

Como oportunamente observou Armando Vieira Santos, «o conhecimento do clima espiritual que servia de base a estas condições de trabalho é essencial para quem quiser estudar, com imparcialidade, as razões de ser da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI e compreender melhor quais foram os seus objectivos e limitações. Às tendências individualistas reveladas pelos pintores sobrepunha-se a sua natural aceitação das tarefas colectivamente realizadas, visando o perfeito acabamento das obras encomendadas, tanto na sua contextura formal,

como ideológica». O exame da nossa pintura «primitiva» mostra, aliás, que o trabalho criativo se processava a nível oficial, através de «parcerias» de pintores, e dentro da severa disciplina das corporações. Valem, como exemplo específico, as pinturas da chamada «escola do Mestre do Sardoal», oficina activa na zona de Coimbra no decurso do primeiro quartel do século XVI; as pinturas da «oficina de Frei Carlos», o monge flamengo do Mosteiro do Espinheiro; e muitos dos mais notáveis retábulos do primeiro terço do século XVI, caso dos polípticos de Santa Auta, do Paraíso e de Santiago — tudo obras de pintura realizadas em regime de «parceria» e nas quais se podem detectar diversas «mãos».

Myron Malkiel-Jirmounsky notou que «o costume de trabalhar nas «parcerias» já citadas, associações intimamente unidas, cria «estilos de oficina», nos quais os pintores utilizam processos determinados seguindo as mesmas «receitas», conforme às regras ensinadas pelos seus mestres. E nessas obras colectivas, mais ou menos niveladas, descobre-se às vezes uma certa disparidade de pormenores: assim, sobre um fundo tratado à maneira italiana (florentina), surgem rochedos que evocam o processo da escola de Colmar, e as cabeças das figuras testemunham um «sfumato» lombardo...». Os próprios pintores cortesãos, beneficiados por regalias específicas e acumulando cargos de responsabilidade (casos de Jorge Afonso, de Cristóvão de Figueiredo, de Gregório Lopes...), exerceram a sua actividade profissional integrados em «parcerias», e subordinados às obrigações da respectiva «Bandeira». É por demais conhecido o que sucedeu com os retábulos do Mosteiro de Ferreirim

(1533-1534), encomendados ao pintor Cristóvão de Figueiredo mas executados afinal por uma «parceria» formada por aquele pintor, por Garcia Fernandes e por Gregório Lopes; o facto de subsistirem, desta empreitada, oito tábuas, levanta problemas delicados de destringência estilística, a ponto de ainda não se saber, rigorosamente, qual a intervenção de cada um dos «parceiros» na pintura dos painéis...

Este regime de profissões mecânicas, entendidas como corporações uniformes de benefícios de classe, dominou até tarde em Portugal no que diz respeito aos pintores. Ainda na segunda metade do século XVI, como se pode deduzir do *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa* (1572), da autoria do licenciado Duarte Nunes de Leão e publicado por Vergílio Correia, se enumeram as cláusulas para a inspecção de obras de pintura, e as regras para a própria ascensão na escala hierárquica do ofício — perfeitamente dentro da tradição medieva do labor mecânico. Nesta altura, todavia, já se verificavam sintomas de afirmação de individualidade criadora por parte dos pintores, que procuravam desligar-se a todo o custo das obrigações inerentes à «Bandeira de S. Jorge».

Com o triunfo do Renascimento, assistiu-se no espaço europeu, desde Quatrocentos, a uma nova concepção de vida exteriorizada na actividade artística por individualidades viradas absolutamente para a criação estética e para a afirmação da personalidade. Essa individualização do artista só tardiamente se verificou em Portugal, pois era aqui muito forte a tradição do trabalho oficial, enquadrado pelas corporações mestreiras, o que fez atardar para fase mais adiantada de Quinhentos a

emancipação dos pintores. Essa emancipação vai realizar-se, de facto, com o Maneirismo.

Os novos contactos com os centros nórdicos e com a própria Itália, por meados do século XVI, levaram a arte portuguesa a abraçar os padrões do Maneirismo internacional, expulsando os ecos góticos que ainda subsistiam na nossa pintura da primeira metade do século, e assumindo, em termos estéticos, uma atitude *moderna*. Adriano de Gusmão sintetiza desta maneira a renovação operada nos conceitos plásticos: «Havendo, por força das mudanças de gosto e de novas e naturais influências, aderido a uma estética mais nítida e directamente italianizada, os nossos pintores, ainda que com sensível atraso, não deixaram então de ser *modernos*. Quer dizer, abandonaram de vez os elementos de figuração arcaizante, tão manifestos na pintura dos primeiros decénios do século XVI, e adoptaram francamente a representação de tudo o que caracterizou o novo estilo, o chamado Maneirismo, quer nas arquitecturas desenhadas no fundo dos quadros, seguindo a ordem toscana, tal como na generalidade os artistas italianos preferiram, quer nos figurinos adoptados, umas vezes de acordo com a moda contemporânea nos trajes e toucados das figuras femininas, outras vezes segundo os modelos clássicos, ao pintarem guerreiros de casco antigo, vestidos de couraça e loriga, e calçados de cáligas. Os modelos humanos deixam de ser os flamengos, substituídos pelos de origem italiana, na doçura ideal das Virgens e na musculosa robustez de algozes e pastores».

Os produtores de imagens da geração anterior eram oriundos de modestas famílias de artífices, formados no seio das corporações, e a elas se mantinham vinculados, enquanto oficiais mecânicos, dentro de normas rígidas de

trabalho. Mas esta nova classe de pintores desenvolve-se num clima de euforia, com plena consciência da superioridade da sua arte em relação à pintura antiga (como se apregoa, por exemplo, na petição do pintor Diogo Teixeira). Vive-se uma nova era propícia às artes, que conduz à subida do grau social dos pintores, galardoados com o foro de nobres e apoiados pelos seus mecenas. É bem elucidativa, a este propósito, a teorização de Francisco de Holanda no já citado *Da Pintura Antigua* (1548), onde desenvolve com rigor, norteado pela concepção dos tratados maneiristas italianos, a problemática de pintura como «arte liberal».

Os pintores procuram desligar-se das obrigações devidas à organização mestral a que estão vinculados, que é a «Bandeira de S. Jorge», e reivindicam constantemente, em petições colectivas ou individuais, regalias tendentes à supressão da tutela corporativa. Na «Bandeira de S. Jorge» estavam indistintamente agrupados os pintores de óleo e os pintores de têmpera (dourado), juntamente com os pintores de grades e de tabuletas, de paredes, de estandartes e de proas de barcos, de flâmulas e de portais. A individualização dos artistas, a consciência que têm da «calidade» e da «nobreza» da sua arte, levam-nos a tentar quebrar os laços seculares que os ligam aos «oficiais mecânicos», dentro do aparelho corporativo.

As lutas de classe dos produtores de imagens pela reivindicação de isenções mesterais vinham de trás, como se deduz de uma carta régia datada de 2 de Fevereiro de 1576 na qual D. Sebastião solicita da Câmara de Lisboa «que pratiquen se os pintores d[e] oleo serão auidos por officiais mechanicos, e se deven ser excusos d[e] entrar no officio de San Jorge», visto haver, além deles e dos

«mecânicos», pintores de «rodelas», de «deitos» e outros, e ser omissos sobre o assunto o Regimento de D. Manuel. Este pedido de informação do monarca insere-se na sequência natural de uma série de diligências previsíveis dos pintores lisboetas, pela reivindicação dos seus direitos como classe.

Todavia, a petição que o pintor Diogo Teixeira dirigiu em 1577 ao Cardeal-Rei D. Henrique é a primeira manifestação inequívoca de reivindicação face aos encargos mesterais. Este documento é elucidativo como exemplo do novo espírito, da tendência para a «aristocratização» dos artistas. No requerimento de Diogo Teixeira, o pintor procura desvincular-se da sujeição à «Bandeira de S. Jorge» pondo em relevo a nobreza da arte da pintura, «tão iminente e selebre asy dos antigos, como dos modernos», e considerando que a pintura no tempo de D. Manuel não estava no grau de «perfeição em que hora está», nem havia então «pessoas de qualidade que sempre uzassem da dita arte». Apurado em inquérito oficial que se seguiu à entrega da petição que Diogo Teixeira era «hum dos melhores de sua arte que ha nestes reinos», conseguiu obter despacho favorável do monarca.

Outros pintores lisboetas solicitaram idêntica isenção face aos encargos da «Bandeira de S. Jorge», com requerimentos análogos pondo em relevo a categoria de «arte liberal» para a pintura — como sucedia, então, noutros centros europeus, e obtiveram, também, despacho favorável. Fenómeno que se relaciona com o desabrochar, no espaço da velha Europa medieval, do capitalismo mercantilista, da economia de livre concorrência, da vontade imperialista de dominação financeira, que origina de imediato convulsões sociais, lutas reivindicativas de

classe e uma radical desestabilização no quadro das relações laborais. Assim o entendem autores como Hauser e Antal, ao centrarem no advento do capitalismo e da concentração monopolista uma das cambiantes mais significativas no gerar de uma situação maneirista. Que pintores lisboetas solicitaram, a título individual, regalia idêntica à que Diogo Teixeira conseguira obter? Documentalmente, temos notícias de requerimentos análogos dos pintores Gaspar Vieira (1577), Simão Rodrigues (1589), Domingos Vieira Serrão (1606), André Reinoso (1623), António Pereira (1626) e Tomé da Costa de Resende (1636). É possível que outros pintores hajam solicitado, à revelia da classe, idênticas isenções face à «Bandeira de S. Jorge». Os exemplos recordados demonstram claramente que, com o período maneirista, a pintura portuguesa assistiu à consagração do artista como individualidade. Quebram-se os laços íntimos que ligavam o artífice ao artista, no âmbito restrito da corporação artesanal da Idade Média, modificam-se as relações de trabalho no seio da oficina, e defende-se aos quatro ventos, pela primeira vez, a «nobreza» da arte da pintura.

Transformadas as condições de trabalho de alguns artistas lisboetas, mercê de certa aristocratização provocada pela subida de categoria social, os vínculos artesanais de há muito enraizados nos esquemas de trabalho não desaparecem. Na sequência dos despachos citados, não houve determinações oficiais que beneficiassem a classe dos pintores, a qual continuou, na generalidade, adstrita à regulação mestral. Também os contratos de aprendizagem entre o aprendiz e o mestre pintor continuavam a firmar-se nas condições de qualquer outro ofício mecânico: Vergílio Correia deu a conhecer dois

elucidativos «contratos de servidão», um com o pintor lisboeta António Francisco (1574), outro com um pintor de Lamego, Gonçalo Guedes (1589), que se comprometiam a ensinar a sua arte a jovens aprendizes, mediante rígidas condições exaradas em acta tabeliônica. No decurso das nossas investigações, recolhemos outros contratos do mesmo teor, muito curiosos, um com o pintor eborense José de Escobar (1585), outro com o pintor lisboeta Gregório Antunes (1611). Tais «instrumentos» notariais atestam a força dos hábitos das corporações medievais, bem enraizadas no espírito do labor mecânico por todo o país, e que assim resistiam ao novo gosto...

A individualização plena dos artistas, em boa verdade, foi apenas assumida em número restrito de pintores, todos de Lisboa. E compreende-se facilmente porquê. Era na capital que residia o centro intelectual mais capacitado para entender e incentivar os «caprichos» da *idea*, havendo por isso uma burguesia com recursos financeiros, um clero e uma nobreza de espírito culto, que apostavam na subida social de determinado número de produtores de imagens.

Fora de Lisboa, também se assinalam solicitações de pintores que procuravam libertar-se da tutela mestral, mas que não mereceram aprovação: cite-se, por exemplo, o requerimento que em 1622 o pintor Miguel da Fonseca enviou à Câmara do Porto solicitando dispensa dos encargos da Procissão do «Corpus Christi», e na qual afirmava (em vão...) que «a Pintura, por pertencer à parte superior e intelectual, fica sem duvida arte liberal e por tal foi reputada por Galeno, e outros autores»... Numerosos documentos dos arquivos de província (Évora, Santarém, Lamego, etc.) permitem constatar que os pintores de óleo

e de têmpera eram obrigados, por motivo de subsistência, a ocupar-se de toda a série de tarefas «mecânicas», como a pintura de varas e de estandartes, a encarna o de imagens, o douramento de grades e de colunas, o engessamento de painéis, a pintura de caixas e de quadros de papel, de tabuletas, armas, etc., etc., empreitadas de menor vulto que intercalavam com a pintura de algum retábulo ou painel avulso, por iniciativa da mecenas religiosos, burgueses ou nobres. A importância «da Bandeira» do ofício continuou, portanto, em extensas zonas do país, seja nas rela es de trabalho no seio da «oficina», seja nas rela es contratuais com a clientela, etc.

No início do século xvii foi estabelecida numa capela do Mosteiro da Anunciada a Irmandade de São Lucas, fundada por um grupo de pintores de Lisboa com objectivos de mútuo auxílio laboral, espiritual e financeiro. A cria o da Irmandade de São Lucas remonta a 1602 e deve-se aos pintores Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão e André de Morales (de óleo), e Luís  lvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebast o Morera, Sebast o Antunes e Jer nimo de Aguiar (pintores de têmpera, ou seja, douradores). Em 17 de Outubro de 1602, estes nove pintores — o primeiro na qualidade de juiz da Irmandade, os restantes de mordomos — firmaram contrato com as freiras da Anunciada para a cedência de uma capela na igreja do Mosteiro, destinada   instala o da Irmandade, comprometendo-se os artistas a fazer às religiosas diversas obras no valor de 400.000 rs.

Esta institui o de classe insere-se na conjuntura sócio-cultural atrás explanada, em prol da reivindica o da «nobreza» da arte da pintura; todavia, há razões para supor que a ac o da Irmandade em prol da emancipa o dos

pintores foi restrita, porquanto se limitou a garantir auxílio religioso e social aos seus membros, preservando na sua orgânica todos os esquemas das corporações medievais. Podiam ser membros da Irmandade de São Lucas, segundo se lê no capítulo primeiro do seu *Compromisso*, confirmado em 1609, «os pintores todos assi de óleo, como de tempera, Architectos, Scultores, Iluminadores, ou outras quaisquer pessoas que professarem debuxo». Apesar disso, a acção desenvolvida pela Irmandade — que contou inicialmente, como juizes e mordomos, com os melhores artistas da capital — foi minguada em termos culturais, nunca se tendo assumido, ao contrário de algumas Academias contemporâneas da Europa, como dinamizadora da prática e do ensino da Pintura. Os membros da Irmandade estavam naturalmente adstritos à «Bandeira de S. Jorge», cujos serviços e obrigações tinham de cumprir (salvo casos esporádicos de isentos, como Simão Rodrigues e Vieira Serrão).

A Irmandade de S. Lucas, depois de uma fase inicial de relativo fulgor, caiu em decadência como instituição cultural, a ponto de ser praticamente inexistente e inoperante em 1792, quando o pintor Cyrillo Volkmar Machado pretendeu reformá-la e dar-lhe uma nova dignidade no quadro da vida artística nacional, inspirado pelas academias europeias. Tentativa frustrada pela falta de espírito de classe dos artistas de então, pois que a Irmandade se extinguiu definitivamente em 1808. Em Guimarães, em 1688, também existiu uma Irmandade de S. Lucas, criada pelos pintores locais, sobre a qual pouco se apurou.

Neste contexto maneirista, adquire um interesse muito pronunciado o teor de uma extensa procuração enviada

em 7 de Fevereiro de 1612 à Câmara Municipal de Lisboa por dezasseis pintores. Esta procuração, onde os signatários reivindicam colectivamente os privilégios de classe dos pintores, e o «foro de nobreza» para a sua arte, bem como o fim da sujeição à «Bandeira» corporativa, vale como um verdadeiro «manifesto de classe». Trata-se da primeira acção empreendida colectivamente pela classe dos pintores que se conhece. Os artistas procuravam quebrar os vínculos seculares que os prendiam aos «ofícios mecânicos», mas não de um modo individual (como sucedera com Diogo Teixeira e os outros pintores isentados da «Bandeira de S. Jorge»). Estes pintores lisboetas actuam em bloco, com perfeita consciência de classe, sem se valerem da sua «calidade» própria ou do apoio de mecenas. E é curioso constatar que nesta «procuração» dirigida à Câmara não figuram apenas os pintores de estrato social modesto, hoje totalmente esquecidos e, decerto, sem uma qualidade artística particularmente notável: aparecem igualmente entre os subscritores da petição-manifesto de 1612, irmanados com os restantes nos seus propósitos, nomes consagrados da terceira e quarta «gerações», como o próprio pintor régio Fernão Gomes, como Miguel de Paiva (futuro pintor régio), como André Peres (pintor de D. Teodósio, duque de Bragança), como António da Costa, como Gregório Antunes. Produtores de imagens e artífices de dourado dão-se as mãos neste requerimento notarial, em prol de regalias que beneficiassem a classe, e parece que o processo foi parcialmente bem sucedido — pelo menos no que respeita aos pintores de óleo, contra os quais de novo se rebelam em 1614 os pintores de têmpera e dourado, numa petição de vinte e seis artífices (entre os quais Luís Álvares de Andrade, o «Pintor Santo»), e alguns douradores que

haviam subscrito a petição de 1612). Os pintores de óleo de Lisboa teriam visto reconhecido pelo município o estatuto de «nobreza» da sua arte e, por via desse facto, teriam obtido a isenção de diversas obrigações a que a generalidade dos «oficiais mecânicos» continuava presa. Este reconhecimento não teria abrangido, obviamente, os pintores de têmpera e dourado, artífices cuja principal actividade era o dourado, artífices cuja principal actividade era o douramento de marcenarias de retábulos, imagens, molduras, etc.

Com a segunda metade do século XVI e o início do século XVII, e sob o brilho caprichoso da *idea* maneirista, a nossa pintura conheceu pela primeira vez um triunfo da individualidade dos produtores de imagens. O pintor vê adquirido para o seu mester o foro de «arte liberal». A boa pintura aristocratiza-se, pressupõe uma clientela mais culta de iniciados, e responde à ideologia dominante com um «discurso plástico coerentemente alinhado». O hábito de assinar e datar as obras generaliza-se também, explicando esta emancipação dos pintores. Um mecenato poderoso (localizado em Lisboa, mas não só: caso de Gonçalo Guedes em Lamego, de André Peres em Vila Viçosa...) estimula realizações e garante as subsistências.

O Maneirismo cortesão e burguês é, particularmente na sua feição evoluída (contra-reformista no nosso caso), um movimento unitário de larga extensão: polarizado por um estrato aristocrático refinado, mas também por uma burguesia média, ascendente e poderosa, que se cultiva e olha para além-fronteiras. É natural que as encomendas aumentem, que o gosto se modernize, que os produtores de imagens se refinem e procurem a individualidade.

X / DEFINIÇÃO DO MANEIRISMO
PORTUGUÊS:
CRISE DO RENASCIMENTO,
LUTA IDEOLÓGICA DE CLASSES,
REcriação DE VALORES ESTÉTICOS

...Esta a síntese possível, em matéria ainda insuficientemente estudada na sua globalidade. A *situação maneirista* nacional, assim visionada e justificada em função dos artistas mais característicos, clarifica os seus valores plásticos e explana as suas autênticas potencialidades. Estamos, de facto, face a um movimento que, no domínio da pintura portuguesa, deu plena continuidade a uma tradição já longa e brilhantemente enraizada na nossa vida cultural. Uma continuidade que foi laboriosa e actuante, com a vantagem de ter sabido ser *moderna*, acompanhando no seu tempo — e dentro das possibilidades que a situação interna gerava — o espírito da arte que por toda a Europa entretanto se desenvolvia.

Teria sido preferível, porventura, centrar a presente análise globalizante em termos das ideologias dominantes ao tempo, quer a ideologia da clientela, quer a ideologia imagética das obras particulares, quer a própria ideologia tridentina subjacente a todo este processo, etc.

Reconhecemos o evidente interesse dessa abordagem dialéctica, que aliás foi plenamente utilizada no discurso deste texto. Todavia, a inexistência de uma síntese sobre a pintura portuguesa da segunda metade do século XVI — agora possível pelos novos dados recolhidos e seriados —, e a utilidade plausível de um trabalho como este junto de largas camadas de estudantes de arte e investigadores, levou-nos a optar por um ensaio assim organizado: com um fio cronológico e evolutivo condutor do discurso, com uma selecção de artistas e obras particulares organizados por «gerações» distintas, etc., etc. Que o carácter mais académico do presente trabalho não deixe de estimular o debate em torno dos problemas levantados e o aprofundamento da investigação nesta área específica, é o voto que fica aqui expresso.

De facto, Portugal não foi insensível ao processo de revisão de valores estéticos operado no pós-Renascimento europeu. E nem poderia sê-lo, à luz do conhecimento que temos da sociedade portuguesa quinhentista, aberta para o continente e estimulada pela aventura expansionista. Mas esta *situação maneirista* nacional não pode ser indissociável, na sua origem e no seu desenvolvimento, de uma larga série de cambiantes operadas internamente, e que, tendo sido reflectidas ao longo do texto, merecem ser agora enumeradas:

- 1) decadência dos velhos processos artesanais da actividade dos produtores de imagens e processo de «aristocratização» dos artistas, à revelia da «Bandeira» mestral (luta por um novo estatuto social do artista) — ver cap. 9;
- 2) introdução de novos parâmetros culturais

definidores de uma renovação de mentalidades (aspectos em que a literatura coeva é particularmente fértil) — ver cap. 2;

3) declínio brusco da estabilidade económica interna, ascenso do capitalismo monopolista e das poderosas companhias concentracionárias, e crescimento de uma classe média poderosa;

4) ideologia dominante definida, imposta e controlada, com gradual aceitação interna, pela Igreja contra-reformista e tridentina (tribunal do Santo Ofício, Index, Constituições Sinodais dos Bispados, iconografia sacra) — ver cap. 8;

5) contradições intestinas resultantes do processo de expansão colonial, do afluxo do tráfego mercantil aos nossos mercados, do desenvolvimento das grandes companhias (como a Companhia Portuguesa das Índias Ocidentais);

6) retrocesso de uma economia preponderantemente agrícola e declínio dos agregados rurais e da velha aristocracia provinciana, em proveito dos grandes centros urbanos;

7) ascenso da actividade dos impressores-livreiros, edição de livros de agiologios, prelecções morais, doutrina civil, relatos de viagem, etc. (Jorge Borges de Macedo) e inusitada procura de livros por vastos sectores da população;

8) reforço do poder estatal em torno de reis-fracos imbuídos da lição contra-reformista (D João III) e impulsionadores de uma política expansionista (D. Sebastião);

9) ascenso de lutas de classes, polarizadas pelo descontentamento (sobretudo após 1580) e pela

calamitosa situação sócio-económica, e ocorrência de «levantamentos» de camponeses e artesãos (entre 1585 e 1673 contam-se dezoito);

10) confronto de ideologias na produção de imagens (revisão dos valores renascentistas, consonância de influências díspares, etc.).

Estes e outros aspectos, devidamente esclarecidos, explicam com nitidez o percurso da nossa pintura, as motivações extrínsecas da clientela, dos mecenas e dos artistas numa época mais «esclarecida» e culta, a difusão dos programas iconográficos, e até as cambiantes do discurso pictural.

Torna-se inegável o carácter pronunciadamente maneirista da pintura portuguesa da segunda metade do século XVI e de alvares do século XVII, que aceita o grosso do «receituário» italianizante na execução das obras particulares (alteamento figurativo, «formas serpentinadas», «terribilitá», nova escala de composição, distorção ilógica do espaço, acidez cromática), alinhando também por aspectos espirituais do Maneirismo internacional como o misticismo exacerbado (aqui por via tridentina, naturalmente), o refinamento áulico nos retratos e acessórios, e a sensualidade.

Este último aspecto, tão característico de um gosto maneirista culto e caprichoso (que em centros aristocráticos como Praga e Fontainebleau atingia os extremos do artifício e da imaginação), não deixa de se manifestar na visão idealizada imprimida às alteadas Virgens e às personagens femininas (Ests. 2, 3, 11, 17, 19, 29), e até em algumas (raras) variantes profanas, como sucede em desenhos de Campelo e de Francisco Venegas (Est. 13) ou nos «frescos» cortesãos de Francisco de Campos em

Évora (1578). Este aspecto tem, aliás, o seu melhor e mais ousado tratamento na poesia lírica de Luís de Camões, figura máxima da nossa cultura do Maneirismo, ou ainda no celebrado Canto IX de *Os Lusíadas* (1572), de delicados ressaibos eróticos. Como pertinentemente observou o poeta Eugénio de Andrade, «nenhuma poesia portuguesa partiu tanto dos sentidos para tanto se desprender deles, como a de Camões» — esse Camões a quem justamente chama «alto espírito do Maneirismo europeu» e «uma das figuras mais desgraçadas da via sacra nacional». Tal como Campelo, Gaspar Dias e Venegas, Luís de Camões é um homem imbuído de cultura maneirista e nessa perspectiva deve ser visionada a sua obra vasta de poeta, epistológrafo e autor teatral. «Poeta da contradição», como justamente ressaltou Jorge de Sena, o seu platonismo choca-se com o sentimento da realidade sensorial, numa ambiguidade bem anti-clássica, patenteada na poesia lírica, e no citado canto de *Os Lusíadas* — que, por ser considerado «poesia e fingimento» e forma de «ornar o estilo poético» pelos censores do Santo Ofício, pôde passar à edição.

Na poesia épica camoniana palpita uma dialéctica mais complexa do que a simples ampliação de uma escala mediterrânica e europeia para uma posterior escala planetária. Quando se refazem as unidades referenciais da ciência e da técnica, no século XVI (Galileu, Copérnico, etc.), refazem-se correspondentemente estes dois sentimentos opostos mas indissociáveis: o sentimento de como é grande, relevante, a qualidade do homem em si — a humanista; e o sentimento de como essa mesma humanidade é insignificante, reduzida, dependente de contingências que não controla. Esta dualidade na problemática desenvolvida por todo o poema (e que de

resto se encontra na lírica, ou na epistolografia) é já, na sua essência, uma característica fundamental do Maneirismo — coerente com os valores culturais resultantes de um momento de re-criação das mentalidades como foi esse conturbado século XVI europeu, em oposição ao racionalismo renascentista do século anterior.

A *modernidade* da obra de Camões, o seu alcance como depoimento e como testemunho vivo de uma situação, a sua sólida atitude anti-renascentista, exprimem-se afinal na sólida distanciação com que os temas heróicos da Antiguidade clássica são visionados — como sucede também com António Campelo quando desenha temas lendários da História de Roma Antiga (Est. 8). A «des-sacralização dos mistérios» de que fala Óscar Lopes a propósito de *Os Lusíadas* tem paralelo nas composições atormentadas desse mesmo Campelo, de Gaspar Dias, de Francisco Venegas, de Amaro do Vale: certa distanciação face aos temas encomendados, a altivez e contemporaneidade dos assistentes e dos acessórios que enquadram esses temas, etc. Manifestação de falsa crença, ou de uma religião que já não satisfaz os espíritos? Não, certamente, pois todos estes artistas de Quinhentos são homens convictamente crentes e atormentados com a salvação. É, pelo contrário, manifestação de orgulho, de afirmação intelectual, de individualidade criadora — sintomas marcantes do Maneirismo.

O ciclo maneirista traduz em Portugal o sabor de uma viragem que, assumida dentro das possibilidades de uma situação «sui generis», soube moldar-se aos sinais de uma mudança positiva e de uma *modernidade* italianizante. Aos sintomas de individualidade criadora explicitados pela luta dos pintores corra a tutela mestral — e que tem como

corolário um refinamento particular da *maniera*, um orgulho da concepção inventiva expresso no hábito de assinar as obras, etc. —, acresce ainda o brotar de uma *consciência de classe* que, anunciada já nos escritos de Gil Vicente, de Garcia de Resende, de Camões, parte de uma crise generalizada e sentida pelos artistas — em época de reacção e de intolerância da Igreja.

Como bem observa Dagoberto Markl, ao reflectir sobre uma situação de atavismo tridentino em que «a liberdade dos poetas foi coartada e a revolta dos pintores subjugada (...), o sentido histórico da decadência deu-nos a capacidade para a entender e vencer, tanto pela palavra como pela imagem».

Em boa verdade, a pintura maneirista portuguesa assumiu no seu percurso uma experiência pontuada pelos valores da chamada *Contra-Maniera* tridentina, esse Maneirismo decantado dos seus vectores iniciais de rebelião anticlássica e promovido a arte militante e catequizadora. Salvo uma primeira «geração» experimental, onde a ousadia da primeira *maniera* se manifestou timidamente, e por via neerlandesa (veja-se a obra do Mestre de S. Quintino), o nosso percurso italianizante foi todo ele norteado pela lição da *idea* romana. A «segunda geração», com Campelo e Gaspar Dias, a «terceira geração», com Francisco Venegas, Gomes e Teixeira, vão marcar o apogeu desta *situação* em Portugal.

Torna-se imperiosa a compreensão destes valores artísticos e desta *experiência-outra* (diversa, obviamente, da situação vivida além-fronteiras), para um correcto alcance do que foi a pintura portuguesa da segunda metade de Quinhentos. Uma quarta e última «geração», informada por sinais de academismo e de decadência, agudizada por

conflitos de ideologia na produção de imagens (Amaro do Vale, Simão Rodrigues), mais e melhor sublinha o reconhecimento das potencialidades assinaladas nas «gerações» subsequentes.

A situação maneirista portuguesa desenvolveu-se em fidelidade à ideologia dominante (tridentina) e no seu seio explanou as suas virtualidades e inovações. Mas se o percurso empreendido obriga a reter um Mestre de S. Quintino, um Cristóvão de Moraes, um Gaspar Dias, um Francisco Venegas (notabilíssimo pintor), um Fernão Gomes, um Diogo Teixeira, um Amaro do Vale, um Simão Rodrigues, não é menos certo que pela análise das obras particulares geradas fora da capital se continuam a perpetuar os valores do mesmo espírito, os sintomas da mesma ideologia artística. Só capacitados por uma visão em globalidade poderemos, portanto, apreciar o legado essencial desta situação maneirista e compreender os seus valores, tanto no contexto internacional em que se insere como nas suas manifestações à escala nacional.

Algés e Sintra, Março de 1979/Outubro de 1981

BIBLIOGRAFIA

NOTA PRÉVIA — O presente volume, que se pretende de introdução sistematizada ao tema proposto, assenta essencialmente nos resultados de uma pesquisa do autor, de arquivo e de campo, desenvolvida desde 1975, que a seu tempo será publicada com o devido apoio documental e com a listagem de peças recensadas. Todavia, a utilização de vasta bibliografia parcelar, quer de análise de obras particulares, quer de interesse documental, quer ainda de esclarecimento de outros aspectos do século XVI português (literatura, substrato sócio-económico, ideologia religiosa, etc., etc.), aconselha a indicar alguns estudos essenciais que poderão ajudar o leitor a aprofundar áreas específicas da matéria aqui abordada.

Impõem-se alguns reparos: o conceito de ideologia foi utilizado, em referência orgânica à totalidade social de uma época específica (ideologia das «regiões» política, religiosa, económica, moral, cultural, da região «produção de imagens», da região «imagética», etc., etc.), na perspectiva marxista desenvolvida, por exemplo, em *Histoire de l'art et lutte des classes* (Paris, Maspero, 1973), de Nicos Hadjinicolaou (ver o nosso artigo «História de Arte e luta de classes — Algumas reflexões à margem das teses de Nicos Hadjinicolaou» em «O Diário», 6 e 13-9-1981). A ficha esquemática que foi dedicada a cada um dos pintores principais da situação maneirista portuguesa (ficha bibliográfica, artística e analítica da respectiva produção) — tendo óbvias intenções de sistematizar conhecimentos e de os divulgar de forma «legível» — subordinou-se, também, a uma análise globalizante e globalizadora dos «factos artísticos» (produção de imagens), sem se perderem de vista as ideologias dominantes e os confrontos de classe ao tempo verificados.

A bibliografia considerada útil para o leitor é a seguinte:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de — *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, ed. Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.

- ALMEIDA, M. Lopes de — *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade. I. Século XVII*, Coimbra, 1970.
- AZEVEDO, Carlos de — *Masters of Portuguese Portraiture*, in «Connoisseur», vol. CXXXVII, n.º 551, Londres, 1956.
- BAIÃO, António — *O romance de Camilo «A Freira que fazia Chagas» e o respectivo processo inquisitorial*, in *Homenagem a Camilo no seu Centenário (1825-1925)*, Coimbra, 1925, pp. 69-195.
- BACKSBÄCKA, Ingjold — *Luis de Morales*, Helsínquia, 1962.
- BARRADAS CALADO, Maria Margarida — *Gregório Lopes. Revisão da obra do pintor régio e sua integração na corrente maneirista*, dois volumes policopiados, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1973.
- BRANCO, Francisco Cordeiro — *Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda*, in «Archivo Español de Arte», n.º 109, Madrid, 1955.
- BRANDÃO, D. de Pinho — *Para a História da Arte. Algumas Obras de Interesse*, in «Museu», 2.ª série, n.ºs 2 e 3, Porto, 1961.
- CASTELO-BRANCO, Fernando — *Lisboa Seiscentista*, Lisboa, 1956.
- CASTRO, Armando — *Camões e a Sociedade do seu Tempo*, Editorial Caminho, 1980.
- CORREIA, Vergílio — *Artistas de Lamego*, Coimbra, 1923. — *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928. — *Arte: o Século XVI*, in *História de Portugal* da Portucalense Editora, vol. V, Barcelos, s/d, pp. 475-526. — *A Pintura em Coimbra no Século XVI*, in «Biblos», n.º 10, Coimbra, 1934, pp. 98-113. — *O Retábulo do Carmo*, in «Diário de Coimbra», 1-1-1943.
- COUTO, João — *O Retábulo Quinhentista de Santos-o-Novo*, Lisboa, 1958.
- CUNHA E FREITAS, Eugénio de Andréa da — *O Político de Santo Estêvão de Valença*, Porto, 1952. — *O Pintor Francisco Correia. Novos Subsídios para a sua Biografia*, in «Boletim do Salão Silva Porto», Porto, 1955. — *Arte e Artistas em Vila do Conde*, in «Museu», 2.ª série, n.º 4, Porto, 1962, pp. 13-23. — *O Mosteiro da Serra do Pilar no Século XVI. Notas de História e de Arte*, sep. de «O Tripeiro», Porto, 1964. — *Os Retábulos da Igreja da Misericórdia de Freixo de Espada-à-Cinta*, in «Museu», 2.ª série, n.º 9, Porto, 1965, pp. 10-31. — *Poeira do Caminho. Notas de História e de Arte*, in «Armas e Troféus», tomo VI, n.º 3, Setembro-Dezembro de 1977.
- DESWARTE, Sylvie — *Les enluminures de la «Leitura Nova» — 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*,

- Paris, 1977. — *Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. VII, Paris, 1973, pp. 421-429.
- DIAS, Pedro — *Álvaro Nogueira e a pintura maneirista de Coimbra*, Coimbra, 1977.
- ESPANCA, Túlio — *Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII*, in «A Cidade de Évora», n.ºs 13-14, Julho-Setembro de 1947, pp. 109-213. — *A obra do pintor Francisco João*, in «A Cidade de Évora», n.ºs 37-38, 1955, pp. 183-200. — *O coro da Catedral de Évora*, in «Colóquio», n.º 21, Lisboa, 1957, pp. 33-39. — *José de Escobar, pintor quinhentista. O Retábulo da Misericórdia de Mora*, in «A Cidade de Évora», n.ºs 39-40, Évora, 1957-58, pp. 135-138.
- FIGUEIREDO, José de — *A Capela dos Alfaiates do Porto e o seu retábulo quinhentista*, in «Notícias Ilustrado» de 27-1-1935.
- FIGUEIREDO, José da Silva — *Os Peninsulares nas Guildes da Flandres*, Lisboa, 1942.
- FRANÇA, José-Augusto — *Maneirismo*, in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III, 1973, p. 225. — *O «D. Sebastião» de João Cutileiro*, in «Colóquio-Artes», n.º 14, Outubro de 1973, pp. 41-44. — *O Retrato na Pintura Portuguesa*, Lisboa, 1981.
- GARCEZ TEIXEIRA, F. A. — *A Irmandade de S. Lucas, corporação de artistas. Estudo do seu Arquivo*, Lisboa, 1931.
- GONÇALVES, António Manuel — *Museu de Aveiro. Roteiro*, Aveiro, 1960.
- GONÇALVES, António Nogueira — *O altar-mor, do século XVII, de Santa Cruz e os seus prováveis restos*, in «Correio de Coimbra», 16-3-1935. — *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1979.
- GONÇALVES, Flávio — *Os Painéis do Purgatório e as origens das «Alminhas» populares*, in «Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos», n.º 6, 1959, pp. 71-107. — *A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa*, in «O Comércio do Porto», 23-2-1960. — *Iconografia Trinitária. A «Trindade Trifonte» em Portugal*, sep. de «O Tripeiro», 6.ª série, ano II, Porto, 1962. — *A Inquisição Portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma*, in «Colóquio», n.º 26, Dezembro de 1963, pp. 27-30. — *Uma série de painéis do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, in «Vila do Conde», n.º 5, Barcelos, 1964, pp. 11-34. — *Mais algumas «Trindades Trifontes» portuguesas*, in «O Tripeiro», 6.ª série, ano IV, Porto, 1964, pp. 8-11. — *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, sep.

- de «Belas-Artes», 2.^a série, 1973. — *O Privilégio Sabatino na Arte Portuguesa*, in «Quatro Ventos», vol. II, Braga, 1960, pp. 35-46. — *A destruição e mutilação de imagens durante a Contra-Reforma portuguesa*, in «O Comércio do Porto», 24-5-1960. — *A Inquisição e os dados biográficos de alguns pintores quincentistas*, in «O Comércio do Porto», 26-7-1960. — *O pintor Simão Rodrigues, de Lisboa, e os pintores seus homónimos*, in «A Cidade de Évora», n.ºs 43-44, Évora, 1961, pp. 11-16.
- GUIMARÃES, Alfredo — *A Degolação de S. João Baptista*, in «Estudos do Museu Alberto Sampaio», I, Porto, 1942.
- GUSMÃO, Adriano de — *O Retrato de personagem desconhecida atribuído a Cristóvão Lopes será o do Condestável D. Duarte?*, in «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», vol. II, n.º 5, Lisboa, 1941, pp. 22-28. — *O retrato presumível do Condestável D. Duarte*, in «O Comércio do Porto», 28-12-1954. — *O Retábulo Quincentista da igreja do Carmo de Coimbra*, in «Diário de Notícias», 7-7-1955. — *Pintura*, artigo no *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol. III, Lisboa, 1968, pp. 389-397. — *A Pintura Antiga no Mosteiro dos Jerónimos*, in «O Século», 1-1-1950. — *Relações da pintura portuguesa com a italiana na segunda metade do século XVI*, in «Estudos Italianos em Portugal», vol. XIII, 1954, pp. 61-66. — *A Exposição de Arte Sacra em Óbidos*, in «O Comércio do Porto», 23-11-1954. — *Seis novos painéis de Diogo Teixeira identificados em Arouca*, in «Diário de Notícias», 30-11-1954. — *As pinturas murais da charola do Convento de Cristo*, in «Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo», vol. III, Tomar, 1955, pp. 135-141. — *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Lisboa, 1955. — *A pintura maneirista em Évora*, sep. de «A Cidade de Évora», 1957. — *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa, 1957. — *Iconografia Artística. A composição da «Descida da Cruz» da capela do Esporão da Sé de Évora*, in «A Cidade de Évora», n.ºs 39-40, 1957-58, pp. 37-39. — *A Pintura Maneirista em Portugal*, in «Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros», Lisboa, 1960, pp. 71-74. — *Mestres desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1957. — *Novos painéis quincentistas na Misericórdia da Lourinhã*, in «Diário de Notícias», 14-3-1963. — *Pinturas quincentistas em Sagres (Vila do Bispo)*, in «Diário de Notícias», 11-4-1963. — *O retrato de Camões por Fernão Gomes*, in «Diário de Notícias», 8-6-1972.
- JIRMOUNSKY, Myron-Malkiel — *Pintura à sombra dos Mosteiros*,

- Lisboa, 1957.
- KUBLER, George — *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967. — *Portuguese Plain Architecture between spices and diamonds, 1521-1706*, New Haven and London, 1972.
- LANGHANS, Franz-Paul — *As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua História*, vol. II, Lisboa, 1946.
- LUCENA, Armando de — *Um retábulo precioso na igreja de Santa Cruz do Castelo de S. Jorge*, in «Diário de Notícias», 16-11-1943.
- MACEDO, Jorge Borges de — «Os Lusíadas» e a História, ed. Verbo, Lisboa, 1979.
- MACHADO DE FARIA, António — *Dois pintores quincentistas de escola estrangeira*, in «Arqueologia e História», 5.ª série, vol. X, Lisboa, 1962, pp. 185-199.
- MADAHIL, A. da Rocha — *Uma cópia do S. Pedro da Sé de Viseu efectuada provavelmente no século XVII*, in «Feira da Ladra», tomo III, Lisboa, 1931, pp. 78-83.
- MAGALHÃES BASTO, Artur de — *O pintor quincentista Diogo Teixeira. Da sua actividade artística no Porto*, sep. de «Pátria», Porto, 1931. — *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto dos séculos XV a XVIII*, Porto, 1964.
- MARKL, Dagoberto — *Albrecht Dürer e Portugal. O Ano Dürer no Museu Nacional de Arte Antiga*, in «Panorama», 4.ª série, n.º 41, 1972, pp. 45-51. — *Fernão Gomes, um pintor do tempo de Camões. A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, 1973. — *Uma Veneração de S. Vicente do Século XVII*, in «Diário de Notícias», 26-7 e 2-8-1973. — *Damião de Goes e a Coroação de Espinhos da Igreja de Nossa Senhora da Várzea. No IV Centenário da morte do Humanista*, in «Diário de Notícias», 4-3-1974. — *Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel «Jesus em casa de Marta e de Maria» atribuído a Vasco Fernandes*, in «História e Sociedade», n.º 4-5, Lisboa, 1980, pp. 15-19. — *Camões, poeta-pintor de «Os Lusíadas»*, in revista «Camões», n.º 1, 1980, pp. 31-34. — *Crítica social e submissão na produção cultural do tempo de Camões. Da liberdade dos poetas à revolta dos pintores*, in «Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa», n.º 86, 1.º tomo, 1980, pp. 5-20. — *Um desenho que foi de Francisco de Holanda no Museu de Arte Antiga*, in «O Diário», 10-10-1979. — *Duas novas obras de Fernão Gomes*, in «Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa», Vol. II, 1980. — *O Maneirismo português: um período incompreendido*, in «O Diário»,

22 e 29-11-1981.

- MARKL, Dagoberto, e SERRÃO, Vítor — *Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)*, in «Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa», n.º 86, 1.º tomo, 1980, pp. 161-215.
- MARQUES DE ALMEIDA, António — *Levantamentos populares em Portugal no século XVII*, in «História e Sociedade», n.ºs 2-3, Janeiro de 1979, pp. 24-36.
- MECO, José — *Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa (Período inicial, até cerca de 1961). Pintura de tectos*, in «Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa», n.º 85, 1979, pp. 69-124.
- MOREIRA, Rafael de Faria — *Três baixos-relevos maneiristas de Azuleiros*, in «Belas-Artes», 2.ª série, n.º 31, 1979, pp. 83-100.
- MOSER, Jorge de — *Lourenço de Sauzedo, pintor da Rainha D. Catarina*, in «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. II, n.º 1, 1950, pp. 27-31.
- OLIVEIRA, Aurélio de — *Os motins de Vila Real em 1636*, Porto, 1972.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique — *Sobre a arquitectura maneirista*, in «Arquitectura», n.ºs 59 e 62, Lisboa, 1957-58. — *A arquitectura portuguesa na segunda metade do século XVI e os seus prolongamentos*, in «Aspectos da Arquitectura Portuguesa, 1550-1950», Rio de Janeiro, 1965-66. — *Notas sobre a arquitectura dos jesuítas no espaço português*, in «Museu», 2.ª série, n.º 3, Porto, 1961, pp. 16-23. — *Maneirismo*, in *Dicionário de História de Portugal* (dir. Joel Serrão), vol. II, 1971, pp. 900-902. — *Sobre a arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal*, in «Nova Terra», 14-8-1975.
- PEREIRA DA COSTA, Maria Clara — *A casa de Camões em Constância*, Lisboa, 1978.
- PESCADOR DE HOYO, Maria del Carmen — *Hernán Gómez Román, pintor extremeño del siglo XVI*, in «Revista de Estudios Extremeños», tomo X, Badajoz, 1954, pp. 575-577.
- PINA MARTINS, José V. De — *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI*, Paris, 1973.
- QUINTINO GARCIA, Prudêncio — *Documentos para a biografia dos artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
- REIS-SANTOS, Luís — *Os três painéis quincentistas da igreja matriz de Unhos*, in «Diário Popular», 12-11-1942. — *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943. — *Dois telas de Gregório Lopes na Misericórdia de*

- Alcochete?*, in «Diário de Notícias», 9-6-1942. — *Painéis de Mestres de Ferreirim de igrejas e conventos de Évora*, sep. de «A Cidade de Évora», 1950. — *Exposição de Arte Sacra*, Junta de Turismo do Caramelo, 1951. — *Painel antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar*, in «Belas-Artes», 2.ª série, n.º 15, 1960, pp. 39-48. — *Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa, 1953. — *Uma obra-prima de Gregório Lopes em França*, in «Colóquio», n.º 42, Fevereiro de 1967, pp. 20-25.
- RÉVAH, I. S. — *La Censure inquisitoriale portugaise au XVI^e siècle*, Lisboa, 1960.
- RODRIGUES-MOÑINO, A. — *El Divino Morales en Portugal (1565 y 1576)*, sep. do Boletim dos Museus de Arte Antiga», vol. VIII, 1944. — *Los pintores badajocenos del siglo XVI*, Badajoz, 1956.
- RUSSEL-CORTEZ, Fernando — *Arnans, Manoel Arnao, Manoel Arnao Leitão, pintores quincentistas do Norte de Portugal*, in «Boletim Cultural» (da Câmara Municipal do Porto), vol. XXII, fasc. 3-4, 1959, pp. 473-495.
- SANTOS, Reynaldo dos — *O Calvário da Misericórdia de Abrantes*, in «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», 1.ª série, n.º VI, n. 1940. — *A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII*, in *Arte Portuguesa* (dir. João Barreira), Lisboa, 1951. — *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. I, Lisboa, 1967, pp. 130-156.
- SARAIVA, António José — *História da Cultura em Portugal*, 3 vols., 1950-62.
- SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar — *História da Literatura Portuguesa*, 11.ª ed., 1980.
- SEGURADO, Jorge — *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, 1970. — *Dois pinturas de Quinhentos de Francisco d'Ollanda*, in «Belas-Artes», 2.ª série, n.ºs 28-29, 1975, pp. 83-103.
- SENA, Jorge de — *Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, Madison, 1965. — *Trinta anos de Camões, 1948-1978*, vol. I, Lisboa, 1980.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo — *O reinado de D. António, Prior do Crato*, vol. I, Coimbra, 1956. — *História de Portugal*, ed. Verbo, vol. IV, Lisboa, 1980.
- SERRÃO, Vítor — *O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos documentos e obras (1916-1636)*, in «Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa», 3.ª série, n.º 83, 1977, pp. 143-201. — *Sobre a pintura*

- maneirista de Santarém, 1553-1633*, in *Santarém — A Cidade e os Homens*, ed. Junta Distrital de Santarém, 1977, pp. 79-134. — *Painéis quincentistas da Igreja de Unhos e a sua cronologia*, in «O Diário», 15 e 17-2-1978. — *O pintor Cristóvão Vaz, mestre dos retábulos da Igreja da Misericórdia de Sintra (1581-1584)*, in «Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa, n.º 85, 1979, pp. 3-48. — *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, in «História», n.º 9, Julho de 1979, pp. 2-12. — *Valiosa tábuquincentista identificada no concelho de Sintra*, in «História», n.º 16, Fevereiro de 1980, pp. 2-11. — *Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães, (1616-1618)*, in «Minia», 2.ª série, ano III, n.º 4, Braga, 1980, pp. 38-79. — *António Campelo, um pintor do tempo de Camões*, in «Camões», n.ºs 2-3, 1980, pp. 19-34. — *Memória biográfica e artística sobre Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha*, Catálogo do Museu de José Malhoa, 1981. — *Uma esquecida obra do pintor Pedro de França*, in «O Diário», 4-10-1981.
- SILVA DIAS, José Sebastião da — *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1960.
- SMITH, Robert — *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962. — *Cadeiras Portuguesas*, Lisboa, 1968. — *The Art of Portugal, 1500 to 1800*, Londres, 1970.
- SOLIS RODRIGUES, Carmelo — *Nuevas aportaciones documentales — Los Morales de la Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1975.
- SORIA, Martín S. — *The S. Quintino Master*, in «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», vol. III, n.º 3, 1957, pp. 22-27. — *Francisco de Campos (?) and manneirist ornamental design in Évora, 1555-1580*, in «Belas-Artes», 2.ª série, n.º 10, 1957, pp. 33-39.
- STASTNY, Francisco — *El Manierismo en la pintura colonial latinoamericana*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1981.
- STICHINI VILELA, J. G. — *Francisco de Holanda — Uma leitura*, tese apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1964.
- TORMO, Elias — *Os Desenhos das Antigualhas que viu Francisco de Ollanda (1539-40)*, Madrid, 1940.
- TOUSSAINT, Manuel — *Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la Inquisición de México*, in «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», n.º 2, 1938. — *Colonial Art in Mexico*, University of Texas Press, Austin & London, 1967.

- VIEIRA SANTOS, Armando — *Primitivos Portugueses do Museu de Setúbal*, Lisboa, 1955.
- VASCONCELLOS, Joaquim de — *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Coimbra, 1929.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa — *Notícia de alguns pintores portugueses [...]*, três séries, Lisboa, 1903, 1906 e 1911.

Sobre o Maneirismo como *estilo internacional*, podem recomendar-se, dentre os ensaios recentes, os seguintes: Giulio-Carlo Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, Firenze, ed. Sansoni, 1975; Esther Nyholm, *Arte e Teoria del Manierismo. I — Ars Naturans*, Odense University Press, 1977; Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, P. U. F., Paris, 1979; e Pierre Barucco, *Le Maniérisme Italien*, «Que sais-je?», 1981. Mas continua a ser fundamental, nesta matéria, a leitura do ensaio de Arnold Hauser, *Mannerism. The crisis of the Renaissance and the origin of Modern Art*, 2 vols., London, 1965. Para estudo da tendência contra-reformista do Maneirismo, ver Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1965. Para uma leitura social da pintura maneirista italiana, Frederick Antal, *La Pintura Italiana tra Classicismo e Manierismo*, Editori Riuniti, Roma, 1977, org. e intr. de N. Hadjinicolaou. Sobre o Maneirismo fora de Itália as boas sínteses de Jaques Bousquet *La peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964; de André Chastel, *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, Genève, 1968; e de Alastair Smart, *The Renaissance and Mannerism outside Italy*, London, 1972; assim como a de John Shermann, *Mannerism*, London, 1967.

NOTA FINAL

Escrito em 1981, o ensaio que ora se reedita com ligeiras correcções pretendeu ser uma síntese dos conhecimentos adquiridos sobre o Maneirismo português no âmbito das várias tendências que marcaram a pesquisa pictórica. Nesse sentido, muito ficou devendo às reflexões e análises trocadas pelo Autor com diversos historiadores de arte a quem me confesso reconhecido, caso sobretudo do malogrado Professor Flávio Gonçalves — entretanto desaparecido do nosso convívio —, e também de Adriano de Gusmão, Sylvie Deswarte-Rosa, Francisco Stastsny, António Manuel Gonçalves, Manuel Maia Ataíde, Maria Micaela Soares, Paulo Varela Gomes, Paulo Pereira, e o nosso camarada Dagoberto L. Markl, com quem muitos dos temas aqui aflorados foram longamente discutidos.

*Recorda-se com grande satisfação o incentivo dado em 1982, no sentido de que este livro fosse publicado, pelo Dr. Álvaro Salema, director da Colecção «Artes Visuais», pelo Professor Doutor Artur Nobre de Gusmão, e pelo Professor José-Augusto França, que a esse respeito publicou no **Colóquio/Artes** n.º 55, de Dezembro desse ano, uma generosa e larga recensão crítica.*

O livro é reeditado praticamente sem acrescentos e anotações, dado que a perspectiva metológica, o critério de referências plásticas e a proposta de sistematização evolutiva do Maneirismo português, que no texto, se traçam, estão, no essencial, actualizados. Apenas se procedeu à revisão de algumas datações, ulteriormente aferidas por pesquisa de arquivo (caso por exemplo do retábulo de Santa Maria de Óbidos, de João da Costa, considerado de c. 1618, e que é na realidade de 1621-22), ou a inclusão rápida de novas personalidades entretanto averiguadas (caso do pintor António Nogueira, homem

ainda da «geração experimental», da identidade do anónimo mestre de Torres Novas citado em VI.4., que hoje se sabe ser Gaspar Soares; e, sobretudo, a figura assaz importante do pintor eborense Pedro Nunes, um tardomaneirista educado em Roma em inícios do século XVII, cujas obras alentejanas e cuja documentação essencial, incluindo a dos arquivos romanos, só foram por nós identificadas em anos posteriores). Na mesma perspectiva devo registar também a figura «romanizada» de António Campelo, forte personalidade de pintor maneirista rebelde, anticlássico, caprichoso e marginalizado, que trabalhou nos anos 50 nos círculos miguelangelescos de Roma, onde tanto se sensibilizou pela sensualidade das formas robustas e ‘serpentinatas’ de Polidoro, de Daniele da Volterra e de Francesco Salviati, já que a sua ‘fortuna’ só foi atestada em anos recentes, após as investigações a que procedi na cidade papal.

A valorização deste brilhante ciclo maneirista nacional, que faz da pintura portuguesa da segunda metade do século XVI um digno expoente de ‘internacionalização’ possível, bem comprovativa de um alinhamento ‘ao moderno’ no seu exacto momento histórico por fórmulas que seduziam a generalidade do espaço europeu, parece ser um facto assente e que reivindica para Portugal, ainda que em situação de claro periferismo, papel interessante no quadro global da pintura do Maneirismo. É certo que as contingências ideológicas do reino português, senão mesmo as do próprio Império (veja-se a situação maneirista de Goa, a ‘Roma Dourada’ do Oriente, a do Salvador da Baía, etc), se comprazeram sobretudo num depurado estilo de ‘Contra-Maniera’ reformado e de intuítos pedagógicos e propagandísticos — essa a tendência «senza tempo» mais divulgada, com Diogo Teixeira, Fernão Gomes ou Amaro do Vale —, mas não é menos verdade que a pintura da «primeira geração experimental» e a da «segunda geração de italianizantes» tiveram ousadias formais e um sentido frenético da pesquisa de superação anti-renascentista bem alinhados com a verdadeira revolução da «prima maniera» toscana-romana, quer no Mestre de S. Quintino, quase um sequaz peninsular de Beccafumi, quer com Campelo, Venegas e Gaspar Dias, na sua inventiva «irracionalidade» de derivação miguelangelesca. Estamos perante um dos momentos de fulgor da pintura portuguesa, cuja apreciação será gradualmente reconhecida à medida que as melhores obras recenseadas, maioritariamente

carecidas de restauro, forem alvo de beneficiação laboratorial.

Além das breves notas de actualização que se citaram, deve ser referida, enfim, alguma bibliografia surgida após 1982, caso do volume VII da **História da Arte em Portugal** de Publicações Alfa [**O Maneirismo**, 1986, com estudos de V. Serrão, S. Deswarte, J. E. Horta Correia e J. Meco), e dos livros de Sylvie Deswarte **As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda** (IN/CM, Lisboa, 1983), de Jorge Henrique Pais da Silva **Estudos sobre o Maneirismo** (obra póstuma, Lisboa, 1983), de Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra Carvalho **Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel** (Évora, 1990), de Pedro Dias e J. Carvalhão Santos **A Pintura Maneirista de Coimbra** (Coimbra, 1988), dos estudos de Joaquim Oliveira Caetano («Novas obras do pintor quinhentista António Nogueira», **Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana**, II série, volume I, Santiago do Cacém, 1988), de José António Falcão e Fernando António Baptista Pereira («Pintura Maneirista do Distrito de Setúbal», **idem**, vol. II, 1988), de Juan Miguel Serrera («Vasco Pereira, un pintor português en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», **Archivo Hispalense**, n.º 213, 1987),

do Autor («A actividade do pintor maneirista Luís de Morales, el Divino, em Portugal», **Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte**, Coimbra, 1983; «As Pinturas Quinhentistas da igreja Matriz de Santo Quintino», **Concelho de Sobral de Monte Agraço — Inventário Artístico**, 1987; «As 'imagens de formusura dissoluta' e de 'falso dogma' e a arte da ContraReforma», **Vértice**, 2.^a série, n.º 3, Junho de 1988, «As tábuas quinhentistas da Igreja da Carrapeteira (Aljezur)», **Espaço Cultural**, Aljezur, n.º 3, 1988; **As Pinturas Murais do Santuário de S. Cucufate (Vila de Frades Vidigueira)** [com Abel Moura e Teresa Cabrita], Vidigueira, 1989; **Fernão Gomes e o Retrato de Camões** [com Vasco Graça Moura], Lisboa, 1989; **Estudos de Pintura Maneirista e Barroca**, Lisboa, 1989; «A Pintura em Moura nos séculos XVI e XVII», com Joaquim Oliveira Caetano, Santiago do Cacém, 1991), etc.

Lisboa, Abril de 1991

RELAÇÃO DAS ESTAMPAS

- I — 1) Mestre de S. Quintino — *Pregação de S. João Baptista* / meados do século XVI / Museu Nacional de Arte Antiga.
2) Mestre de Abrantes — *Anunciação* / c^a 1548-50 / Igreja da Misericórdia de Abrantes.
- II — 3) Mestre de Epifania da Sé de Évora (Francisco de Campos?) — *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* / c^a 1550-60 / Pinacoteca da Sé de Évora.
4) Mestre Desconhecido — *Degolação de Santa Catarina* / c^a 1560 / M.N.A.A.
- III — 5) Cristóvão de Morais — *Retrato de D. Sebastião* / 1571 / M.N.A.A.
6) Fernão Gomes — *Retrato de Luís de Camões* / 1570 / Col. particular.
- IV — 7) António Campelo — *A Prudência* / desenho, c^a 1560 / M.N.A.A.
8) António Campelo / *Episódio da História da Roma Antiga* / c^a 1560 / M.N.A.A.
- V — 9) Gaspar Dias — *Aparição do Anjo a S. Roque* / c^a 1584 / Igreja de S. Roque, Lisboa.
10) Gaspar Dias — *Prisão de Jesus* / desenho, c^a 1570-80 / M.N.A.A.
- VI — 11) Francisco Venegas e Diogo Teixeira — *Retábulo da Igreja da Luz em Carnide* / c^a 1590.
- VII — 12) Francisco Venegas — *Juíço Final* / desenho, c^a 1580 / M.N.A.A.
13) Francisco Venegas — *Mancebo açoitando uma ninfa* /

- desenho, c.ª 1580 / M.N.A.A.
- VIII — 14) Francisco Venegas — *Tecto da Igreja de S. Roque* (pormenor) / c.ª 1584-90.
- 15) Francisco Venegas — *Projecto para um tecto* / desenho, c.ª 1580 / M.N.A.A.
- IX — 16) Fernão Gomes — *Projecto para o tecto da nave da Igreja do Hospital de Todos-os-Santos* (pormenor) / c.ª 1580.
- 17) Diogo Teixeira — *Visitação* (pormenor) / c.ª 1590 / Igreja da Luz de Carnide.
- X — 18) Diogo Teixeira — *Nossa Senhora da Misericórdia* (pormenor) / 1590-91 / Bandeira da Misericórdia de Óbidos.
- 19) Mestre Desconhecido — *Visitação* / c.ª 1570 / Igreja do Hospital de Jesus Cristo, Santarém.
- 20) Mestre Desconhecido — *Passo da Vida de S. Sebastião* / c.ª 1578-80 (?) / Câmara do Ouro do Palácio Nacional de Sintra.
- 21) Mestre Desconhecido — *Nascimento da Virgem* / final do século XVI / Igreja matriz de Loures.
- XI — 22) Mestres Desconhecidos — *Retábulo da Sé Catedral de Portalegre* / c.ª 1590.
- XII — 23) Francisco João — *Conversão de S. Paulo* / último quartel do século XVI / Igreja matriz de Pavia.
- 24) Belchior de Matos — *Santa Helena e a descoberta das três cruzeiras* / 1626 / Museu de Óbidos.
- XIII — 25) Simão Rodrigues e Domingos Vieira Sertão — *Milagre da Cura de uma enferma* / c.ª 1611 / Sacristia da Igreja do Carmo de Coimbra.
- 26) Simão Rodrigues — *Nossa Senhora da Piedade* / 1614-15 / Igreja da Misericórdia de Santarém.
- XIV — 27) Amaro do Vale — *Milagre da Multiplicação dos Pães e dos Peixes* / pormenor do tecto da Igreja de S. Roque.
- 28) Amaro do Vale — *S. Lucas retratando a Virgem* / desenho, c.ª 1610 / M.N.A.A.
- XV — 29) Domingos Vieira Serrão — *Fides* / «fresco», c.ª 1597 / Charola do Convento de Cristo em Tomar.
- 30) Diogo Teixeira — *S. Nicolau de Tolentino* / 1603-1606 / Hospital de Jesus Cristo, Santarém.

- XVI — 31) Amaro do Vale (?) — *Adoração da Corte Celestial* / princípio do século XVII / M.N.A.A.
- 32) Tomás Luís — *Frescos e «grotteschi» do tecto da Sala de Medusa* no Palácio Ducal de Vila Viçosa (1602).
- 33) Pedro Nunes — *Apresentação da Virgem no Templo* (pormenor), c. 1618-20 Évora, Igreja das Mercês.
- 34) Pedro Nunes — *Descida da Cruz* (1620), retábulo da Capela do Esporão da Sé de Évora.
- 35) Eugénio de Frias — *S. Lucas pintando a Virgem* (1608), iluminura da portada do Compromisso da Irmandade de S. Lucas. Museu Nacional de Arte Anta.
- 36) Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão — *Nascimento da Virgem* (c. 1615-20). Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.