

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Doutoramento em Artes Visuais

A Maniera Moderna

VOLUME II

Orientação:

Professores Doutores Clara Menéres e Vitor Serrão



Filipe Rocha da Silva

149 349

Índice - Volume II

III. MANEIRA E LIBERDADE ARTÍSTICA.....	335
NEO-MANEIRISMO, ACADEMISMO E GLOBALIZAÇÃO.....	335
III.1. LIBERDADE ARTÍSTICA: GESTUAL, CROMÁTICA, LUMÍNICA.....	338
“Spezzatura” e “non finito”.....	338
<i>Desenho Versus Pintura</i>	352
“Colorito” e iluminação.....	359
<i>Pintura escultórica</i>	362
<i>Pintura e Cromatismo</i>	368
III.2. FIGURA “SERPENTINATA” E “DEFORMATA”. FIGURA “CUBISTA”, EXCESSIVA GEOMETRIZAÇÃO.....	375
III.3. RELAÇÃO FIGURA/FUNDO, “HORROR VACUI”.....	383
III.4. COMPOSIÇÃO GEOMETRICAMENTE COMPLEXA, CONTRAPOSTO.....	389
<i>A parte e o todo</i>	400
<i>Duas dimensões</i>	404
<i>Teatralidade</i>	407
III.5. ESPAÇO MANEIRISTA EM MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA.....	411
IV. MUITOS ARTISTAS, UM SÓ MERCADO. QUESTÕES DE DISTRIBUIÇÃO .	420
IV.1. UM NOVO TIPO DE ARTISTA.....	420
<i>O elogio do artista</i>	427
<i>O modo de produção da arte</i>	430
<i>Modernidade e Ancestralidade do Artista</i>	437
<i>O Diário de Jacopo Pontormo</i>	438
<i>O Diário de Delacroix</i>	442
<i>A personalidade artística maneirista em Eduardo Batarda</i>	444
IV.2. ACADEMIA.....	450
<i>Arte e Ciência</i>	457
<i>Escola e profissão</i>	460
IV.3. A GLOBALIZAÇÃO DA ARTE.....	462
Os “mass media”.....	471
<i>O Museu global</i>	473
<i>Espectáculos globais</i>	479
<i>Frutos globalizados</i>	483

<i>Portugal global</i>	486
IV.4. UMA QUESTÃO DE VALOR	489
<i>Fama ou fame</i>	497
<i>Valor e Valores</i>	504
IV.5. O PÚBLICO	508
<i>Sonhos e conflitos</i>	514
V. ESTUDOS DE DESENHOS. A ARTE EM DIRECTO.....	521
VI. CONCLUSÃO: A MODERNA MANEIRA.....	583
LIVROS CONSULTADOS OU CITADOS	595
APÊNDICE 1 - CRONOLOGIA INVERSA DA MODERNIDADE E DO MANEIRISMO	617
APÊNDICE 2 - LEVANTAMENTO (IN)COMPLETO DE TEXTOS E TRATADÍSTICA RELEVANTE	625
APÊNDICE 3 – “TESTAMENTO”. DE MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA.....	631
APÊNDICE 4 - NOTAS SOBRE A NOSTALGIA. PETER HALLEY	633
APÊNDICE 5 - A VISÃO INFERNAL. CRISTINA ACIDINI LUCHINAT.....	637
APÊNDICE 6 – DECLARAÇÃO. SHERRIE LEVINE	639
APÊNDICE 7 - FRAGMENTOS AMADOS. INTERPRETAÇÃO. ITALO TOMASSONI.....	641
APÊNDICE 8 - SOBRE COPÉRNICO. GIORDANO BRUNO.....	645
APÊNDICE 9 - COMO PINTAR A IMACULADA CONCEPÇÃO DA NOSSA SENHORA. FRANCISCO PACHECO.....	647
APÊNDICE 10 - NOTAS SOBRE UM DESENHO. LEONARDO DA VINCI	651
APÊNDICE 11 - ARTE E PASSADO. EDUARDO BATARDA	653
APÊNDICE 12 - NOTA SOBRE UM DES. DE BRONZINO. ANNE FORLANI.....	655

III. Maniera e Liberdade artística.

Neo-Maneirismo, academismo e globalização

Não é fácil numa obra de arte distinguir o que é forma do que é conteúdo. É um exercício lógico por vezes útil, porque nos permite analisar e discriminar, mas enganoso, porque os raciocínios chegam frequentemente àquele ponto em que concluímos estar a falar de uma e a mesma coisa. Conforme refere Barthes¹ acerca da linguística, trata-se agora de determinar já não o sentido mas sim o que ele designa como a “gramaticidade” das frases. Portanto a lógica e correcção da sua estrutura. É preferível neste ponto pensar em estruturas que são puramente internas à pintura, ou seja, que rigorosamente encontram a sua fronteira existencial nas suas quatro arestas, no caso de se tratar de uma obra quadrangular, separando-as de realidades externas, que perpassam livremente essas mesmas arestas, viajando da obra para a sociedade e desta regressando de novo para a obra.

Bem sabemos que, em rigor as fronteiras não existem, porque por definição numa obra de arte o mais pequeno sinal é significativo e portanto pode ser generalizável até à escala do Universo, se houver interesse nisso. No entanto é possível e também útil tentarmos cingir-nos agora aos limites físicos que o autor decidiu impor à sua obra, como obra humana que efectivamente é, no sentido de desenvolver uma análise estilística e formal.

Este mergulho no interior da obras plástica foi o que muitos artistas e críticos de arte fizeram na última metade do século, no sentido de confrontar uma das contradições fundamentais da obra de arte: o seu carácter de objecto, de coisa. De uma forma ou de outra o pensamento artístico girou em torno da materialidade da arte.

¹ BARTHES, *Critique*, p. 63.

Uma palavra introdutória ainda sobre associação de liberdade e Maniera, que parecerá contraditória. É. Segundo Bergson: “A liberdade parece sempre mergulhar na necessidade as suas raízes profundas e organizar-se intimamente com ela”¹. A necessidade reside também no passado, na Maniera que herdámos.

São alguns dos ramos desta contradição que iremos também explorar neste capítulo. O tema da liberdade em arte entronca com outros pontos desta Tese (por exemplo no sub-capítulo *IV.1*) e portanto merece tratamento detalhado nas suas várias facetas, como se viu e verá. Entre o naturalismo do Alto Renascimento, a emergência dos códigos tridentinos e as instrumentalizações do Barroco, o primeiro Maneirismo ou “Bella Maniera” foi um momento de autonomia e euforia formalista, eclectismo e pluralismo² para as artes pictóricas, que encontra poucos paralelos na História de Arte do Ocidente, até aos séculos XIX-XX. Estamos a falar de liberdade artística portanto.

Quando se fala em liberdade artística vem-nos à memória a pergunta formulada por Julius Maier-Graefe³ mas certamente já intuída por muitas outras pessoas: “A arte deve ser livre - mas livre de quê?” Ou a afirmação de Vladimir Ilyich Lenine: “Não é possível viver em sociedade e ser livre em relação à sociedade”⁴. Recordo também a visão de Nietzsche: “As coisas são os limites do homem”⁵.

Na realidade muitas vezes os supostos condicionalismos e limitações de que o artista sofre transformam-se no húmus ou substância da própria liberdade ou originalidade da obra, da mesma maneira que a falta de constrangimentos se pode transformar num isolamento do artista ou ausência de referências que pode em última análise não propiciar uma boa colheita artística. Por mais liberdades de que o artista goze, ele nunca conseguirá afinal ver-se livre de si próprio...

¹ BERGSON, *Matière*, p. 280.

² “Diversas e bizarras são as características, as modalidades de trabalho e as obras dos pintores [...]”, Karel Van Mander, *Schilder Boeck*, 1604, citado por Ricardo de Mambro SANTOS, *Il Canone Metaforico*, p.73.

³ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 55.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 138.

⁵ Citado por Maria Zambrano em ZAMBRANO, p. 29.

Liberdade não é por outro lado necessariamente libertina. Ad Reinhardt¹, o artista norte-americano, disse: “A arte é livre, mas nem tudo vale!” Na realidade defendia no seu radicalismo uma ética de pureza pouco liberal que partia do princípio de que “a arte é arte - considerada apenas como arte - e tudo o resto é o resto”².

O liberalismo continua a ser no entanto uma ideia forte, pelo menos dentro do sistema artístico, e as épocas que dele mais se afastaram ficaram na sua maioria tristemente referenciadas na história de arte, tanto no passado como no século XX³. Mais do que o sucesso do liberalismo, que como sistema é fraco e motiva múltiplos abusos e injustiças, o que a vida tem mostrado é que os sistemas autoritários ou dirigistas, quando aplicados sobre a prática artística, são ainda piores, estimulam o conformismo e a mediocridade, da qual acabam por se livrar apenas aqueles que se lhe opõem.

Este liberalismo artístico que defendemos, uma intervenção mínima por parte do poder, é visto não como garantia da possibilidade de uns poucos espezinharem os restantes, livres de todas as regras de prudência na vida económica e social, de livremente se constituírem sistemas monopolistas, mas como Ortega e Gasset o definiu:

“O liberalismo é o sistema de direitos políticos, na base do qual a autoridade pública, apesar do seu enorme poder, se limita e procura, eventualmente à sua própria custa, deixar um espaço, no estado que governa, aos que não pensam nem sentem do mesmo modo...”⁴

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 806. Ad Reinhard (1913-1967).

² No mesmo texto ele explica que “apenas uma forma ‘standartizada’, proveniente de um receituário, e pré-estabelecida, pode ser destituída de imagem, apenas a imagem estereotipada pode prescindir da forma, apenas de uma arte proveniente de um formulário pode aparecer aparentemente destituída de uma fórmulação”.

³ Todos temos presentes ainda os exemplos de “arte ariana” do nazismo e do “realismo socialista” de Jdanov. Ver as ideias sobre liberalismo e dirigismo artístico em PEVSNER, *Accademie*, p. XXI e no capítulo IV.2 desta Tese.

⁴ Citação de *La rebellion de las masas*, Madrid 1930, por Peter Halley, HALLEY, Scritti, p. 33.

Neste sentido de liberalismo aplicado à vida artística, penso que a “Bella Maniera”, o primeiro Maneirismo, até ao academismo “vasariano”, foi também um período em que prevaleceu este direito à diferença no mundo artístico. Apesar da existência de personalidades absorventes, como Miguel Ângelo (sobretudo) mas também Rafael, encontramos uma série de individualidades que puderam trabalhar e sobreviver como artistas segundo percursos próprios, criando um panorama de diversidade¹ que encontra mais uma vez um paralelo óbvio nos finais do século XX.

III.1. Liberdade artística: gestual, cromática, lumínica

“Spezzatura” e “non finito”

Existem, entre outros, dois valores opostos, que os pintores do Maneirismo apreciavam: espontaneidade e afectação ou virtuosismo.

A espontaneidade, associada a “varietas”², tem frequentemente a designação de “spezzatura”. Baldassarre Castiglione descreve-a no seu Tratado³:

“Na pintura, ‘spezzo’ representa uma linha confortável e não feita com sofrimento, um só movimento de pincel executado com facilidade, de modo a que pareça que a mão, sem ser guiada por qualquer estudo ou arte, vá por si própria seguindo a intenção do pintor, mostrando claramente a excelência do artífice.”⁴ A “spezzatura” pode encontrar-se no desenho, como na pintura e na maneira de estar em sociedade.

¹ Estou a pensar em Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Corregio, Tiziano. Todos iguais... na sua diferença.

² Um conceito que se relaciona também com o aleatório.

³ *Il libro del Cortigiano*, Baldassarre Castiglione, p. 118. Edição de Torino, Ed. G. Preti, p. 59 e 60.

⁴ Baldassarre Castiglione (1479-1529) reproduzido por PINELLI, *La bella “Maniera”*, p. 112.

Ludovico Dolce no seu *Diálogo* definiu¹: “facilidade [como] a principal medida da excelência em qualquer arte e a mais difícil de conseguir: A Arte de esconder a Arte”.

Curiosamente séculos depois, deste ideal comunga também Immanuel Kant (1724-1804)². “A Natureza é bela porque se parece com a Arte; e a Arte pode ser apenas chamada bela se tivermos consciência dela como Arte, apesar de se parecer com a Natureza.” Devido a esta relação entre natureza e arte, o “Génio é a disposição mental inata (“ingenium”) através da qual a Natureza regula a Arte”. Existe assim um processo natural que deverá presidir ao trabalho artístico, do qual o génio é um simples instrumento. Kant repete quase palavra por palavra a ideia de Dolce: “A intencionalidade no produzir da arte bela, embora seja planeada, não o deve parecer; i.e. a arte bela deve parecer a natureza, embora estejamos conscientes dela como arte.”³

Também Vasari se gaba de executar o seu trabalho “não digo com grandíssima velocidade mas sim com incrível facilidade e sem sofrimento”. Essa forma de trabalhar é indispensável para conseguir uma “graziosissima grazia”. “A muitos pintores acontece esboçar uma obra, como que guiados por um certo furor, qualquer coisa de bom e uma certa chama, que depois desaparece no acabamento”⁴.

Pelo contrário Piero Aretino⁵, numa carta a Tintoretto, ao mesmo tempo que o elogiava largamente pelo *Milagre de São Marcos* aconselhava-o a “moderar a sua velocidade de execução”.

O domínio deste tipo de técnica espontânea é nomeadamente considerado imprescindível nos grotescos, tão ao gosto do século XVI.

¹ 1557 Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*. Citado em ROSAND, Venice, p. 25.

² H.W. & GAIGER, *Art in Theory*, p. 785.

³ Alguns aspectos curiosos neste conjunto de ideias de Kant, para além da sua adesão à “spezzatura”.

Nomeadamente a convicção de que é arte aquilo a que chamamos arte, em que se aproxima de Donald Judd: “Se lhe chamamos arte, então é arte.”

⁴ Citado em BLUNT, *Teorie*, p. 106.

⁵ ROSAND, *Venice*, p. 134.

Por outro lado a “spezzatura” é também considerada contrária à afectação, aos “maneirismos” portanto, num sentido mais geral do termo... Como veremos, no entanto, o “non finito” será uma das características importantes do Maneirismo. Hoje, com um espírito “spezzo”, tal como referi noutra local, achamos notáveis as sobreposições e correcções de figuras operadas pelos Mestres em estudos, que terão sido feitas provavelmente devido a razões fortuitas, por exemplo economia de papel. O acaso, o tempo, a história são legitimamente agentes artísticos, visto que alteram efectivamente as obras.

Wölfflin, estabelecendo um curioso paralelismo entre materiais e estilo¹, comentando os “croquis” dos artistas, onde, segundo ele, melhor se vê o seu pensamento, define da seguinte forma a evolução do classicismo para o “estilo pitoresco”, que podemos reconhecer como uma designação eufemística do Maneirismo.

“O próprio material difere segundo o estilo. O estilo em que o desenho é dominante utiliza a pena ou a mina dura; o estilo pitoresco utiliza o carvão, a sanguínea doce ou mesmo o pincel espatulado. Ali tudo é linha, tudo é delimitado e de contornos precisos, a principal expressão reside no contorno; aqui não há senão massas, tudo é vasto, afogando-se na vagueza, através de traços incertos e repetidos, ou então prima pela ausência. Dividem-se não apenas o pormenor, mas também a composição no seu conjunto, de acordo com as massas de claro-escuro; grupos inteiros são unidos e opostos aos outros por uma tonalidade luminosa [...] A natureza da luz e sombra contém um elemento de movimento, extremamente forte.”

A ideia do “non-finito” é inseparável da obra de Miguel Ângelo. Ao mesmo tempo que recordamos os impressionantes *Cativos* que estavam no ateliêr no momento da sua morte, efectivamente inacabados, existem obras também tardias, como a *Pietà*, no Museu Opera del Duomo de Florença, em que o aparentemente inacabado tem uma premeditação e ocorre em zonas tão precisamente definidas, que nos surge como intencional. Registe-se no entanto que existem relatos segundo os quais o “non finito” não foi neste caso intencional, correspondendo apenas a uma insatisfação em

¹ WÖLFFLIN, *Renaissance*, p. 51.

relação à peça, atribuindo-se inclusivamente a fractura existente numa das pernas a uma martelada de desespero do Mestre¹.

Nos *Cativos* (Fig. 215) que estão actualmente no Museu da Accademia em Florença, esta situação de não acabamento transformou-se, de uma infelicidade ou uma frustração profissional para Miguel Ângelo, devido às vicissitudes e amputações sofridas pelo forçado “non finito” do projecto para o túmulo de Júlio II, numa fortuna para a arte e todos os outros artistas, que continuam a ver as peças no estado de sublime brutalidade na qual ele as deixou.

A relação destas figuras, apenas esboçadas, com o conjunto do bloco roubado à terra, não pode ter deixado de influenciar o trabalho de artistas dos séculos vindouros e impressionar os estudiosos. É todo um repositório de texturas contrastantes que introduz mais uma dimensão na obra do artista que, desta forma, incorpora na sua obra a própria natureza, como se de um “ready made” se tratasse.

A leitura mesmo nas suas restantes obras é influenciada por este “non-finito” final, no que ele representa de presença dos materiais, como se verifica desta passagem da descrição de Linda Murray da Nova Sacristia da Capela Medici: “Todas as figuras têm expressões de tristeza e movimentos de acção forçada como se, para usar uma expressão do próprio Miguel Ângelo, tivessem sido encerradas em pedra e ele as tivesse ferido ao libertá-las, colocando-as num mundo de dor”².

Bernard Berenson recusava-se a aceitar um desenho como sendo da autoria de Miguel Ângelo, “por ter uma maneira tão acabada”³.

O “non-finito” ou “abozzato” (esboçado) de Miguel Ângelo parece aliás ter influenciado os seus seguidores vendo-se essa característica sobretudo em pinturas. Um exemplo característico é a *Alegoria à Caridade* de Francesco Morandi (1544-1597), presentemente na Accademia de Florença.

¹ “Nos últimos trinta anos da sua vida Miguel Ângelo acabou apenas duas peças: Raquel e Leah”, William E. Wallace em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 137.

² MURRAY, *High Renaissance*, p. 180.

³ Segundo William Wallace em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 153.

Outro artista que utilizou o “non-finito” foi Tiziano (Fig. 214), no seu período final¹. É conhecida uma descrição do pintor Palma Giovane acerca do seu processo pictórico:

“Ele lançava as suas pinturas através de uma massa de cor que servia de fundo para aquilo que queria exprimir... Um primário de terra vermelha para os meios tons, ou branco de chumbo. Com o mesmo pincel molhado em vermelho, negro ou amarelo ele trabalhava as partes claras, e em quatro pinceladas podia criar uma figura notável... Depois, virava a pintura para a parede e deixava-a durante meses sem olhar para ela, até voltar a ela e fitá-la criticamente, como se fosse um inimigo mortal... Através de revisões repetidas trazia a sua pintura até um alto estado de perfeição, e quando estava uma a secar trabalhava numa outra... Nunca pintava uma figura ‘alla prima’ e costumava dizer que aquele que improvisa nunca faz nem uma linha de poesia perfeita. Suavizava os toques finais, habitualmente modulando as luzes mais intensas até obter tons intermédios e também aplicando as cores locais com o seu dedo; por vezes usava o dedo para lançar uma mancha escura num canto, como acentuação, ou destacar uma superfície com um pouco de vermelho, como se fosse um pingo de sangue. Acabava as suas figuras assim e nas últimas fases usava os dedos mais do que o pincel.²”

Característico da pintura a óleo e da facilidade de transportar e arrumar as telas contra a parede que ela veio introduzir no dia-a-dia do pintor, a descrição de Palma assemelha-se ao método de trabalho de um qualquer executante do século XX. Combina a premeditação máxima de um trabalho que exige secagem intermédia, com a espontaneidade “digital”, no sentido de se obter um produto que tenha o melhor de ambos.

¹ Curiosa esta concentração de “non-finito” nos períodos finais de Miguel Ângelo e Tiziano. Cansaço físico ou o desejo de através deles alcançar a eternidade?

² David ROSAND, op. citada.

Vasari¹ aprova este método, embora de forma cautelosa, aproveitando para estabelecer a sua teoria do “pseudo-non finito”:

“[...] Estas pinturas recentes são despachadas em gestos audazes, aplicados com larguezas de forma a formarem grandes manchas, de maneira a não poderem ser visualizados de perto, mas serem perfeitas de longe. Este método foi a razão pela qual muitos, querendo imitar Tiziano e assim demonstrar a sua grande habilidade, produziram apenas pinturas inábeis. Eles pensam que estas pinturas são feitas sem esforço, mas enganam-se, não é o caso; as pinturas de Tiziano são muitas vezes repintadas, passadas por cima e retocadas repetidamente, de modo que o trabalho envolvido é evidente. Desenvolvido deste modo o trabalho, o método é judicioso, belo, e magnífico, porque as pinturas parecem ressuscitar e são executadas com grande engenho, escondendo o esforço que foi gasto na sua execução.”

Veja-se também uma gravura inacabada de Jacopo Caraglio sobre *A Batalha dos Romanos e dos Sabinos*² a partir de desenho que Archer atribui a Rosso (Fig. 216). A gravura foi deixada inacabada, visto que Caraglio foi obrigado a fugir de Roma devido à invasão desta pelas tropas do imperador em 1527. O estado em que algumas cópias foram deixadas, por motivos circunstanciais, constitui sem qualquer espécie de dúvida uma mais-valia, tanto do ponto de vista histórico como artístico. Conforme Archer confirma: “As provas inacabadas desta gravura dão-nos uma oportunidade pouco habitual de examinar a técnica operativa de Caraglio”. A gravura foi mais tarde completada por outro gravador (Fig. 217), tendo perdido grande parte das características e do encanto que a individualizava.

Segundo parece o jovem Giorgione (1476/77-1510) não aplicava desenhos pré-estabelecidos sobre a tela, como se verifica nos Raios X das imagens, começando logo a pintar, numa técnica inovadora³.

¹ In ROSAND, *Venice*, p. 15. Descreve também Tiziano como usando pincéis grandes como uma vassoura e pintando com os dedos.

² Jacopo (Gian Giacomo) Caraglio (1505-1565). BARTSCH, Archer, p. 198.

³ “Pintando apenas com as próprias cores, sem estudos preparatórios no papel, era a melhor forma de trabalhar ‘il vero disegno’”. Vasari, citado por ROSAND, *Venice*, p. 13.

David Rosand¹ descreve esta técnica da seguinte forma: “Desenvolvendo a potencial opacidade, mais do que a transparência do ‘médiun’, a nova técnica implicava uma inversão das prioridades e sequência da execução. Em vez de construir camadas do pigmento transparente, o efeito dos quais dependia em última análise do fundo branco a gesso, a nova prática partia de uma base escura. A tela era construída com um preparado castanho, um meio-tom sobre o qual claros e escuros eram aplicados; e o branco agora significava branco opaco, que se tornou a parte mais espessa da pintura. As velaturas transparentes, já não o elemento estrutural fundamental na pintura, ficavam reservadas para modificações subsequentes de cromatismo e valor”².

Assim na sua pintura hoje chamada *A tempestade* (Fig. 218), na Accademia de Veneza, existem vários “pentimenti”, entre os quais várias figuras, como por exemplo o fantasma de uma rapariga, no local onde existe hoje um jovem. Todas esses fragmentos de informação quase invisível subjacente contribuem para tornar esta peça uma das mais carregadas de significado(s) de toda a história da arte.

Analisando seguidamente outro exemplo, é curioso comparar, na gigantesca cúpula pintada da Igreja de Sta. Maria delle Fiore, a diferença entre os programas pictóricos de Giorgio Vasari e Federico Zuccari, que se sucederam na execução da obra (1572-74 e 1576-1579 - Fig. 219).

Vasari emprega quase sempre a técnica “a fresco”, executada com cuidado, segundo o método que ele explica na introdução das suas “Vidas”, seguindo a técnica “trecentesca” e de Cennino Cennini, que obrigava a trabalhar “sobre argamassa de cai que esteja fresca até que esteja concluído o que naquele jornada se pretende fazer”. Improvisa mesmo um pouco, utilizando as várias formas pela qual a cal se pode aplicar, no sentido de prolongar os períodos de trabalho, melhorando a economia sem prejudicar a engenharia.

¹ ROSAND, *Venice*, p. 12.

² Vários artistas, como Tintoretto ou Caravaggio (*Amore dormente*, Palácio Pitti), parecem ter aprendido esta técnica que parte do escuro para o claro e do fundo para a superfície.

Pelo contrário Federico Zuccari trabalha a “secco”, misturando os seus pigmentos com uma substância proteica, provavelmente caseína ou ovo. O “ductus zuccariano” é portanto muito descontínuo, mesmo quantitativamente, utilizando empastes e velaturas que se tornam, segundo os restauradores, mecanicamente instáveis.

Resultado: a pintura “a fresco” feita por Giorgio Vasari “apresentava-se geralmente em ótimo estado, considerada a ainda perfeita aderência dos estratos pictóricos (esboço, reboco, película pictórica). Também a sulfatação era limitadíssima na maior parte da pintura.

Pelo contrário, a obra de Federico Zuccari estava uma lástima: “feita com cores a têmpera de diferentes aplicações (de pigmento e ‘médium’) de espessura muito diversa e portanto sujeita a soltar-se da base do reboco de suporte.” Enfim, problemas muito graves de conservação que tinham já causada a queda e perda de múltiplos pedaços de pintura¹.

Como diz Cristina Acidini Luchinat: “enquanto Vasari e os seus continuam, levando-a ao máximo nível técnico a longa tradição do bom fresco toscano “tre-quattrocentesco”, o grupo de Zuccari prossegue a experiência dos pintores “imprenditori” romanos, com desempenho modesto no plano executivo, mas com resultados grandiosos e largamente antecipatórios relativamente ao desenvolvimento da pintura barroca”².

Se não fosse o caso paradigmático de Miguel Ângelo, que reunia na sua pessoa todas as qualidades que um artista pode ter (e provavelmente também alguns dos defeitos), quase diríamos que, dada esta comparação, a boa técnica seria inimiga da excelência em arte. Vasari era um excelente tecnicista mas o efeito geral da sua pintura é discreto, Zuccari desenvolveu trabalho notável mas esqueceu-se de deixar a tinta bem colada à parede.

¹ Os dados técnicos e citações referentes à comparação entre o trabalho dos dois pintores consta do texto de Cristina Danti, Sabino Giovannoni, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, in CUPOLA, *Restauro*, p. 113.

² IDEM, *Ibidem*, p. 85.

É a eterna oposição entre academismo, que tem como aspecto mais positivo boas e bem sedimentadas práticas técnicas e profissionais, e o experimentalismo vanguardista, que é novo, tem pressa e está impaciente em obter resultados e por isso queima etapas.

O balanço geral parece-me no entanto largamente favorável à intervenção de Zuccari e ao experimentalismo. Mesmo vendo o aspecto de um ponto de vista estritamente economicista, embora, não seja dito¹ quanto se terá gasto na pintura “a secco” de Zuccari, e no fresco de Vasari, e admitindo que a primeira tenha envolvido um esforço muito maior, verifica-se que os trabalhos de restauro custaram apenas 29% do orçamento geral da obra, pelo que a “spezzatura” de Zuccari não foi assim tão ruínosa para o contribuinte italiano (ou europeu).

Na opinião de Acidini Luchinat, o somatório da intervenção dos dois artistas é coerente:

“A concavidade mostra o seu renovado equilíbrio, onde em virtude da força da contenção formal da arquitectura e da luminosidade geral da superfície as, no entanto, distintas visões artísticas integram-se numa ‘discordia concors’.”

A opção do artista pelos materiais utilizados e os problemas de conservação dela resultantes são um problema ético importante que se coloca aos artistas. Leonardo da Vinci (Fig. 220) é um excelente exemplo de um artista que utilizou todas as técnicas que não garantiam uma correcta conservação da obra de arte, no entanto penso que todos lhe perdoamos.

O pintor inglês Chris Ofili (Fig. 34) trabalha sobre tela, associa uma série de materiais sintéticos a excremento de elefante e cobre tudo isto por uma camada de plástico. As suas pinturas são ao que parece muito difíceis de conservar. Quando visitei a sua exposição no Pavilhão britânico da Bienal de Veneza de 2003 estava alguém aflito com uma grande trincha de pelo macio a tentar retirar a poeira que com a electricidade estática se acumulava sobre a película de plástico que reveste as

¹ Texto de Franco Vestri sobre os aspectos financeiros relacionados com o restauro que decorreu de 1979 a 1986 (1ª fase) e de 1988 a 1995 (2ª fase). IDEM, *Ibidem*, p. 139.

pinturas de Ofili, tornando-a praticamente opaca¹. Notei também que, no âmbito da mesma Bienal, estava exposta uma pintura de Damien Hirst datada de 91 (Fig. 221) com uma das películas de tinta (o branco) estalada.

Qualquer dia o comprador de obras de arte poderá exigir ao artista uma garantia de dois anos contra defeitos de fabrico, tal como acontece nos automóveis.

Vários outros artistas utilizaram o conceito do “non finito” ou aparentemente tosco durante o século XX.

A “spezzatura” de Manet (Fig. 222) levava ao desespero a maioria dos críticos da sua geração. Castagnary² perguntava:

“Será isto pintura? Manet pensa que é resoluto e poderoso mas é apenas duro e o mais curioso é que é tão depressa macio como áspero. Isto acontece porque está inseguro acerca de algumas coisas e por isso deixa-as ao acaso. Nem a um detalhe dá uma forma precisa e rigorosa”.

Amedée Cantalube escreveu em 1864 que os “ébauches” impulsivos, barbaramente desenhados e as improvisações de Manet provocavam um verdadeiro escândalo.

Thoré chamava-lhes, ironicamente “débauches”. Duret “esquisses”.

O grau de acabamento das pinturas de Manet constituía um problema que contribuía para afastar das suas pinturas mesmo os críticos que lhe eram mais favoráveis. Este tipo de pintura, que seria aceitável em esboços ou desenhos, considerava-se exterior à linguagem pictórica.

Haskell considera que estas críticas eram um reflexo da tendência da nova burguesia oriunda da revolução industrial para o “fini”.

“O ‘fini’, ou ‘bem acabado’, como tem sido invocado, era testemunho de trabalho, e o trabalho era o que atraía as classes médias recentemente enriquecidas [...]; para além disto ‘acabamento’, ao reduzir o papel da imaginação e a parte requerida ao

¹ Na exposição *Pittura/Painting* da mesma Bienal, existia uma obra do grande Alberto Burri (1915-1966), tecnologicamente idêntica à de Ofili (com a exceção do excremento). Plástico, acrílico, vinavil, combustão sobre cellotex, 150X200cm. Catálogo da 50esima ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, p. 432.

² FRIED, Manet, p. 302.

espectador, era um meio seguro e facilmente verificável de julgar o valor da obra de arte (esteticamente, para além de financeiramente)”¹.

No entanto, como outros críticos mais recentes reconheceram, Manet tentava captar a “qualidade intrínseca da pintura”². Nas palavras de Michael Fried:

“As limitações que constituem o médium pictórico - a superfície lisa, a forma do suporte, as propriedades do pigmento - eram tratadas pelos Antigos Mestres como factores negativos, a serem reconhecidos apenas implícita ou indirectamente. A pintura Modernista veio a reconhecer estas limitações como factores positivos que devem ser abertamente reconhecidos”.

Maurice Denis³ refere: “a originalidade de Cézanne, que cresce em contacto com aqueles que ele imita ou que o impressionam, através de uma ‘gaucherie’, uma ‘naïveté’ e daí também a incrível inabilidade à qual a sua sinceridade o obriga. [...] Uma tela de Cézanne apresenta um espectáculo impressionante; geralmente inacabada, raspada com uma espátula de paleta, riscada por ‘pentimenti’ a terebintina, muitas vezes repintada, com um impaste que se aproxima do verdadeiro relevo”⁴.

Estas características, que empurram Cézanne (Fig. 223) para ele mesmo, embora como vimos não excluam a imitação⁵, são assim uma das formas de “spezzatura”. Conforme diz Richard Wollheim⁶, “todo o artista forte constrói a partir das suas fraquezas; é apenas o artista fraco que as tenta negar”.

¹ Vale a pena reproduzir a carta de um empresário metalúrgico, John Gibbons, enviada ao pintor William Powell Frith em 1843: “Deixe-me dizer-lhe, antes que me esqueça, que eu adoro o acabamento, mesmo até aos pormenores mais insignificantes. Eu sei o tempo que demora e que ele tem que ser pago, mas quanto a isto não vejo objecção... Onde existe beleza, acabamento e gosto, não me interessa a ‘originalidade’”. HASKELL, *Image*, p. 211.

² Théodore Duret no catálogo da exposição póstuma de obras de Manet. FRIED, *Manet's Modernism*, p. 414.

³ In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 43.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 45.

⁵ Maurice Denis reivindica para o grupo de que Cézanne fazia parte a designação de Neo-Tradicionalistas, um reflexo de uma atitude imitação dos clássicos. IDEM, *Ibidem*, p. 49.

⁶ WOLLHEIM, *Painting as*, p. 161.

Curiosamente, a geração seguinte, os Neo-Impressionistas, afastou-se novamente da “spezzatura” em favor do cuidadoso planeamento, como nos refere Signac¹ (Fig. 224): “O Neo- Impressionista, seguindo o conselho de Delacroix, não começa a tela sem ter finalizado a composição. Guiado tanto pela tradição como pela ciência, harmonizará a composição e a sua ideia; ou seja, adaptará as linhas (direcções e ângulos), os claros e escuros (tons), as cores (pigmentos) ao sentimento pretendido.” Ainda Wollheim viria a colocar a seguinte questão, num texto de 1970: “A teoria dominante na arte moderna acentua a ‘materialidade’ ou a ‘física’ da pintura, tendo como consequência, por exemplo: a ênfase crescente na textura e nas qualidades resultantes da superfície; o abandono da perspectiva linear, que no entanto fornece uma grelha geral através da qual a pintura pode ser organizada; a predilecção por largas áreas de cor indiferenciada ou flutuante; a exploração da aresta da superfície pictórica que tem também uma forma específica ou corresponde a um molde; a tela crua, por preparar; a justaposição física de elementos díspares ou pedidos emprestados, por vezes colados por vezes apenas sobrepostos sobre o corpo principal da obra, como nas colagens e ‘assemblage’^{2,3}.”

Mas a tendência para o espontâneo e o imediato continuou a percorrer o seu caminho na pintura contemporânea.

Merleau-Ponty cita Henri Michaux como tendo dito que as cores de Paul Klee (Fig. 225) “parecem por vezes ter nascido lentamente sobre a tela, emanando de um fundo primordial, exaladas no lugar certo como ‘patine’ ou bolor”⁴. Corresponde à intenção, também desenvolvida noutra local deste trabalho, de respeitar não a aparência mas o processo do funcionamento da natureza.

¹ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 23. Signac na *Revue Blanche*, Paris, 1899.

² Para Wollheim, na pintura Veneziana do século XVI surgia já a pincelada como um elemento pictórico identificável, tal como em Rothko ou em Matisse, embora as prioridades de uns e os outros se invertessem no que diz respeito à representação da natureza. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 89.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 788.

⁴ IDEM, *Ibidem* p. 754.

Kahnweiler refere a célebre pintura de Picasso *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelan)* (Fig. 226) como representando o princípio do Cubismo¹. É pacífico portanto que se trata de uma das pinturas mais importantes do século XX. Referindo-se a ela, este crítico de arte e “marchand” comenta no entanto: “Só pode ser chamada inacabada”².

Num diálogo com David Sylvester, Jasper Johns (Fig. 227) nega que ao pintar tenha a intenção de fazer algo para o qual as pessoas achem interessante olhar. “A pessoa deita mãos à obra e faz o que tem a fazer até a energia se esgotar. Entretanto não estamos a olhar, mas depois de acabada olhamos para ela como um objecto. Já não faz parte da nossa vida.”³

Roy Lichtenstein (Fig. 236) numa conferência em 1964 definia uma arte “anti-sensibilidade” [...] irracional, mecânica, brutal e abrupta e dirigida por uma decisão não-artística prévia”. No entanto reconhecia que, “visto uma obra de arte não poder ser o produto de sensibilidades embotadas, o que parece à partida rude e bárbaro transforma-se com o tempo em ousadia e em coragem, e a subtilidade implícita torna-se aparente”⁴.

Este discurso que Lichtenstein desenvolve, próprio da Pop Art mas não só, que ele define na mesma intervenção como diversa da renascentista⁵, é também maneirista no sentido em que, parecendo brutalista, demonstra afinal ser subtil.

A “Arte Povera” (Fig. 228), tal como a descreve Germano Celant é um exemplo típico de “spezzatura”. Segundo as suas palavras num texto com este título, de 1969, a acção do artista tem as seguintes características: “Ele deixa [o exterior] despido e atractivo na obra de arte, recorre à substância do acontecimento natural - o

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 204

² Parece ser polémico que esta Pintura tenha sido considerada por Picasso inacabada. Pelo menos esta é a tese de William Stanley Rubin, co-autor de uma edição do Museum of Modern Art sobre a pintura. Distribuído por Harry N. Abrams, NY, 1994.

³ Jasper Johns (n. 1930) HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 723.

⁴ Roy Lichtenstein, (n.1923) . IDEM, *Ibidem*, p. 735.

⁵ “Anti-sensibilidade é a postura mais característica, penso eu, da arte recente no sentido de ser muito diversa das tendências Renascentistas para a transição, desenvolvimento lógico, nuance intencional e elegância”. IDEM, *Ibidem*.

crescimento de uma planta, a reacção química de um mineral, o movimento de um rio, neve, relva e terra, a queda de um peso - identifica-se com eles para viver a maravilhosa organização das coisas vivas. Entre as coisas vivas descobre-se a si próprio, o seu corpo, a sua memória, os seus gestos - tudo aquilo que tem vida independente e portanto começa novamente a interpretar o sentido da natureza, o que implica, segundo Dewey, numerosos níveis: o sensorial, o das sensações, o sensitivo, o das impressões e o sensual [...]”¹.

Este é, segundo ele, um momento para “Desculturização, regressão, primitivismo e repressão, tendência para a época pré-lógica e pré-iconográfica, no sentido de políticas simples e espontâneas [...]”.

A pintura de Piotr Janas (Fig. 229), de Varsóvia, exposta na Bienal de Veneza de 2003 (exposição *Ritardi e Rivoluzioni*) tem um ar mais do que espontâneo, displicente. Superfícies não-tratadas, efeitos aparentemente arbitrários, poucas cores... O texto sobre a pintura presente na exposição associa-a a uma nova geração que chega à pintura por via da utilização de computadores, com os hábitos e os vícios neles adquiridos. Num programa de visualização, muda-se radicalmente o carácter da imagem com uma decisão e dois ou três movimentos de dedos. Será que irá nascer assim uma pintura intencionalmente preguiçosa?

Um dos “specimen” mais importantes da arquitectura portuguesa são as Capelas Imperfeitas, imperfeitas porque inacabadas. Haverá sempre alguma relação entre o inacabado e o eterno, no sentido em que no primeiro existirá sempre um espaço deixado ao imaginário, que sucessivas gerações vão preenchendo.

¹ Germano Celant (n. 1940). IDEM, *Ibidem*, p. 886.

Desenho Versus Pintura

Michael Baldwin (n.1945) Mel Ramsden (n. 1944), Charles Harrison (n. 1942), eram membros do grupo “Art & Language”, que durante os anos setenta se caracterizou por uma conceptualidade pura e dura, de que resultou aliás o livro a que tenho recorrido por tantas vezes. Viviam então puramente no domínio da palavra. Em 1983, quando se estava em pleno “regresso da pintura”, resolveram pintar vários quadros (Fig. 230), a partir de quadros de outros pintores. Dos quadros não me resta a memória, alguns perderam-se, outros foram apagados, e os outros estão em colecções mas são indiferentes.

A iniciativa e os diálogos que estes artistas tiveram enquanto pintaram ficaram no entanto registados. Um pouco irónicos em relação à prática de atelier, que tomam como uma “performance”, abordam no entanto vários assuntos, relacionados com a pintura e o desenho¹.

Um deles é a distinção entre ambos os conceitos em termos, diríamos, freudianos: “(1) e (2) começam a cobrir a tela com uma emulsão acrílica cor de camurça usando um rolo. A tinta está numa frigideira suja e pequena.

(3) “A tela terá agora uma pele. Estamos agora empenhados em ‘pintar’ e não desenhar: empenhados em ser ‘analmente expulsivos’.”

Esta associação entre analidade e a pintura refere ironicamente a espontaneidade do Expressionismo abstracto americano pós-anos cinquenta. Pollock e de Kooning são várias vezes mencionados.

O factor anal é utilizado em arte também pelo contemporâneo belga Wim Devoye, através da sua máquina de produzir excrementos (*Cloaca*, Fig. 298) e também na série *Beijo Anal*².

No livro *What painting is* e partindo do conceito alquímico de “materia prima” ou Substância Primeira, James Eikins¹ demonstra o “interesse dos alquimistas no

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 1020.

² Sobre analidade e a descrição da *Cloaca* ver, neste estudo, a parte relativa ao *Diário de Pontormo*, no capítulo IV.1.

puterfactio que é compartilhado pelos artistas contemporâneos, muitos dos quais vêm a beleza na podridão. (...) Existem centenas de exemplos nas belas artes, cada mais nauseabunda e agressiva que a anterior.”

Não sei se conscientemente, utilizando termos e temas abjeccionistas, é ressuscitada a velha discussão entre as relações entre o desenho (elementos unificador das três artes) e a pintura, um dos grandes temas de debate para a recém-criada Accademia delle Arti del Disegno em 1563 em Florença.

Será o desenho em geral mais “espontâneo” que a pintura? Poder-se-á dizer que depende de um e outro, mas penso que, nestas como noutras coisas, devemos tentar generalizar.

Por um lado o desenho, se for um plano para qualquer outra intervenção artística, é menos espontâneo porque está inserido num processo de planeamento e sofre da necessidade de prever um resultado futuro. Lizzie Boubli mostra como o desenho se movia nos artistas do renascimento através de variantes, até cristalizar na figura de uma pintura². Eles utilizam também geralmente materiais mais simples, com menores sobreposições e menos capazes de provocar resultados aleatórios.

O desenho pode quase constituir uma gramática, como se verifica numa descrição de Boubli da obra de Figino³: “A matriz age aqui como um ‘morfema’: as variantes causam o deslizar subtil dos elementos de referência de uma ‘forma’ até outra sem alterar a estrutura de base: daí nascem um primeiro grupo de variantes e depois um segundo, que serão finalmente recompostos na pintura.”⁴

Ele parece também nascer de um acto mental directo, racional, de um “desígnio”, como lembrava Lagoa Henriques na disciplina de Desenho da velha Escola de Belas-

¹ James Elkins. *What painting is*, Routledge, London, 1999.

² BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 33. Por exemplo, os desenhos preparatórios de Fra Bartolomeo para a *Assunção Panciatichi* e a *Assunção Passerini*, ambas na Galleria Pallatina em Florença, que esta autora classifica como “variantes complementares”.

³ Giovanni Ambrosio Figino, pintor, (Milão 1548?- Milão 1608).

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 97.

Artes de Lisboa, citando alguém¹. Portanto parecem sobrar razões para que consideremos o Desenho menos espontâneo.

Se pensarmos nos materiais da pintura, sujos e gordurosos, na sua acumulação na superfície da tela, frequentemente em várias camadas, formando relevos, brilhos diferentes, temos a sensação que a pintura pode ser menos controlável porque utiliza materiais que têm uma conformação própria que ultrapassa a vontade do próprio pintor. Destas características da pintura falava o grupo de pintores que acima citámos, numa associação freudiana, como “analidade”, explorada por artistas como Pollock (Fig. 231) ou de Kooning.

A “spezzatura” é uma das características que, segundo Genette, torna uma pintura irrepitível e irrecopiável, sobretudo devido a uma sua grande complexidade matérica, normalmente designada pela expressão inglesa “painterly”.

Genette distingue da seguinte forma o desenho da pintura: “Se um quadro não é sempre mais complexo que um desenho, ele é no entanto mais profundo, ou, para falar correntemente, mais espesso [...] a cozinha pictural ou pitoresca contribui para a unicidade dos seus produtos”².

A espontaneidade é no entanto muitas vezes considerada como uma das características específicas do desenho, que num processo que teve início no século XVI mas apenas consagração no XX, passou a ser considerado como técnica de acção artística autónoma.

A facilidade e quase ausência de meios que ele exige, torna possível a sua execução, mesmo hoje, em quaisquer circunstâncias, seja em casa, na cozinha, nos transportes públicos ou até num café.

O século XVI herdou uma versatilidade do desenho que teve origem na segunda metade do século anterior. Conforme referiu Ames Lewis “na primeira metade do século XV, o papel preparado era fabricado na própria ‘bottega’; não se utilizava

¹ Talvez Paul Claudel que, segundo Gaston Bachelard, escreveu que “la volonté est un dessein [designio]et un dessin”. Gaston Bachelard, *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Librairie José Corti. 1943. Biblio.

² GENETTE, *L’Oeuvre*, p. 43.

a folha pronta senão depois de a ter longamente preparado e pensado na composição a desenhar sobre a sua superfície. No final do século XV, um mestre como Fillipino Lippi podia dispor de papéis preparados pré-fabricados que conservava em portafolios, facilmente transportáveis para fora do atelier. A quantidade crescente de papel preparado e a sua flexibilidade favoreciam a diversificação dos usos”¹.

Sobretudo quando a pintura era ainda mais pública e monumental que hoje, o desenho constituía uma alternativa de intimismo, como referiu em 1964 Janet Cox Rearick acerca de Pontormo: “Sobretudo nos últimos anos, o seu isolamento artístico reflecte-se não só na sua repugnância em ter assistentes e no cuidado ciumento que emprega em esconder o seu trabalho na Villa de Castello e em S. Lorenzo, mas também na actividade solitária que para ele se torna o desenho”² (Figs. 183, 232). Também Joannides e Ames-Lewis consideraram “ser nos desenhos que os artistas revelam mais intimamente os seus padrões de pensamento, e é a partir de desenhos que podemos recriar com mais plausibilidade os diálogos que artistas e obras mantêm entre si”³.

Em Veneza o desenho deixa de ser apenas um modelo para a pintura e passa a ter, segundo Rosand, uma “caligrafia mais aberta”, ser “mais sugestivo que definitivo”, preferindo os artistas o giz negro ou carvão, materiais menos precisos.

Dubois situa como uma das características essenciais do Maneirismo uma maior afirmação autónoma do desenho em relação à pintura, que ele contrapõe a um maior cromatismo ou “matérialismo” barroco (cita Rubens e Delacroix (Fig. 233), entre outros coloristas).

A pintura alterou-se bastante a partir do século XVI e o seu carácter por vezes mais espontâneo, que se foi acentuando até ao século XX, colocou em crise a própria distinção entre as duas técnicas, que passou a ter menos razão de ser.

¹ Citado por BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 59.

² Citada por LEBENSTEJN, *Pontormo, Diario*, p. 217. Talvez por isso, segundo Rearick, diluía-se em Pontormo a distinção entre “pensieri, studi e modeli”.

³ AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 4.

Mais que autónomo, o desenho manifestou-se como fundador no caso da Accademia del Disegno de Vasari em 1562. Na realidade sendo este um projecto elitista, destinado a escolher os melhores de entre os artistas da antiga Compagnia de San Luca (a corporação profissional dos artistas, que vinha da Idade Média), entendeu Vasari que a característica capaz de dividir as águas, separando sábios e meros artesãos, seria justamente o domínio do desenho, actividade quase com uma dignidade científica e susceptível de unir escultura, pintura e arquitectura.

No entanto esse primado do desenho já se encontrava em autores como Leonardo embora se tratasse de um desenho menos linear e mais esfumado¹, e prolonga-se a Jean Dominique Ingres, “Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint”².

William Morris via o desenho como uma linguagem franca da comunicação e um das bases sólidas da vida humana: “Todos devem aprender a desenhar, da mesma forma que todos devem aprender a ler ou a escrever.”³

Fernand Léger cita como um dos grandes progressos da modernidade o facto de os pintores terem percebido no século XX que o desenho e a pintura não têm um valor específico, mas que “tudo é agora colocado em conjunto, no sentido de atingir a máxima variedade e ao mesmo tempo o máximo realismo”⁴.

Barnett Newman⁵ numa entrevista de 1962 revolta-se contra o facto de o considerarem sobretudo como colorista não respeitando o desenho presente e de suma importância na sua pintura: [...] “Nenhum escritor sobre arte encarou esta situação. Sou sempre citado em relação à minha cor. No entanto sei que se dei algum contributo, foi sobretudo pelo desenho.” Ele reconhecia que já não fazia desenhos, mas que a sua pintura tinha “desenho” (Fig. 234).

¹ Quando pensamos nas pinturas de Leonardo não deixam de nos vir à cabeça os numerosos casos em que o desenho é importante por razões aparentemente não intencionais do autor. Ou seja, porque as obras não foram acabadas.

² Citado por Giorgio de Chirico, in HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 236.

³ Citado por PEVSNER, *Accademie*, p. 287.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 159.

⁵ Barnett Newman (1905-1970), entrevista a Dorothy Gees Seckler, IDEM, *Ibidem*, p. 764.

Penso que este “desenho” ao qual Newman se referia dizia respeito àquele conceito que é tão difícil de traduzir em português, que é o de “shape”¹. O que torna difícil o discurso crítico em português, quando Fried sustenta que “shape” se tornou um conceito central nas mais importantes pinturas dos últimos anos”². Michael Fried³ define dois tipos de forma. A silhueta do suporte, a que ele chama “literal shape”⁴, e os contornos dos elementos internos existentes na pintura a que ele chama “depicted shape”. A propósito das pinturas de Stella (Fig. 235) e relativamente a ambas, e portanto ao “shape” em geral, Fried considera: “Neste sentido, “shape” tornou-se diferente do que foi na pintura tradicional ou, neste aspecto, da própria pintura modernista até agora existente. Ele tornou-se, podemos dizê-lo, alvo de uma convicção, enquanto que antes era apenas... uma espécie do objecto. As novas pinturas de Stella são uma confirmação de que o próprio “shape” pode estar perdido para a arte da pintura, como uma reserva capaz de conter convicção, precisamente porque - como nunca antes - foi explicitamente convocada para ser exactamente isto”. Desta forma, aparentemente paradoxal, Fried glosa, sem os citar, aspectos da influência consciente e inconsciente que o desenho desenvolve no autor e no espectador.

Na pintura de Roy Lichtenstein *Mirror # 2* (Fig. 236) exposta na Bienal de Veneza de 2003, exposição *Pittura/Painting*, é o “literal shape”, utilizando a definição de Fried,

¹ Pode ser traduzível por “forma”, mas para isso existe a palavra inglesa “form”. Para “contorno” também existe “contour” ou “outline”. No dicionário anglo-italiano que tenho sobre a mesa de trabalho vejo que, em italiano existe o mesmo problema. Será necessário inventar um anglicismo? “Shape” é um substantivo muito operativo porque está próximo do verbo: “To shape”: Formar, dar forma. Curiosamente, e perdoem-me a introdução desta nota anedótica SHAPE aparece também como sendo as iniciais de *Supreme Headquarters Allied Powers, Europe*. É sempre um prazer consultar um Dicionário, uma espécie de *Cadavre Exquis* na associação de ideias.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 824.

³ Michael Fried (n. 1939). Citado em, IDEM, *Ibidem* p. 776.

⁴ Esta expressão de Fried, “literal shape”, remete já para o debate com os minimalistas Judd e Morris que faziam o que ele designou por “literalist art”. Ver capítulo *Liberdade artística III.1* (subtítulo *Pintura escultórica*).

que é referencial da pintura. Na realidade é a forma oval, em conjunto com o título, que nos remete para a superfície espelhada, que o tipo de grafismo utilizado serve, mas a que não obriga.

“Colorito” e iluminação

Certos Maneiristas são também considerados “mestres coloristas”, como Veronese¹. A pintura de Paolo Veronese *Santa Catarina na Prisão*, que se encontra no Metropolitan Museum of Art, é uma extraordinária demonstração da forma como todas as características de um movimento artístico puderam ser combinadas no sentido de tirar todo o partido da “qualidade intrínseca da pintura”, construindo um grande espectáculo artístico.

Na realidade Veronese consegue harmonizar duas realidades que como todos os pintores sabem, são aparentemente incompatíveis: um grande desenvolvimento simultâneo da cor e do claro-escuro². Da mesma forma que existe um jogo directo das cores complementares, estas são reservadas a uma zona de luminosidade intensa, sendo os escuros atribuídos a zonas cromaticamente neutras³. A torção “serpentinata” da figura funciona como mais um elemento dinâmico, associado ao carácter atómico e padronizado dos elementos que constituem o seu revestimento têxtil.

Também no Palácio Ducal de Veneza encontrei algumas pinturas de Veronese estruturalmente idênticas, como a representação de um dos Evangelistas e *Cristo no Horto*. Em ambas existiam jogos de complementares (verde oliva/carmim e verde esmeralda/carmim), utilizados no panejamento, sobre um fundo de castanhos.

Sobretudo a primeira é uma pintura de uma contemporaneidade notável, mostrando-nos o Evangelista, parecendo um intelectual moderno, inspiradíssimo no acto de escrever, com a ajuda de um anjo, a cara um pouco desfocada, como que por um brusco movimento.

¹ Que ainda hoje dá o nome a um verde comercialmente distribuído.

² Anos antes, Ficino tinha desenvolvido uma classificação hierárquica das cores do escuro para o claro, considerando por exemplo o negro (“niger”) como a matéria indiscriminada, os castanhos próprios da terra, os azuis do ar e da água, os vermelhos e amarelos superiores já porque característicos do fogo e finalmente os brancos próximos da divindade. CHASTEL, *Ficino*, p. 197.

³ Jacopo Bassano (1566- 1621) leva esta tendência ao extremo. Os fundos são quase negros, as cores são vivas e ácidas (*A arca de Noé*, Palácio Ducal de Veneza).

Veronese parece nestas pinturas negar a ideia de que o bom desenho é característico da escola florentina, e o bom cromatismo mas deficiente desenho, da veneziana. Aliás pude observar os seus excelentes desenhos nos Uffizi... Já os “defeitos” de desenho em Tintoretto (Fig. 237), a que me refiro noutra parte, parecem confirmar o lugar comum.

Esta ideia foi generalizadamente seguida ao longo de séculos, existindo opiniões como a de Sir Joshua Reynolds: “As escolas Veneziana e Flamenga, que devem muito da sua fama à cor, enriqueceram os armários dos colecionadores de desenhos com muito poucos exemplares. Aqueles de Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto e os “bassanos” são em geral vagos e indefinidos. Os seus “croquis” sobre papel são tão grosseiros como as pinturas são excelentes no que diz respeito a harmonia cromática”¹.

Rosand² refere que na pintura florentina, em Bronzino ou Pontorno (Fig. 238), se encontra das cores mais vibrantes que é possível ver no século XVI, possivelmente o seu brilho aumentando pelo facto de estarem colocadas sobre um preparado branco. No entanto refere que elas servem sobretudo para demarcar zonas da pintura, estando portanto ao serviço do desenho. “Colore, mais do que colorito, sempre respeitoso das fronteiras do seu território e participando na precisão afectiva do contorno.” Ao passo que o “colorito alla veneziana” tem, para este autor, um papel estrutural, expresso na técnica de subir das camadas escuras para as claras de Giorgione, e que foi utilizada por outros pintores venezianos e não só³.

A relação entre a cor e o claro-escuro depende do tipo de iluminação a que o pintor pretende criar. É sabido que Leonardo via como inconcebível a tentativa de representar uma figura como sendo iluminada por uma luz artificial, nem sequer admitindo como desejável que a cena fosse iluminada por uma luz natural directa

¹ IN ROSAND, *Venice*, p. 14.

² IDEM, *Ibidem*, p. 22.

³ Penso que esta “maneira” terá tido influência directa em Caravaggio (1569- 1609), ou em Cigoli (1559-1613).

porque isso iria torná-la bicolor, produzindo um trabalho “vão e falso”¹, optando assim por um ideal de luz interior filtrada propícia à “sfumatura”.

Como se sabe, a revolução maneirista, sobretudo nalguns dos seus artistas Venezianos, irá alterando este gradualismo, embora não se possa afirmar como regra geral a acentuação generalizada dos contrastes violentos, visto que, como reconhece Dubois², os maneiristas oscilam entre os contrastes muito vivos entre sombra e luz ou, como poderemos ver no caso de Veronese ou em Allori, a “nuance” sofisticada. Geralmente é o contraste violento que predomina, como Voss verifica, reportando-se aos alunos de Rafael, como Júlio Romano (Fig. 239), onde “o claro-escuro se torna cada vez mais duro e estridente, as sombras são recortadas, quase negras, os movimentos e a caracterização da superfície (sobretudo o minucioso tratamento das vestes e dos elementos acessórios) deixam ver uma pormenorização excessiva”³. Relativamente a Tiziano (Fig. 79), Rosand fala⁴ numa “iconografia da luz”, uma “iluminação afectiva”, que atribui também ao uso da pintura a óleo. Em todos os casos verifica-se, como este autor também refere⁵, a substituição do ouro, que na Idade Média era considerada a “lux mundi”, a luz sobrenatural, pela luz e também pelas trevas do mundo natural. “No Alto Renascimento, no entanto, a pintura da luz celeste reassumiu as qualidades de um fenómeno verdadeiramente não natural.” - conforme também pude verificar em pinturas de Tintoretto no Palácio Ducal.

¹ LEONARDO, *Traité de Peinture*, p. 270.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 136.

³ VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 78.

⁴ ROSAND, *Venice*, p. 52.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 78.

Pintura escultórica

É necessário identificar também aquilo que se chamaria hoje uma miscigenação dos géneros artísticos, nas pinturas que utilizam exageradamente o claro-escuro, parecendo que os modelos são estátuas e não pessoas de carne e osso. Trata-se de uma tradição que advém da pintura de modelos escultóricos clássicos, que já referimos e aparentemente também do mercado de gravura que entretanto se generalizou. Esta característica volumétrica é acentuada pelo exagero da musculatura das figuras humanas, citando Dubois¹ tomando como exemplo várias gravuras de Hendrick Goltzius² (Fig. 240).

Por exemplo na série de dez imagens iniciada em 1586 e dedicada a heróis romanos, Goltzius cria primeiros planos esmagadores dos vários guerreiros em causa, ao ponto de ter de deixar fora da imagem as armas de que estão munidos. Embora mostre em segundo plano as batalhas em que estiveram envolvidos, tal acontece em tons muito claros, sendo todo o relevo dado à musculação hipertrofiada dos heróis, esgassamente vestidos³.

Aliás, a linguagem convencional da gravura em metal incisa a buril com linha cruzada e formando negros é particularmente indicada para a representação gradual do claro-escuro, formando um efeito tridimensional extremamente ilusionista, de que este autor tem excelentes exemplos. A maioria das xilogravuras de Goltzius já são aliás mais “desenhísticas”, existindo uma dispersão da linha muito maior.

Segundo Voss⁴ a tendência para a pintura competir com a escultura na representação da tridimensionalidade é um pouco uma consequência da intervenção artística de Miguel Ângelo e dos seus continuadores, como Daniel de Volterra (Fig. 91), cujas pinturas “parecem querer sair das molduras”, tendo reflexos em tratados como *Dialogo del Disegno*, de Francesco Doni, de 1549. Efectivamente, notei por exemplo também em

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 82

² Hendrik Goltzius (1658-1617).

³ BARTSCH, *Goltzius*, p. 87.

⁴ VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 99.

vários desenhos de Pontormo uma grande inspiração nos *Cativos* e outras obras de Miguel Ângelo¹.

Por exemplo no fresco de Agnolo Bronzino na Igreja de S. Lorenzo, que representa o martírio deste santo, existe um grande gigante nu, no canto inferior direito, cuja escala e mesmo o tom de pele em nada se assemelha às restantes figuras desta pintura. Fica-se mesmo com a legítima dúvida se será eventualmente de uma figura humana ou de uma escultura de Miguel Ângelo, ou mesmo uma variação sobre o *Laocoonte*, pintada.

Uma série de vinte gravuras de Jacopo Caraglio a partir de desenhos de Rosso Fiorentino apresenta estátuas de deuses como se fossem esculturas, estando todas elas integradas em nichos arquitectónicos, solução que era comum no Renascimento². A apresentação destas figuras na situação de esculturas não se traduz no entanto numa sua “esculturalização”, ao contrário do que vimos nos exemplos anteriores, como assinala Archer: “As gravuras *Deuses nos nichos* (Fig. 13), apesar de apresentarem nichos como cenário, não tentam imitar esculturas. Na sua plasticidade, actividades, poses e ambiente envolvente, as figuras dos deuses são enfaticamente pictóricas, na sua concepção e execução. “Na realidade, os nichos mostram-se muitas vezes como formas geométricas abstracta, muito escuras e absolutamente planas, evoluindo as figuras e também outros elementos, como nuvens, em movimentos que as dominam e ultrapassam.

Os relevos a estuque de Primaticcio representam um dos momentos altos de uma visita ao Palácio Te em Mântua. Citando frisos clássicos, nomeadamente nos monumentos alusivos a triunfos guerreiros, estas pinturas-esculturas têm no entanto um ritmo próprio, mais musical, que os aproximam de uma leveza maneirista.

¹Por exemplo no desenho Uff 6739. Tal não espanta visto que Pontormo trabalhou bastante sob a influência de Miguel Ângelo, mas conhecem-se por outro lado obras suas de uma grande delicadeza colorística.

² Archer apresenta o exemplo das Sete Virtudes de Marco António Raimondi e das estátuas pintadas incluídas na *Escola de Atenas* de Rafael. BARTSCH, Archer, p. 116.



Um poder decorativo e ilusionista de um grau poucas vezes encontrado na pintura têm as pinturas monocromáticas de Gian Battista Zelotti¹ colocadas na Sala do Consiglio dei Dieci no Palácio Ducal em Veneza, onde existem também algumas outras pinturas de tecto, “bianco-nero” ou “grisailles”, pela mão de Veronese (Sala do Collegio), mas que têm intenções menos escultóricas.

Esta influência tridimensional da escultura exerce-se igualmente, segundo Dubois², no sentido em que a pintura abandone a prática renascentista de optar por um só ângulo de visão, para se considerar poderem haver vários ou múltiplos ângulos possíveis. Cita a título de exemplo pinturas com corpos múltiplos³, pinturas que utilizam reflexos produzidos por superfícies espelhadas. Qualquer semelhança com os retratos cubistas não será pura coincidência.

Esta “esculturarização” da pintura pode também ser uma das vias de abandono do domínio do desenho “quattrocentesco” por uma maior plasticidade.

Para Clement Greenberg no seu histórico texto *Modernist Painter*, “com Manet e os Impressionistas a questão deixou de se definir como sendo a cor contra o desenho e tornou-se uma questão de experiência óptica pura, abandonando uma óptica modificada e revista por associações de ideias tácteis”⁴. Surge uma exclusão de valores não ópticos portanto, nomeadamente os tácteis, que como adiante veremos, contribui também para tornar a experiência do observador imediata.

Ao mesmo tempo, segundo o mesmo autor e texto, “os valores considerados como fazendo parte do ‘núcleo duro’ da pintura - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento - que eram tratadas pelos ‘old masters’ como sendo um factor negativo apenas cognoscível implícita ou indirectamente [...] passaram a ser abertamente reconhecidas”.

¹ De Verona, (1526- 1578), aluno de Veronese.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 82

³ *Moisés defendendo as filhas de Jethro* de Rosso Fiorentino, Lorenzo Lotto, *Triplo retrato de joalheiro*. Podia também citar numerosos casos de desenhos e estudos de Maneiristas.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 757.

Pelo contrário, ocorreria depois uma nova “esculturização da pintura”, mas de um tipo completamente diverso e surgido dentro daquilo a que se costuma referir como “arte abstracta”. Apesar da diversidade aparente e mesmo de uma certa oposição dos programas composicionais, existiu uma tendência maneirista para a criação de formas de arte a meio caminho entre a pintura e a escultura. Estou a referir-me aos “objectos específicos” tal como são descritos por Donald Judd (Fig. 51, 241), quando diz, em 1962, que “mais de metade do melhor trabalho que tem sido feito nos últimos anos não é pintura nem escultura”. Judd, que foi pintor no início da sua carreira, considerou no mesmo texto, não sem ambiguidade, que tais obras, “são mais parecidas com esculturas mas estão mais perto da pintura”¹, mesmo sendo rectângulos como as pinturas tradicionais, sendo citados mesmo os casos de Lichtenstein, Stella, Rothko, Noland e outros.

Robert Morris, outro dos minimalistas, vai mais longe, abrindo uma espécie de guerra quase corporativa entre a escultura, que é o seu “métier”, e a pintura. Diz que “as preocupações da escultura têm sido deste há algum tempo não só distintas mas hostis em relação às da pintura”. Mais adiante manifesta ainda: “O problema da pintura não é o seu inevitável ilusionismo ‘per se’. É que este ilusionismo inerente traz consigo uma potencial capacidade de enganar ou de indeterminadamente aludir a algo”².

Por absurda que pareça, esta “guerra” existiu desde cedo... Leonardo da Vinci, por exemplo, considerava a pintura “uma ciência” e a escultura apenas uma “arte mecanicíssima [...] que produz fadiga e suor no corpo que se mistura às poeiras e se torna uma camada de lama”³ sobre o artífice.

O assunto mobilizava a atenção tanto de pintores como de escultores.

A Accademia de Disegno de Florença debateu também acaloradamente a questão da predominância hierárquica da arte “bi-” ou “tri-” dimensional correndo entre os artistas contemporâneos o famoso inquérito de Varchi. Tendo esta academia surgido sob a égide de Miguel Ângelo e tido um importante ritual de lançamento nas

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 809.

² Morris em, IDEM, *Ibidem*, p. 814.

³ VINCI, *Traité*, p. 98.

exéquias do artista, “a escultura não ocupou o previsto lugar de honra sobre o cadafalso ‘miguelangelesco’ ”¹.

Na primeira reunião da Academia de São Lucas após a reestruturação de Federico Zuccari o primeiro assunto que foi discutido foi “se haveria predominância da pintura ou da escultura”².

Para Kosuth, mais de quinhentos anos depois, o mal está em “aceitar a natureza da arte como uma dicotomia pintura-escultura”. Falar em pintura será já metologicamente errado³.

Numa pintura, tal como na ciência, os autores optam normalmente por desenvolver sobretudo um ou outro elemento do vocabulário pictórico, em prejuízo dos restantes. Esta opção foi clara em favor da cor por exemplo nos “Fauve”, como se verifica numa carta de André Derain (Fig.264) a Vlaminck em 1905⁴ em que se refere a luminosidade ambiente como inspiração para abandonar tudo o que são sombras e a divisão tonal⁵. Para Delacroix “pintores que não são coloristas praticam a iluminação e não a pintura”⁶.

Segundo Dubois⁷, a luminosidade Maneirista vai em dois sentidos: ou encontramos uma acentuação violenta de efeitos de luz, ou pelo contrário deparamo-nos com uma procura da “nuance” sofisticada.

Por exemplo Antonio Correggio, Guido Reni, Savoldo optam claramente pela cor.

Na obra deste último, *Transfiguração*, nos Uffizi (Fig. 243), as cores são claramente saturadas, a começar pelo tom de pele, quase vermelho.

¹ STORIA DELL'ARTE ITALIANA, 1, Barrochi, p. 11. Cita entre outros fonte de Cellini.

² PEVSNER, *Accademie*, p. 58.

³ Apesar disso eu continuarei a falar em Pintura, porque ainda é diferente de Escultura, Fotografia, etc.

⁴ In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 66.

⁵ Cita, a este propósito Matisse, afirmando com a modéstia e simpatia pelos colegas de profissão que os artistas geralmente nutrem, que aquele ensaiou parcialmente o que ele, Derain, está a fazer na totalidade.

⁶ DELACROIX, *Journal*, p. 166.

⁷ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 136.

É sabido também que por vezes a opção pela vivacidade cromática é mascarada pelo efeito filtrante e uniformizador do tempo sobre as cores. Veja-se os castanhos que eram considerados próprios de alguma pintura renascentista (Tiziano, Miguel Ângelo) e que foram despidos devido a restauros que se tornaram de alguma forma mesmo chocantes. Noutro exemplo do mesmo fenómeno de uniformização cromática, muitos carmins em Van Gogh parecem ter desaparecido, por se tratarem de um pigmento (laca de gerânio) pouco estável¹.

Signac refere que a cor dos neo-impressionistas está situada num ponto do círculo cromático equidistante entre o branco e o negro, porque é a localização que assegura uma maior saturação de poder e de beleza². Abdicam assim decididamente do claro-escuro.

Pelo contrário Parmigianino e Greco abdicam muitas vezes do cromatismo em favor de um efeito máximo da luz, como por exemplo este último em *A cura do cego*. Numa só sala da Accademia de Veneza existe um quadro de Tintoretto em que tomei nota de uma “maneira castanha” (*Caim e Abel*) e uma “maneira cinza” (*S. Luis, S. Jorge e a Princesa*), que assim “baptizei” devido ao cromatismo da sua luminosidade.

No entanto nalgumas pinturas de Tintoretto da Accademia existe um espectáculo total irrestrito, em que todos os meios pictóricos e mais alguns se conjugam para obter um efeito máximo no observador. Estou-me a lembrar a *Milagre de S. Marcos*, certamente uma das obras primas deste pintor e da pintura em geral.

Kahnweiler refere que o elemento dominante em Picasso a partir de 1908 foi a luz: “Destas pinturas não se pode dizer, ‘a luz vem deste ou daquele lado’, porque a luz se tranformou apenas num meio. As pinturas são quase monocromáticas; vermelho

¹ *Cahier Vincent 3*, A closer look, Technical and Art- Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin. *Colour Fading in Van Gogh and Gauguin*, por Paolo Cadorin, p. 13.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 23. Transcrição de Paul Signac, *La Revue Blanche*, Paris, 1899.

tijolo e vermelho acastanhado, muitas vezes sobre um fundo cinzento esverdeado, visto que a cor é apenas considerada como ‘chiaroscuro’ ”.¹

Pelo contrário existe uma escultura que usa a cor, sem que se admita que se possa tratar de uma escultura pintada, assumindo-se quase misticamente que a cor deriva da essência dos objectos: Sobre Anthony Caro (Fig. 244) diz Stanley Cavell “Caro pinta as suas peças, mas isto não é um facto exterior em relação a elas, cria objectos que eu não afirmo que estejam pintados, ou coloridos; eles têm cor não da mesma forma que, digamos, os armários ou as paredes, mas antes como a relva ou a terra - a experiência que eu recordo talvez possa ser revivida dizendo que Caro não está a usar vigas, rodas dentadas e chapas pintadas, mas sim vigas, rodas dentadas e chapas feitas de cor”².

Pintura e Cromatismo

Numa citação atribuída por Merleau Ponty a Cézanne (Fig. 245), a cor é “o local onde o nosso cérebro e o universo se encontram”³. É a partir dela ainda que, segundo o escritor se dissolve o “espectáculo-forma”. Articulando com a opinião sobre o mesmo assunto expressa por Clement Greenberg no seu manifesto fundador, *Modernist Painting*⁴, é sobretudo a partir da cor que se inverte a dicotomia entre a pintura como forma bidimensional que é, e a tridimensionalidade, que tantas vezes contém ou sugere.

Assim, para o que ele identifica com os “old masters” a pintura era antes de mais o que ela representava, antes de ser uma pintura. Para os modernistas ela começa por ser uma pintura plana e só depois poderá ou não conter algo.

¹ Kahnwiler. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p.204.

² Stanley Cavell (n. 1926). HARRISON & WOOD, *Art in Theory* p. 780.

³ Merleau- Ponty (1908- 1961) HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 752.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 757.

Portanto, segundo o mesmo texto, “a meio do século XIX todas as tendências ambiciosas na pintura estavam a convergir (para além das suas diferenças) numa direcção anti-escultórica.”

Hauser analisa da seguinte forma a cor em Greco (1541-1614-Fig. 246), reconhecendo-lhe apesar de tudo grande relevância como elemento de expressão plástica:

“A cor não teve para ele a importância que assumiu para Tiziano, mas sempre desempenha um papel vital na sua arte. El Greco permanece um colorista quando usa apenas duas sombras básicas - gradações de vermelho e amarelo-ocre sobre uma ‘imprimatura marron-acinzentado’ que ele intensifica com branco, e gradualmente abandona todas as outras cores.”¹

Salienta ainda o mesmo autor que, durante o Maneirismo e no caso particular de Greco, as cores, “em sua maior parte produzem contrastes agudos que chocam com o sentido harmonioso de cor que, com a interrupção relativamente breve representada pelo Maneirismo, prevaleceu desde o início do Renascimento até ao fim do Impressionismo”²

Talvez tenha sido em nome deste “contraste harmonioso” que Voss, no âmbito de uma série de considerações mais ou menos depreciativas sobre o Maneirismo, particularmente na sua segunda fase (Fig. 247), escreveu o seguinte:

“(A cor) era o aspecto mais fraco da pintura florentina; mas se o cromatismo frio e duro de Bronzino, a clareza luminosa de Pontormo possuíam ainda um certo estilo e por vezes uma certa grandeza, na segunda metade do século prevaleceu uma debilidade insípida. [...] Nasce um estilo de claro-escuro morno, desligado, que sem nenhuma verdadeira capacidade expressiva pictórica oscila entre efeitos singulares estridentes e partes absolutamente privadas de vida, opacas”³.

¹ HAUSER, *Mannerism*, p. 265.

² IDEM, *Ibidem*, p. 265. Entende-se portanto que após o Impressionismo deixou de predominar esse sentido harmonioso da cor.

³ VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 201.

Os grandes restauros que têm sido realizados em pinturas murais em Itália, têm permitido aprofundar os conhecimentos sobre as técnicas e mesmo os materiais utilizados pelos artistas, inclusivamente nas grandes encomendas de pintura mural executadas durante o século XVI.

Vi reproduções de grandes planos do *Juízo Final* de Miguel Ângelo que mostram uma técnica “pontilhista” de aplicação do pigmento em cores complementares, tal como as perspectivariam os pós-impressionistas, na sequência de Seurat¹.

Referi-o noutra local (Descrição da *Ceia em casa de Levi*) mas faz sentido enfatizar neste ponto que também Veronese utilizava a cor de uma forma muito racionalizada, criando grandes zonas de neutros e de dominantes cromáticas muito distintas. Esta característica dá a algumas pinturas de Veronese o ar de tapeçarias, o que mais se acentua perante a utilização de telas muito texturadas, e com muito visíveis linhas de união entre diversas peças, como se pode ver em pinturas como a *Anunciação*, patente na Galeria dos Uffizi (Fig. 248)².

A técnica da transposição de cartões para tapeçaria, obriga também a essa racionalização da cor. Nesse sentido tapeçarias como aquelas que foram feitas a partir de cartões de Rafael e que se encontram no Palácio Ducal de Mântua, são na realidade precursoras do “pontilhismo” do século XIX e da própria adição de cores provocada pelos nossos tubos catódicos de televisão.

Os relatórios do restauro da pintura da cúpula de Sta. Maria delle Fiore, de Vasari e Zuccari (Fig. 219), por outro lado, traduzem “quanto à parte mais propriamente dita cromática, os pigmentos, a paleta de ambos os artistas respeita a mais pura tradição em uso para a pintura mural: larguíssimo emprego de pigmentos minerais, simples e

¹ Robert Delaunay: “Foi Seurat que descobriu o ‘contraste de complementares’ na luz”. HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 153.

² Efectivamente David Rosand diz o seguinte sobre as telas que se utilizavam em Veneza nesta época: “A pintura aplicada sobre uma superfície tecida formava uma marca partida, interrompida, que conduzia a uma nova vibração da própria superfície. Já nos anos finais do século quinze, Carpaccio tinha diluído o preparado de gesso aplicado sobre a tela, revelando mais a textura do pano; no ‘cinquecento’ a utilização de uma tela pesada e áspera com um padrão de espinha ou ‘piet de poule’ tornar-se-ia comum em Veneza”. ROSAND, *Venice*, p. 233.

fáceis de obter. As investigações orientativas (do *Optificio delle Pietre Dure*) revelaram: Amarelo e Vermelho Ocre, Terra Ferrosa, Negro de Carbono, Azul de Esmalte, Terra Verde e constantemente o Branco de São Giovanni (carbonato de cálcio): uma escolha pobre (sobre este aspecto) mas rigorosa e vantajosa para a estabilidade química”¹.

Curioso comparar esta paleta com a de Van Gogh, patente nas encomendas de tubos de tinta que ele remetia para o seu irmão: dois brancos, três verdes, quatro amarelos, quatro vermelhos, três azuis. Muitos dos pigmentos descobertos e comercializados apenas no século XIX².

Mais monocromáticas mas igualmente rigorosas eram, nesta aspecto, as pinturas de Yves Klein (Fig. 165).

No pequeno texto que li deste artista, ele fala do passado e do futuro. Do passado, conta que foi buscar algumas das suas ideias sobre a cor e a monocromia a Delacroix (e ao seu excelente diário) e a Giotto. Do futuro quando se arrisca a profetizar cheio de optimismo cromático: “O pintor do futuro será um colorista de um tipo nunca antes visto e isto acontecerá na próxima geração”³.

Joseph Albers (1918?-1976 - Fig. 249) é associado à didáctica da cor na pintura, tanto pela actividade que exerceu na Bauhaus como posteriormente nos Estados Unidos, de que resultaram livros que todos os estudantes de arte ainda hoje lêem⁴.

¹ Texto de Christina Danti, Sabino Giovannoni, Mauro Matteni, Arcangelo Moles, in CUPOLA, *Restauro*, p. 122.

² Dados sobre a cor em Van Gogh extraídos de *Cahier Vincent 3*, “A closer look, Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin”, editado por Cornelia Peres, Michael Hoyle e Louis van Tilborgh. Texto de Mette Marie Bang.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 804. Aproveitando uma anedota que circulava acerca de um político, esta é uma afirmação que poderá manter a sua actualidade, continuando a reportar-se portanto sempre à próxima geração. Tanto mais que ela vem já de Delacroix.

⁴ Joseph ALBERS, [*La interacción del color*, Madrid: Alianza Editorial, 1993]. Peter Halley afirma que ele foi também consultor da Coca-Cola Co. na decisão da escolha de qual o vermelho a usar.

É também pintor, sendo as suas pinturas mais conhecidas as que fazem parte da série *Hommage to the Square*, que se podem ver no Metropolitan Museum e que foram originalmente expostas em 1971.

Na verdade não há obras de aparência mais racionalista que as de Albers. Num texto escrito para o catálogo da exposição referida, ele nega o individualismo como fonte de significado para a arte, afirmando que com uma paleta simples é possível conseguir mais variações e citando o célebre exemplo de Monet com as séries da Catedral de Rouen e das pilhas de feno¹.

Segundo Getúlio Alviani² “Joseph Albers anotava sempre informação relativa à técnica nas costas do seu trabalho, inicialmente mesmo na sua margem, elaborando listas de materiais de suporte, pigmentos, pinturas e os nomes das suas marcas, acompanhando estas indicações com notas sobre a imagem.

Partindo de uma posição de pesquisa sistemática, ele concentrava-se depois sobre o problema da arte considerada como ciência, demonstrava as premissas que a precediam, lançando desta forma as linhas mestras e estimulando-nos a segui-las de uma forma incrivelmente analítica.

Tinha um talento natural para a lógica plástica e cromática, levantando problemas visuais e cromáticos que colocava e ao mesmo tempo resolvia”.

Na obra didáctica de Albers, o seu atrás citado livro sobre a cor, encontramos pelo contrário uma pista sobre este carácter emocional da sua pesquisa artística, que pode também constituir uma reflexão sobre a imponderabilidade de muitos métodos científicos.

Na realidade, verificamos que o livro chama para título a interação entre as cores³, algo que justamente não se confunde com nenhuma delas, um “deus ex machina”, o meio termo equidistante de todas elas. A experimentação que ele realizava com os

¹ Joseph Albers at the Metropolitan Museum of Art: an exhibition of his paintings and prints. Metropolitan Museum of Art, 1971.

² *Joseph Albers*, edited by Getúlio ALVIANI; Milano: L’Arcaedizioni, 1988, p. 47.

³ Joseph ALBERS, *Interaction*, p. 94, “À influência mútua entre as cores chamamos interação. Vista do ângulo oposto é interdependência.”

alunos era na realidade sistemática e as conclusões verificáveis pelos sentidos (a visão), chegando muitas vezes a conclusões necessariamente ambíguas.

Num ponto fundamental para todos os pintores, o que diz respeito às temperaturas (relativas) das cores¹, após ter reconhecido que “se aceita a tradição ocidental segundo a qual o azul parece frio e o grupo de adjacentes amarelo- alaranjado-vermelho parece quente”, refere que todas estas codificações são relativas. Mas se os indicadores de temperatura, os azuis e os vermelhos, se misturarem com neutrais cromáticos, como os brancos, os negros e cinzentos, e com as suas mesclas, “então é fácil que as interpretações pessoais da temperatura resultem totalmente díspares”.

Ao expor mais adiante teorias da cor baseadas nos comprimentos de onda dos raios luminosos, o mesmo texto conclui: “O registo óptico e o perceptual não são necessariamente idênticos”.

O pintor Michael Craig-Martin descreve² da seguinte forma a maneira de Albers conceber a Cor e ao fim e ao cabo toda a sua obra:

“Todo o ensino da cor de Albers se baseava na premissa da sua inerente instabilidade, e consequentemente da sua imprevisibilidade. A sua própria obra levou-o a perceber que tentativas teóricas, sistemáticas e intelectuais no sentido de organizar e pré-determinar o uso da cor estavam condenadas ao fracasso. Ser capaz de explicar a cor era não perceber como a utilizar. Como poderia uma tabela de cores ou uma roda das cores ser usada adequadamente, quando não existem duas cópias do mesmo livro com exactamente as mesmas cores, para já não falar das imagens das obras que são fornecidas ao impressor? Porque a cor não pode ser apreendida intelectualmente (ou conservada com precisão pela memória), e visto que cada situação de cor era tanto instável como única, Albers situou a compreensão da cor na percepção e, na prática, dependente da qualidade dessa percepção”.

Esta impossibilidade racional em compreender e dominar a cor, e talvez a arte em geral, é patente ao observar ao vivo *Hommage to the square*. A estrutura dos quatro desenhos pré-estabelecidos contendo três ou quatro quadrados concêntricos é

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 81-82.

² ALVIANI, Joseph Albers.

extremamente Maneirista, porque contém profundas contradições internas, transmitidas ao observador:

1. Porque a forma geometricamente rígida contrasta com a forma sutil dos contrastes cromáticos e mesmo da aplicação da tinta.
2. Porque a forma de aplicar a tinta é puramente bidimensional, ao passo que através da sucessão de quadrados perpassa uma sugestão de perspectiva e profundidade.

Porquê convocar um personagem como Albers, e associá-lo a alguém que, como Guido Reni (1575-1642 - Fig. 250), era considerado um artista barroco, portanto em quem havia um predomínio da emoção, valor contrário da lógica para-científica de Albers?

Sendo ambos notáveis coloristas, algo me diz que a cientificidade de Albers, sendo cromática, era tingida de emoção, ou que a emotividade de Guido Reni era tingida de puro calculismo cromático¹.

Tentámos provar que a fria racionalidade cromática de Albers é ela própria uma aparência. A fria emocionalidade de Guido Reni também o é. As cores “biscuit” que quase sugerem uma outra matéria como a porcelana, são no entanto controladas por um fino sentido da complementaridade cromática.

António Emiliani escreveu sobre Guido Reni²:

¹ *A Caridade* 137x106cm, *A Imaculada Conceição*, 266x184cm, Metropolitan Museum of Art. Na primeira repare-se, entre as quatro figuras que parecem de porcelana “biscuit”, as duas claramente verde e branco e duas rosa quente; portanto as complementares, a complementarem-se sobre fundo neutro. *Cleópatra*, Museu Pitti, Florença: Manto laranja sobre fundo azul e cinzento azulado, todos cortados com branco. Cleópatra segura na víbora que lhe irá trazer a morte enquanto ao conto inferior esquerdo, impassível, jaz uma natureza morta com figos. Notei que a cor em Guido Reni tem ressonâncias claras da escola florentina, particularmente Pontormo, por exemplo em *Madonna con Bambino* e *San Giovanni*, nos Uffizi.

² *Guido Reni e l'Europa: Fama e Fortuna*. Catálogo a cura de Sybille Ebert Schifferer, Bologna: Nuova Alfa Editoriale; Frankfurt Schirn Kunsthalle, 1988.

“Riegl deixou-nos de Reni um retrato muito moderno e decididamente orientado no sentido de uma abstracção na qual o antigo e a acentuação do factor humano num sentido hedonístico convergem para criar uma “transfiguração do quadro” mais do que “uma realização daquilo que é representado, segundo a observação das leis da causalidade”.

Um Reni próximo de Albers, portanto, também na abstracção. Ambos constituem exemplos da espontaneidade e afectação, que referíamos no início deste capítulo.

III.2. Figura “serpentinata“ e “deformata”. *Figura “cubista”, excessiva geometrização*

A (auto)-representação da figura humana sempre foi um dos principais desafios a que os artistas se propuseram responder. Neste sentido, surgiram em períodos clássicos, com o desenvolvimento da ciência e do conhecimento humano acerca de si próprio, métodos numéricos de representação artística da figura humana, denominados cânones ou proporções.

Estes números foram expressos nos tratados de Policleto, no século V a.C., (citado por Plínio 23-79 d.C.) e Vitrúvio (cerca de 20 a.C.), que foram estudados e divulgados no Renascimento, por estudiosos como Alberti. Este refere¹ que Vitrúvio media a escala das figuras em pés mas pronuncia-se preferencialmente pela medida em cabeças, sem no entanto adiantar qualquer número². A aplicação de grelhas numéricas permitiria ao artista resolver directamente os problemas de representação.

¹ ALBERTI, *Pictura*, p. 163.

² O Cânone Vitruviano era de dez rostos. Mariás em SHEARMAN, *Mannerism*, p. 30.

Segundo Dubois¹, Dürer (Fig. 251) definiu uma proporção ideal de nove cabeças, mas a proporção “real” segundo os Gregos seria de sete cabeças e meia até Lisipo, quando passa para oito. A proporção de Dürer é criticada por Daniel Bárbaro, embora os seus esquemas sejam reproduzidos no seu tratado.

Miguel Ângelo, segundo Anthony Blunt, “condena a teoria da proporção humana de Dürer dizendo: ‘não se pode usar uma regra definida, fazendo figuras hirtas como remos’ ”. Segundo Vasari ele fazia as suas figuras com nove, dez e doze cabeças. Conforme refere Blunt “na arte maneirista as proporções dos membros podem ser alongados, mais ou menos caprichosamente, apenas devido a sentimentos particulares e rítmicos de beleza”. Um processo a que este autor chama eurritmia, que neste caso define como rejeição consciente do pensamento normativo e natural e quase exclusiva concentração no sentimento rítmico”².

Trata-se de uma concepção do corpo “morcelé”, tal como é descrita por Lacan³.

Riegl⁴ sugere que se existe uma uniformidade nas proporções humanas, no que diz respeito à simetria horizontal, mas no que diz respeito a um sentido vertical poderá predominar uma diversidade, por exemplo étnica, ou mesmo de género. A simples existência de uma norma proporcional para o corpo poderá pressupor protótipos de “normalidade” racial há muito tempo ultrapassados. Miguel Ângelo fazia bem em querer ter “as mãos livres”.

Sobretudo a partir do Maneirismo, a questão não é simples, como nos deu a entender Karel Van Mander no *Schielder Boeck*, comentado por Mambro Santos⁵:

“Considerada, todavia, a notável dificuldade em adoptar na prática semelhantes métodos de ‘commensuratio’, o autor flamengo procurará clarificar, em diversos parágrafos do *Schielder Boeck*, os parâmetros veiculados pelos volumes precedentes, simplificando-lhes o rigor matemático e propondo, numa abertura sofisticadamente

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 134.

² BLUNT, *Theory*, p. 7.

³ Sugestão de TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 30.

⁴ RIEGL Alois, *Grammaire Historique des Arts Plastiques*, Paris: Éditions, Klincksieck, 1978, p. 81.

⁵ Ricardo Mambro SANTOS, *Il Canone*, p. 166

maneirista, um panorama extremamente variado de leis e exceções, de normas e variantes mais ou menos ‘licenziosas’.”

Uma dessas “exceções” consiste no aumento de importância e consideração autónoma dos próprios meios de representação.

Benincasa descreve assim a transição do desenho do Renascimento para o do Maneirismo:

“Também o classicismo tinha privilegiado o desenho, mas procurando no resultado final a obtenção de um efeito de ‘esfumado’. O Maneirismo, pela sua própria natureza, exalta pelo contrário a linha, hiperboliza-a, deforma-a mesmo. Este objectivo é atingido através da modelação, do geometrismo e da linha serpentina”¹.

A “figura serpentinata” é, como refere Shearman², “a figura retórica mais típica da linguagem Maneirista”, sendo aquela que é estruturada por uma linha serpentina³.

Ela é associada, por Lomazzo à “fiamma del fuoco”, que encontraria também depois a sua expressão na arquitectura barroca.

Esta importância traduz antes de mais, como referiu Dubois, um sintoma do papel geral que assume na pintura Maneirista a própria linha, seja ela visível ou apenas estrutural.

¹ BENINCASA, *Specchio*. Op. citada.

² SHEARMAN, *Manierismo*, p. 113.

³ “Numa ocasião, Miguel Ângelo deu a um seu discípulo, Marco da Siena, este conselho: deveria sempre fazer a figura piramidal, serpentina, e multiplicada por um, dois ou três. Neste preceito, parece-me a mim, reside o segredo da pintura, visto que uma figura tem a sua maior graça e eloquência a vemos em movimento, coisa a que os pintores chamam ‘Furia della figura’. E para representá-la portanto não há melhor forma que a chama, porque esta é a mais móvel de todas as formas e é cónica. Se uma figura tem esta forma será muito bela... O pintor deveria combinar esta forma piramidal com a ‘Serpentinata’, como a torcedura de uma serpente viva e em movimento, que é também a forma de uma chama ondulante... A figura deveria assemelhar-se à letra S... E isto aplica-se não só ao conjunto da figura, mas também às suas partes.” Lomazzo, *Tratatto* de 1584. Citado em IDEM, *Ibidem*, p. 113.

A espiral formada pela linha serpentina é no entanto tão geométrica como uma linha recta, e poderia desprender-se da estrutura cristalográfica de um mineral. É no entanto mais longa e indirecta, sendo uma forma bastante ínvia de unir dois pontos. A linha “serpentinata”, como nota Shearman¹, devido à sua natureza “fiammifera”, opõe-se em certo sentido ao “contrappósto”, que é entendido como uma deslocação das massas do corpo em sentidos contrários, “uma deslocação orgânica e moderada que expressava energia, variedade e contraste entre os dois lados do corpo”, mas que não deixa de ser uma forma de articulação e não de desarticulação.

No entanto existem também lados opostos dos arcos de uma espiral, pelo que as duas figuras retóricas são na realidade conciliáveis no Maneirismo.

Noutros períodos da história de arte verifica-se a mesma enfatização das características abstractas e autónomas da linha, embora se prefiram as rectas.

Por exemplo, Augusto Endell², um arquitecto ligado ao “Jugendstil”, em 1898, escrevia que “a linha recta é não só matemática mas também esteticamente superior às outras linhas”, uma frase que no fundo é geometricamente elitista e profundamente moralista.

Através da espiral criada, a figura maneirista afasta-se obviamente também, do que Panofsky³ considerou “figura renascentista”, tal como a definia Leonardo, em que mesmo as esculturas eram o somatório de duas imagens frontais justapostas, ou a barroca, em que coexiste uma pluralidade de perspectivas da figura, sendo todas elas estáveis. Pelo contrário, mesmo a figura pintada Maneirista parecia provocar sobre o olhar, como dizia Hildebrand⁴, “a violência característica das formas tridimensionais”, uma espécie de vertigem ou náusea espacial.

A figura maneirista parece escapar-se ao olhar só podendo ser plenamente dominada pela mente. Conforme dizia Benvenuto Cellini (1500-1571 - Fig. 252):

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 115.

² In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 63.

³ Erwin PANOFSKY, *Iconologie*, p. 258.

⁴ Citado por IDEM, *Ibidem*, p. 258.

“Dá impressão de girar a pouco e pouco, de forma a oferecer não um ponto de vista, mas cem ou ainda mais”.

Ao considerar a representação do sobre-humano em Miguel Ângelo, Riegl ¹ afirma: “Miguel Ângelo [...] tenta exprimir os movimentos do espírito não através de traços fortuitos mas aplicando um tipo de tratamento de sentido inorgânico ao conjunto do corpo humano”. Foi o que ele fez no *Júzo Final* (Fig. 144) e tecto da Capela Sistina em que, como refere Chastel², desenvolveu uma livre coreografia de corpos nus, sem suporte arquitectónico, com uma luz semelhante, exprimindo “as emoções da paixão e consolos da alma”.

Este grau de ludicidade, ou mesmo de abstracção no movimento dos corpos, foi aliás compreendido e criticado no século XVI, por autores como Aretino (carta de 1547), que o consideravam um caso de “ostentatio artis”, o que se chamaria no século XX “arte pela arte”³.

Pontormo utiliza uma proporção geralmente reduzida para as cabeças e tem uma quantidade enorme de desenhos “serpentinatos”, em que a cabeça desce a dimensões quase incríveis. Num desenho de uma figura humana masculina da colecção dos Uffizi em Florença⁴, a cabeça é menor que uma das mãos, mais parecendo um apêndice ou um prolongamento do tronco, com certo carácter fálico, como se de um verdadeiro réptil se tratasse.

Levantaram-se vozes no próprio século XVI contra os excessos “serpentinatos”. Uma delas veio de meios “tridentinos”, num dos escritos de Gilio⁵: “Pensam que cumprem a sua obrigação quando fazem um santo em que despenderam toda a sua imaginação e diligência retorcendo as pernas e os braços ou quebrando o pescoço, e deformando-o, com uma deformação inapropriada e feia”.

¹ RIEGL, *Grammaire*, p. 103

² CHASTEL, *Sack*, p. 205.

³ Referido por SHEARMAN, *Manierismo*, p. 192, que refere que também a música polifónica foi objecto de idênticas críticas.

⁴ Referência do Gabinete de Gravuras e Desenhos: *Uffizi*. 6684.

⁵ Citado por SHEARMAN, *Manierismo*, p. 121.

Pontormo não aparenta ter dificuldades no desenho de tipo naturalista ou mais renascentista. Aliás existem também numerosos estudos da anatomia humana, alguns deles esfacelados, parecendo representações de um corpo autopsiado¹. A deformação não pode assim deixar de ser o resultado de uma opção criativa.

Segundo Boubli², “Panofsky recorda que a grande inovação de Leonardo foi a transcrição do movimento através da acção de um sistema de círculos e epicírculos, como demonstra na seu célebre *Folio Estudos das proporções humanas segundo Vitruvius*”³.

O exercício de geometrização que faz da figura Maneirista uma “Cosa Mentale”, segundo a expressão do próprio Leonardo, está bem patente na obra de artistas como Luca Cambiaso (1495- 1579) e Bracelli⁴.

Os incríveis e pioneiros⁵ desenhos de Luca Cambiaso (Fig. 254), alguns dos quais estão em Portugal⁶, visto que o artista genovês trabalhou e morreu em Espanha, não eram fins em si mesmos, visando antes uma estruturação e um domínio mais preciso das figuras humanas representadas, obtido através da angulosidade geométrica. Esse conhecimento superior seria depois utilizado nas pinturas. As pinturas que pude observar, no entanto, colocadas ao lado dos desenhos, eram inferiores, parecendo obra de um copista amador.

Nos desenhos aparecem figuras “robotizadas” que nos transportam ao mesmo tempo a uma visão mecanicista do ser humano, que nasceria na época industrial, com Oskar Schlemmer na Bauhaus, com Giorgio de Chirico (Fig. 255) na sua fase de Ferrara, uma visão precursora do artista como ser insatisfeito com a realidade superficial das coisas e por isso representando outras sínteses, consideradas mais representativas da realidade do que a sua aparência.

¹ Uff. 6728 FM.

² BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p.132.

³ Estes progressos no sentido da representação do movimento são vistas por Boubli como passos para a cronofotografia e o cinema.

⁴ “Bizzarerie di varie figure”.

⁵ Colecção do Museu de Arte Antiga.

⁶ Exposição no Centro Cultural de Belém em 2000.

Existe neste ponto uma diferença de sentido referida por Juan Gris (Fig. 256) na resposta a um questionário publicado na revista *Esprit Nouveau* em 1921¹:

“Cézanne criava um cilindro a partir de uma garrafa; do meu ponto de vista eu parto do cilindro para criar um tipo individual; crio uma garrafa a partir do cilindro, uma determinada garrafa”. Visualidade ou geometria como ponto de partida, especificidade ou generalidade como ponto de chegada?

Na pintura de Tintoretto *Milagre de São Marcos* (Fig. 242) Rosand² chama a atenção para outro aspecto da contraposição entre figura e geometria, que julgo importante referir neste ponto: Trata-se da justaposição da figura nua do escravo, iluminado pela luz divina e as formas geométricas do padrão do pavimento da praça, em que se desenrola a cena. Esta comparação, que deste modo se estabelece entre o frágil, orgânico, perecível, indefeso corpo humano e o rectângulo perfeito subjacente, é visualmente eloquente. Intervêm também neste diálogo os instrumentos de tortura quebrados, que tinham sido utilizados sobre o corpo e que se revelam assim eles próprios impotentes para contrariar a providência divina, representada, quanto a mim, pelo grande e perfeito rectângulo branco.

Falei anteriormente da atrofia de uma cabeça de Pontormo. Chamo agora também a atenção ainda no período maneirista, para a deformação ou exagero de minúcia ou escala (hipertrofia) utilizadas na representação de certas partes do corpo, que pareceriam quase características de uma representação “gauche”, não fora a competência com que é representado o contexto circundante.

Dubois³ refere este processo de ampliação hiperbolizadora que se exerce sobre detalhes secundários no “modelo” traduzida em alongamentos ou curvas que segundo ele interferem na “fluidez ideológica” da época. O diagnóstico é claro: “astenia generalizada e a fixação obsessiva relativamente a pormenores transcrita por vezes através de um ritualismo exagerado”⁴. Trata-se na realidade de uma

¹ HARRISSON & WOOD, *Art in Theory*, p. 245.

² ROSAND, *Venice*, p. 138.

³ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 78.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 79

anamorfose, alongamento vertical selectivo. Os exemplos evidentes são variados. Entre eles citaremos Parmigianino (Fig. 257), Greco e Veronese, e modernamente Modigliani, Almada Negreiros e Giacometti (Fig. 258).

Referimos noutro ponto um tipo de erotismo espiritualizante próprio de Modigliani, citaremos agora também figuras de Giacometti, cujo alongamento, segundo Jean Paul Sartre num texto para o catálogo da exposição deste artista em 1948 em Paris, permitia obter a sua indivisibilidade, através da “unidade do Acto”.

Da mesma forma existem exercícios de desenvolvimento muscular das figuras (sobretudo masculina), com grande acentuação do claro-escuro, que Dubois refere como seguindo na linha de Luca Signorelli e Miguel Ângelo, mas que surgem descontextualizadas no Maneirismo formando igualmente percursos complexos no seio do corpo humano. O Hércules de Goltzius é o exemplo citado.

Em numerosos artistas maneiristas aparecem figuras em grande número formando cenas de multidão, criticados por Giorgio Vasari por serem caóticas (vide capítulo II.8. *Tragédia e infortúnio. Caos e Apocalipse*). As pinturas de multidão iniciais de Pontorno (Fig. 124), no entanto, formam também uma linha de percurso circunvolto, idêntico à estrutura de muitos corpos humanos. O número e a variedade dos personagens era, considerado por Alberti¹ como sendo enriquecedor da “historia”.

Em desenhos de certos artistas que usam a linha “serpentina”, esta como que se revolta e torna autónoma, vencendo o limite da figura e espalhando-se por todo o fundo obtendo assim o efeito de fusão de figura e fundo que é descrito no capítulo sobre o “Horror Vacui”. É o caso de alguns desenhos de Veronese que pude observar².

As mesmas tensões que se exercem sobre o corpo humano no sentido de o deformar podem, em casos mais extremos, conduzir a uma Iconoclastia. Kasimir Malevich³ (Fig. 259), na linha dos futuristas, revolta-se contra a representação da figura humana na pintura. Ele tem pena que uma figura, tal como Sísifo, seja condenada pelo artista

¹ ALBERTI, *De la peinture, De pictura*, Macula, Dédale, Paris 1992.

² Como o que pude observar somente através de fotografia, e que esteve ou estará ainda em Berlim, nº 16438, Verso do *Kupferstich Kabinett, Schloss Celle*.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 175.

a uma pose eterna no estatismo da composição, o que corresponde a uma prisão perpétua, tornada eterna pela arte. Os futuristas haviam decretado uma suspensão da representação do nu “durante um período de dez anos”, um zelo que faz lembrar o Concílio de Trento.

III.3. Relação figura/fundo, “horror vacui”

A relação figura-fundo é uma das problemáticas fundamentais da pintura e das restantes tecnologias tendencialmente bidimensionais. Ela tem-se desenvolvido ao longo dos vários períodos da história de arte, de forma a poder ser pensada como um tema de reflexão autónoma.

Alois Riegl¹ tenta, de forma pioneira, fazer isto mesmo, na comparação que estabelece entre a arte dos egípcios e dos cristãos primitivos, em que está também subjacente a dicotomia mono-politeísmo.

Assim, enquanto os primeiros tenderiam a uma eliminação do fundo (“horror vacui”) e exclusividade dos “motivos” (figuras humanas ou animais), os segundos pelo contrário atribuíam ao fundo uma importância pelo menos tão grande como aos “motivos” (vegetalizantes). Concomitantemente, as primeiras obras seriam destinadas a um espectador mais próximo e as segundas a um observador mais distante.

Poderemos desta forma ser levados a pensar que as formas de arte ocidentais em que não existe uma grande predominância das figuras em relação ao fundo são mais permeadas por uma metafísica politeísta, portanto orientalizante e alheia à tradição judaica-cristã.

¹ RIEGL, *Grammaire*, p. 172.

Desde a pintura gótica que se tem vindo a acentuar essa tendência para uma interpenetração entre figura e fundo, que no Maneirismo encontrou um impulso decisivo.

A ambiguidade na distinção entre figura e fundo é descrita por Roger Caillois, citado por Rosalind E. Krauss¹:

“O individual quebra as fronteiras da sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos. Ele tenta olhar para si próprio a partir de qualquer ponto espacial. Sente o transformar-se em espaço... É semelhante, não semelhante a algo, mas apenas semelhante. E inventa espaços, do qual é a ‘convulsiva propriedade’ ”.

Este estado, que a autora, baseando-se em Caillois, associa aos actos camaleónicos dos animais que procuram protecção dos predadores através da fusão no meio ambiental e dos esquizofrénicos que perdem a noção das fronteiras do ser, é equiparado ao próprio acto criativo, que constitui um descentramento do autor no espaço através da sua identificação com uma obra, que é outra.

Este factor relaciona-se também com um facto referido por Bergson: a distinção entre corpo e espírito não se opera em termos de espaço, mas sim de tempo. A acção (corpo, primeiros planos pictóricos) não se distingue portanto visualmente do espírito (memória, fundo pictórico, consciência).

Segundo Frederico Jameson num texto de 1982² a crise das fronteiras figura-fundo não surge isolada na realidade contemporânea, visto que vários casos de dualismo têm sido postos em causa com a passagem da modernidade para a pós-modernidade:

“Podemos dizer que, para além do modelo hermenêutico interior-exterior que a pintura de Munch desenvolve, existem pelo menos quatro outros modelos fundamentais de profundidade, que têm sido em geral repudiados pela teoria contemporânea: a dialéctica da aparência e da essência [...]; o modelo freudiano do latente, manifesto, e do reprimido [...]; o modelo existencial de autenticidade e inautenticidade [...]; finalmente, a grande oposição semiótica entre significante e significado [...]. A profundidade é substituída pela superfície, ou por múltiplas

¹ Yves Alain Bois e Rosalind E. Kraus, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Books, 1999, p. 75.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1079.

superfícies (o que se chama intertextualidade neste sentido não é uma questão de profundidade) [...]”

Todas estas realidades se exprimem na pintura, através da relação entre figura e fundo que, conforme refere Riegl¹ pode assumir também contornos ideológico-religiosos. Ele refere que a arte do Islão, ao adoptar uma organização típica com um motivo dominante (o desenho) e um fundo (que ele denomina “motivo útil”)², rejeita o nivelamento social absoluto introduzido pelo cristianismo e acomoda-se à concepção da superioridade e direito do mais forte.

Também no Maneirismo, a figura é menos figura e o fundo menos fundo. Conforme diz Bonito Oliva “à profundidade da perspectiva renascimental opõe-se, na visão maneirista, a superfície” através da “alternativa de um cenário, ao espaço organizado”. É um cenário fantasmagórico, como disse o mesmo autor. Uma superfície que não é no entanto “superficial”, recordando alguém³ que dizia que “não existe nada tão profundo como a pele”.

Esta concepção é tanto mais influente quanto encontrou confirmação científica, a partir do momento crítico dos finais do século XIX. Conforme relata Henri Bergson, “numa e noutra hipótese (Faraday e Thomson), vemos esfumar-se, quando nos aproximamos dos ínfimos elementos da matéria, a descontinuidade que a nossa percepção tinha estabelecido, relativamente à superfície

Acrescento ainda, com Bergson⁴: “A separação entre a coisa e o seu envolvimento não pode ser absolutamente demarcada; passa-se, por gradações insensíveis, de uma para a outra: a íntima solidariedade que liga todos os objectos do universo material, a perpetuidade das suas acções e reacções recíprocas, prova suficientemente que eles

¹ RIEGL, *Grammaire*, p. 94

² Associando à sociologia e à luta de classe, o fundo seria assim o proletariado das artes visuais. Neste sentido o Islão corresponde mais à pintura judaico-cristã, pré-maneirista, quando o fundo tinha este carácter dócil, atrás do desenho.

³ Não tenho mesmo a certeza se a “boutade” não terá sido inventada por mim.

⁴ BERGSON, *Matière*, p. 225.

não têm os limites que lhes atribuímos. A nossa percepção desenha, de qualquer modo, a forma do seu resíduo [...]”

O acto de contornar, numa superfície bidimensional é portanto, para o desenhador ou o pintor, nas épocas e estilos em que tal se usou, sempre uma opção voluntária e “contra-natura” do artista. Uma opção que se esfumou com o Renascimento e Leonardo (o “sfumato”), em favor de um contorno mais acentuado por parte dos maneiristas, mas que, pelo seu excesso rítmico e abstracto, veio também a diluir a oposição entre figura e fundo.

Uma linha de horizonte deixa de distinguir entre duas superfícies estruturalmente opostas, o homem e a natureza são uma mesma coisa e, por isso, apenas existe algo a que se pode chamar superfície da tela.

Tomando como exemplo o caso de Greco (Fig. 260), verificamos que ele pinta “corpos sem superfície”, como diz Hubert Damish¹. Trata-se de “figuras vistas num sentido “vinciano”², sem fronteiras definidas, sempre prontas a regressar ao fundo donde emergiram”.

Ainda sobre Greco, escreveu Edoardo Arslan, citado por Benincasa³:

“É realizada quase uma equivalência entre fundo e figura, a possibilidade de atribuir ao fundo uma capacidade expressiva tal que o equipara à figura, invertendo a antiga ordem como nunca dantes sucedera, nem com os últimos ‘tizianos’ nem com qualquer outro seiscentista italiano”.

Conforme Friedlaender⁴ bem observa, “os volumes dos corpos mais ou menos deslocam o espaço, ou seja, eles próprios criam o espaço”.

Uma pintura que desde cedo corporizou para mim o “horror vacui” é *Moisés e as filhas de Jethro*, de Rosso Florentino (Fig. 128), nos Uffizi de Florença. O espaço é exclusivamente ocupado por corpos de homens e animais que, em todas as posições

¹ Hubert DAMISH, *Théorie du Nuage*, p. 197, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

² Destacando-se a importância do “sfumato” de Leonardo para esta integração figura-fundo.

³ BENINCASA, *Specchio*, p. 107.

⁴ FRIEDLAENDER, *Anti-*, p. 8. Sobre o nome deste autor, uma nota. Uns escrevem com trema no A (Hartt) outros sem (Hauser). Várias vezes mudei durante o decurso do trabalho.

possíveis e imaginárias, fazem prodígios anatómicos improváveis para, numa geometria sofisticada, ocuparem toda a superfície rectangular da pintura.

Simultaneamente, não havendo espaço não pode haver perspectiva mas existe uma certa profundidade, como nota Friedlaender¹, devido a uma “adição de camadas”, que contradiz a plasticidade bidimensional das figuras, para a qual contribui também a cor muito saturada.

Podemos referir neste contexto outros casos de sobrelotação do espaço pictórico com figuras, como é o caso do célebre e megalómano (7X22m)² *Paraíso de Tintoretto*³ (Fig. 65) na Sala do Maggior Consiglio no Palácio Ducal de Veneza. Na realidade, por entre figuras de maior escala, estão figuras de uma escala secundária, preenchendo obsessivamente o espaço. Este “horror vacui” não existe noutra pintura de Tintoretto no mesmo palácio, o *Triunfo de Veneza* na Sala do Senado, em que o espaço espreita atrás das figuras, organizadas em grupos mais ou menos harmónicos, como consta da tradição criada pelo *Juízo Final* “miguelangelesco” (Fig. 253). Não existe também “horror vacui” nas pinturas do neo-gótico Vittore Carpaccio (1460–1526 - Fig. 122) em que as multidões são cuidadosamente conduzidas no sentido de formarem percursos pictóricos laterais, que geram, nos seus grandes quadros, uma obsessão narrativa.

O mesmo se pode dizer das pintura de Pontormo *Adoração dos reis magos* e *Os dez mil mártires* (Fig. 124) no Palácio Pitti em Florença. A multidão de pessoas é organizada no sentido de confluir na direcção de um ponto de fuga, segundo uma linha serpentina, como foi referido no capítulo anterior. As cores estão separadas e organizadas bem à maneira florentina e o fundo destaca-se das figuras por estar pintado com um tom neutro, de aspecto “non finito” intencional ou casual.

¹ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 32.

² Fazendo parecer pequenas as grandes pinturas “museológicas” de Anselm Kiefer e outros, dos nossos dias.

³ Costuma-se relacionar Greco com Parmigianino mas eu julgo que Tintoretto terá sido também influente. As Pinturas de Tintoretto sobre a história dos Doge na Sala do Colégio lembram Greco.

Uma relação de inter-penetração e mesmo por vezes de ambiguidade entre figura(s) e fundo é uma das características da arte maneirista, obtida através do desenvolvimento ou por vezes da deturpação “ad absurdum” de características da arte renascentista, por via de vários expedientes plásticos.

As chamadas anamorfozes (Fig. 262 - opostas às ortomorfozes, reproduções fiéis, e metamorfozes) constituem um jogo de comprovação artístico-científico da subjectividade do olhar, já que apenas é possível reconstituir o seu sentido a partir de um determinado ponto de vista, geralmente bem oblíquo, com exclusão de todos os outros. Constituem portanto uma alegoria da relatividade visual¹.

Da mesma forma na arte modernista o espaço agora chamado “negativo” assumiu um grande relevo, ao ponto de se poder tornar o “tema” da obra, (vide no Minimalismo)². Essa concepção do espaço estava já imanente e era mesmo explicitamente patente no cubismo, onde Braque (Fig. 261), por exemplo, afirmava: “Não pinto as coisas, mas sim o espaço entre elas”.

O “horror vacui” pode também ser sensível ao observador, não pelo preenchimento obsessivo do espaço, mas contrário, pelo desenvolvimento de vazios “patológicos”. Referimos noutros pontos fenómenos pictóricos de queda no abismo e a vertigem de Vieira da Silva.

Abordarei a propósito o *Roubo do corpo de S. Marcos* de Tintoretto (Fig. 263). Trata-se de uma extraordinária pintura, mesmo no contexto do trabalho deste pintor. Esta obra apresenta um jogo de “(non) finito” comparável à escultura da *Pietà* de Miguel Ângelo no Museu Opera del Duomo em Florença. Apenas as duas figuras frontais estão acabadas, sendo as restantes apresentadas apenas em esquisso. A razão pela qual a convocamos neste ponto é o facto de, no sentido de permitir o roubo do corpo, o espaço arquitectónico acentuadamente perspectivado de onde as figuras parecem fugir estar a ser varrido por ventos irresistíveis que o esvaziam à força através de

¹ Ver comentário sobre anamorfozes no capítulo *Anti-Naturalismo e Fantástico II.3*.

² Esta não é a visão dos minimalistas, mas é uma leitura legítima. Ver noutros pontos desta Tese nomeadamente *Pintura- Escultórica em III.1*.

redemoinhos de gente que se vai perdendo nas arcadas. É um vácuo violento e perigoso, o que se forma naquela praça de uma cidade italiana.

Notei em *A captura de Jerusalém por Tito* de Poussin, (1594-1665 - Fig. 266) o mesmo espírito de voragem catastrófica provocada pelo efeito de escorço e de perspectiva vertiginosa.

III.4. Composição geometricamente complexa, contraposto

“O Tesoureiro da pintura.”

Boschini sobre Paolo Veronese¹

A composição², ou seja, a forma como os elementos se distribuem num espaço pictórico, a “entelecheia”, princípio da organização interna, embora constitua em última análise apenas uma métrica e tenha portanto raízes quantitativas, tem uma importância decisiva no impacto emocional de uma pintura, no que ela é afinal. Esta importância estava já presente na retórica de Quintiliano, associada à disposição, e é transversal a todos os domínios da comunicação artística.

Ao referir os vários tipos de copistas existentes nas bibliotecas dos conventos na Idade Média (“scriptor, compiler, commentator e auctor”) Roland Barthes³ refere que o que ele chama a “visão crítica”, portadora portanto de uma alteração do sentido (“déformer”), começava no “compiler” que, embora não tivesse a faculdade de introduzir nada de novo, tinha a faculdade de “découper”, editar.

Acusado de falta de originalidade, Pascal defendia-se: “Que não digam que não acrescentei nada de novo: a disposição das matérias é nova; quando se

¹ Citado por ROSAND, *Venice*, p. 129.

² Latim “componere”, juntar.

³ BARTHES, *Critique*, p. 83.

joga à péla, um e outro jogam com a mesma bola, mas um coloca-a melhor”¹.

A criatividade pode, portanto, residir na própria composição. A apropriação pós-moderna e o Maneirismo encontraram muito do seu poder inovador na composição.

Num desabafo incluído numa carta a Vlaminck, André Derain (Fig. 264) explicava que toda a pintura seria banal sem a composição: “Bem vistas as coisas, eu não vejo qualquer futuro senão na composição, porque ao trabalhar a partir da natureza sou escravo de coisas tão estúpidas, que as minhas emoções sentem as suas repercussões.”²

Contemporâneo e artisticamente próximo, Henri Matisse definia assim a composição: “Composição é arte de dispor de uma forma decorativa os diversos elementos acessíveis ao pintor, de forma a exprimir os seus sentimentos. [...] Uma obra de arte deve ser harmoniosa no seu conjunto: todos os pormenores excessivos iriam substituir na mente do espectador os elementos essenciais”³.

A Teologia Platónica de Marsilio Ficino pode constituir uma metáfora acerca das ideia composicionais presentes depois, na pintura do Alto Renascimento.

“Consideremos plantas e animais: todos os seus membros são dispostos de forma tal que cada um deles é colocado em função do outro e desenvolve a sua acção no âmbito de uma recíproca e estreita cooperação. A tentativa de eliminar um, pode gerar a dissolução de todo o conjunto. Enfim, todos os membros são distribuídos em função do geral... Todas as partes do mundo concorrem de tal modo para a realização da beleza e da dignidade do universo, que nenhuma pode ser acrescentada ou retirada.”⁴

Predomina portanto a ideia de um todo indissociável, totalmente harmónico e portanto não fragmentável, sem catástrofe. É a predominância da unidade constituída por um ponto de fuga centralizador. Esta norma não exclui no entanto a diversidade,

¹ PASCAL, *Pensées*, II, p. 65.

² HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 64. Afirmção idêntica de Fernand Léger reproduzida no mesmo livro a páginas p. 158-9.

³ MATISSE, *On art*, p. 38.

⁴ CHASTEL, *Marsilio*, p. 115.

assim como a rima ou a existência de um número limitado de notas não impede a criatividade melódica na poesia ou na música.

Pelo contrário, conforme refere Cristoforo Landino¹ a propósito de Donatello (Fig. 265), “composizione” e “varietà” são complementares. “Composizione disciplina a varietà: varietà alimenta a composizione.”

O mundo, e a obra de arte, são vistos como um todo orgânico perfeitamente organizado e sistematizado, orientado no sentido da prossecução dos grandes valores e, certamente, utilizando grande economia de meios.

Uma espécie de sociedade ideal e mental, utopicamente perfeita, em que cada coisa encontra o seu lugar, é expressa por Ficino² e ainda antes por Alberti, iluminados pela regra de uma “lucida proportio” estabelecida entre os vários graus de aprofundamento espiritual existentes, coroada pela existência de Deus.

A Composição seria assim a consubstanciação prática dessa harmonia na pintura. Alberti considerava-a tão importante que a denominava “historia”³ dessa mesma pintura, cuja natureza é influenciada por princípios extraídos da retórica e da gramática⁴, resultantes da retórica de Quintiliano⁵. Schefer descreve essa história

¹ Cristoforo Landino em BAXANDALL, Michael, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972, [Oxford University Press, 1988]. p. XV e 136.

² *Concilium*, cit. CHASTEL, *Marsilio*, p. 175.

³ Em latim já na “Introdução” de Jean Louis Schefer à sua tradução de ALBERTI, *Pictura*, p. 9.

⁴ É oportuno recordar a influência da chamada Semiologia bem como das restantes ciências originárias na linguagem verbal ou escrita, na arte de finais do século XX.

⁵ Uma passagem de Quintiliano (*Institutio oratoria* XI.3., p. 85-7), relativa às mãos, uma parte do corpo tão referida a propósito do Maneirismo, extraída de Wallace, em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 150: “No que diz respeito às mãos, sem as quais a acção seria truncada e enfraquecida, é quase impossível descrever a variedade dos seus movimentos, visto que elas são quase tão expressivas como as palavras. Visto que as outras partes do corpo apenas ajudam o orador, ao passo que quase se pode dizer que as mãos falam. Não as usamos nós para pedir, prometer, chamar, mandar embora, ameaçar, suplicar, exprimir aversão ou medo, interrogar ou negar? Não as utilizamos nós para exprimir alegria, tristeza, hesitação, confusão, penitência, medida, qualidade e tempo? Não têm elas o poder de excitar e proibir, exprimir aprovação, admiração ou vergonha? Não substituem elas os advérbios e os pronomes?”

como “um arranjo dos corpos, analisáveis em partes, sendo essas partes redutíveis a superfícies: nada existe portanto que não resulte integralmente do movimento analítico que reside na invenção do novo sujeito pictórico”¹.

O universo pictórico de Alberti era, como o mesmo Schefer² reconhece “estranhamente estéril, como um mundo deserto onde nenhum sujeito, ou seja, nenhuma possibilidade de interacção tornava necessária a forma de qualquer objecto”. Uma consequência da simplificação da visão e a sua redução a um mecanismo de projecção, que sacrificava os pequenos detalhes em favor do centro. Apesar de tudo Alberti subordinava a sua concepção do espaço ao movimento, (com a abundância e a variedade) um dos três princípios da “historia”. “Os movimentos da alma são traduzidos pelos movimentos do corpo”³ referia ele no parágrafo 41 do seu Tratado, uma afirmação que hoje parece óbvia mas que na época representava uma visão muito “física” da alma.

Apesar de Gombrich afirmar que não existe a palavra composição no *Tratatto* de Leonardo⁴, ele terá deixado sobre ela numerosos conselhos, como aqueles que dizem respeito ao movimento, citados por autores posteriores, como Lomazzo⁵.

É este mesmo esforço analítico, este conhecimento da sintaxe de leitura da pintura e da sua gramática, que conduziriam depois à perversão das suas próprias regras.

O Maneirismo encarregou-se de superpovoar esse “deserto” renascentista e criar múltiplas formas de inter-acção, nem sempre harmoniosas mas sempre necessárias. Representou também uma tendência para formas de equilíbrio complexas e afastadas da simetria. Tentava-se, como refere Voss a propósito de Ferderico Barocci (Fig. 267), de estabelecer uma “ritmicidade e dinamismo distantes em relação ao auge do

¹ ALBERTI, *Pictura*, p. 15

² IDEM, *Ibidem*, p. 14.

³ Cerca de cinco séculos depois, Henri Bergson comentaria também a relação entre os movimentos físicos e a consciência que deles temos. BERGSON, *Matière*, p. 227.

⁴ GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 94. Acrescenta aliás que Vasari também poucas vezes utilizou o conceito.

⁵ BOUBLI, *L'Atelier de Dessin*, p. 129.

renascimento”¹. A “Varietà” dependia, nos anjos da parte superior de *Enterro do Conde de Orgaz* de Greco (Fig. 127), segundo Boubli, “menos de contrastes fortes ou uma acentuada diversificação de grupos do que das subtis modificações de atitudes e ‘moti’ ”². Ela partia assim do pressuposto de que existia uma “continuidade”. Também no capítulo da composição a distinção entre renascimento e Maneirismo não é satisfatória, ou pelo menos não é universal, visto que existem pinturas que consideramos renascentistas, com uma composição dinâmica e existem pinturas catalogadas como maneiristas, com uma composição estática.

Tentarei explicar uma diferença socorrendo-me do testemunho de um artista contemporâneo, Peter Halley (Fig. 136). Ele tem uma pintura fortemente geométrica, a que chamaria construtivista e estática, baseada em, plantas para sistemas mecânicos ou edifícios.

“Mesmo que o meu trabalho seja aparentemente geométrico o seu significado pretende ser antitético daquele da arte geométrica precedente. A arte geométrica aderiu aos vários idealismos, de Platão, Descartes e Mies. O meu trabalho é, na realidade, uma crítica a tais formas de idealismo.”

Também a simetria e a assimetria podem conter, como diz Birindinelli, conotações e motivações “sócio-emocionais”:

“Durante séculos a assimetria foi o traço distintivo do objecto partido, estragado ou incompleto. Ainda hoje um prato partido, um automóvel amachucado, são antes de mais um prato ou um automóvel que perderam a sua simetria. Os objectos originalmente concebidos como assimétricos têm habitualmente conotações sinistras: certos objectos metálicos cirúrgicos, vidros utilizados em laboratórios químicos, as pistolas automáticas com carregador que se estende para um dos lados, o navio porta-aviões.”³ Também Castelli refere que “o pensamento medieval na sua avaliação da Física e Metafísica Aristotélica, tende a identificar a perfeição e a imobilidade”⁴.

¹ VOSS, *Tardo Renascimento*, p. 275.

² Em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reaction*, p. 216.

³ Massimo BIRINDELLI, - *Ordine Apparente*, Roma: Edizioni Kappa, p. 1987.

⁴Citado por BATTISTI, *Anti- Renascimento*, p. 60.

Segundo Paul Valéry, para a própria ciência, a simetria é fundamental: “A física teórica, mais audaz e profunda - obrigada como é a prescindir das imagens, da similitude visual e motriz, para poder abraçar o seu imenso campo, unificar as leis e torná-las independentes do local, do tempo e do movimento do observador, não tem outra orientação senão a simetria das fórmulas.”¹

A tesoura, um objecto excepcional no entanto em que, na sua assimetria, incorpora a tendência majoritária e quase dia totalitária para ser utilizada com a mão direita, é um dos objectos que cria mais problemas aos canhotos.

Para outros autores, a simetria representa pelo contrário a excepção. Num texto de 1961, John Cage atribui a Rauschenberg a ideia de que a simetria é meramente uma “duplicação de imagens”².

Segundo Riegl³, Jakob Buckhardt (autor de *A civilização do Renascimento em Itália*, 1860) dizia que as leis de cristalização próprias da natureza inorgânica deveriam ser não apenas respeitadas na arquitectura mas também na pintura figurativa, referindo depois que os povos primitivos criavam inconscientemente formas inorgânicas e eternas, em vez das formas orgânicas produzidas pelos povos civilizados, que mais depressa ficavam fora de moda⁴.

Se considerarmos vários exemplos de cristalização, verificamos que é bastante comum a presença de casos de simetria. Estas leis merecem um respeito generalizado, que percorre várias civilizações.

No seu tratado denominado *De sculptura*⁵ Pomponius Gauricus estabelecia, segundo Chastel, um “notável equilíbrio” entre duas noções fundamentais de simetria,

¹ VALÉRY, *Leonardo*, p. 36.

² John Cage (1912-1992). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 717.

³ RIEGL, *Grammaire*, p. 64.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 76: “A criação artística dos homens divide-se entre dois polos no que respeita à sua motivação: o *harmonismo* (itálico no original) que de todos os temas (incluindo os orgânicos), traduz apenas as leis formais e eternas da cristalização e o *organismo* cujo objectivo supremo reside visivelmente na reprodução de motivos orgânicos e na sua manifestação instantânea, fortuita e efêmera.”

⁵ Citado por CHASTEL, *Marsilio* p. 213.

temperando a de origem matemática ou numérica e uma “physionomia”, um princípio de expressão psicológica. Conforme referia Bergson “percepcionar significa imobilizar”¹ e haverá formas mais imobilizáveis que outras...

Foi necessário ao Maneirismo, correndo o risco de se tornar orgânico e portanto perecível, romper com a tendência atávica que se mantém ainda hoje para a simetria, no sentido de optar por tipos de construção mais complexas, para as quais havia aliás antecedentes históricos, como por exemplo as assimetrias perfeitas representadas pela Regra de Ouro.

Mas ele constitui na realidade, um edifício lógico distante também dos principais exemplos apontados para esta Regra².

Com outra interpretação quanto ao factor orgânico, Hauser cita como uma das características do Maneirismo o “abandono da objectividade e razão, regularidade e ordem, e a perda da harmonia e da clareza [...]” representada pelo “abandono da ficção de que uma obra de arte seja um todo orgânico, indivisível e inalterável, feita de uma só peça, única, indivisível e inalterável”.

Não sendo de origem orgânica, uma obra maneirista também não é estruturalmente inorgânica. Corresponderá sobretudo a um grupo plural de seres independentes.

Voss³ coloca a questão de outra forma: “O Maneirismo tinha introduzido o método de construção de uma pintura unitária, através de esquemas e características particulares, que aos olhos de uma pessoa desprevenida surgiam como muito bem ligada, mas que no fundo se deixava facilmente desmembrar nos seus elementos singulares”.

A simetria ou assimetria podem ocorrer por causas que são exteriores à pintura, por exemplo a sua localização “in situ”. Por exemplo, relativamente à muito assimétrica

¹ BERGSON, *Matière*, p. 233. Ele exemplifica: É assim que as mil posições sucessivas de um corredor se contraem numa única atitude simbólica, que o nosso olho percebe, que a arte reproduz, e que se torna, para todos, a imagem de um homem que corre”.

² Ver sobre a Regra de Ouro, *La géométrie Secrète des Peintres; Charpentes* de Charles Bouleau, Éditions du Seuil, 1963.

³ VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 20.

pintura de Tiziano, *Madonna di Ca’Pesaro* (Fig. 268) a composição, que sobe em escada da esquerda para a direita, onde se situa a figura principal e que é marcada também pela presença de duas gigantescas colunas desviadas também para o lado direito, é justificada por Rosand como uma adaptação à planta da Igreja dei Frati em Veneza e a previsão dos respectivos padrões de visualização (neste caso a partir da esquerda) por parte dos observadores. Esta previsão é tomada também em linha de conta pelos pintores nas peças de arte pública, como acontece nos “trompe l’oeil”.

Existe uma gravura em metal de Albrecht Dürer denominada *A Sagrada família com a Borboleta*¹ (Fig. 270). Procurei laboriosamente a borboleta, que não se deixava encontrar. Finalmente descobri-a no sítio mais óbvio e a partir daí foi impossível olhar para a imagem sem a ver. Estava num vazio situado no canto inferior esquerdo e no vértice de um triângulo rectângulo que coincidia com os limites da figura da senhora, correspondendo também grosso modo à diagonal do rectângulo da gravura. São José estava num plano inferior e comprimido contra o lado esquerdo da imagem, misturado com uma série de materiais, pano, madeira e vegetação. Sobre a cabeça da virgem paira a figura de Deus e é aqui que se decide a dinâmica da imagem: Existe um ligeiro desacerto entre a figura e Deus, aproximadamente centrada sobre o eixo transversal da gravura, e a cabeça da *Madonna*, cujo triângulo está todo ele chegado para a esquerda. O desvio é igual à distância entre a borboleta e o lado direito da gravura. A assinatura de Dürer está centrada com a Virgem e não com a imagem no seu todo.

A existência da borboleta tem uma grande importância composicional, apesar de ser modesta e de asas fechadas, pelo que poderia parecer apenas um pormenor característico de um naturalismo, de somenos importância composicional. Não conhecemos o processo que conduziu à consolidação do título indicado pelos autores deste catálogo, se existe alguma indicação de Dürer ou raízes nalgumas fontes coevas, mas acho que foi bem atribuído.

¹ HOLLSTEIN, Boon e Scheller, *Dürer*, p. 36.

A existência de elementos secundários mas composicionalmente fundamentais é significativa do tipo de organizações complexas utilizadas durante o “Cinquecento”. A composição geométrica interliga-se por outro lado com elementos significantes. Uma composição de tipo idêntico mas em que o elemento definidor da diagonal está situado no canto oposto, inferior esquerdo, é a pintura de Cigoli¹, a *Deposição da Cruz* (Fig. 274), bem como a *Cleópatra* de Guido Reni (Fig. 275), que estão no palácio Pitti. Pequenos objectos ou animais situados nos cantos inferiores das pinturas, para além de “conzettos” susceptíveis de as enriquecerem semanticamente, definem também uma composição oblíqua e não ortogonal.

Muito se tem escrito sobre a vendedora de ovos (Fig. 271) na *Apresentação da Virgem no Templo* de Tiziano, da Accademia de Veneza (Fig. 53). Significações de vários tipos, inclusivamente étnicas, relacionadas com um suposto judaísmo dos vendedores que, como ela, se colocavam na entrada do templo². Ela surge para David Rosand como numa espécie de oposto da figura da virgem, em relação à qual se posiciona. Da mesma forma, o antigo fragmento arquitectónico romano que está colocado no canto direito pode representar outra civilização que foi ultrapassada pelo alvorecer do cristianismo. Conforme ele refere, citando Panofsky, em Tiziano os “space-fillers”³ raramente deixam de ser significativos.

Um expediente composicional e simultaneamente um “conchetto” curioso de Tintoretto repousa na pintura *Leda e o Cisne*, actualmente exposto na Galeria dos Uffizi (Fig. 272). Existe uma diagonal estruturante que passa claramente pelo corpo da figura feminina principal, a sua cabeça e também o seu sexo, terminando no canto inferior esquerdo. Para que tal se tornasse ainda mais flagrante, o pintor criou uma cena de atracção agressiva entre um pato que está dentro de uma gaiola e um gato⁴

¹ Lodovico Cardi, dito Cigoli (Cigoli, 1559 - Roma 1613).

² ROSAND, *Venice*, p. 85. Também Panofsky escreveu sobre este figura. *Problems in Titian, mostly iconographic*, p. 37-9. NI, 1969.

³ Elementos de preenchimento do espaço.

⁴ Recordo por contraste uma passagem do contrato de Navarrete o Mudo com D. Felipe II relativo a pinturas a efectuar na Basílica do Escorial em 1576: “Que nas ditas pinturas não ponha nem gato nem cão nem outra figura que seja desonesta”. CHECA, *Felipe II*, p. 340.

que está no seu exterior, que assim reafirma o eixo principal da composição e acrescenta uma cena de “genre”, que aproxima o espectador do quotidiano e cria um paralelismo com a grande relação ali presente: a que se desenvolve entre Leda e Júpiter, sob a forma de um cisne.

Existe geralmente nas grandes composições de Tintoretto aquilo a que Rosand chama “agressividade espacial”, expressa na colocação de uma grande mesa numa posição esquinada voltada para o observador, como se vê nas versões da *Última Ceia de San Trovaso*, da Scuola Grande de San Rocco, San Polo e ainda de San Giorgio Maggiore em Veneza.

Por outro lado, em *Rapto de Europa* de Veronese¹ (Fig. 269), no Palácio Ducal da mesma cidade, como em Carpaccio, a solução composicional tem também funções narrativas visto que momentos sucessivos da acção vão acontecendo da frente para trás e da esquerda para a direita.

No modernismo muitas obras têm também uma composição complexa, em que vários elementos se adicionam ou subtraem no sentido de obter um efeito equilibradamente desequilibrado ou desequilibradamente equilibrado. Um exemplo de um artista paradigmático quanto à forma moderna de compor é Mondrian, em que a cor desempenha um papel fundamental na obtenção de subtis relações.

Existem no entanto excepções. Conforme é referido noutra local, a geração de artistas americanos que veio após o apogeu do Modernismo Americano, em que pontuavam Judd, Morris e Stella, revoltou-se contra uma composição complexa, que considerava característica de um racionalismo ocidental decadente, ou mesmo de um europeísmo, regressando a uma composição unitária e singular, orientalizante, muitas vezes absolutamente simétrica.

Essa simplicidade composicional pode no entanto ser aparente, como admite Robert Morris, nas suas notas publicadas no Verão de 1967 em *Artforum* sob o título *Notes and Nonsequiturs* ao dizer que “a simplicidade da forma não corresponde necessariamente a uma simplicidade da experiência. As formas unitárias não reduzem as relações”. Noutra ponto do mesmo texto, aliás, manifesta

¹ Referido em ROSAND, *Venice*, p. 128.

preferência pelas formas orgânicas com curvas quebradas, “que estão envolvidos nos princípios de compressão-tensão”, antropomórficas, ligados à deslocação a alta velocidade¹. Então o que é, para ele, simplicidade? “Simetria, ausência de sinais relativos ao processo de feitura, abstracção, distribuição não hierárquica das partes, não-antropomorfismo, predominância da leitura geral”².

Frank Stella (Fig. 273) revelou, em 1960 numa conferência no Pratt Institute, que a simetria foi a solução para os cada vez mais difíceis problemas de composição que se lhe deparavam - “fazer o mesmo em toda a superfície”. Depois, “expulsar o espaço ilusionista, usando um padrão”.³

¹ Morris, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 821. Curvas quebradas? Tensão-compressão? Formas orgânicas? Este tipo de discurso não está tão longe do Maneirismo assim, o que aliás faz sentido quando se vê algumas das esculturas de Morris.

² Robert Morris, IDEM, *Ibidem*, p. 816.

³ Frank Stella, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 806.

A parte e o todo

Inorgânico, cristalográfico, eterno e racional ou orgânico, fisionómico, uno, indivisível ou inalterável? Talvez seja apenas, como sugere Riegl¹, uma questão de escala, ou melhor, de ponto de vista. Apresenta o exemplo de uma arquitectura circular enorme, na qual estejamos inseridos: se for contínua será muito mais fácil ter a leitura da forma do que se, pelo contrário, for pontuada por grandes nichos ou outras complicações geométricas, caso em que facilmente perderemos a noção da circularidade... É um problema de “subordinação das superfícies parciais”, de superfície ou textura “versus” forma e também uma questão da importância relativa atribuída ao fragmento, em que medida ou a partir de que limite é que ela compromete a leitura do todo, sobretudo se essa leitura for micro e não macroscópica².

Trata-se de saber o que é central na visão de um autor, o tema, as circunstâncias ou a forma?

É conhecido o fenómeno pictórico a que se chamou “pintura-dentro-da-pintura”, que corresponde a um fragmento praticamente auto-suficiente e por vezes narrativamente diferenciado no tempo, sobrevivência das formas narrativas góticas que perduram em Carpaccio mas que se podem encontrar também em Paolo Veronese, como refere David Rosand³.

Esta foi a matéria que nos século XIX despertou a polémica dos críticos sobre pintores de “morceaux” e de “tableaux”⁴.

¹ RIEGL, *Grammaire*, p. 174.

² São possíveis associações sócio-políticas a este problema estético, nomeadamente acerca de conflitos que possam surgir entre a liberdade individual e a sobrevivência ou o bem-estar colectivo.

³ “*Ceia em Emmaus*”, ROSAND, *Venice*, p. 127.

⁴ “Para os críticos franceses da reacção anti-rócócó como Grimm e Diderot, a palavra ‘tableau’ denotava a obtenção de um elevado grau de unidade colorística e composicional (esta última conseguida sobretudo através do claro-escuro), no sentido de se conseguir um efeito poderoso e instantâneo de acabamento formal.” FRIED, *Manet*, p. 266. “Shaftesbury, Grimm e Diderot

Manet (Fig. 276) por exemplo era considerado, por muitos, um bom pintor de “morceaux” mas não de “tableaux”. Este juízo partia de uma dupla constatação:

1. Por um lado o facto de não acabar convenientemente vários pontos das suas pinturas que eram portanto “ébauches” (ou mesmo “débauches”¹, para outros) e não “tableaux”, naquilo que o quadro deve ter de acabado, intemporal e eterno.
2. Por outro lado, não eram utilizados os esquemas composicionais clássicos, o que daria a muitos a ideia que a pintura não estava estruturada, sendo assim composta por múltiplos “morceaux”.

Referindo-se a este mesmo assunto, a relação das partes de uma pintura em relação ao todo, num texto escrito em 1912, por ocasião de uma exposição cubista significativamente chamada *Section d’Or*, Gleizes e Metzinger² citam os dois métodos clássicos de composição dos pintores, que consistem em subordinar as várias partes a um centro principal, ou pelo contrário manterem vários territórios independentes. Para depois anunciar que os pintores cubistas não fazem uma coisa nem a outra, no sentido de conseguirem o “superior desequilíbrio, sem o qual não podemos conceber o lirismo”.

Judd concordaria provavelmente com esta visão, já que ele define a pintura abstracta anterior a 1946 e muita da subsequente como tendo mantido a “subordinação do todo às suas partes”, ao contrário da que ele patrocinava, claramente baseada na predominância do todo.³

Na pintura maneirista, não só existia uma certa insubordinação das partes em relação ao todo, conforme Judd notara, mas muitas vezes o centro perceptual não

marcavam uma distinção entre a integração da pintura num esquema decorativo mais vasto, que consideravam degradante para a arte, e a pintura de cavalete, portátil, auto-suficiente e autonomamente estética, que defendiam fortemente.”

¹ Jogo de palavras de Thoré acerca das pinturas de Manet . IDEM, *Ibidem*, p. 303.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 193.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 813



correspondia ao centro geométrico, segundo a terminologia de Rudolf Arnheim, ou pelo contrário o centro geométrico era ocupado por motivos aparentemente insignificantes¹.

Por exemplo, Benincasa descreve do seguinte modo a pintura *O milagre de S. Marcos*, de Tintoretto (Fig. 242):

“O facto miraculoso, o escravo condenado e o santo que desce do céu a pique, são relegados para uma parte não importante do quadro e o centro, o verdadeiro centro é ocupado pela multidão estupefacta e assustada que ultrapassa o espaço do quadro e comunica o seu próprio movimento ao espectador da obra.”²

Efectivamente o centro geométrico da obra incide sobre a multidão de espectadores (o público³) embora do ponto de vista perceptual, me pareça que o principal foco de atenção incida na figura do escravo em escorço e respectiva oblíqua que vai da cabeça de um espectador (um contemporâneo, segundo Rosand), confirmada pelo corpo de um dos torturadores e os braços do outro, mostrando os instrumentos quebrados e terminando, como é habitual acontecer, num pórtico que está no plano de fundo.

Citaria aqui, neste contexto, o branco causado pelo elemento geométrico de padronização do pavimento que dialoga como outro branco importante da pintura, o halo do santo, no sentido de consubstanciar o sentido fundamental da pintura, conforme referi mais desenvolvidamente noutra capítulo.

¹ ARNHEIM, *The power of the Center*, p. 75. “O poder do centro pode ser explorado de modo a criar uma contradição provocatória entre um elemento mantido propositadamente pequeno e a sua importância crucial para a história que está a ser contada. A tensão gerada por este paradoxo estava muito em voga durante a fase Maneirista da arte Barroca. Por exemplo, a muito complexa paisagem com a queda de Ícaro de Pieter Bruegel está centrada em volta de uma pequena figura de um pastor que espreita perscrutadoramente o espectáculo mortal que se desenrola nos céus.”

² Cujas importância é comentada aqui no Cap. IV.5 e para a qual aliás Arnheim chama também a atenção: Capítulo: “O observador como centro dinâmico”, *The power of the center*, p. 12.

³ ROSAND, *Venice*, p. 140. Chama a atenção para que esta cena se configura como uma *Sacra Rappresentazione* tradicional, não faltando uma figura que tinha subido a uma coluna procurando um melhor ponto de observação.

Linda Murray historiadora de arte do Renascimento, tem uma opinião menos favorável em relação a *Incêndio no Burgo* de Rafael (Fig. 114), considerando a obra “aborrecida” devido à “constante hiper-inflação de figuras menores à custa da relação entre parte e parte, entre o todo e o conteúdo”¹.

Marcel Proust² cita M. Milsand, contando que John Ruskin (1819-1900) ao comentar uma *Sagrada Família* de Tintoretto, reconhece a maestria do pintor num grande muro em ruínas e o início de uma construção, que simbolizariam o nascimento de Cristo como o fim de uma era e o início da nova. O que aparentemente é meramente cenográfico e secundário pode portanto ser, na realidade, principal.

Tudo isto nos recorda, numa associação a uma outra arte, os métodos de composição e montagem em cinema, preconizados por Sergei Eisenstein que encontrei num conjunto de pequenos textos intitulado *Da Revolução à Arte; Da arte à Revolução*. “Confundindo-se com o herói nos acontecimentos que vê desenrolarem-se na tela, o espectador atribui um lugar secundário à importante e indispensável ideia geral, que o filme apresenta. É assim, sobretudo, arrebatado pela história, pelo acontecimento e circunstâncias.”³

Numa gravura de Goltzius⁴ realizada a partir de obra do pintor de Praga, Bartholomeu Spränger, tendo por título *O casamento de Cupido e Psyche*, dificilmente se consegue reconhecer as figuras dos noivos, dispersas como estão no maravilhoso movimento celeste dos deuses perdidos no meio de uma espiral de nuvens, o assunto principal que certamente Goltzius e Spränger nos quiseram deste modo transmitir.

Um outro exemplo de uma obra de Dürer, igualmente com um sentido oculto: A gravura *A penitência de S. João Crisóstomo*⁵ (Fig. 277) é absolutamente dominada

¹ MURRAY, *High*, p. 73.

² PROUST, *Écrits sur l'art*. Jérôme Picon, editor. Paris:GF Flammarion, 1999.

³ EISENSTEIN, *Da arte à revolução*. Editorial Presença, Lisboa, p. 201.

⁴ BARTSCH, *The Illustrated*, Walter L. Straus (coordenador), p. 3, (Commentary). Netherlandish Artists, *Hendrick Goltzius*, p. 306.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 44.

por um maciço rochoso, em frente do qual posa uma senhora despida que amamenta uma criança. A rocha (e a senhora) ocupam talvez oitenta por cento do espaço e concentram em si todos os tons escuros.

Não percebendo a relação entre o título e a imagem principal, recorri a um dicionário iconográfico onde existia uma referência a esta mesma gravura, alusiva a uma lenda segundo a qual S. João Crisóstomo, bispo de Constantinopla, teria tido uma relação com uma mulher enquanto vivia numa gruta, da qual tinha nascido um filho.

Desesperado, tinha assassinado mãe e criança. Vendo o pecado cometido, passou a andar a quatro patas como um animal selvagem, até que o crime foi perdoado e os assassinados ressuscitados por um milagre.

Voltei à reprodução da gravura e foi então que vi realmente o Santo de gatas, confundindo-se com uma nesga de paisagem urbana que espreita por detrás das rochas, do lado esquerdo. Trata-se portanto de uma subtil narração, em que o primeiro plano do tema da imagem visual não corresponde ao assunto principal da lenda.

Duas dimensões

Referindo-me aos eixos principais da composição sublinharia que, segundo Panofsky¹, Miguel Ângelo, que, com Rafael, estabeleceu a transição para o Maneirismo, veio alterar a estrutura das obras de arte, por, entre outras revoluções, ter substituído as oblíquas por verticais e horizontais.

Esta ortogonalização, em vez de se reflectir numa tendência estática das obras, veio a acompanhar um maior dinamismo das mesmas, uma vez que certos motivos oblíquos são conservados e adquirem assim uma visibilidade maior face à estrutura reticular dominante. Por outro lado a simetria é substituída pela antítese entre duas metades, uma rígida outra aberta, e finalmente as rectas alternam com as curvas e formas convexas.

¹ Erwin PANOFSKY, *Iconology*, p. 257.

Signac¹ (Fig. 224) refere que, no pintor neo-impressionista “O domínio das linhas seria horizontal para a calma, ascendente para a alegria e descendente para a tristeza, com as linhas intermédias a serem utilizadas para descrever as outras sensações, na sua variedade infinita. Uma interacção policromática, não menos expressiva e diversa, funde-se com este jogo linear: nas linhas ascendentes há cores quentes e tons límpidos, nas descendentes tons frios e escuros; um mais ou menos perfeito equilíbrio de cores quentes e frias, de tons pálidos ou intensos é adicionada à calma das linhas horizontais”².

Denotando o facto de que, por vezes, a ciência, ou mesmo a arte, permite chegar a verdades contraditórias August Endell, em 1898³, um ano antes das constatações de Signac terem sido publicadas pela *Revue Blanche*, chegava às seguintes conclusões acerca da linha descendente e ascendente, baseado em factores de ordem fisionómicos: o esforço do globo ocular para acompanhar os vários movimentos. A linha descendente seria assim “leve e relaxante”, a horizontal era dotada de uma “força tranquila”⁴ e a ascendente “esforço e tensão”.

Este movimento ascendente e vertical era muito utilizado por Maneiristas, como Rosso Fiorentino e Parmigianino, conforme refere Chastel a propósito de *Cristo morto com anjos* (Fig. 278) e *O Casamento da Virgem* do primeiro e *Madonna com São João Baptista*⁵ do segundo:

“O efeito da verticalidade, com o qual Rosso tinha já experimentado, é aqui [na *Madonna*] levado a um ápice. A divisão dos dois níveis - o celestial e o terreno - é ainda mais acentuada pela forma circular da aparição celestial. Os desenhos

¹ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 22. Incluindo Signac na *Revue Blanche*, 1899.

² Estes princípios, parte da Psicologia “Gestalt”, seriam desenvolvidos por Rudolf Arnheim em várias obras, tais como *Art and Visual Perception*, 1954. [*Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da Visão Criadora*. São Paulo Livraria Pioneira Editora].

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 64.

⁴ A coincidência com o “slogan” de uma célebre campanha eleitoral de François Mitterrand é pura coincidência.

⁵ Pintados imediatamente antes de 1527. Os primeiros respectivamente no Museum of Fine Arts de Boston e em S. Lorenzo em Florença, o segundo na National Gallery de Londres. CHASTEL, *Sack*, p. 167.

preliminares mostram quão cuidadosamente a composição foi revista, tema por tema, antes de ter atingido o tenso mas apesar disso gracioso ritmo, que a unifica.”

Numa análise de *Expulsão de Heliodoro e Missa de Bolsena* de Rafael (Fig. 279), Hauser atribui-lhe todas as características que irão caracterizar muita da pintura maneirista, a saber: dominância das diagonais, figura principal colocada num segundo plano e afastado do ponto de fuga, composição em profundidade e não em largura, áreas excessivamente cheias outras vazias, desconexões semânticas relativamente aos temas, proporções fantasistas, gestos exagerados¹.

Leo Steinberg, num texto de 1972, definia assim os eixos da pintura tradicional, a partir do Renascimento, apenas parcialmente alterados pelo cubismo: “A parte superior da pintura corresponde ao local onde se situam as nossas cabeças; na parte inferior gravita o ponto onde se situam os nossos pés”². Para ele no entanto os pós-modernistas, designação em que ele incluía já o “Pop”, tinham reforçado o carácter horizontal da pintura, embora regressando geralmente à vertical. Relativamente a uma cama de Rauschenberg que o artista tinha exposto de pé contra uma parede, dizia Steinberg: “A horizontalidade da cama relaciona-se com o ‘fazer’, como a vertical do Renascimento com o ver”.

Este princípio aplica-se à comparação entre duas longas cenas de Estado que Tintoretto pintou para o Palácio Ducal, que se encontram face a face numa das Salas. Na da direita, de 1600, o Doge Giovanni Bembo recebe os representantes da Escola de Galgheri; na da esquerda, o Doge Marino Grimani recebe os representantes da mesma escola. Na da direita os personagens estão alinhados quase em fila indiana, como os frescos pré-renascentistas ou nos Mosaicos de Ravena. Na segunda, estão umas em cima das outras, numa harmónica confusão. Por quase tudo ser igual (excepto o Doge) e ao facto de as pinturas se encontrarem face a face, torna-se ainda mais flagrante a existência de distintas regras pictóricas.

¹ Arnold Hauser, *Mannerism*, p. 121.

² Leo Steinberg (n. 1920). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 948. O mesmo que escreveu sobre a sexualidade da figura de Cristo.

Teatralidade

Na pintura de Greco que pode ser vista no Metropolitan, *A cura do cego*, existe uma grande acumulação de figuras no primeiro plano¹, que contrasta com um segundo plano vazio e de perspectiva vertiginosa. Trata-se de uma pintura de aparência fortemente teatral, como se o pintor quisesse intencionalmente exprimir a seguinte afirmação: “Isto é ficção e não a vida real”¹.

Este aspecto teatral encontra eco em desenhos, como por exemplo num desenho de Paolo Veronese contendo vários estudos² em que nos dois cantos superiores se podem ver cortinados³ (Fig. 379), como numa sala de teatro actual. Rosand chama a atenção para a importância que para este efeito cénico tem também o facto de Veronese manter a linha de horizonte baixa⁴, particularmente se o compararmos com os fundos de Tintoretto, por exemplo em *Roubando o corpo de S. Marcos* (Fig. 281). É este efeito cénico de alguma da pintura figurativa, desenvolvido à exaustão pelo artificialismo de Veronese, que Greenberg e Fried criticavam na arte, reivindicando para a pintura modernista, pelo contrário, uma indiferença em relação ao espectador, uma arte que não seja feita para ser vista.

A mesma teatralidade foi reafirmada pela arte a partir dos anos sessenta do século XX. É idêntica a estrutura da *Ceia em casa de Levi*, de Veronese (Fig. 6) e dos cubos de Donald Judd (Fig. 280).

Segundo Rosand “os sofisticados princípios composicionais de Veronese foram menos importantes para o desenvolvimento da pintura barroca que a mais dinâmica

¹ Conforme escreveu Arnold HAUSER (*Mannerism*, p. 187) acerca dos frescos de Certosa, existe uma tendência, compartilhada com Dürer, de “trazer tanto as figuras para a frente que a extremidade inferior da pintura às vezes corta ou toca os seus pés” [...] “esta sobrecarga do plano da frente atrai o observador para dentro do mundo do quadro e simultaneamente o exclui dele pelo abismo que se abre por sua repentina confrontação com as figuras”.

² *Uffizi 199383*. Conforme refiro noutra local, Veronese poderá ter trabalhado como desenhador de figurinos, para o teatro.

³ Solução também utilizada por Tiziano.

⁴ ROSAND, *Venice*, p. 111.

penetração espacial da arte de Tintoretto”¹. Interpreto esta afirmação, com a qual concordo, por existir da parte de Veronese uma teatralidade mais subtil e bidimensional contra um espectáculo mais físico e total de Tintoretto.

O papel do primeiro plano manifesta-se também no Maneirismo, não só por haver nele esta acumulação de figuras secundárias, mas também por vezes pelo desenho deformado de algumas e pela perspectiva em escorço, a sua colocação praticamente de costas para os observadores, as linhas do olhar, que constituem uma ponte conduzindo o espectador ao interior da pintura, onde se situa a mensagem principal. Estas figuras constituíam não só per se² uma mais valia, mas eram também estradas para a penetração do olhar na pintura, que se tornavam velozes auto-estradas se por elas passassem também as linhas de perspectiva que conduziam aos pontos de fuga. Particularmente representativo desta tendência é *O milagre dos pães e dos peixes*, de Tintoretto. Barocci utiliza também este expediente com muita frequência e daí o desenvolvimento de extraordinários estudos de escorço de cabeças, um dos quais, um óleo sobre papel, estudei no departamento de desenhos do Metropolitan Museum de Nova Iorque (Fig. 340)³.

Esta tendência para tentar quebrar as barreiras entre o espectador e a obra, procurando que ele participe no espaço virtual criado por esta, anuncia, foi recuperada e utilizada pelo Barroco, sendo inclusive levada ao seu extremo pelo “trompe l’oeil”.

Em alternativa, surgiam também figuras estabelecendo contacto de olhar com o observador, e indicando o interior da pintura.

Rosand⁴ comenta também este tipo de figura, que remonta ao interlocutor preconizado por Alberti, no seu tratado: “Figura e espaço partilham uma função

¹ IDEM, *Ibidem*.

² Paolo Pino, 1548: “Em todas as vossas obras haveis de introduzir pelo menos uma figura que esteja toda distorcida e seja ambígua e difícil para que assim aqueles que percebem as subtilezas da arte se consciencializem do vosso valor.” Em SHEARMAN, *Manierismo*, p. 166.

³ Existem tantos outros exemplos. *A Trindade* de Masaccio na igreja de Sta. Maria Novella em Florença, *A recepção aos Embaixadores Ingleses* de Carpaccio, etc.

⁴ ROSAND, *Venice*, p. 26.

retórica comum: ambas se integram na mecânica da participação, facilitando a entrada na pintura, fazendo-nos passar a barreira transparente do plano frontal. Suspendendo a incredulidade, nós confrontamos o próprio drama, respondemos às acções do corpo que revelam os movimentos da alma: choramos com os que choram, rimos com os que riem, e lamentamos com os que lamentam”. É a mecânica da empatia, que nos conduzirá ao Barroco.

Este processo é teorizado no tratado de R. Borghini¹ que aconselha o pintor a encenar as figuras em primeiro plano, de pé ou de joelhos, sendo o assunto principal representado num plano intermédio. Desta forma se evitariam os excessos associados ao Segundo Maneirismo e à escola de Vasari, resultantes da representação de massas de homens em pleno movimento, que ocorrem sobretudo nas pinturas de temas históricos e também em altares,

A este respeito Hauser pensa que, se as figuras em primeiro plano quebram barreiras, é porque estas foram criadas pelo Maneirismo:

“Antiguidade e Renascimento não viam diferenças teóricas entre o espaço em que se movia a obra de arte e o do espectador. [...] O Maneirismo foi o primeiro a estabelecer a diferença entre eles e, ao mesmo tempo, por meio de figuras de primeiro plano e artifícios similares, construiu uma ponte entre eles que, ao enfatizar o abismo, contribuía para o transpor. Tudo na obra de arte leva em linha de conta a existência de um espectador, [...] destrói a auto-suficiência da ilusão e recorda a sua ficcionalidade, em outras palavras, lembra ao espectador o auto-engano necessário à experiência artística, assim roubando a esta a sua espontaneidade e qualidade auto-evidente.”²

Trata-se da criação de um espaço descontínuo e não coerente. Rosalind Krauss relacionava assim perspectiva e modernismo:

¹ Il riposo, in cui della Pittura e della Scultura si favella, Firenze, 1584, p. 177, citado por VOSS, Tardo Rinascimento, p. 35.

² Arnold HAUSER, Idem, p. 279. Fried (*Art and objecthood*), p. 21, revoltava-se contra a arte que tinha o que ele considerava uma dependência em relação ao observador, que ele chamava teatral. Esta polémica está relatada em WOOD [...] *Modernism In Dispute*, p. 191-196.

“A perspectiva é a correspondente visual de causalidade, significando que uma coisa se segue à outra de acordo com uma regra. Neste sentido, apesar de existirem diferenças de desenvolvimento histórico, ela pode ser comparada à tradição literária do narrador onisciente e do enredo convencional, [...] e por detrás daquela sucessão temporal - criando uma sucessão espacial - era omitido o ‘significado’ tanto daquele espaço como daqueles acontecimentos. E é esta ideia apriorística de significado, que grande parte da sensibilidade modernista detesta [...]”¹.

No século XX este conceito plástico-espacial de *artificialidade* é utilizado em muitas obras, a maioria das quais são consideradas “instalações”. Constituem “espaços” também as pinturas de características e escala monumental ou quase diria “ambiental”, por exemplo nos *Nenúfares* de Monet nos fins do século XIX, os “muralistas” mexicanos de meados do século XX, Rauschenberg a partir dos anos 50, Anselm Kiefer a partir dos anos 80 (Fig. 153).

A relação com o espectador é também um dos temas fundamentais do Minimalismo. Para Fried² a situação de uma obra minimalista “inclui o corpo do espectador”. Criase assim, para este crítico de arte uma situação teatral que é, segundo ele, “hostii à arte”³.

¹ Rosalind Krauss, (n. 1941) HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 956.

² Michael Fried (n. 1939) *Art and objecthood*. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 825.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 828-830, “O teatro existe para um público de uma maneira diferente das outras artes.”

III.5. Espaço Maneirista em Maria Helena Vieira da Silva

Desde que estudo o Maneirismo, passei a ver Vieira da Silva como uma pintora que utilizou um sistema de construção, em muitas das suas pinturas, que se radica num ideário estrutural Maneirista.

Esta constatação baseia-se antes de mais no tipo de espaço criado nas suas obras, mas que foi confirmada por numerosos outros factores, após uma abordagem mais atenta da obra desta pintora de origem portuguesa, que viveu entre 1908 e 1993.

Ela utiliza muitas vezes uma perspectiva clássica, composta por um rectângulo como fundo e quatro linhas oblíquas apontando para um ponto de fuga. Segundo Diane Daval Béran, “a perspectiva tinha concentrado a atenção de Maria Helena Vieira da Silva entre 1935 e 1939, período ao longo do qual a artista se tinha dedicado à experimentação das regras clássicas dentro de um esquema constante, o do quarto fechado, alongado depois em corredor”. A obsessão por espaços que à partida são rigorosamente demarcados é patente também pela utilização em determinado período do tema *Partida de xadrez*¹ (Fig. 282).

Este inclui na procura de esquemas espaciais reticulados extremamente simples e quase diríamos básicos, quer através de grelhas quer movimentos curvilíneos, formando espirais².

¹ VIEIRA, *Monografia*, p. 202.

² É interessante a contraposição à importância que a perspectiva assumiu na obra de Marcel Duchamp. Este dizia a Pierre Cabanne: “O *Grand Verre* constitui uma reabilitação da perspectiva que tinha sido completamente ignorada, desacreditada. A perspectiva, para mim, tornou-se absolutamente científica. Não era uma perspectiva realista, mas uma perspectiva matemática, baseada em cálculos e dimensões. [...] Já não queria preocupar-me com a linguagem visual... Tudo estava a tornar-se conceptual”. “Esta perspectiva não visual mas conceptual era também uma perspectiva que se afastava das regras do classicismo, determinadas por uma aparência de profundidade.” DUCHAMP, *Cabanne*, p. 58- 59. Sobre o xadrez: “Nem a forma do jogo nem as peças não são belas por si mesmas, mas o que é belo - se a palavra ‘belo’ pode ser usada - é o movimento”. ”DUCHAMP, *Cabanne*, p. 25.

No entanto tal nunca é feito de uma forma absolutamente equilibrada ou linear. Resultam normalmente espaços de características labirínticas, como a pintora confirma muitas vezes pela escolha de títulos. Por exemplo em 59, intitulou seis guaches sobre fundo serigráfico, *O Labirinto*¹ (Fig. 283).

Em Vieira da Silva, o espaço oscila permanentemente entre a atracção de uma velocidade ou profundidade máxima e, pelo contrário, a negação dessa tendência e o regresso à afirmação da bidimensionalidade, que é a essência física da pintura e que tantos seus contemporâneos glosaram². É expressa nesta pintora a recusa da bidimensionalidade “tout court” à qual se refere, citando o exemplo de Mondrian³. Associaria antes a sua obra a uma determinada fase de Marcel Duchamp (Fig. 288), em relação ao qual existem aliás factores de proximidade, como a mútua relação com Guy Weelen, e sinais de citação, presentes por exemplo em *Et puis voilà... l'escalier*⁴ (Fig. 284), obra de 1951. O tema do movimento e das imagens arrastando-se pela velocidade, foi aliás também explorado por Arpad Szenes e Vieira noutras obras por volta do mesmo período, como aquelas que se referiam a ciclistas, como *A Chegada*⁵ de Arpad Szenes (Fig. 286), e o desenho de Vieira *Les cyclistes*, de 1953 (Fig. 285)⁶. O título da pintura de Vieira *Le promeneur invisible*⁷, de 1951 (Fig. 287), é particularmente eloquente em relação ao tipo de espaço que Vieira, no desenvolvimento criativo das ideias de um Cézanne ou Bonnard, pretendia atingir.

¹ “Este labirinto é o meu céu, mas talvez se encontre, no meio deste labirinto, uma pequeníssima certeza.” VIEIRA, *Monografia*, p. 112. *Cat. Raisonné* 1626 a 1635.

² São sintomáticas as três subdivisões temáticas que Daval Béran criou para descrever a obra de Vieira: *Perspectiva assumida*, *Perspectiva e plano contrariados*, *O plano como objecto de uma dimensão incomensurável*, o abismo. VIEIRA, *Monografia*, p. 202.

³ “Não via interesse em seguir Mondrian ou outro [...] queria que as pessoas não fossem passivas. Que elas cheguem, passeiem, subam e desçam.” IDEM, *Ibidem*, p. 152.

⁴ Tinta e Aguarela sobre papel. VIEIRA, *Catalogue Raisonné*, p. 867.

⁵ Do Museu de Belas Artes de Dijon.

⁶ VIEIRA, *Cat. Raisonné*, p. 1082.

⁷ N° 782 em IDEM, *Ibidem*.

O instrumento óptico responsável pela captação da perspectiva já não é estático mas pelo contrário está em movimento¹, como acontece por exemplo na pintura cubista e no cinema. A representação captada na superfície da tela não transmite o instante fotográfico² mas pelo contrário contempla sobreposições sucessivas e aventurosas, que vão ocorrendo no tempo e através de deslocções ao longo do espaço, mas que se vão fixando sobre a superfície da tela, sendo percebidas portanto pelo espectador simultânea e não sucessivamente (neste último caso como aconteceria no cinema fotográfico ou no desenho de animação).

Esta mobilidade do instrumento responsável pela visão aproxima-se também de uma representação realista do uso dos olhos que fazemos no quotidiano, em que começamos por ver a partir de dois pontos de vista afastados entre si por alguns centímetros que, na sua interacção com o cérebro e a memória, vão processando a informação recebida e se mantêm em constante movimento, que começa pelo seu próprio funcionamento orgânico, com um sistema muscular próprio, forçando-os constantemente a piscar e movimentarem-se em sincronia.

É esta a visão de quem está, não perante as coisas mas nas coisas³. A arte de Vieira é assim, como a dos primeiros maneiristas, Pontormo ou Rosso Fiorentino, eminentemente retiniana, contrária portanto a um conceptualismo que procura ignorar o impacto da visão em favor de um ascetismo ligado à ideia de um Deus invisível ou uma ideologia sobrenatural e sobre-humana. Esse carácter é temperado pelo que Daval refere como uma recusa da focagem, uma opção pela “globalidade da visão”⁴. Também as humildes e muito físicas associações a tons e cores, por vezes muito elaboradas e meticulosamente executadas de Vieira, desestabilizam - nos mesmo

¹ “[...] o movimento não se contenta em suportar o espaço e o tempo, mas assume-os activamente, retoma-os na sua significação original, que se eclipsa na banalidade das situações adquiridas.” Merleau Ponty (*Fenomenologia da Percepção*) citado por Jean Luc Daval em VIEIRA, *Monografia*, p. 110.

² “Quando conseguir fazer uma perspectiva perfeita, mas não fotográfica, ficarei contente.” Vieira, citada por Jean-Luc Daval em IDEM, *Ibidem*, p. 109.

³ Comparar com o que foi referido a propósito do espaço maneirista “humanizado” no capítulo *Anti-Naturalismo e Fantástico*.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 115.

quando nos querem fornecer referências espaciais, transmitindo noções não de posição mas sim do “contínuum”.

O espaço de Vieira da Silva é assim um espaço relativamente vertiginoso, mas em que, nem nesta vertigem nos é permitido embarcar, sem prescindir de uma grande dose de ambiguidade ou incerteza¹.

A biografia de Maria Helena e os numerosos depoimentos que deixou sobre o seu tipo de motivação pessoal e artística indicam a existência de fortes nexos entre este sentido particular do espaço na sua obra e a maneira como ela própria encarava essa dimensão na sua vida. Aliás, outra coisa não seria possível num tipo de arte e de mentalidade de raiz existencialista, em que a subjectividade e a auto-expressão eram privilegiadas. Ela confessava a Schneider: “Tenho a atracção do abismo. Na Basílica de S. Pedro, senti-me aspirada pelas abóbadas”².

Vários artistas terão tido vertigens ao longo do desenrolar da história de arte³. Em poucos, no entanto, teremos tido consciência tão clara das consequências dessa condicionante na sua inserção do espaço real no espaço pictórico, e ainda em menos

¹ Veja-se como Daval Béran descreve a obra de Vieira *Les grandes constructions* de 1956: “O sentimento espacial que se desprende desta pintura é de profundidade perspectiva. No entanto, olhando-a com mais atenção, a construção renascentista só permanece na álea central separando os dois eixos, a que se juntam uns feixes de traços; no resto da composição, em especial na metade esquerda, as formas escalonam-se sobre a vertical, isto é, sobre um plano, do qual não se poderá dizer se está próximo ou distante, visto que oscila entre uma coisa e outra.” VIEIRA, *Monografia*, p. 211.

² P. Schneider, *Les dialogues du Louvre*, Paris 1967, p. 283 citado em IDEM, *Ibidem*, p. 99.

³ A propósito da agorafobia, Wilhelm Worringer escreveu o seguinte: “Em termos populares, este medo físico dos espaços abertos pode ser explicado como um residuo da fase normal do desenvolvimento do homem no qual ele não era ainda capaz de confiar inteiramente nas impressões visuais como forma de se familiarizar com o espaço que se estendia à sua frente, mas pelo contrário estava ainda dependente da segurança que lhe era oferecida pelo sentido do tacto”. In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 70. Veja-se também Giacometti, citado por J.P. Sartre em IDEM, *Ibidem*, p. 600: “No espaço, há demasiado.” Veja-se também os capítulos III.2, *Caos e Horror Vacui* deste estudo.

casos teremos textos auto-biográficos em que se adivinhe que, para o próprio artista, este era um facto cultural relevante na origem da sua linguagem artística¹.

Esta perspectiva individualizante da vida traduz uma humanização de todas as realidades, que deixam de ser coisas em si mesmas, passando a ser utilizáveis e utilizadas pelo sujeito.

“Nos meus últimos quadros, aparecem formas que são vistas pelos outros como casas, mas que, para mim, são interiores com portas e janelas, não são exactamente quartos mas antes, entradas.”²

Existe assim uma relativa volatilização das coisas, no sentido em que elas deixam de “ser” em e por si mesmas, mas existem apenas nas suas relações conosco, o que na realidade constitui um espaço intermédio que não se situa em parte alguma³. Esta fusão entre corpo e espaço, entre figura e fundo⁴, é também salientada por Merleau Ponty: “Ser corpo é estar ligado a um certo mundo e o nosso corpo não existe previamente no espaço: é parte do espaço”⁵.

Entre estas “coisas” que desta forma se volatilizam estão também as pessoas, às quais aliás Vieira se refere: “Olho para a rua, as pessoas andam a pé e em vários transportes, a diferentes velocidades: imagino fios invisíveis que as puxam. Não têm o direito de parar. Já não os vejo, tento ver o mecanismo que as move”⁶.

¹ A dimensão cultural da citação parece-me reforçada pelo facto de Vieira ter uma sensação de vertigem perante um monumento sob vários aspectos fundador, como a Igreja de S. Pedro em Roma, e não apenas quando se chegava à balaustrada de uma qualquer varanda mais alta. Trata-se também de vertigens invertidas, ou seja, no sentido oposto à lei da gravidade.

² VIEIRA, Monografia, p. 93. Citado por Jean-Luc Daval a partir de Anne Philipe, *L'éclat de lumière*, Paris, 1978, p.30.

³ A este propósito seria interessante estudar a forma de representar a existência do Espírito Santo na *Summa Teológica* de Santo Agostinho.

⁴ Ver capítulo III. 4. “Relação figura/fundo; Horror Vacui”.

⁵ Citado por Jean-Luc Daval em VIEIRA, *Monografia*, p. 110.

⁶ É sugestivo contrapor a texto de Mondrian, o tal que ela “não via interesse em seguir”: “Ru-ru-ru-u-u. Pre.... Imagens são limitações. Imagens multiplas são limitações diversas, A aniquilação de imagens e limitações através da multiplicação de imagens. As limitações obscurecem a verdade. Adivinha: onde está a verdade na verdade? Limitações são igualmente relativas enquanto imagens

Um primitivo regresso à humanidade de tudo, traduzido numa subjectivação, reflecte-se depois no que diz respeito aos outros por uma desumanização, através de uma concentração naquilo que Vieira chama os “mecanismos”, uma generalização. Trata-se também de uma constatação relativa à sociedade industrial e pós-industrial, comparável ao arquétipo que constitui o filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. Portadora deste sinal de humanização do espaço é também a organicidade das estruturas espaciais, por exemplo as *Compositions* de 1936¹ (Fig. 289), possivelmente influenciada pelos excelentes e muito rigorosos estudos de anatomia por parte de Vieira na sua juventude, que estiveram expostos na Fundação Vieira da Silva em Lisboa em 2003. As estruturas tornam-se assim semelhantes a ossos, uma “*démarche*” artística que em termos de arquitectura contemporânea nos faz pensar na obra do catalão Santiago Calatrava.

Cria-se assim um espaço-mutante, nem orgânico nem geométrico, que nos deixa muitas incertezas quanto à sua natureza genética. A obra de arte é assim associado a um ser vivo, embora não o seja².

Toda esta deriva não-clássica da noção do exterior em Vieira nasce, como foi dito, de longos estudos relativos à noção clássica das estruturas do espaço e da anatomia, que se mantêm como uma citação permanente na sua obra, embora (e visto que) constantemente subvertida.

ou enquanto tempo e espaço. Depois de hoje haverá outros dias e imagens, e este boulevard não é o único boulevard. Os dias formam séculos, e o avião aboliu a distância. O tempo e o espaço movem-se: o relativo move-se e o que se move é relativo.” Piet Mondrian (1872-1944) *Natural reality and Abstract Reality. An Essay in Triologue Form*. 1919-20. [George Braziller, New York, 1995, p.119].

¹ VIEIRA, *Catalogue Raisonné*, p. 185 e194.

² “O quadro não é um análogo a nada senão ao corpo”. Vieira em entrevista a Schneider, citada em VIEIRA, *Monografia*, p. 99. E a Jean-Luc Daval, IDEM, *Ibidem*, p. 92: “Um quadro deve ter um coração próprio, um sistema nervoso, ossos e circulação. Nos seus movimentos, deve parecer-se com uma pessoa, deve ter o tempo dos seus movimentos. Aquele que o olha deverá encontrar-se diante de um ser que lhe faça companhia, que lhe conte histórias, que lhe dê certezas.”

Vem isto a propósito da utilização e apropriação do passado em Vieira, que considero caracteristicamente maneirista.

Vimos como cita nas suas obras e refere com entusiasmo a herança pictórica de artistas como Cézanne¹. Ele funcionou para ela, na metáfora química de Jean-Luc Daval, como um “revelador fotográfico”². Este refere ainda que a pintora contou, numa entrevista, que os *Jogadores de Cartas* do mesmo pintor (Fig. 290), patentes no Louvre³, foram para ela “a passagem para o outro lado de uma parede aparentemente sem saída”⁴.

O reconhecimento da influência determinante da Maneira de Cézanne na de Vieira da Silva, embora no sentido de uma desestabilização, é também patente numa conversa da autora com Anne Philipe⁵:

“Passei um período doloroso, uma espécie de crise. Punha-me diante da tela, pensava num monte de coisas, perguntava-me em que direcção ir. Porque há, na nossa época, um verdadeiro problema de direcção, desde Cézanne que o ofício de pintor se tornou diferente do que era. E os tempos também mudaram. A escolha alargou-se, o leque abriu-se, descobriu-se um passado, que as gerações precedentes ignoravam.”

Vieira revela nesta frase uma das tendências permanentes do Maneirismo: A descoberta do passado, com tudo aquilo que de aparentemente anacrónico e contraditório ele possa conter. O passado e muitas vezes a “imitação” do passado, constituem o método que abre a porta ao futuro, como prova a obra e a própria consciência auto-crítica de Vieira da Silva⁶.

¹ O próprio Cézanne herdeiro de terceiros, como Greco. Ver Foudoulaki, “Greco/Cézanne”, em *EL GRECO*, p. 570.

² In VIEIRA, *Monografia*, p. 97.

³ A versão do Musée d’Orsay reproduzida na Fig. 290.

⁴ VIEIRA, *Monografia*, p. 98. Citado a partir de P. Schneider, *Les dialogues du Louvre*, Paris 1967, p. 53. A simultaneidade da agorafobia e claustrofobia.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 95. Cit. Anne Philippe, *L’éclat de lumière*, Paris, p. 78, 105 e 106.

⁶ “A memória [...] é um presente que continua presente.” Entrevista de VS a Diane Daval Béran in IDEM, *Ibidem*, p. 190. Curiosamente, Cézanne dizia precisamente o contrário. Numa carta a Émile Bernard inserida em HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 38, afirma: “O Louvre é um bom

A transformação de lugares comuns e influências do passado em imagens por vezes podem ser surpreendentes para aqueles que vêem a criatividade como descoberta de algo de integralmente novo. Esta espécie de “canibalismo artístico” nota-se mesmo em relação às obras da própria, como se verifica quando revela a Dianne Béran que o ponto de partida para os seus quadros é muitas vezes “um quadro antigo que tenho vontade de refazer”¹.

Outra feição maneirista da obra de Vieira reside também na sua incerteza, derivada aliás de um subjectivismo de raiz existencialista, como já afirmei. Nas longas entrevistas que confiou a vários autores manifesta muitas vezes a dúvida sistemática, através de múltiplas afirmações: “Habituei-me a acreditar que não há nada estável, que tudo muda continuamente”²; [...] “nunca afirmo nada”³; “[Vermeer] tinha certezas... tinha uma natureza diferente da minha”⁴.

A sua atitude face às grandes teorias da arte provindas dos grandes “opinion makers” que, como Clement Greenberg, a partir dos anos 50 mudavam o panorama da arte no mundo, era aparentemente respeitosa mas realmente de uma indiferença relativa: “As grandes teorias da arte são muito bonitas, mas... Sigo-as sim, mas enfim, não quero pô-las em prática; gostava era de me pôr em prática a mim mesma.”⁵

Regressamos a uma ideia romântica do artista como aquele que chega ao seu verdadeiro ser, que descobre e revela o seu verdadeiro eu.

Ou então ao “eu” da arte, expressa nos seus elementos básicos constituintes, como as cores. De grande beleza poética é o texto que foi apresentada como legado que Maria

livro para consulta mas deve ser apenas um intermediário. A maior parte do estudo real deve ser realizado sobre a multi-facetada imagem da natureza”. Maurice Denis dizia sobre ele: “A sua conformação espiritual, o seu génio, não lhe permitia uma apropriação directa dos velhos mestres: ele encontra-se para com eles numa situação idêntica àquela em que se situa face aos seus contemporâneos”. HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 43.

¹ VIEIRA, *Monografia*, p. 190.

² IDEM, *Ibidem*, p. 95. Ent. a Charbonnier, p. 52.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 189.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 112

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 56-57, Charbonnier, p. 56-57.

Helena Vieira da Silva deixou aos seus amigos no momento da morte e como tal foi em 1992 publicado em vários jornais portugueses e que está também inserido na Monografia que acompanha o *Catalogue Raisonné* da autora, e que apresento como o *Apêndice nº3*.

Este pequeno texto, cujo original terá sido encontrado nos papéis de Maria Helena após a sua morte e cuja data de redacção é por isso desconhecida¹, transmite afinal a convicção da autora de que as cores, simples matéria pigmentada, contêm afinal tudo aquilo a que se costuma chamar vida.

Esta concentração da vida nas cores coloca-a na tradição dos maiores coloristas (como os pós- impressionistas, Pontormo, Albers, Guido Reni), embora contraditoriamente nos lembremos muitas vezes de Vieira como de uma magistral utilizadora dos cinzentos.

¹ Agradeço à Dra. Marina Bairrão Ruivo, conservadora da Fundação Vieira da Silva, o contacto estabelecido com os gestores do legado de Vieira no sentido de tentar saber mais dados acerca deste documento.

IV. Muitos artistas, um só mercado.

Questões de distribuição

Chegado a este ponto, procurarei perceber aquilo que, entre o Maneirismo o século XX, aproxima a profissão e a prática artística em geral, nos seus mais diversos aspectos, já que também aqui existirá entre os dois períodos histórico-artísticos um conjunto de curiosas similitudes.

IV.1. Um novo tipo de artista

Chastel, ao reflectir sobre a Academia Florentina¹ de finais do século XV², refere a consubstanciação de um mito do artista identificando-o com o de *Orfeu*, do poeta Poliziano. Este associa no seu sonho pastoral, a visão do tríplice poder de Eros, Hermes e Saturno, ou seja, o de explicar o mundo, a magia, o canto inspirado do amor e finalmente as forças suplementares que são fornecidas pelo desespero. O artista terá deixado de estar sob a influência de Mercúrio para passar à égide de Saturno³. Uma antevisão do artista romântico, que contribuiu para sedimentar a sua importância individual e social e que mantém ainda hoje em dia a sua relevância semântica. Na realidade o académico Marsilio Ficino defendia que “nas pinturas e nos edifícios brilha o saber e a capacidade do artista; podemos ver ali a disposição e

¹ Uma Academia sobretudo poética e filosófica de ideais Neo-Platónicos.

² CHASTEL, *Marsilio*, p. 324.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 118.

quase a imagem do seu espírito, porque o espírito se exprime e se reflecte assim como um espelho mostra a face daquele que o olha”¹.

É talvez, mais que tudo, o tipo de artista plástico Moderno que se fundou no Maneirismo e que contou com um renovado mercado de pintura. Com Miguel Ângelo e a série de artistas que em Roma e Florença se lhe sucederam² certamente, mas até talvez com todos aqueles nomes que, como Diogo Teixeira (Fig. 291) ou António Campelo (Fig. 292), e outros posteriores, abasteceram os consumidores de pintura a nível nacional e até mesmo regional, conforme bem descreveu Vítor Serrão em várias obras³.

Surgiu uma classe de artistas, não já os artesãos anteriormente existentes⁴, mas sim cavalheiros que gozavam de um certo estatuto de individualização que lhes permitia, ou melhor, quase lhes impunha, a “licença” artística de que falámos, embora com a consequente perda de segurança que a antiga condição oficial lhes garantia⁵.

¹ CHASTEL, *Marsílio*, p. 135. Chastel comenta: “A obra de arte, portanto, é apresentada como o ‘espelho’ de um pensamento individual, e não de uma ‘ideia’ superior”, p. 136.

² “Estes artistas não eram humildes artesãos mas sim brilhantes e cultos indivíduos. Rosso era ‘elegante’ na aparência, agradável e persuasivo na fala, um excelente músico, e não ignorante na cultura” (segundo Vasari). CHASTEL, *Sack*, p. 156. Pelo contrário, na geração anterior, Paolo Ucello era filho de um barbeiro, Andrea del Castagno de um camponês, o pai de Filippo Lippi era talhante, o de Boticelli juiz de paz, o de fra Bartolomeo guardava mulas; Andrea del Sarto, como o nome indica, de um alfaiate, Polluiauolo da família de vendedores de galinhas. WITTKOWER, *Saturno*, p. 22.

³ Por exemplo no artigo de Vitor Serrão, *A arte da pintura no eixo Caldas da Rainha- Óbidos, 1520-1684*. Linha do Oeste, Assírio e Alvim, 1998. A corte de aldeia, criada em Óbidos.

⁴ Quando o “melhor artista era um artesão e o mais humilde artesão um artista”, segundo as palavras de William Morris. Citado por PEVSNER, *Accademie*, p. 284.

⁵ Para HAUSER, *Mannerism*, p. 36, “sacrificaram a posição assegurada na sociedade, o amparo da sua corporação, o seu relacionamento inequívoco com a Igreja”. A título de exemplo, mostrando como as oscilações dos estatutos profissionais podem ser rápidas, veja-se o que aconteceu no espaço de poucas décadas com a profissão de jogador de futebol.

A evolução da profissão artística da corporação para um estatuto individual suscitou em casos de menor sucesso ou personalidade mais fraca um “malaise” que Dubois¹ associa às próprias características gerais da arte maneirista e que se consubstancia nas biografias de numerosos dos seus artistas.

Nem é possível pensar, como refere Battisti criticando opiniões de Gustave René Hocke, “que artistas e literatos fossem, como hoje, livres de exercitar-se experimentalmente, desvinculando-se da tradição, e com um mercado de editores e colecionadores à sua disposição, também interessados na arte pela arte”².

Segundo Wittkower, a situação na Holanda parece ter sido ainda pior do que na península itálica, por falta de apoio mecenático, sendo obrigados a vender as obras ao desbarato, muitas vezes a vendedores ambulantes que os vendiam em feiras e mesmo assim a terem outras profissões como forma de se sustentarem (como Rembrandt, Vermeer, e muitos outros). “A dupla profissão torna-se uma necessidade para os artistas sempre que a oferta supera largamente a procura.”³ Em quase todas as épocas a oferta parece ter superado a procura⁴.

Sabe-se que alguns artistas viviam numa situação de pobreza aflitiva, sempre perseguidos por dívidas. Era o caso por exemplo de Antonio Correggio (1489/94-1534) em Itália, e Vermeer (1632- 1675) nos Países Baixos. Alguns desistiam, como Mariotto Albertinelli, sócio de Fra Bartolommeo, que trocou a profissão de artista pela de estalajadeiro.

O isolamento económico acompanha uma maior solidão do artista na sociedade, um papel que Chastel denomina como sendo de “génio saturnino”, normalmente associado a figuras fundadoras, como Leonardo e de Miguel Ângelo.

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 79. “[...] “seria melhor falar de um mal estar colectivo e procurar as suas causas no estatuto social do artista, encerrado na contradição entre a servitude e a exigência de originalidade, a dependência e a independência.”

² BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 37.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 32.

⁴ WITTKOWER informa ainda que em 1560 em Anvers estavam inscritos trezentos artistas e gravadores, mas apenas cento e sessenta padeiros e setenta e oito talhantes.

“O pintor ou mesmo o desenhador deve ser solitário sobretudo quando tenha tendência para a especulação”, considerava Leonardo¹. “Se estás só, és todo teu, mas se estás acompanhado por um só companheiro, serás só meio-teu [...]”²

“Não tenho amigos de espécie nenhuma nem pretendo ter”, confessava Miguel Ângelo em 1509³. Alguns artistas privilegiados, entre eles Miguel Ângelo, encontraram no entanto bons amigos que ajudaram a que fossem recebidos e tratados como sábios ou mesmo como príncipes, como foi o caso de Leonardo na corte de Francisco I de França e Rafael na de Leão X. Estes poderosos apoios foram um “contrappósto”, às antigas Guildas profissionais, que pretendiam controlar e beneficiar da actividade dos artistas. Conforme refere Pevsner⁴, Miguel Ângelo proíbe em 1548 o seu sobrinho de lhe enviar cartas dirigidas a “Michelangelo scultore”. Acrescenta ainda: “Sou conhecido aqui como Michelangelo Buonarroti, nunca fui pintor nem escultor, como aqueles que têm um ofício”⁵. Manifesta assim a sua repugnância pelo estatuto artesanal e corporativo associado às artes, e também à forma como os escultores eram vistos na sociedade, como pouco mais que serviçais, o que motivara a recusa inicial do seu pai em autorizar a prossecução da vocação do seu filho, sendo apenas demovido por Lorenzo de Medici⁶.

Pinelli coloca a situação causa-efeito noutra ordem, ao referir que a decadência das instituições corporativas artesanais não aconteceu devido à mudança de mentalidade

¹ “Les Carnets de Leonard de Vinci”, citado por CHASTEL, Marsilio, p. 310.

² WITTKOWER, *Saturno*, p. 89.

³ CHASTEL, *Marsilio*, p. 311.

⁴ PEVSNER, *Accademie*, p. 36.

⁵ WITTKOWER refere que a partir do século V a.C. na Grécia se verificou o mesmo fenómeno. Parece que Parrásio assinava as suas obras como: “Um que vive no luxo”. WITTKOWER, *Saturno*, p. 11 e 21.

⁶ A posição de Miguel Ângelo vem na sequência de outras tomadas de posição de artistas, como Brunelleschi que, em 1434, esteve onze dias na prisão por se recusar a pagar uma comissão à Arte dos Mestres de Pedra e Madeira, ao qual pertenciam todos os construtores urbanos. IDEM, *Ibidem*, p. 19. O mesmo autor cita também o caso do genovês Paggi, do qual existe um opúsculo que justifica a inutilidade das corporações, no que diz respeito aos artistas.

dos artistas e mecenas, mas que foi pelo facto de as corporações profissionais estarem enfraquecidas que os artistas trocaram o seu estatuto artesanal por um estatuto académico, com as suas consequências: “Barreiras proteccionistas, garantias económicas, sociais e profissionais, que se traduziram numa redefinição do perfil deontológico da profissão e uma nova disposição da hierarquia interna.”¹

Wittkower cita correspondência trocada entre Miguel Ângelo e Júlio II em que se demarca onde começam e onde acabam as forças e as fraquezas dos novos estatutos de artista livre e colecionador de arte: aquele que quer receber o dinheiro pelo seu trabalho independente e o que quer ver e possuir uma obra única e que só uma pessoa no mundo pode fabricar.

Miguel Ângelo é um caso ímpar, mas através do seu exemplo constituiu um paradigma para a actividade artística e que continua funcional nos nossos tempos. A sua lenda começou bem cedo: “Miguel Ângelo era, no sentido moderno do termo, uma ‘personalidade’, do qual qualquer iniciativa era comentada e sobre a qual a especulação era generalizada. Isto reflecte-se no facto de não uma, mas duas biografias de Miguel Ângelo terem sido impressas antes da sua morte.”²

No *Decameron* de Bocaccio, surge outro aspecto ligado ao individualismo: O artista é mostrado, segundo Wittkower, como um boémio, brincalhão, manhoso, “de moral um tanto ou quanto relaxada e sem demasiado peso doutrinal”³, tal como transparece também no autobiografia do ourives Benvenuto Cellini.

Por isso parecem oportunos os conselhos de Cennino Cennini em *Il libro dell'arte*, em 1437. “A tua vida deve ser sempre organizada, como se tivesses que estudar teologia, filosofia, ou outras ciências, comendo e bebendo com temperança pelo menos duas vezes por dia, comendo pouco mas bem, e bebendo pouco vinho. Aqui está algo que, se respeitado, pode causar com que a tua mão se torne a mais ligeira,

¹ Pinelli, Introdução a PEVSNER, *Accademie*.

² Pilliod, AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 31.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 23.

indo muito mais longe e voando mais que uma folha impelida pelo vento. Isto acontecerá ainda mais, se não usares demasiado a companhia de mulheres.¹”

§

Verificou-se a dada altura no século XVI um viragem naquilo que se pensava ser o ideal para o artista, já que no seu início se privilegiava o rebelde e mais perto do seu final o “artista filósofo, conformista, bem educado e racional, ricamente provido pela natureza de todas as graças e virtudes”².

Seguiram-se “a mobilização por ocasião das festas de todo o corpo académico, os incentivos estatais, os prémios, os concursos, as exposições públicas de pintura e escultura, (...) outros tantos penhores informais deste contrato que estabelece, em última análise, o novo papel da produção artística no Estado absoluto”³.

Foi no Maneirismo tardio que surgiu a Academia de São Lucas, em que foram instrumentais mais tarde os irmãos Zuccari. Aos cerimoniais de uma outra instituição deste género, a Academia del Disegno, que ele próprio criou ainda antes e que antecipa as nossas instituições escolares/artísticas, comparecia Vasari com as vestes de veludo, com as quais se auto-retratou⁴ (Fig. 293). Pevsner refere⁵ no entanto que a Academia não correspondeu inteiramente aos objectivos do seu criador, no sentido de se extinguir o sistema corporativo medieval, tendo mesmo existido um refluxo no final do século.

¹ Citado por WITTKOWER, *Saturno*, p. 14.

² PEVSNER, *Accademie*, p. 49.

³ IDEM, *Ibidem*.

⁴ Relativamente a um período a que alguns autores chamam o Maneirismo helénico (IV a. C.), existe uma descrição de Ateneu de Naucratti (início do século III d.C.), que vale a pena considerar: “ele [Parrásio], como forma de provar a largueza com que vivia, usava vestes de púrpura e trazia sobre a cabeça um véu de renda branca; apoiava-se num bastão ornado de volutas de ouro e de ouro eram também os atacadores que lhe prendiam os sapatos”. WITTKOWER, *Saturno*, p. 3.

⁵ PEVSNER, *Accademie*, p. 54.

O fim das corporações não foi uma evolução em linha recta, como se nota nas hesitações e recuos ocorridos nas relações entre a “Accademia” e a “Università” (a corporação) no início do século XVII, em Roma, que se reflectiram numa série de instruções contraditórias por parte de Clemente VIII e Gregório XV. Ela ocorreu também de forma diferente de cidade para cidade, traduzindo a natureza diferente das próprias corporações¹.

Aliás esta evolução não reúne vantagens absolutamente consensuais, tendo existido no século XIX um movimento de regresso à pureza do corporativismo medieval e à unidade entre artistas e artesãos, com William Morris, Ruskin e outros, que aliás produziu excelentes frutos, entre os quais a posterior evolução ocorrida na Alemanha, com a Bauhaus.

O florescer de instituições académicas rigidamente estruturadas, um passo necessário no progresso das artes, que entrou em competição com as guildas mas restringe também o individualismo dos artistas, é associado por Hauser e também por Pevsner, talvez um pouco na linha de Morris, ao espírito do Concílio de Trento: autoritarismo e academismo artístico.

Sabemos também que em Portugal se verificaram também recuos seguidamente ao Maneirismo,² no que se pode chamar “a condição do artista”. De nada valeu o

¹ ROSAND, *Venice*, p. 7. Ele refere que em 1436 foi revisto o princípio que proibia pintores exteriores à Guilda de la Arte dei Depentóri de vender em Veneza mas que em 1506 Albrecht Dürer se queixa numa carta dos maus tratos que sofreu por parte dos seus colegas locais, ao tentar praticar nesta cidade. Rosand escreve também sobre as extraordinárias coisas que a corporação era encarregue de fazer como no caso do testamento de Lorenzo Lotto, que encarregou o organismo de encontrar dois jovens pintores que lhe sucedessem na sua oficina e no uso dos materiais remanescentes e duas raparigas pobres mas honestas que com eles se casassem. Só em 1682 os pintores de figura viram o senado reconhecer a sua separação da corporação que reunia os restantes “depentóri” e formar o “Collegio dei Pittori”.

² É mesmo discutível para alguns que se tenham alguma vez verificado avanços. “Vitor Serrão demonstrou, no seu estudo fundamental *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, que apesar das alterações de mentalidade introduzidas pelo humanismo, na sua breve florescência em Portugal, e pelo Maneirismo, que se impõe como tendência artística dominante,

relatório que Félix da Costa (1639-1712) apresentou à corte em 1696, intitulado *Antiguidade na arte da pintura* e no qual referia: “Com a criação de uma Academia assistiremos à difusão da arte do desenho neste reino, e o incremento da reputação destas artes. A obra de Portugueses tornar-se-á famosa e as nossas obras de arte brilharão e serão aplaudidas em nações estrangeiras”. A Academia só viria a ser criada no século XIX. “A situação dos artistas” continuou a arrastar-se até ao presente, com douradas excepções, precária e sub-desenvolvida, conforme voltarei a referir no âmbito deste estudo¹.

O elogio do artista

A evolução do estatuto profissional do artista desenvolveu-se e consolidou-se também através do suporte teórico de obras sobretudo biográficas, como entre outras as *Vite* de Vasari, ou tratadísticas como *Da Pintura Antiga* de Holanda e *Het Schielder-Boeck*, de Karel van Mander.

Conforme refere Wittkower “a maior parte dos biógrafos eram eles mesmo artistas, elevados aos extractos superiores da sociedade e que daí exprimiam e reflectiam as opiniões decorrentes do seu próprio estatuto”². Obras destas multiplicaram-se no século XVI, versando sobre artistas locais.

O mesmo historiador cita também outros indícios de uma lenta elevação do estatuto social do artista: cartas em que Giovanni de Medici é tratado como amigo por artistas

pouco ou nada mudou na situação profissional dos pintores portugueses.” MACHADO, José Alberto Gomes, *André Gonçalves*, p. 113.

¹ *Arte Opinião*, nº 11, 1978. Título de mesa redonda que F. Rocha da Silva e Mafalda Osório, organizaram em 1978, com José Escada, José Afonso, Eduardo Geada, Rui Simões, Melo e Castro, Lagoa Henriques, João Perry e João Esteves.

² WITTKOWER, *Saturno*, p. 14.

(Benozzo Gozzoli e Filippo Lippi) e também o facto de a partir de certo momento do século XVI artistas serem nomeados para cargos públicos¹.

A proximidade do poder continua a ser um objectivo dos artistas, como prova o diagnóstico de Riegl, nos finais do século XIX:

“A arte moderna [...] tornou-se o privilégio de certas classes (cultivadas). Na época em que a arte antiga estava no seu apogeu parecia haver uma relação ainda mais profunda entre as artes plásticas e todas as classes populacionais. [...] Nos nossos dias o artista é um senhor distinto que trabalha para prazer de outro grande senhor rico; este pode ser um personagem privado, o Estado ou a Igreja.”²

A avaliação da situação pelo escultor Henry Moore, cerca de cinquenta anos depois, não era muito diversa: “Como artistas não sabemos quem é o nosso patrão; somos indivíduos procurando patronato, por vezes por parte de outro indivíduo, outras por parte de uma organização de indivíduos - uma corporação pública, um museu, uma autoridade educacional - por vezes o próprio Estado. Esta mesma diversidade requer da parte do artista moderno uma adaptabilidade e agilidade que não eram pedidas ao artista numa sociedade unificada.”³

Entre o público e o privado, a vida do artista é na realidade cheia de ambiguidade, mas tem-se vindo a modificar muito rapidamente ao longo dos últimos anos, e talvez não para pior, apesar da crise económica internacional que se sente na altura em que estou a escrever.

Esta lenta mudança tem tido a contribuição multi-secular de muitos pensadores e artistas que através do seu exemplo têm contribuído para dignificar o estatuto social e cultural do artista.

Em 1884 Balzac afirma “Os reis governam as nações durante um período limitado; o artista durante séculos. Ele muda a própria natureza das coisas, revoluciona a

¹ WITTKOWER, *Saturno*, p. 45.

² RIEGL, *Grammatica*, p. 42.

³ Henry Moore (1898-1986). Citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 669.

maneira como fazemos os nossos julgamentos morais, o seu peso sente-se em todo o mundo”¹.

É interessante ler a descrição de uma visita do escritor Francisco Pacheco a Greco, em Toledo, em 1611.

“O artista, então com setenta e um anos, estava demasiado doente para o acompanhar, mas surpreendeu o visitante pelo vigor do seu intelecto e pela riqueza da sua conversação, escandalizando-o com o seu espírito rebelde. O filho de Greco mostrou a Pacheco uma quantidade de quadros do pai, mas as vinte e quatro divisões da casa do pintor estavam quase vazias, à excepção de muito poucos móveis, uma boa biblioteca e uma cozinha bastante bem fornecida.”²

Wittkower³ cita o académico francês Claude Lorrain (1666-1743), que dizia a um eclesiástico mais arrogante: “Senhor abade, basta um colarinho e um momento de nepotismo para fazer um homem como você, mas são necessários mais de trinta anos para formar um homem como eu”.

No seu prólogo-dedicatória a D. João III, Holanda (*Da Pintura Antiga*) dá-se ao trabalho de tentar pintar da forma mais nobre o estatuto do pintor, usando mesmo no primeiro capítulo o título, um pouco megalómano: “Como Deus foi pintor”.

Mais prático é João de Barros, em *Ropica Pnefma*, editado em 1532, que no entanto apresenta tipicamente a actividade artística como uma profissão liberal: “ Há i uns pintores que se deleitam em pintar nus, outros têm mais gosto em o trapo, outros não se lembram de si por pajsages que são mais contemplativas, e outros leixam estas três partes e tomam a do romano. Cada um segue e obra o natural da sua condição e ingenho, uns imitando a natureza e outros a fantasia sem ordem.”⁴

Seria certamente difícil hoje resumir a actividade artística de uns e outros, em tão poucas palavras.

¹ Em HASKELL, *Image*, p. 402

² WITTKOWER, *Saturno*, p. 247.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 250.

⁴ Citação extraída do texto de Joaquim de Oliveira Caetano, “A moda de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo”, em SERRÃO (coord.), *Maneirismo*, p. 104.

O modo de produção da arte

Curiosamente, tendo em vista os aspectos puramente oficinais e materiais da produção artística, verificou-se nas últimas décadas do século XX um afastamento de uma forma de produção romântica e individualizada, como a de Miguel Ângelo¹, e o regresso a uma situação em que o trabalho é realizado em grandes oficinas artesanais ou mesmo industriais, nas quais o artista não é o único manufator, podendo mesmo participar apenas nos processos de planeamento e controlo de qualidade. Estes mecanismos desenvolvem-se por exemplo na escultura, conforme confirma Robert Morris²: “Muito trabalho é feito fora do atelier. Fábricas e oficinas especializadas são utilizadas da mesma forma que a escultura sempre utilizou operários e processos especializados”. Ou também com Richard Serra (Fig. 294)³: “Fundições, estaleiros navais e fábricas tornaram-se extensões ‘on the road’ do meu atelier. [...] aproveitar ao máximo a suas potencialidades e as minhas necessidades é a forma de me tornar um produtor activo dentro de uma dada tecnologia, não um manipulador ou consumidor de um produto industrial encontrado”⁴.

Um mesmo tipo de evolução se verificou também na pintura, em que se sabe existirem em torno dos pintores de maior sucesso grupos de ajudantes, o que também está ligado à interligação com artes gráficas (por exemplo em Warhol, Jeff Koons) ou com pinturas de grandes dimensões (por exemplo com Michael Craig-Martin ou Sol LeWitt (n. 1928 - Fig. 295).

A concepção de LeWitt é particularmente curiosa. Ele faz acompanhar a sua obra de uma lista de instruções, a ser seguida por aquilo a que ele chama os seus artesãos⁵,

¹ Que evitava ter muitos discípulos à sua volta. E os discípulos, segundo Pevsner, “não eram estudantes mas aprendizes”. PEVSNER, *Accademie*, p. 37. Os seus ajudantes aliás não foram artistas de relevo. WITTKOWER, *Saturno*, p. 86.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 820.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 1124.

⁴ Ele exclui portanto o “ready made” do âmbito da sua obra.

⁵ “Draftsmen”.

que poderão ser assistentes especialmente treinados, o cliente que comprou a obra, ou crianças num colégio, como aconteceu no passado num projecto de colaboração com a cidade de Nova Iorque. Por exemplo o seu projecto #31, de 1970, rezava o seguinte: “500 linhas negras verticais, 500 linhas amarelas horizontais, 500 linhas diagonais vermelhas para a direita, 500 linhas azuis na diagonal esquerda, dentro de um quadrado de 72’ ”¹.

Não significam estas novas/velhas formas de aproximação à maneira de fazer artística que a pintura tradicional se tenha extinguido, embora se possa ter essa impressão pela leitura dos principais “mass media” artísticos. Qualquer tipo de tecnologia é aceitável, desde que o resultado final não seja considerado estúpido. Mas afinal, o “conchetto” foi sempre importante.

Como sinal da sobrevivência da pintura neste final de século cito o depoimento de Gerhard Richter já referenciado (Figs. 69, 83), que sendo interrogado por Buchloh sobre se não seria a “praxis” pictórica tradicional hoje limitativa, é muito explícito: “Não, a este respeito sou extremamente conservador. Dizer isso, é o mesmo que dizer que determinada língua não deve ser hoje usada por ser uma herança burguesa, ou que agora deveríamos imprimir textos sobre chávenas ou pernas de cadeiras, em vez de livros. Sou ainda suficientemente burguês para comer com garfo e faca e pintar a óleo sobre tela”².

Passando das condições de produção artística para as de consumo, não restam dúvidas que, desde os tempos de Riegl para cá, elas se alteraram nos chamados primeiro e segundo mundo, tendo-se verificado nos finais do século XX o seu incremento e generalização junto das classes médias, movimento acompanhado ou estimulado pela construção de algumas grandes catedrais ou centros de arte contemporânea e pelo aumento do chamado turismo cultural, movimentos no entanto em refluxo a partir do final do século XX, conforme as instituições bem sabem, devido ao decréscimo do número de visitantes.

¹ Este sistema envolve questões que se relacionam com os conceitos de Goodman sobre obras autógrafas ou alógrafas, que são analisados por Pillow, JORNAL AESTHETICS, p. 372.

² RICHTER, *Daily*, p. 150.

As condições a que presidiu a transformação da arte em espectáculo foram caracterizadas por Guy Debord em 1960, num dos manifestos do Internacional Situacionismo¹, referindo ele que a ambiguidade da “arte revolucionária” reside no elemento reaccionário presente em qualquer espectáculo.

A minoria que consome “arte moderna” continua a ser... minoritária, mesmo quando comparada com o universo dos apreciadores de “arte antiga”; o artista continua na maioria dos casos a ser “um senhor distinto”, doutor, intelectual, embora sobretudo em países periféricos como o nosso, com um estatuto sócio económico de pobreza envergonhada, equívoco em relação a outras profissões liberais². Para Wittkower³ em 1963, “também para o grande público, a prática do artista e o seu estatuto de ‘alteridade’ são factos largamente adquiridos”.

Curiosamente, não apenas o artista adquiriu um estatuto aproximado das outras profissões mais respeitadas, mas estas aproximaram-se do artista.

Desse facto é sintoma Daniel Bell, um marxista conservador americano⁴ que verbera os empresários (“straight by day and swingers by night”) porque eles se tornaram uma espécie de artistas: “Resumindo, o que se tornou fonte de satisfação e critério de um comportamento desejável na sociedade não foi o trabalho mas sim o estilo de vida. No entanto, paradoxalmente, o estilo de vida que se tornou o modelo da livre individualidade não foi o do homem de negócios, exprimindo-se pelo seu ‘empreendedorismo’, foi antes o do artista, desafiando as convenções da sociedade.” É um facto que hoje todos querem ser artistas, antecipando as previsões de Joseph Beuys. Quanto mais aborrecida ou frustrante a profissão que desempenham todos os dia, mais são “no fundo” artistas. Ser artista tornou-se um “direito”, quase tanto como recorrer à segurança social. Independentemente de consequências anti-depressivas para a actividade artística que daí possam advir, tal inversão é eticamente

¹ In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 699.

² A minha experiência pessoal indica que pessoas variadas me decidiram chamar: doutor, mestre, arquitecto, professor, senhor, pintor. Eu próprio não sei o que as aconselhe.

³ “Otherness”... WITTKOWER, *Saturno*, p. 3.

⁴ [Não é gralha] Daniel Bell (n. 1919). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 996.

duvidosa, visto que é alienante (cada qual se assume como aquilo que não é), traduz uma banalização da arte, uma diluição de fronteiras e um abastardamento de critérios. O mesmo sucede em relação à descoberta dos efeitos “terapêuticos” (para a saúde mental) ou didácticos da arte. São formas de acção para-artística, que imitam os rituais artísticos, mas que rodeiam o óbvio: Que toda a actividade artística se destina apenas a produzir arte, como Ad Reinhard, noutras palavras, deixou dito.

§

Ao remanescente da segurança corporativa medieval veio-se a substituir definitivamente no século XX, ao alcance apenas de alguns dos artistas, a dignidade académica (o “doctus pictor” referido) em que as artes se foram paulatinamente colocando a par com as restantes formas de “saber”¹ e que terão resultado, no século XX, na integração dos ensinamentos artísticos no próprio sistema universitário, na maioria dos países. Ao mesmo tempo verificou-se uma banalização e quase proletarização do estatuto do licenciado, que nos faz pensar se terão sido as artes que terão em Portugal no final do século XX ascendido à Universidade, ou será esta que terá descido até às artes?

Existe um equívoco, que Baudrillard² identificava como uma ambiguidade entre a esfera da estética, identificada como “um não-trabalho” e diferente, numa sociedade capitalista, de uma esfera da ética, do “trabalho”, sustentada também por Karl Marx. A arte seria assim um “não-trabalho”³, sendo a recompensa do artista a sua própria prática. Conforme escreveu Ian Burn⁴ em 1984: “As muitas vezes ouvidas observações implicando não ser suficiente ser ‘apenas um artista’ são públicas admissões que, como papel a desempenhar na sociedade, é estéril ‘ser artista’”.

¹ EM ALBERTI, *Pictura*, p. 28, Sylvie Deswarte-Rosa, citando Panofsky, refere ter sido Boccaccio o primeiro a integrar a pintura num sistema histórico humanista e de regresso à antiguidade.

² Jean Baudrillard (n. 1929). Texto de 1973 inserido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 958.

³ Embora cada vez mais profissões da sociedade terciarizada possam ser consideradas como não-trabalho.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 910.

Ao mesmo tempo, os artistas são muitas vezes pessoas egocêntricas e desagradáveis, um acessório pernicioso em relação às suas próprias obras.

Outros artistas estariam de acordo com esta minha apreciação. Joseph Beuys (Fig. 213), por exemplo, numa conversa com Kiefer, Kounellis e Cucchi gravada em 1985 e publicada em 1986 em *Flash Art*¹, reconhecia: “Talvez um artista morto seja melhor que um vivo”. Infelizmente, morreria no ano em que o diálogo foi publicado. Esta apreciação de Beuys vinha na sequência de uma constatação de Kiefer nessa mesma conversa: “Antes de o artista morrer, não se pode saber na globalidade o que ele queria dizer”.

A vida do artista é na realidade muitas vezes um peso para si próprio, para os que o conhecem e mesmo para os colecionadores, que às vezes desesperam, dada a longevidade de alguns artistas, e acabam mesmo por falecer primeiro, sem ver a justa mais-valia para o seu investimento, que a morte do artista por vezes reforçaria.

Um menor isolamento das artes visuais face às restantes formas de actividade técnico-cultural veio a traduzir-se num maior distanciamento, a partir da segunda metade do século XX, entre o meio académico-artístico, que controla o ensino artístico por um lado, e o próprio meio artístico por outro, controlado pelo aparelho de distribuição e exposição de arte, tornada simultaneamente um espectáculo turístico-cultural e um símbolo de poder económico-político, como veremos nos capítulos seguintes. Ou talvez devêssemos referir que este último cresceu, se especializou e tornou plenamente independente.

A este propósito dizia Francis Picabia, em 1923, adivinhando também a evolução do que se chama pomposamente a “política para as artes”: “Esta doença contagiosa chamada moralidade está a conseguir contaminar todos os denominados meios artísticos; escritores e poetas tornam-se pessoas sérias, e em breve teremos um ministro da pintura e da literatura; não duvido que aconteçam ainda burrices mais assustadoras”².

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1035.

² *Idem, Ibidem*, p. 273. O que hoje é um facto quotidiano não passava antes de uma profecia. Qual o Primeiro Ministro que não gostaria de ter Vasari como Ministro da Cultura?

Um texto escrito cinquenta e dois anos depois por Mel Ramsden considerava que “administradores, galeristas, críticos e espertalhões, que antes eram neutros funcionários artísticos, tornaram-se agora, principalmente em Nova Iorque, os donos da arte”¹.

No contraponto do curador ou comissário, figuras que subiram no mundo da arte, indivíduos que organizam e ‘assinam’ o critério museológico de uma exposição, sem serem o artista ou artistas que nela participa(m), estão Robert Smithson:

“Quando um comissário impõe os seus próprios limites numa exposição de arte, em vez de pedir ao artista que fixe os seus limites, existe uma situação de repressão cultural. Alguns artistas pensam que estão a controlar este aparelho, que na realidade os controla a eles. Daí acabarem por suportar uma prisão cultural que não dominam. Os próprios artistas não estão presos, mas a sua produção está.”²

Trata-se de um caso pós-moderno de “morte do sujeito” que neste caso assume a forma simbólica de “morte do autor” (ou morte da obra?), a que já nos referimos na transcrição que fizemos de um texto de Frederico Jameson de 1982 e que mantém a sua actualidade, lembrando-nos de que ainda não saímos do chamado período pós-moderno.

§

Reconheço ser Alexandre Melo, autor de *Globalização Cultural*, de 2002,³, um dos mais articulados intervenientes no panorama artístico em Portugal, apesar das discordâncias de fundo que mantenho em relação à sua visão. Nesta obra ele defende que um perfil “individualista-cosmopolita” do artista será “o discurso que melhor permite alargar o impacto social da obra”. Talvez esclareça melhor em obra futura, em termos de análise social, o ponto de vista em que se coloca e o que tal discurso

¹ Mel Ramsden (n. 1944). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 906.

² Robert Smithson (1938-1973). IDEM, *Ibidem*, p. 946.

³ MELO, Alexandre. – *Globalização Cultural*, Lisboa: Quimera Editores, 2002, p. 144.

possa ser. Percebe-se no entanto que se insere na lógica de tentar “criar o artista”, que substituí a simples prática de criação da obra de arte, considerada desactualizada.

A Bienal de Veneza de 2003 traduz mais uma vitória dos comissários artísticos internacionalmente unidos, sobre os artistas. Tal não constituiria novidade, não merecendo referência mas é também uma vitória sobre a representação nacional e portanto sobre uma forma de demarcação política do território que tem gerado, apesar de alguma guerra, muitos momentos de merecida paz também.

A ideia original da Bienal, que seria reunir representações nacionais de artistas em Pavilhões construídos num jardim, foi soterrada por uma outra em que se nomeia um Director, que de seguida, nomeia vários comissários (entre os quais ele próprio) que então re-desenham um mapa, que não o do mundo, uma espécie de jogo ideológico, no qual são distribuídos os artistas.

Assim surgem a *Z.O.U. Zona d’urgenza, Sistema Individuali, Clandestini*, que são, digamos obras de arte, colagens ou “assemblages” criadas pelos comissários, com a colaboração ou a cumplicidade de artistas, que abdicam dos seus direitos de autor em função de uma nova obra colectiva que, como todas as obras de arte, é autoritária.

É extraordinário ver o desequilíbrio entre a escala que estas manifestações adquiriram na Bienal, contra as exposições nacionais, cada uma delas aliás também com um mini-comissário próprio. A sua lógica é muitas vezes anti-nacional, porque globalizadora, embora frequentemente também paranóica ou confusionista, na sua obrigatoriedade de integrar os artistas num conceito pré-estabelecido.

Pode-se dizer que o conceito continua a ser geográfico-étnico, no sentido em que, conforme se lê pelos textos dos vários Comissários que organizam exposições na Bienal, cada um ficou encarregado de um Continente ou área geográfica e desenhou portanto ao seu gosto um “mapa cor-de-rosa”, preenchendo esse continente a seu bel’prazer com os nomes de variados artistas, lógica sempre camuflada e diluída pelo genial conceito inventado para engolir esse pseudo-continente ou região.

Não se percebe como é que a tradição nacional das Bienais pode continuar a conviver com exposições sobre temas globais. Dá a sensação que os organizadores da Bienal não se atrevem a quebrar a tradição, mas ao mesmo tempo querem abarcar

toda a modernidade, pelo que resulta um produto esmagador e contraditório, que não faz qualquer sentido, embora ninguém se pareça incomodar muito com isso.

Predomina assim uma lógica muito aditiva, o que torna o produto bem maneirista.

§

Especialmente elucidativo de como os artistas convivem bem ou mal sob uma situação social e política extrema, foram as vicissitudes vividas pela vanguarda russa desde a Revolução em 1917 até ao seu esmagamento, por meio da criação de um único Sindicato para as artes em 1932, dominado pela corrente conservadora ligada ao realismo e a consequente proibição de outros grupos de artistas.

Numa última tentativa vanguardista, ligada ao grupo *Outubro* de 1928-32, os artistas signatários “rejeitavam a competição insalubre entre grupos de artistas pelas comissões e patrocínios de indivíduos e instituições influentes”¹, defendendo o “fair play” na competição entre diversas tendências artísticas.

Anos depois deixariam de estar em situação de rejeitar fosse o que fosse.

Modernidade e Ancestralidade do Artista

Uma prática que me parece curioso assinalar no âmbito da afirmação profissional dos artistas nos aspectos que são relevantes para as matérias que estamos a tratar, passou a acontecer na última década: Os artistas mais modernos passaram a apresentar o seu “Curriculum Vitae” numa ordem inversa à cronológica. Deste modo, estão a pretender demonstrar que são isso mesmo, “modernos”, e que destacam privilegiam as suas intervenções mais recentes, sacrificando se necessário a história. Vêm no entanto corroborar a tese de que o presente condiciona e quase esmaga hoje em dia o passado, mais ainda do que anteriormente.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 467.

Pelo contrário, outras intervenções recuaram até ao passado mais recôndito, no sentido de encontrar a legitimidade ou o sentido da forma de acção do artista. Uma constatação antropológica elogiosa da posição do artista perante a realidade contemporânea é a de Barnett Newman¹: “O primeiro Homem era um artista”. Não era um caçador, um criador de ferramentas, um agricultor, um trabalhador, um padre nem um político. O acto do artista como o acto humano originário, fundamental portanto, um pouco uma visão laica da afirmação de Holanda atrás transcrita (“Como Deus foi pintor”).

Como a descrevia Rosalind Krauss, era a “recém encontrada quietude, em que os artistas pensavam ouvir o início, as origens da arte”. E Rosalind² pensava que “este som infinito que os artistas modernistas podiam ouvir, como o do interior em espiral de um búzio, fosse a originalidade, o facto de fazerem tábua rasa do passado aceitando o ponto de partida da obra apenas como uma rede, dotado de coordenadas mas vazio”.

O Diário de Jacopo Pontormo

O *Diário* de Pontormo (*Estudo para os murais de S. Lorenzo*, Fig. 296), também conhecido por *Il libro mio*, é ao princípio uma gigantesco desilusão. Quando se conhecem obras deste artista, como a *Deposição* na Igreja de Sta. Felicità em Florença e se sabe que este homem registou os seus passos durante os últimos anos da sua vida, está-se à espera de recolher um pouco daquela poesia ou daquele fulgor que ele nos soube transmitir através da pintura, ou pelo menos saber de que maneira criaria ele as suas realizações artísticas³. Os historiadores poderão mesmo esperar testemunhos da vida quotidiana relevantes para a compreensão dos importantes

¹ Texto de 1947, in HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 567.

² Rosalind Krauss (n. 1941). IDEM, *Ibidem*, p. 1061.

³ E Pontormo era capaz de escrever articuladamente sobre arte, como prova a sua carta a Benedetto Varchi, em resposta ao inquérito deste sobre a superioridade relativa da pintura ou da escultura.

factos sociais e políticos que aconteceram durante o desenrolar do diário, a guerra contra o Imperador Carlos V, contra Siena, revoluções internas em Florença, convulsões teológicas como as de Juan de Valdés...

Aqueles que gostam de espreitar a vida pessoal dos artistas finalmente, sobretudo as suas possíveis opções sexuais, poderiam esperar confissões tórridas, que esclarecessem a direcção da que se supõe ter sido a de Pontormo e que ajudassem a fazer o guião de filmes românticos de sucesso¹.

Nada disto acontece. Pontormo pouco mais refere que aquilo que come, em inusitado pormenor, e com o mesmo pormenor aquilo que vai pintando e, por vezes, descreve as suas fezes.

“Este diário é provavelmente um dos menos ‘literários’ e nesse sentido menos ‘interessantes’ que existem” - diz o tradutor e anotador da versão que me chegou às mãos, Jean-Claude Lebensztejn.²

Quando no entanto nos começamos a habituar ao ritmo diário dos relatórios de Jacopo, guiados pelo entusiasmo e sabedoria de Lebensztejn, começamos a pensar em todo o conteúdo que a narrativa de Pontormo tem de significativo, no seu radical Minimalismo.

Na realidade, ele reduz a vida de um artista ao seu essencial: Comer e trabalhar. O trabalho necessita de uma base económica e essa base económica é sobretudo investida pelo artista em novos projectos de trabalho.

“[Este diário] descreve as coisas e torna-as presentes de um modo singular: como se a uma distância de quatro séculos o cheiro a pintura e a gesso fresco sobrevivesse ainda, e sozinho, do naufrágio: o diário de Pontormo fornece ao historiador de arte um documento provavelmente único sobre o trabalho concreto, dia após dia, de um

¹ Está a circular em 2003 um filme americano sobre a vida de Pontormo, interpretado pelo actor Joe Mantagna. Quem já viu diz que não tem grande interesse.

² LEBENSZTEJN, *Diario Pontormo*, p. 199. “Esquálido”, para Emilio Cecchi.

pintor do passado, a ironia da história fazendo com que a obra documentada de um modo tão cuidadoso, já não exista.”¹

O *Diário* de Pontormo é um documento maravilhoso, pois deixa tudo em aberto e, referindo-se a uma obra de arte inexistente, vai enumerando os pequenos avanços realizados nos monumentais *Dilúvio* e *Juízo Final*, dos quais restam apenas descrições, a maior parte delas depreciativas², e alguns desenhos.

Ao passo que o cidadão em geral tem um modo de ganhar a vida, ser artista é geralmente uma obsessão, muitas vezes apenas isso. Este documento mostra também que o artista é um homem (ou mulher) que faz arte, mas que muita vezes, por si ou pelos outros, funciona antes como uma máquina de fazer arte.

Motivava o inventário de Pontormo também a saúde, o preço da vida, necessária para comer e para trabalhar, aquilo que comia e também as fezes que iam aparecendo. Era um relatório de enfermeiro. Como diz Lebesztejn, Pontormo é ao mesmo tempo “o doente, o médico e o remédio”³.

Na sua *secura absoluta*, que torna tudo aquilo que é exterior ao eu físico e actual irrelevante, Pontormo traduz também o individualismo máximo, de quem não pode viver absolutamente sozinho, mas para quem tudo aquilo que no exterior acontece é meramente circunstancial, merecendo uma referência passageira mas não uma análise.

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 251. O “Dilúvio” e “Juízo Final” de Pontormo em S. Lorenzo foram destruídos durante o século XVIII.

² No prefácio de uma edição das *Vite* de Vasari de 1759 Giovanni Bottari escreve: “Não desagrada ver retirada por ocasião da feitura de alguns arcos, e outros melhoramentos, a pintura que adornava a totalidade da Tribuna, feita por Jacopo da Pontormo, a qual, de forma que não foi elogiada mas justamente censurada por Rafael Borghini, tinha colorido as histórias do ‘Dilúvio’ e da ‘Ressurreição Universal’, não se tratando no entanto de pinturas que pela invenção, pela disposição ou pelo colorido valessem muito, pela que uma tal perda não é de lastimar”. Cit. LEBENSZTEJN, *Diário Pontormo*, p. 265. Na realidade, muitos admiravam pormenores notáveis mas invocavam uma confusão geral, uma “infidelidade relativamente à natureza e às Santas Escrituras” (Francesco Bocchi, 1591– IDEM, *Ibidem*, p. 242).

³ Segundo Lebesztejn também refere a observação das fezes era um importante meio de diagnóstico médico.

O que se pode supor ter a ver com uma emotividade, em Jacopo, é descrito factual e friamente no *Diário*, deixando apenas lugar à especulação por parte do leitor.

Existe assim uma modernidade absoluta, não só no individualismo que já referimos, mas também na visão fria e distanciada do corpo, que me lembra a máquina de fazer fezes criada pelo artista belga Wim Delvoye, consubstanciada já em três instalações que tiveram por título *Cloaca-Original* em 2000 (Fig. 298), *Cloaca-New and Improved* (2001) e o modelo industrial *Cloaca Turbo* (2003)¹.

Esta série de versões de um mesmo personagem, lembra as sucessivas versões de filmes “hollywoodianos” de sucesso, como *Rocky*. Trata-se basicamente de uma máquina transparente na qual é introduzida comida (sobretudo pão) e que no outro extremo produz algo que se assemelha a excrementos. Os vários processos que compõem o sistema digestivo vão sendo recriados por algo que se assemelha a várias máquinas de lavar transparentes, nos quais são introduzidos os produtos químicos necessários à digestão. Tenho a certeza que Pontormo ficaria muito feliz se o seu sistema digestivo fosse igualmente transparente, talvez deixasse de ser necessário então escrever o *Diário*.

O conceito geral de *Cloaca* é explicado em vários textos² como sendo um prolongamento dos infernos que foram pintados por vários artistas italianos, flamengos e mesmo portugueses nos finais da Idade Média, dos quais Hieronimus Bosch é o mais conhecido. A ideia de entropia, que tem sido muito utilizada ao longo do século XX por artistas como Robert Smithson, encontra também aqui mais uma materialização, na obra de Delvoye³. O excremento surge como uma metáfora “multimediática” de tudo quanto é mortal e efectivamente está a morrer em cada momento, mesmo dentro de nós.

Este conceito havia sido explorado por Manzoni, na sua conhecida obra *Merde d'artiste*, que no entanto era mais sobre a condição de ser “artista” do que sobre a

¹ Vi a segunda versão no Museum of Contemporary Art em Nova Iorque em 2001 e a terceira no Centro per l'Arte Contemporaneo Luigi Pecci em Prato.

² ‘Automatons’ Hell, de Daniel Soutif em DELVOYE.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 81.

“merde”. Muito semelhante a aspectos do trabalho de Delvoye, até na apresentação, promoção e Design, é a obra do austríaco Günter Brus que em 1969 lançou o que chamou *Patent Merde*. A patente, pelos vistos, não está a ser respeitada.

O Diário de Delacroix

Delacroix foi outro artista que, num momento diferente da história de arte, se preocupou com as insuficiências da memória e por isso decidiu organizar os seus pensamentos sobre arte sob a forma de um diário.

“[25 de Janeiro de 1824] A minha memória foge de tal maneira de dia para dia, que já não sou dono de nada: nem do passado que esqueço, nem do presente que mal controlo, em que estou sempre tão ocupado que perco de vista e me esqueço de fazer o que deveria e comprometo mesmo o futuro, visto que nunca tenho a certeza de não ter já disposto do meu tempo. [...] Um homem sem memória não sabe com o que contar. Tudo o trai.”

Esta obra é profundamente diferente nas suas intenções da de Pontormo, no sentido em que Delacroix se assumia também como um teórico da pintura, ambicionava mesmo organizar o *Dicionário das Belas Artes e da Pintura* com base nos seus diários, e por isso era apenas de pintura que falava¹. Um dos capítulos do *Dicionário* seria: “Sobre a fragilidade da pintura e de tudo aquilo que produzem as artes”. A fragilidade, a precariedade, a morte...

Em comum nos dois diários uma mesma obsessividade individualista e a realização de um exercício por um controlo impossível da vida, que se vai esgotando. Como Pontormo não chegou a acabar os frescos de S. Lorenzo, também Delacroix nunca escreveu o seu *Dicionário*, iniciativa megalómana, mesmo para um artista.

Casos de visões da memória vista como verdadeiro antídoto contra o veneno da morte e do esquecimento, como essência da vida, do tempo e da arte.

¹ Também Miguel Ângelo teve a ambição de escrever um Tratado artístico que, segundo Boubli, teria como parte central “o movimento”. BOUBLI, *L'Atelier de Dessin*, p. 146.

“É necessário que, na ausência da obra que acordou na memória os sentimentos, [a alma] se recolha na recordação e esta dominará a unidade da obra, se esta estiver efectivamente presente. É nessa altura que o espírito capta o conjunto das composições, ou se apercebe das incongruências e lacunas.”¹

As diferentes entradas do *Diário* de Delacroix são no entanto, ao contrário das de Pontormo, relidas e trabalhadas à exaustão, como se de uma pintura se tratassem.

Michèle Hannoouch descreve assim o método de trabalho:

“Ele integra uma entrada noutra, edita páginas com datas diferentes, fundindo desta forma passado e presente, estabelecendo uma rede temporal complexa na qual eles são continuamente confrontados [...] Estabelece um elaborado sistema de referências cruzadas, saltando de uma para outra nota, distantes no tempo; a memória segue assim uma estrada sinuosa, ziguezagueando para trás e para a frente, comparando entradas diversas e distantes entre si, criando uma rede temática complexa, que desta forma toma o seu lugar num presente alargado e provisório”².

Num sentido operativo, mantendo uma consciência absoluta das inter-relações entre a teoria e a prática, dizia Delacroix o seguinte acerca das notas sobre Rubens:

“Quando quiser estar num estado de espírito adequado para pintar, deverei reler estas notas”.

Citando ainda Hannoouch verifico que Delacroix, “confrontado com um mundo de crescente especialização e abstracção, tal como ele o considerava, um mundo de ideologias exclusivas perigosamente distantes da verdade, ou pelo menos da realidade, um artista-memorialista, afirmava o que parecia mais distante e também mais e mais urgente: a compatibilidade de acção e meditação, o material e o abstracto, a pintura e a filosofia”³.

¹ DELACROIX, *Journal*, p. 236.

² MEMORY & OBLIVION, Hannoouch, p. 63.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 65

A personalidade artística maneirista em Eduardo Batarda.

“A arte portuguesa foi-se internacionalizando à medida da estupidificação da internacional.”

Eduardo Batarda. 13. 02. 2004

Eduardo Batarda é ele próprio uma personagem do Maneirismo¹.

De entre os artistas contemporâneos portugueses é talvez um dos que desenvolveu uma mais completa cultura na arte renascentista, sobretudo italiana. Desloca-se com frequência também a Itália, quando a maioria dos nossos artistas mais “viajados” se repartem apenas no eixo Nova Iorque-Londres (os mais “antigos” também Paris). Confessa que, se tivesse tempo, passaria a vida nos Museus de arte não-contemporânea. Nos Museus de arte contemporânea “não está ainda operada a selecção”, existe uma “tolerância maior” para com os artistas.

Em Florença, é muito conhecido na tradicional livraria em que caem os historiadores de arte, “Arte & Libri”, onde, numa coincidência que no âmbito deste estudo pode parecer simbólica, se encontrava no dia 11 de Setembro de 2001, no momento em que ruíram as torres gémeas.

De que forma esta tendência italiana ou renascentista irá exercer a sua influência sobre a sua actividade como pintor? O texto de resposta a um inquérito de João Pinharanda sobre esta assunto, que reproduzo como *Apêndice nº11*, não é totalmente claro a este respeito. Nele, E.B. reconhece o peso do passado e da cultura histórico-artística mas não deixa pistas sobre a forma como ela se desenvolve na sua prática, refugiando-se num genérico “tudo influencia tudo”.

¹ Embora houvesse muito a dizer sobre a obra de Batarda independentemente considerada, senti que no caso de um artista felizmente vivo, e que apesar de tudo tem uma intervenção social extra-pictórica não despidianda, seria difícil separar a vida da obra e assim ocupei-me sobretudo daquilo a que chamei a “personalidade artística”.

Entrevistado por mim a 13.02.2004, admitiu que poderia haver algum contágio com o século XVI na sua relação com a “noção de estilo”, nomeadamente quando existe na sua pintura uma citação de contrários, uma simulação, um baralhar intencional das regras do jogo. Faz tudo isto no entanto em nome e na procura de uma “spezzatura” tal como foi definida por Baldassarre Castiglione, uma elegância, numa reacção dialéctica contra a falta de ética do meio artístico português, que considera dominado pelo mascaramento das fontes e a generalização de um quase plágio¹. Meio artístico que denuncia mas que, aparentemente, não consegue esquecer.

Procuraria certamente outras raízes mais perto, um espectador desprevenido que observasse as pintura de Batarda numa exposição, não pensando imediatamente que aquele pintor tem uma sólida cultura renascentista ou mesmo barroca. É o que faz Martim Avelaz no comentário à sua pintura inserido no catálogo que venho citando, que aliás reflecte mais sobre a sua primeira (até início dos anos oitenta) do que segunda fase.

E.B. não se dedica assim à apropriação de linguagens do renascimento, é extremamente austero e conciso estilisticamente, sendo facilmente discerníveis os seus dois “estilos”, articulados por alguns cotovelos. Se existe apropriação², ela surge em relação a linguagens do século XX, como por exemplo as suas citações do *Crazy Cat* de Harrison, banda desenhada a que se refere, por exemplo em *Peregrino blindado*, de 1970 (Fig. 299).

A via da composição, ou de um certo rigor geométrico (Fig. 300), poderá ser uma das pistas de aproximação da sua pintura ao “cinquecento”. Sobretudo quando completada pelo apurado virtuosismo técnico que lhe reconheço. Tudo isto é no entanto executado de uma forma distorcedora, não só da perspectiva centralizada, como vimos em Vieira da Silva, mas da própria profundidade “tout court”.

No excelente e sarcástico texto que introduz a sua exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian, no meio de profusos agradecimentos, desanca tudo e

¹ “Com a verdade nos enganas”.

² Batarda admite que existe.

todos. Cada agradecimento é na realidade uma faca de dois gumes. A benesse recebida será um motivo para planger.

Aos directores do Centro agradece por lhe lembrarem “que nem cá sou conhecido”.

Ao Alexandre Melo, Comissário da exposição, por lhe limitar o protagonismo.

Agradece ao Delfim Sardo, crítico de arte, por ter sido o único a enunciar com rigor histórico o seu próprio percurso artístico como tendo “começado mal e continuado ainda pior”¹. Ao ensino, por lhe fornecer um “excesso de calorías”. E assim sucessivamente...

A sua exposição retrospectiva na Gulbenkian, em 1998, que no panorama português é geralmente considerada pelos artistas como um momento glorioso de consagração, sobretudo quando ocorre quando o artista ainda está num razoável estado de saúde, é por ele considerada “o melhor do pior” o que, por um inegável silogismo, se transforma no “pior do pior”.

Sobre o critério expositivo do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, opina que os futuros expositores “não devem envergonhar-se”, já que não estarão no CAM por ser “pior”, mas apenas por ser “mais novos”.

Ele próprio é, no entanto, o mais insultado no texto:

“Nunca fiz registos, memórias, arquivos, fotografias; nunca fiz, por imposição dos regulamentos de várias sociedades secretas a que pertenço, qualquer coisa que conservasse o passado e acautelasse o futuro. O carreirismo (assim caracterizado) era rigorosamente proibido pelas tais agremiações cujo nome não revelo, mas cujos sócios por vezes estão ligados a mais do que uma. São elas as que acolhem: 1. Os boémios; 2) Os tóxico-dependentes; 3) Os preguiçosos; 4) Os subdesenvolvidos; 5) Os miseráveis; 6) Os simplesmente pobres; 7) Os embirrentos; 8) Os invejosos; 9) Os que arranjam desculpa para tudo; 10) Os perdedores natos; 11) Os vaidosos; 12) Os não muito espertos. Continuando a não revelar o nome das tais associações, posso, eu próprio, descrever-me como membro de algumas delas em simultâneo, assim como, por exemplo, alguém que poderá ser descrito como “empreado, inútil,

¹ Batarda esclareceu, na entrevista citada, que Delfim Sardo não aceitou a paternidade desta opinião que lhe tinha sido atribuída no citado catálogo.

bulímico, abúlico e apático, com a mania que é má língua (é do vinho), é um teso, gasta tudo em livros que não lê, etc. etc. etc.”

Assim sendo não é de admirar o que lhe passou a acontecer a partir de 1988/89:

“As pessoas começaram a mudar de passeio quando me viam. Não só me tinha posto a engordar, de melancolia, como também era já garantido que nunca mais haveria de ser rico, famoso, social, ou personalidade televisiva; também ninguém via hipóteses para a minha internacionalização, de preferência acoplada à personalidade televisiva. Sexualmente estava um cavaco. A todos os meus amigos chegados, que foram os primeiros a mudar de passeio, a deixar de dizer qualquer coisa, ou de aparecer, agradeço tudo, e a chamada de atenção. É de crer que tenham levado a paciência e a tolerância ao máximo imaginável, e espantoso queme tenham feito o favor tantos anos. É outro grande muito obrigado.”¹

Nestes textos literariamente estimulantes, está subjacente ou mesmo patente um gigantesco complexo de superioridade. Na realidade ele, que apesar de tudo reconhece na sua obra “lampejos de inteligência”, vê os outros, os tais que mudam de passeio ao vê-lo, os carreiristas ou personalidades televisivas, como igualmente “boçais ou abúlicos”, mas simplesmente, ao contrário dele próprio, olímpicamente inconscientes da sua condição.

Se os outros não se auto-flagelam neste ritual que constitui um catálogo de uma exposição retrospectiva na Fundação Gulbenkian, com toda a carga simbólica que representa a nível da situação artística nacional, antes se auto-elogiam ou pedem a alguém que os elogie, é porque, tendo os mesmos ou piores defeitos “são mais novos” mais inconscientes, ou simplesmente porque não têm sequer “lampejos de inteligência”.

Este discurso que Jorge Molder e Rui Sanches descrevem acertadamente no texto de abertura do mesmo catálogo como uma “hiper-consciência”, parece transcorrer do “texto” escrito pelos acrílicos e aguarelas críticas dos anos sessenta e setenta e mesmo da bidimensionalidade das pinturas subsequentes. A obra mais recente de

¹ *Eduardo Batarda*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1988.

Batarda, podendo ser vista como “estetizante”, é na realidade intencionalmente limitadora das possibilidades ilusionistas da pintura.

Esta visão permite a sua inscrição que desde já lhe proponho, numa “nova” associação, a maneirista, igualmente a partir de doze razões:

1. A sua pintura é contraditória. É um “outsider” em relação ao seu próprio trabalho.
2. Como Pontormo, transmite um imagem do mundo exclusivista e deformada, muito centrada no seu próprio corpo.
3. Mistura criação artística e o dia-a-dia com naturalidade, embora diga que o assunto da arte é a arte. Outros artistas misturaram sexo, alimentação e arte como ele faz no texto que abundantemente citámos. Ao contrário deles, o discurso de E.B. não tem no entanto o tom de um auto-elogio ou de um devaneio cultural, viril, feminista, ou epicurista.
4. Denuncia, mas também manifesta, uma arte e uma vida que não respeitam as regras do naturalismo.
5. Na sua “hiper-racionalidade”, E.B. “flirta” com o conceito de artista como bobo e o seu tradicional desequilíbrio psíquico-fisiológico, que no seu caso parece mais assumido que real.
6. É, sem querer ser, crítico da sócio-realidade, num período de crise. “Insider”¹, é no entanto um crítico lúcido mas obstinado do meio artístico português e internacional.
7. Vive próximo do mundo das letras, como se verifica nos títulos das obras. E.B. foi crítico de arte e nesta actividade cruzou-se com importantes membros do panteão artístico do final do século XX em Portugal. Alguns (não eu) poderão duvidar do brilho da sua obra plástica mas não restam

¹ Excepto naquilo que se refere ao ponto 1.

dúvidas de que, como Ana Hatherly¹, é dos artistas contemporâneos portugueses significativos que melhor escrevem.

8. Batarda é também “malgré lui”, neste início de século figura de proa de uma das nossas principais Academias. Trabalha desde há anos com a principal e mais tradicional Galeria de Arte portuguesa. Assim, acumula a condição de marginal com a de centro do sistema. É revoltado, mas não revolucionário.
9. Uma das razões em que se sentirá marginalizado será devido à sua cultura clássica e influência seiscentista, ou possivelmente devido ao desprezo ou ausência dessa cultura nos seus pares.
10. Tem uma relação de amor-ódio com o passado da pintura. Renascimento, Vieira da Silva, Almada Negreiros, Amadeu, estão presentes e são sempre repudiados no seu trajecto (“A arte é memória da arte; a memória da arte é um equívoco”²). Oscila entre a citação e o negar dessa citação.
11. É “virtuose” e tecnicista. Pictoricamente tradicionalista, não utiliza a fotografia e a colagem na sua pintura. Emprega assim métodos de citação sem colagem, a que os maneiristas nos habituaram, onde surgem também profusamente “private jokes”.
12. Desenha a perspectiva como se de uma anti-perspectiva se tratasse. Obtem a bidimensionalidade com os elementos que normalmente servem para conseguir a profundidade.

À primeira vista poderemos pensar que neste pintor a cultura Pop é determinante³, sendo a cultura clássica¹ um percurso paralelo e independente, portanto uma cisão até

¹ Mais ligada à poesia e literatura que Batarda, que escreve, fala e polemiza sobretudo sobre as artes visuais, Ana Hatherly (1929) é ela própria artista, poetisa, escritora, académica, tendo uma ligação muito forte ao passado, sobretudo ao século XVII.

² Inquérito por João Pinharanda, «Arte e passado», *Público*, 8/5/92, Catálogo Batarda, 174.

³ Na visão de EB o factor Pop é meramente uma constatação das incapacidades e limitações da própria pintura.

porventura esquizóide, sem grandes reflexos na sua obra. No entanto penso ser visível que esta última constitui uma espécie de armadura, que lhe permite manter em movimento um sistema psicológico-artístico que, como penso e se torna perceptível pelo que foi dito, é Maneirista e complexo.

IV.2. Academia

As relações entre o meio e o ensino artístico são, em todo o mundo, um assunto essencial para a evolução tanto da arte como da Universidade². Abordadas vezes sem conta ao longo dos últimos anos, revelam uma situação de crise das instituições académicas mas, por outro lado algumas tentativas de solução.

António Pinelli, na introdução à edição italiana da *História das Academias de Arte* de Pevsner³ afirma que a “desgraça da academia”, enquanto tema de investigação, “reside obviamente na hegemonia de um ponto de vista que, na acção artística, exalta sobretudo o aspecto da “criatividade” e portanto nutre uma “substancial desconfiança sobre a possibilidade de transmitir o saber artístico”.

Para além da dúvida sobre a possibilidade dessa transmissibilidade, existe também a dúvida sobre a utilidade em ensinar um tipo de arte definido. Pevsner coloca o problema, que também é político, numa passagem do seu livro, em que

¹ Noutro capítulo (*V-Arte em directo*) comentamos um exemplo da pesquisa renascentista de Batarda.

² Não pretendo abordar aqui este assunto estrategicamente tão importante em profundidade. No entanto, não seria possível ignorá-lo, dadas as suas repercussões nas duas épocas que estão em observação. Conforme diz Pinelli na sua introdução ao tratado de Pevsner sobre as academias, não foi por acaso que o autor, tendo sido formado no estudo do Maneirismo, acabou por se decidir a fazer uma história das academias. PEVSNER, *Accademie*, p. XIX.

³ IDEM, *Ibidem*, p. VIII. António Pinelli escreveu também sobre o Maneirismo (ver Bibliografia).

diplomaticamente não toma posição definitiva¹, deixando em aberto as duas possibilidades: “Se quisermos regressar ao liberalismo, será necessário renunciar a uma instrução artística baseada sobre um estilo conscientemente aceite e oficialmente promovido, assim como será necessário renunciar ao plano urbanístico e à planificação das estradas”².

Tendo estudado sobretudo arquitectura ao longo da sua vida, não faria também qualquer sentido instituir um tipo de educação artística disciplinadora para a arquitectura e liberal para as restantes áreas das artes visuais. Pelo contrário defende a unidade de todas as artes embora com a “superioridade da arquitectura”³.

Walter Gropius (Fig. 301), o fundador e primeiro Director da Bauhaus, tinha uma ideia negativa sobre as academias: Segundo ele, esta instituição tinha contribuído para isolar o artista do mundo da indústria e do artesanato, causando o seu afastamento completo da comunidade. Duvidava, para mais, que servisse para treinar artistas⁴.

O ensino, segundo o seu ponto de vista, nunca poderia produzir arte, que apenas brota do talento individual⁵. Partilhava assim do velho provérbio: “Poeta nascitur, non fit”. E fundamentava:

“O erro pedagógico fundamental da academia nasceu da sua preocupação com a ideia do génio individual e a conseqüente desvalorização do valor de sucessos com um nível menos inflacionado. Visto que a academia treina uma miríade de talentos menores em desenho e pintura, dos quais dificilmente um em mil se tornou um verdadeiro arquitecto ou pintor. A grande massa destes indivíduos, alimentados por

¹ O autor da introdução, Pinelli, considera-o mais próximo do Planeamento. PEVSNER, *Accademie*, p. XXII.

² Longe estamos já da Academia de São Lucas, em que os professores eram em 1596 designados *I censori*. IDEM, *Ibidem*, p. 59. O nome foi mudado para *Professori* apenas em 1607.

³ IDEM, *Ibidem*, p. XXVI.

⁴ Ideia negativa face às academias manifestaram William Blake, Carlyle, Ruskin, Viollet-le-Duc e outros, citados por Pevsner. IDEM, *Ibidem*, p. LVI.

⁵ Vendo o auto-retrato de Dürer aos treze anos ou de Van Dyck aos quinze somos levados a pensar que ele tinha razão.

falsas esperanças e unilateralmente treinados como académicos, ficaram condenados a uma vida de actividade artística estéril.”¹:

O que a escola poderia e deveria fornecer seria a destreza manual e os conhecimentos básicos para o trabalho criativo, quer do trabalhador quer do artista. Nesse sentido, defendia Gropius também a integração da arte no tecido social, passando pela técnica, e a jusante da ciência.

Não seria este um regresso, embora modernizado pela evolução do tecido industrial, à forma de educação artística medieval? Nesta, segundo Pevsner², “o rapaz podia entrar para a oficina de um pintor aos doze anos como aprendiz e adquiria, num espaço de dois a seis anos, todos os conhecimentos necessários, do modo de preparar as cores ao fundo para desenhar e pintar. [...] Depois, passados alguns anos, poderia obter um certificado de mestre por parte da corporação local dos pintores ou da corporação à qual os pintores pertenciam.”

Ad Reinhardt, pintor americano, tinha uma opinião diametralmente oposta a Gropius relativamente à Educação Artística. Em 1962 publicou um artigo em que defendia o seguinte³: “A única função da academia ou universidade artística é a educação e a correcção do artista - como - artista, não a ‘iluminação do público’ ou a popularização da arte”.

Joseph Kosuth, um artista conceptual, está de acordo com Reinhardt no essencial, a “arte pela arte”⁴. Considera no entanto que ela apresenta similaridades com a lógica, a matemática e a ciência no sentido em que se deverá manter independente de “julgamentos de tipo filosófico”.

Para Pevsner, um admirador da Bauhaus e um detractor da “arte pela arte”: “ou a escolas de arte se colocam à cabeça deste movimento (de industrialização), ou então não terão lugar na educação moderna”⁵. No entanto engana-se quando, ao fazer um

¹ Walter Gropius (1883-1969). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 339.

² PEVSNER, *Accademie*, p. 37.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 807

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 849.

⁵ PEVSNER, *Accademie*, p. 315.

brevíssimo apanhado da educação artística no momento em que o livro *Academies of Art. Past and present* foi escrito (1940), subvaloriza no panorama britânico, onde vivia na altura, o papel da Slade School do University College de Londres, que se tornaria uma das escolas mais influentes nas últimas décadas do século¹.

Na tradição de Morris e da Bauhaus, Pevsner pensava que a escola de artes caminharia sobretudo para uma fusão com uma escola prática de artes e ofícios².

Diga-se de passagem que a arte com utilidade prática, os artesanatos artísticos, eram praticados por alguns dos melhores artistas do século XVI.

Por exemplo, Albrecht Dürer para além de outros tipos de arte, realizou também a ilustração de livros, retrato, ilustração científica, heráldica, desenhos para bordados e desenhava trajés para a corte do imperador Maximiliano I. Entre outros trabalhos, Júlio Romano desenhou urinóis decorados para os Gonzaga. Trabalhavam para vários objectivos, todos remunerados, alguns bastante práticos³. A especialização artística é um fenómeno recente e a ideia que os artistas devem apenas produzir bens sem utilidade prática é temporária e provém do romantismo do século XIX.

Hoje, a aproximação da arte e ciência apontará mais para uma solução universitária⁴, aliás não consensual nem aplicada em todos os países⁵. Esta solução parece consubstanciar a ligação a disciplinas científicas e artes liberais em vez da vertente prática descrita anteriormente. Mas poderá ser também uma forma de concretização

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 311. “A ‘Slade School’ ocupa-se apenas das Belas Artes. Tem portanto uma importância secundária na nossa argumentação.”

² Uma “escola unitária”, como propunha Bruno Paul em 1918. IDEM, *Ibidem*, p. XXXVI.

³ Siza Vieira também desenha copos de vinho do Porto. Mas a arquitectura e o design serão outra questão.

⁴ A evolução da Academia para Estudos Gerais ou Universidade Humanista precedeu em muitos séculos a passagem da Academia de Arte para a Universidade Artística. Curiosamente, em Itália, a “Università” do “Cinquecento” era a Corporação profissional, chamando-se os estudos superiores “Sapienza”. PEVSNER”, *Accademie*, p. 62.

⁵ Por exemplo nos anglo-axónicos, em que existe um ensino de alta qualidade, predomina no entanto a visão do ensino artístico como um ensino profissional especializado e não universitário. É ainda a influência de William Morris e outros. O movimento “morrísiano” gerou a University Extension Movement, com origem universitária, mas que tinha por objectivo a educação popular.

da mesma ideia de ligação do desenho a uma vida prática e material, que tinha a sua origem no pensamento de Ruskin e sobretudo William Morris¹ nos finais do século XIX, com o movimento Arts and Crafts na Grã-Bretanha e Octave Mirbeau em França². Só que a sociedade e a própria indústria entretanto também mudaram-se “desindustrializaram”³.

Uma interessante proposta de 1936 parece ter sido a da transformação do Royal College britânico numa Universidade do Desenho. No entanto esta proposta não vingou, embora esta instituição tenha vindo a assumir um papel interessante na formação das novas gerações de artistas, oferecendo hoje cursos de pós-graduação. Existem hoje em dia, dentro e fora do ensino, várias propostas de aproximação entre arte e ciência.

Este assunto foi recentemente abordado por Clara Menéres, no *Relatório da Disciplina* incluído nas Provas de Agregação que decorreram na Universidade de Évora em 2003.

“O fraco protagonismo das escolas de arte deve-se ao facto de estas não terem ainda compreendido que a arte se tornou campo de disputa de poderes, para a qual não têm nenhuma aptidão. Parece-me óbvio que o território no qual se deve desenvolver o ensino artístico de nível superior é o da investigação, desligando-se a Universidade, tanto quanto possível, das lutas de poder, do circuito comercial e dos critérios que lhe estão submetidos. Deve a Universidade ser independente e criar o seu próprio circuito, no intercâmbio com instituições congéneres e na utilização de processos e metodologias científicas.”

¹ Pevsner foi também um estudioso de William Morris. Ver *Pionners of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936.

² “A indústria está mais próxima da beleza moderna do que a arte, porque está próxima da ciência”. O. Mirbeau, citado em *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, 2, Mura, p. 297.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 801, dizem que “as economias desenvolvidas do ocidente passaram a importar as formas de manufatura mais rudes e dedicaram-se a produzir informação.”

Trata-se portanto de uma aceitação da marginalização do ensino artístico face ao poder político-artístico¹, reivindicando no entanto para ele um estatuto para-científico, ou mesmo científico, ligado às “novas linguagens e tecnologias”, cuja importância esta escultora também reafirmou na mesma ocasião, como forma de agir não só face à sociedade em geral mas também face ao meio artístico em particular. Neste sentido vai também a análise sociológica de Marshall McLuhan²: “O artista abandonou a sua torre de marfim pelo controle da torre da sociedade. [...] Assim como a educação superior deixou de ser decorativa ou um luxo, para se tornar uma necessidade essencial da produção e design operacional na nossa idade da electricidade, também o artista é indispensável na formação, análise e compreensão da vida das formas e estruturas que são criadas pela tecnologia eléctrica. [...]” Ele é assim uma espécie de profeta, o único capaz de “antecipar e evitar as consequências do trauma tecnológico”, resultante da introdução das novas tecnologias.

Mc Luhan escreveu ainda que “se quisermos saber o que está a acontecer no presente, devemos perguntar aos artistas, eles sabem mais do que os cientistas e os tecnocratas visto que vivem no presente absoluto³. “Ao que Virilio responde, menos eufórico, que este “presente absoluto” nada mais é do que um “academismo mass mediático” que procura congelar a criatividade e toda a poesia na inércia do imediatismo”.⁴

Existe um largo debate também, inclusivamente no ensino artístico, acerca do papel das “novas” e “velhas tecnologias” no domínio da prática artística.

¹ Trata-se da continuação do mesmo movimento que levou as primeiras Academias a evoluir do estatuto simultâneo de Corporações profissionais dos artistas (a “Compagnia”) e escolas (o “Magistrato”) a desempenharem apenas esta última função, como propunha Ferdinando Zuccari em carta de 1575-78, em carta dirigida à Accademia e referenciada por Pevsner. PEVSNER, *Accademie*, p. 51.

² In HARRISON & WOOD, p. 740.

³ Citado em VIRILIO, *Fear*, p. 46.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 47.

Acerca de “novas tecnologias” e do perigo de um novo formalismo, não resisto a citar o alerta e a prevenção de Sol LeWitt¹: “Os novos materiais são uma das grandes obsessões da arte contemporânea. Alguns artistas confundem novos materiais e novas ideias. [...] É preciso ser-se um bom artista para usar novos materiais e transformá-los numa obra de arte. O perigo está, penso eu, em tornar a presença física dos materiais tão importante que ela se torna a ideia da obra (outro tipo de Expressionismo)”. É o que Paul Virilio² descreve como “a arte do motor - cinematográfica, gráfica e vídeo-computadorizada”, em que o computador pode funcionar como filtro de censura de qualquer presença “sui generis”.

“Portanto, depois da ARTE SAGRADA da idade da ‘monarquia’ de direito divino, e depois da ARTE PROFANA da idade da democracia veremos, sem nada poder fazer, uma ARTE PROFANADA, que emerge sob a imagem dos corpos aniquilados da ‘tirania’, antecipando o iminente acidente cultural - a imposição de uma ‘arte oficial’ multimédia.”³

A polémica das “novas tecnologias” aconteceu já na Alemanha do princípio do século, quando as escolas alemãs aplicaram e aprofundaram as ideias de William Morris. A discussão estalou entre os que defendiam um estilo mais livre e os que propunham uma maior estilização como adaptação às exigências das máquinas, solução defendida por Peter Behrens⁴.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 836.

² VIRILIO, *Fear*, p. 94.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 95. Mantive os itálicos e Caixas do discurso.

⁴ PEVSNER, *Accademie*, p. 292. Que depois cita também Walt Whitman, Zola, van de Velde, Otto Wagner e Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Wilhelm von Böde.

Arte e Ciência

Só a ciência poderia assim unir as características do “doctus pictor” e do oficial do atelier medieval, porque parte de uma base prática e exerce os seus efeitos sobre a técnica e por outro lado porque é objecto de especulação e transmissão académica. A actividade artística foi vista por Leonardo da Vinci e Alberti no século XIV, como integrada no elenco das “artes liberais”, assemelhando-se portanto à actividade científica. Registe-se no entanto que o *Libro della pittura*¹ era defendida expressamente aquela integração: “Com a devida pena se lamenta a pintura, por ter sido afastada do número das artes liberais.” Embora se recuse a aceitar o mesmo estatuto para a escultura em pedra “arte mecanicíssima [...] que produz fadiga corporal e suor” no trabalhador.

Noutro ponto, aconselhará também os principiantes neste sentido: “Estuda primeiro a ciência e depois a prática que nasce dessa ciência”². Era suposto começar pela perspectiva, depois pelos estudos de proporção e só depois pelo desenho, através de cópias do mestre, de esculturas clássicas e “dal vero”³. A prioridade destas formas de aprendizagem alterou-se depois, tendo vindo a dar-se em muitos períodos importância à cópia de estátuas.

Afasto-me da polémica sobre se a Academia de Leonardo terá sido a primeira Academia artística em que havia separação entre ensinado e ensinante⁴. Devemos no

¹ LEONARDO da Vinci, *Traité de la Peinture*. Textos traduzidos e apresentados por André Chastel. Editions Berger Levrault, 1987, p. 98.

² IDEM, *Ibidem*, p. 98

³ Aparentemente na realidade os aprendizado dos seus alunos parece ter sido mais prático. PEVSNER, *Accademie*, p. 40.

⁴ Não há muitas informações nesse sentido. A primeira de que há notícia, embora não constasse o nome Academia, é a que foi organizada por Lorenzo de Medici em Florença, com o escultor Bertoldo como professor. Primeira imagem de escola de arte designada Academia: A gravura de Agostinho Veneziano em 1531, referente a Academia de Bacio Bandinelli, perto do Vaticano. Fica a descrição de IDEM, *Ibidem*, p. 42: “Mostra-se o canto de uma sala com o tecto baixo: À luz da vela sete artistas trabalham à volta de uma longa mesa. À direita está sentado um homem de idade

entanto notar que, dezanove séculos antes, Plínio refere já que, devido à sua associação com a matemática e a ciência, a arte era elevada a profissão “liberal”, e que por influência de Panfilo ela fazia parte da formação básica das crianças¹. Traços desta evolução encontram-se depois, no “Cinquecento”, altura em que, de acordo com os ideais do Maneirismo, se desenvolveu plenamente a ideia da Academia Artística.

O “flirt” entre arte e ciência, na expressão de Clement Greenberg, iniciado em Leonardo, tem também as suas ramificações no Modernismo americano. Sobre este tema, Greenberg escreveu, no texto *Modernist Art* em 1960, o seguinte:

“O auto-criticismo Kantiano encontra a sua mais perfeita expressão na ciência, mais do que na filosofia e quando este auto-criticismo foi aplicado à arte, esta foi transportada em espírito para mais perto do método científico do que nunca - mais perto ainda do que no princípio do Renascimento.

As artes visuais deveriam limitar-se exclusivamente àquilo que é especificamente visual na experiência e abster-se de referir seja o que for fornecido por outras ordens de experiência, uma noção cuja única justificação reside, conceptualmente, na consistência científica. [...] A arte modernista pertence à mesma tendência histórica e cultural que a ciência moderna”.²

Foi aliás na sequência destas ideias que a partir dos anos 60 foram introduzidas no ensino artístico, segundo Pinelli³ as características puras dos materiais e a geometria

que desenha. No canto está um artista mais jovem que observa uma estatueta de uma mulher nua, em estilo Maneirista.”, 1541. Academia Florentina, criada por Cosimo de Medici, primeira escola estatal. 1562- Academia del Disegno de Vasari. Primeira academia tradicional. Academia de S. Lucas em Roma fundada por Gregório XIII, reestruturada pelo Cardeal Frederico Borromeo e Frederico Zuccari em 1593, ano em que se pode falar de uma instituição que se dedica apenas a ensinar arte aos jovens. 1635- Reestruturação da Academia por Urbano VIII e que Piero da Cortona dirige. Na segunda metade do século XVII, segundo Pevsner, a predominância do ensino artístico passa para França.

¹ WITTKOWER, *Saturno*, p. 11.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 754.

³ No prefácio à edição italiana de PEVSNER, *Accademie*, p. XXXV.

elementar (estruturas primárias, com consequências na Arte Minimal), o estudo da linguagem da publicidade (Pop Art) ou a análise científica dos processos da percepção visual (Op Art)¹.

O problema é ainda actual no início do novo século. A interligação entre as artes e a produção continua débil, apesar dos novos cursos de “design”². Normalmente a produção não é arte e a arte não chega à produção. Não é seguido o conselho de Hayden³: “A perfeição do⁴ desenho depende da perfeição no desenho e da importância dada a temas poéticos e elevados.” A condição profética do artista, reivindicada por Mc Luhan, não é respeitada. O artista não é consultado.

Como se desenvolveria então a “actividade científica”, dentro de uma Academia de Belas Artes?

No texto já referenciado, Pinelli cita um artigo de T. Maldonado⁵, que distingue entre “scienza normale” e “scienza straordinaria”. As escolas de arte seriam um laboratório de “arte normale”, mas Pinelli não exclui a hipótese de ela poder ser incubadora de “arte straordinaria”. Torna-se necessária no entanto a existência de laboratórios muito especiais para uma tal função artística. Segundo Pevsner, a Bauhaus era metade oficina - metade laboratório⁶. Eu diria que o ideal seria um terço oficina, um terço laboratório e um terço biblioteca.

¹ No que diz respeito a Portugal e ao século XX e reportando-me ainda às Provas de Agregação de Clara Menéres, foi interessante assistir ao diálogo entre a candidata, que representava a reestruturação do ensino artístico operado por ocasião do 25 de Abril de 1974, e Lagoa Henriques, que defendeu que o essencial tinha já sido mudado em 1958.

² Assim como nos cursos de Belas Artes não abunda o espírito prático, nos cursos de Design e Arquitectura autónomos predomina muitas vezes o mau desenho.

³ Citado por PEVSNER, *Accademie*, p. 282.

⁴ Sublinhados de FRS.

⁵ T. Maldonado, «Arte, educazione, scienza - verso una nouva creativita progettuale» in “*Casabella*”, abril de 1978, n° 435, p. 10-16. PEVSNER, *Accademie*, p. XXXVi.

⁶ IDEM, *Ibidem*, p. 303.

É necessário que os melhores profissionais (embora não necessariamente os melhores em marketing¹) vão para as escolas artísticas ensinar as novas gerações. Tem de afastar-se a ideia anti-pedagógica de que “quem sabe faz quem não sabe ensina”. Esta é uma ideia que foi alimentada por fenómenos de corporativismo e compadrio medíocre nas escolas portuguesas e também no período “yuppie” dos anos oitenta e noventa, em que a arte rendeu mais-valias fáceis. Seria urgente substituí-la por outra, segundo a qual se sabe porque se faz e se ensina porque se sabe. Só se pode fazer bem, no entanto, sabendo e é também essa a justificação para a existência do ensino. É importante perceber que é também arte, quer a consideremos de melhor ou pior qualidade, aquilo que se passa nas academias e que portanto é congénere do que se passa nos ateliers, oficinas artísticas e Museus. As academias têm, no entanto, presentemente, um problema de falta de visibilidade.

Escola e profissão

Joseph Beuys, (Fig. 302) influente artista do movimento Fluxus, trabalhou numa escola de Belas Artes, a Kunstakademie de Düsseldorf de 1961 a 1972. No entanto, em 1972 demitiu-se, segundo Harrison & Wood pelo facto de ter defendido um acesso generalizado de todos os interessados à escola, sem selecção de qualquer tipo. Esta ideia era coerente com a sua concepção de escola: Um “forum” na qual se operava uma implosão, ou seja, as paredes eram derrubadas e a própria vida se tornava arte. Esta ideia estava de acordo com a sua concepção da arte, em unidade com a sociedade e a natureza, por oposição à especialização da arte, defendida pelo Modernismo.

“Estou interessado em falar na imagem de um homem que não seja constrangido pelos conceitos científicos dominantes. Para isto é necessária a Educação Estética. Devemos libertar-nos de um conceito isolado de educação artística, e o elemento artístico deve incorporar-se em cada disciplina, quer seja a nossa língua materna,

¹ Embora , alguns hoje se recusem a ver a arte desligada do resto, a começar pelo marketing.

geografia, matemática ou ginástica. Defendo a consciência gradual de que não existe outro caminho senão o da educação artística das pessoas.”¹

Uma angústia que se coloca a todas as escolas de arte é a de saber que se está a formar possivelmente artistas de alto potencial, mas que não encontram possibilidades de prosseguir o seu trabalho numa sociedade não só artisticamente inculta, mas também economicamente inconsciente, cega pelo curto prazo.

O mito do artista pobre continua a ser actual. “Durante o último século habitualmente houve duas versões de cada arte, uma real mas pobre e marginal, outra falsa, apesar de rica e famosa” - quem o diz é Donald Judd², não é exactamente um desconhecido, num texto de 1984.

O estatuto académico ou universitário das artes, traduz-se apenas em casos excepcionais em melhorias substanciais nas condições de vida gerais do artista, que se dedica àquilo que poderíamos considerar, a investigação pura. A arte continua a ser uma profissão muito desvalorizada, uma espécie de sacerdócio, no sentido material do termo³. O artista cultiva geralmente uma pobreza mais ou menos envergonhada, a menos que tenha acesso a fundos públicos, que rareiam nos períodos de crise, muito raramente acedendo ao grau de riqueza dos seus financiadores, esses sim, necessariamente ricos.

É portanto também actual o desabafo de Meier-Graefe em 1904⁴:

“Se houvesse algo capaz de justificar o anarquismo seria a consciência de que os maiores artistas labutam na pobreza, para permitir a uns poucos comerciantes ficarem ricos após a sua morte, e a uns poucos fanáticos acumular os seus trabalhos em armazéns.”

¹ Joseph Beuys (1921-1986). Informação e entrevista publicada em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 889.

² D. Judd (1928-1994). «A long discussion not about master-pieces but why are there so few of them», *Art in America*, NY, 1984. IDEM, *Ibidem*, p. 1028.

³ “Orgulho e miséria da ‘vie de bohème’ aparecem pela primeira vez na teoria de Leonardo e de Miguel Ângelo.” IDEM, *Ibidem*, p. 39.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 57.

IV.3. A globalização da arte

Quando falamos em globalização, quer no século XVI como no XX-XXI, pensamos na facilidade em comunicar internacionalmente que se vem alargando sucessivamente ao longo do tempo e internacionalização do próprio poder, que faz pensar em fenómenos de imperialismo. Internacionalização da arte e do poder político e económico, andaram sempre ligadas.

Poder-se-á pensar se uma certa hegemonia das artes plásticas que acontecem nos Estados Unidos da América, a partir dos anos cinquenta, mesmo quando alguns artistas têm uma origem noutras continentes (mas não o têm todos os americanos?), não terá a ver com uma situação Neo-Imperial que se vive a partir do pós 2ª Grande Guerra Mundial no Fórum Internacional das Nações.

Embora tenham surgido também movimentos europeus de grande significado, inclusivamente nos Estados Unidos, como o Neo Expressionismo alemão e a Transvanguardia Italiana dos anos 80, que no entanto só atingem uma dimensão global quando são assimilados pelo meio artístico estadunidense.

Por vezes, como agora, gera-se uma imparável dinâmica globalizadora, que atravessa fronteiras e dilui fontes de poder menores, da qual Portugal sentiu dramaticamente as consequências no século XVI, tendo iniciado um demasiado extenso hiato na sua longa independência política.

Pode-se dizer que tal aconteceu em virtude de uma série de circunstâncias dinásticas acidentais, no entanto sabe-se que em história a coincidência não existe, ou melhor, é afinal uma necessidade.

Quando nos maravilhamos com o espectáculo das variações da paleta multi-étnica num Aeroporto em qualquer parte do mundo e em seguida observamos por exemplo um Tintoretto, em que se juntam louros e turcos, mouros e venezianos, encontramos a mesma multi-etnicidade na pintura de uma nação marítima internacional como foi

Veneza¹. A mesma sensação poderíamos ter perante os biombos Namban do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

Como referi, vários autores falavam do Egipto acerca da origem dos grotescos.

Joannides refere que alguma arquitectura em Salviati “era provavelmente influenciada por exemplos chineses”². Seria interessante estudar a arte de origem europeia, partindo do ponto de vista do progressivo avanço do não-europeísmo.

É necessário pensar não apenas na influência que o centro exerce sobre as periferias³, mas também sobre os factores exteriores que condicionaram a arte e a cultura dos centros artísticos, quer no século XVI quer no século XX. O centro é uma “megapólis” feita de pequenas diferenças, quer se trate de Roma no século XVI⁴ ou Nova Iorque do século XX. Quanto mais ao centro, mais diferenças.

Por exemplo, é inegável que a política de saque de bens culturais peninsulares ocorrida durante as invasões napoleónicas influenciou decisivamente os pintores franceses, fornecendo-lhes exemplos, vindos do Sul⁵. Também muitas obras de pintura terão sido levadas durante a polémica passagem de Napoleão Bonaparte por Veneza. Várias pinturas actualmente em exposição na Accademia, incluindo alguns Veronese, foram “requisitadas” para viajarem para França em 1797 mas foram

¹ Por exemplo o *Milagre de São Marcos* de Tintoretto (Fig. 242).

² AMES- LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 88.

³ Utilizando título do texto de Carlo Ginzburg, citado por Alexandre Melo. MELO, *Globalização*, p. 118.

⁴ É interessante imaginar as embaixadas de D. Manuel I de Portugal a Leão X em Roma, em 1514 e 1515, em que enviou respectivamente um elefante, que obteve um grande sucesso, e um rinoceronte (que naufragou antes de chegar à origem, mas foi na mesma exposto em Roma embora sem o corno, que entretanto fora roubado).

⁵ O catálogo e os textos de apoio da exposição de 2003 *Manet/Velázquez* no Metropolitan Museum of Art, citam também como determinante a colecção que foi constituída pelo Rei Luís Filipe, em parte devido a pilhagens da invasões “napoleónicas” e que foi mais tarde desbaratada. Nem toda, no entanto. Curioso, perguntei o que estava a fazer uma obra de Andrea da Jacopo (1819-1906) na Sala do Conselho dos Dez do Palácio Ducale. Foi-me explicado que a anterior, de Veronese, tinha sido levada por Bonaparte e estava neste momento no Louvre. Muitos tesouros de ourivesaria portuguesa aparentemente também. O imperialismo é assim uma fonte importante de circulação de obras de arte.

devolvidas em 1815. Outras não terão sido mesmo devolvidas e podem ser vistas no Louvre neste momento.

Também de Lisboa e durante o reinado filipino terão chegado a Castela algumas pinturas de primeira grandeza, que terão enriquecido a colecção do Mosteiro do Escorial e que hoje habitam o Prado. Checa¹ refere o caso do *Dilúvio* de Scorel e de *Coroação de Espinhos*, de Hieronimus Bosch (Fig. 303).

Outras vezes não é a força das armas que obriga as obras de arte a mudar de país ou de continente, mas sim o poder do dinheiro, ou da sua falta.

Também a Madrid chegaram por esta última via nesse final dos anos quinhentos, apesar dos atrasos nos pagamentos de que os artistas tanto se queixavam, alguma da melhor pintura então conhecida, tanto com origem em Itália, como na Flandres.

A colecção do Palácio Ducal de Mântua foi vendida por um dos últimos Gonzaga no poder em Mântua (o Duque Vincenzo II) ao Rei de Inglaterra em 1627. Não ficaria no entanto por aí. Seria dispersa depois da execução de Carlos I encontrando-se hoje em vários Museus². Portanto, a perda de independência política de Mântua em 1707 para os austro-húngaros, é já uma consequência e não uma causa de uma falta de condições de auto-sustentabilidade..

Não é fácil ser um império. Geoffrey Parker³ descreve com particular humanidade o drama de um simples homem (Filipe II de Espanha) confrontado com a necessidade de fazer funcionar com meios escassos um sistema muito complexo, em que nada é gratuito⁴. Ao longo de muitas e trabalhosas páginas, ele enumera as vãs tentativas do dirigente político para racionalizar a sua gestão, encontrando uma linguagem e um sistema comum que lhe permitissem resolver os problemas que se lhe colocavam nas

¹ CHECA, *Felipe II*, p. 408.

² Uma parte das obras foi reunida em exposição que decorreu no Palácio Ducal e Palácio Te em Mântua em 2002

³ PARKER, *Philip II*.

⁴ Uma parte do encanto deste livro reside no confronto do particular, aquele homem só, com os seus defeitos e qualidades, com o geral, o Império.

múltiplas frentes de combate, para impedir a ascensão do protestantismo e das novas potências marítimas.

Uma boa metáfora desta empresa me pareceu a pintura *A torre de Babel* de Pieter Bruegel o Velho (Fig. 304). Na realidade, esta torre, cuja construção vemos um monarca a negociar em primeiro plano, deu-me a sensação de estar ainda em construção em vários pontos, mas estar já em ruínas noutros. Seria assim uma tarefa interminável de construção e simultaneamente de restauro, verdadeira obra de Sta. Engrácia.

Está provado que nenhum império consegue governar o mundo de forma coerente durante muito tempo e a hegemonia artística também é passageira, mas enquanto ela existe, não há alternativa. Neste primeiro Filipe ainda se pode falar na parte espanhola de uma sucessão de Carlos V em toda a sua pujança, que no entanto irá perdendo força ao longo dos dois Filipe seguintes (III e IV de Espanha), o que permitiu a Portugal re-conquistar a sua independência.

Seria a Espanha de Filipe II um centro ou uma periferia? Por um lado era à época, como se disse, o principal centro do poder político europeu. Por outro lado, culturalmente, seria uma periferia, visto que o centro continuava a ser a Itália¹.

Koenraad Van Cleempoel², em 1996, referiu, na sequência aliás de Jacob Burckhardt (*Die Renaissance der Europäischen Kunst*, 1860) que, por três razões, o Renascimento Italiano não tinha penetrado em Espanha: continuidade da Idade Média, nacionalismo e elevado interesse na Religião Cristã.

Pelo contrário Lizzie Boulbi sugere que a “Espanha foi o primeiro país da Europa a absorver os estilos do Renascimento Italiano através da mediação dos seus melhores mestres”³.

¹ CHECA refere também que cartas de 1586 e 1587 comprovam que Zuccari mandava vir as suas cores de Itália. CHECA, *Felipe II*, p. 325. Os bronzes eram fundidos em Milão (CHECA, *Felipe II*, p. 327). As figuras alegóricas das Salas Capitulares do Escorial eram pintadas a partir de gravuras de Marten van Heemskerck.

² MEMORY & OBLIVION, p. 663.

³ Em AMES-LEWIS E JOANNIDES, *Reactions*, p. 211. Ver também a posição de Mariás sobre o Maneirismo em Espanha no capítulo, *Fortuna Crítica do Maneirismo*.

Visto que não existe globalização sem linguagem universal, o desenvolvimento desta era mais uma tarefa que se colocava aos Habsburgos. Para Filipe II, esse esperanto, passava pelo avanço das ciências, a cartografia, pela diplomacia e espionagem como forma de obter informação e também por encomendas artísticas como as paisagens urbanas de Anton van den Wyngaerde ou as grandes séries de pintura mural do Mosteiro do Escorial de que foram encarregados entre outros, ouvida a Accademia del Disegno de Florença¹, Ferderico Zuccari e Tibaldí, as quais, aliás, não terão sido sequer do seu particular agrado².

Para além de respeitar a correcção Contra-Reformística, havia no entanto uma preocupação, quase diria a obrigação de reunir os melhores artistas vindos dos quatro cantos do império e mesmo, fora dele, dos principais centros artísticos.

Referindo-se a esta linguagem, do século XVI, Pinelli escreveu³: “A Maneira difundir-se-á em toda a Europa, transformando-se na ‘língua franca do Império Habsburguico’, de forma a obter a máxima irradiação internacional que qualquer estilo tinha conseguido desde a queda do Império Romano”. Cita este autor de que

¹ PEVSNER, *Accademie*, p. 50. Este facto não é confirmado por Checa.

² Ter-se-á tratado de um choque entre um gosto local e uma moda cosmopolita? Ou um problema religioso? Em todo o caso, a encomenda a Zuccari foi realizada apenas por ter falecido Navarrete o Mudo, o primeiro encarregado da obra. (CHECA, *Felipe II*, p. 324). Cleempoel refere no seu interessante artigo sobre a arquitectura do Escorial, que existia uma preocupação constante em legitimar a obra de um ponto de vista religioso Agustiniano, contra tudo aquilo que era clássico. E assim explica a pintura de Alonso Sanchez Coello *São Jerónimo e Santo Agostinho*, de 1580, na Basílica do Escorial. O jovem o rei parece não ter também gostado do retrato que encomendou a Tiziano (Fig. 305), embora se tenha mantido ao longo da vida como um dos seus melhores clientes, mas numa relação complexa, de bons e maus momentos. Turina, em *FILIPPE II*, Vários, p. 309. Parece tratar-se do retrato que está no Museu do Prado. O que está no Palácio Pitti, ao qual CHECA não se refere, foi oferecido por Tiziano a Cosme I de Medici (Fig. 306). O rei preferia se calhar retratos de pintores mais próximos, como António Moro, Sanchez Coello ou Pantoja de la Cruz. Já o retrato de Filipe II que está na cidade do México (Fig. 307) parece ter sido pintado de uma maneira “aportuguesada”, conforme refere BOUZA ÁLVARES, *Portugal no Tempo dos Filipes*, p. 74.

³ PINELLI, *La Bella “Maniera”*, p. 83.

forma o Maneirismo se tornou popular nos meios em que, como em Portugal, o Renascimento não teve grande circulação, sucedendo assim por vezes, directamente, ao gótico flamejante.

Para Arnold Hauser, tratava-se do “primeiro estilo internacional desde o Gótico”¹. Em parte aliás, para o mesmo autor, terá sido bem aceite em algumas capitais por apresentar semelhanças em relação ao gótico.

Também Levey cita² o túmulo de Dom Afonso em Évora (1537), como um exemplo do rápido desenvolvimento do Maneirismo na Europa.

Surge como de grande utilidade prática para este programa de produção cultural global a existência de regras claras quanto ao conteúdo e iconografia, pelo que não é de estranhar a entusiástica adesão de Felipe II aos ditames do Concílio de Trento, comprovadas pela sua anotação do missal, do breviário e do catecismo geral tridentino, encontradas junto de outros documentos relativos à construção do mosteiro de que consta a necessidade de “tudo aquilo que se faça esteja de acordo com aquilo que foi decretado por Roma”³.

André Chastel⁴ vê “a publicação da arte através das gravuras”⁵ como algo que “mudou o curso da história de arte e também confirmou a impressão que os artistas de Roma tinham de estar no epicentro da actividade artística.” O mesmo autor interpreta a tomada e o saque de Roma em 1527 pelas tropas de Carlos V como o elemento decisivo que encorajou “o crescimento de um estilo artístico que deixou de ser exclusivamente propriedade de Florença, Siena e Roma [...] e conduziu à ‘europeização’ do Maneirismo”⁶.

¹ Ver HAUSER, *Mannerism*, p. 240.

² LEVEY, *High Renaissance*, p. 60.

³ CHECA, *Felipe II*, p. 338.

⁴ CHASTEL, *Sack*, p. 159.

⁵ A maioria dos artistas trabalhavam em estreita ligação com gravadores.

⁶ CHASTEL, *Sack*, p. 4

Linda Murray¹ considera também a importância da execução das tapeçarias de Rafael na Flandres por encomenda de Leão X, cujos cartões não regressaram a Roma, tendo contribuído para a disseminação das novas tendências artísticas pela Europa.

Conforme refere Shearman o Maneirismo “levantou pela primeira vez a cabeça” em Roma². Foi depois introduzido em Florença por Perino del Vaga em 1522-23; por Giulio Romano em Mântua em 1524. por Polidoro em Nápoles em 1527; por Rosso em Fontainebleau em 1530; Parmigianino na Emília em 1527. Vê-se portanto o polvo maneirista espalhar-se primeiro através do mapa da península itálica e depois por outros países.

A obra de Miguel Ângelo foi um grande motor dessa difusão, como provam as narrativas de Francisco de Holanda. Joannides e Ames-Lewis referem que muitos pintores foram por ele influenciados, a começar por Rafael. Uma série deles sobretudo pelo tecto da Sistina, mais tarde outra geração pelo *Juízo Final* (Fig. 253). Inclusive Tiziano.

Mas, ainda citando Joannides e Lewis, “as regiões de Itália tinham as suas tradições artísticas, mais fortes numas e mais fracas nas outras. No que é apenas um paradoxo aparente, era geralmente em áreas com fortes tradições artísticas locais que a obra de Miguel Ângelo era influente, de uma forma mais produtiva”.

Michael Levey refere, por outro lado, que “a fama colossal de Tiziano era sem dúvida alguma como a de Picasso hoje em dia. As suas pinturas tinham ido para Espanha, Inglaterra, França, Flandres e Alemanha”³.

A excelente longevidade⁴ destes artistas, terá sido uma dos factos que terá contribuído para que a fama pudesse correr mundo.

Outros autores têm uma visão menos “globalizante” do Maneirismo⁵.

¹ MURRAY, High Renaissance, p. 106.

² SHEARMAN, *Mannerism*, p. 59.

³ LEVEY, High Renaissance, p. 74.

⁴ Oitenta e oito anos em Miguel Ângelo e Tiziano, noventa e dois em Picasso.

⁵ Uma historiadora de arte britânica contou-me por exemplo que geralmente os estudiosos do Courtauld Institute, em Londres, são mais localistas que os do Warburg Institute, em Cambridge.

Voss refere que em Veneza, apesar da protecção do seu compatriota Aretino, Vasari não se conseguiu afirmar, por o seu estilo ser “demasiado toscano-romano” embora o florentino seja originariamente considerado mais “seco que o romano”¹, “maneirístico” por excelência², “conceptual e racionalmente sofisticado”³ e o romano ser chamado a “maniera facile”.

No entanto a própria designação “estilo “toscano-romano” denuncia a existência de uma central iconográfica e técnico-pictórica com características definidas e eventualmente exportáveis. O mesmo autor reconhece aliás que “uma escola autónoma local deixou de existir; os talentos mais significativos deixaram rapidamente a sua pátria para exercitar as suas capacidades nos trabalhos monumentais em Roma, e os pequenos artistas que ficavam na pátria, na sua limitada autonomia não estavam naturalmente em condições de manter uma verdadeira tradição, como na antiguidade”⁴.

Existe no entanto uma complementaridade entre o central e o local, como se verificou a propósito da influência de Miguel Ângelo.

É curioso como em Itália se deu uma disseminação de escolas locais que foi inventariada por Luigi Lanzi⁵, sendo as particularidades geográficas, também estilísticas. Existiam no entanto escolas predominantes, expressas pelo número de páginas que ocupavam neste tratado. “Poder-se-ia dizer que na ‘Storia’ de Lanzi a

¹ VOSS, Tardo-Renascimento, p. 180.

² IDEM, *Ibidem*, p. 199. “Na escola florentina, as características do Maneirismo distinguem-se melhor que em qualquer outra escola italiana; são de tal forma visíveis que justamente ela é definida como maneirística por excelência”.

³ IDEM, *Ibidem*, VOSS, p. 277.

⁴ IDEM, *Ibidem*, VOSS, p. 139.

⁵ “Florentina, veneta, romana, blonhesa, milanesa, napolitana, genovesa, sienesa, ferraresa, parmense, cremonesa, piemontense e escolas vizinhas, a modenese, a mantovana, a napolitana. Luigi Lanzi. *La Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII século*, citada por Castelnovo e Ginzburg, STORIA DELL'ARTE ITALIANA, 1,291. No século XIX e XX os movimentos arísticos, talvez justamente por não serem escolas, têm uma vinculação menor ao lugar. Note-se embora que, sendo geralmente um fenómeno urbano, a maioria delas tem origem numa determinada cidade mais do que nas outras.

periferia está presente sobretudo sob a forma de uma zona de sombra, que faz ressaltar melhor as luzes da metrópole.¹”

Ginzburg e Castelnovo, que estudaram Lanzi, citam também aliás diversas vezes Vasari na sua denúncia de um “gosto periférico” em vários mecenas, inclusive Papas².

Segundo Blunt “por vezes o nacionalismo de Vasari torna-se pueril, ou pelo menos altera o seu juízo histórico”³. Apesar de toda a sua boa vontade para com os artistas venezianos, reconhecia que eles, infelizmente, por não quererem ou não poderem ter acesso à escultura clássica, não se conseguiam libertar da natureza e atingir deste modo um ideal⁴. Logo respondeu o veneziano Lodovico Dolce, no seu tratado (*Dialogo della pittura* de 1557) defendendo que o que interessava era o naturalismo, que implicava “invenzione, disegno e colorito” e se, outros artistas tinham as duas primeiras, Tiziano era o maior no “colorito”.

Para já não falar na distinção entre flamengos e italianos, que levava Miguel Ângelo a confessar a Holanda sobre os primeiros⁵: “Pinta-se na Flandres coisas grandiosas para enganar a vista... sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem discernimento nem escolha.”

¹ IDEM, *Ibidem*, 1, 294.

² IDEM, *Ibidem* 1, 315.

³ BLUNT, *Teorie*, 109.

⁴ ROSAND, *Venice*, 18.

⁵ Citado em BLUNT, *Teorie*, 74.

§

Note-se que, apesar de todos os particularismos locais, a Accademia del Disegno de Florença elaborou em 1602 um projecto de lei visando a proibição da exportação de obras de arte, incluindo uma extensa lista de nomes do que considerava os principais artistas do século anterior. A necessidade desta lei prova a existência de uma pressão do mercado no sentido de se realizarem vendas para o exterior e um desejo de contrariar os efeitos perversos da globalização, o que é verdadeiramente pioneiro.

Os “mass media”

É verdadeiramente inacreditável a quantidade de gravuras que circulavam na Europa durante este período histórico. Laboriosas e úteis compilações têm vindo a ser realizadas. Por exemplo, a partir de 1954 foi iniciada em Amsterdão a edição de F.W.H. Hollstein sobre gravura alemã (a buril, intaglio e xilogravura) que em 1996 contava já quarenta e um volumes. Depois, surgiu o Novo Hollstein, transformado portanto o nome do fundador num método de trabalho editorial, e editado por outros estudiosos. O mesmo acontece com as compilações de Bartsch.

Só o volume sobre os irmãos Albrecht (1480-1538) e Ehrard Altdorfer (1485- 1561)¹ contém trezentos e sessenta e três entradas, distribuídas da seguinte forma: 92 xilogravuras de Albrecht e 122 gravuras em metal; 144 xilogravuras de Ehrard e 5 gravuras em metal. Algumas das gravuras de Albrecht eram versões de gravuras de Marcantonio Raimondi, Pelegrino da Cesena e Albrecht Dürer.

Vasari, na sua narrativa da vida de Pontormo, censura-o por ter imitado de tal forma a maneira de Dürer que tinha acabado por comprometer a “qualidade e a graça” que tinha anteriormente. Friedlandaer cita a este respeito Vasari como tendo referido que

¹ HOLLSTEIN, Mielke, 1997.

tinham chegado a Florença nesta altura uma larga quantidade de xilogravuras do mestre alemão.

Alguns temas são exaustivamente repetidos. Note-se por exemplo a existência entre as gravuras de Albrecht de vinte e dois modelos diferentes de cálices cobertos (goblet). Para uso de ourives? A gravura estava, neste e muitos outros exemplos de desenhos ornamentais difundidos por gravadores no século XVI, a meio termo entre a arte e artesanato, perto da forma como, no século XIX, William Morris conceberia a arte e na rota do design moderno.

Existiam até editores e gravadores menos conhecidos como artistas, que executavam e punham a circular verdadeiros órgãos de informação, prefigurando a nossa imprensa, sobretudo a mais sensacionalista. Veja-se¹ o caso de Nicolaus Schreiber que que difundiu em 1584 o panfleto intitulado *Um peixe muito raro capturado na Finlândia* e em 1591 um outro cujo tema era *A mulher que se enforcou com os seus três filhos*, ou ainda *A criança com três pernas*; ou mesmo a informação científica e místico-apocalíptica, tão ao gosto da época; propaganda político-religiosa;² o *Almanaque de 1598* gravado em quinze blocos de madeira por Johan Schröter de Basileia, contendo na parte superior o sacrifício de Isaac.

A generalização da difusão de informação visual através de gravuras, foi um grande estímulo para a internacionalização do mercado e dos estilos artísticos. Na verdade, através destas ilustrações ou cópias das obras de grandes mestres, foi possível a mecenas receberem imagens de pinturas contemporâneas italianas, flamengas ou alemãs, pouco depois delas terem sido feitas, encomendando depois aos artistas reproduções mais ou menos personalizadas.

¹ NEW HOLLSTEIN, *Notarp*.

² Relatório de um novo maggot, Caspar Schultes: Notícias de Stettin na Pomerania: de um novo profeta que apareceu no primeiro de Setembro de 1585. Construção de pontes e casas de madeira pelo Príncipe de Parma perto da cidade de Andorf. Hans Schultes, HOLLSTEIN, *Notarp*, 2000. O tema das crianças deformadas foi também representados por artistas gravadores mais conhecidos, como Goltzius. Segundo CHASTEL em *Sack of Rome* o interesse público pela deformação estava relacionado com previsões apocalípticas.

Pensando na difusão de gravuras, é útil considerar qual seria a situação dos serviços dos correios nos tempos de Filipe II. Sabemos que uma carta demoraria em média 10 dias a percorrer a distância de Bruxelas a Veneza, 24 dias de Londres a Veneza, 23 dias de Valladolid a Veneza¹. A partir de 1560 partiam correios quinzenais de Madrid para Bruxelas e vice-versa. Sofrendo embora enormes vicissitudes em função das tempestades e de incidentes devidos à falta de segurança, a informação circulava no entanto já relativamente depressa². Se tudo corresse bem seria possível, num prazo de dois meses, enviar uma carta a um amigo em Itália, pedindo para me ser remetida uma gravura artística sobre determinado tema sagrado, e receber essa gravura na volta do correio. Um prazo não muito superior ao actual envio de livros via Internet.

O Museu global

No seu livro *Manet's Modernism* Michael Fried tenta por todas as formas entender o porquê do recurso eclético a múltiplas pinturas já pintadas por outros, da parte deste autor (Figs. 308, 309), que pelo contrário é referido como entidade fundadora de um movimento chamado Modernismo³, facto aliás também citado por críticos de arte contemporâneos de Manet, quer apoiantes quer detractores⁴.

Como aceitar que o Modernismo, visto como a fonte da originalidade do século XX, seja ele próprio marcado pelo pecado original da apropriação?

¹ PARKER, *Filipe II*, p. 52.

² IDEM, *Ibidem*. A notícia da integração de Portugal no império habsbúrguico só teria chegado a Goa seis meses depois.

³ Este tema do recurso a imagens da história de arte (*Manet's sources*) é aliás central no primeiro texto que Fried escreveu sobre história de arte em 1969 na revista *Artforum* em 1969 e é publicado de novo neste livro de Fried, embora com um texto actualizador e contextualizador. FRIED, *Manet*, p. 23.

⁴ Os críticos de arte contemporâneos de Manet diziam bem e mal, não eram apenas divulgadores ou publicitários de interesses artísticos.

Entre as razões apontadas por Fried, aliás todas elas “razoáveis”, está o universalismo, a que um Modernista como Manet ambicionaria¹ mas que o colocaria aliás mal, perante alguns dos seus poucos apoiantes, como Teophile Thoré, de uma esquerda nacionalista, que se revia antes na atitude de Courbet².

Para ser universal³, um artista tem que se distanciar das suas raízes pessoais, locais e mesmo culturais. Para isso a procura de outras raízes visuais a que apenas os olhos o liguem. Por isso o recurso de Manet a elementos que ele foi buscar, num período formativo e através de viagens realizadas, às tradições francesa, italiana, holandesa, sobretudo espanhola e posteriormente japonesa.

Ficaram famosas as viagens de artistas franceses desde finais do século XVIII, todas elas portadoras de significado e consequências artísticas. Considera-se da maior relevância artística a campanha africana de Delacroix em 1832 (Fig. 310).

Foi promovida em 2003 pelo Metropolitan Museum e o Musée d’Orsay a exposição *Manet/Velázquez* (Fig. 311) que pretende confrontar obras de arte francesas e americanas do século XIX, com originais espanhóis do século XVII, que foram na altura visualizados pelos artistas e terão exercido sobre eles um impacto determinante. Uma parte da exposição é assim organizada como um roteiro de

¹ “A minha afirmação de que o uso de fontes encontradas na arte antiga tem a sua origem profunda na procura do universalíssimo relativamente às escolas nacionais, complica-se quando verificamos que o tratamento dos temas prossegue o mesmo objectivo”. FRIED, *Manet*, p. 174.

² Thoré Bürger sobre o *Salon* de 1866: A questão consiste em saber se a arte deveria ser arrastada ao longo dos trilhos do passado: Símbolos, imagens que já não existem, pastiches com sabor a velho, que sempre serão estranhos às consciências, convenções e feitos da nova sociedade”. In IDEM, *Ibidem*, p. 134.

³ Prefiro universal a cosmopolita, expressão utilizada por Alexandre Melo em “Globalização Cultural”, e David Alfaro Siqueiros (denúncia do “cosmopolitanismo” - na “Carta aberta aos pintores, escultores e gravadores da União Soviética”, 1955. H & W, *Art in Theory*, p. 672), que tem uma conotação urbana.

viagem, relacionando as obras com os locais onde os artistas passavam e o que lá havia para ver¹.

Este universalismo também pode ser visto pelo lado da institucionalização ou integração num contexto cultural, exótico ou académico. Duret, no catálogo da exposição das obras do atelier de Manet, após o seu falecimento em 1884 dizia: “Para que um artista seja definitivamente aceite como pintor entre os ‘connoisseurs’, é necessário que as suas telas, colocadas ao lado das telas de outros pintores, seus antecessores, sejam capazes de estar à altura da comparação. É necessário que, nas colecções privadas, nos museus, elas se aguentem ao lado das dos mestres. Agora, as pinturas de Manet aguentam-se ao lado das de qualquer pintor”².

Será que o pintor, ao pintar, estará já a interiorizar a visão da sua pintura colocada no Museu global, e a observar-se ao lado de tantos nobres exemplos, que de vez em quando, num acto lúdico ou de “bravado”, se recria, citando na sua pintura? Desta forma, não só ele sabe que existe mesmo um piscar de olho ao próprio crítico de arte ou público.

É como dizer-se: “Olá história da arte. Bem-vinda, eternidade!”

Para Charles Harrison e Paul Wood³, na primeira Guerra Mundial a vanguarda tinha-se tornado já plenamente internacional. Paris mantinha a sua importância mas as artes visuais tinham também significativos surtos de desenvolvimento no mundo de língua alemã em cidades como Berlim, Munique, Dresden e Viena e outras.

¹ “Dois anos depois, em 1862, em *La Musique aux Tuileries* (National Gallery, Londres) [...] Manet exprimiu uma identificação com Velázquez, o seu herói do momento. Nos anos precedentes Manet tinha vindo a copiar numa variedade de média, uma pintura no Louvre que tinha sido adquirida recentemente, e era vista pelas autoridades do momento como uma obra prima de Velázquez.” WOLLHEIM, *Painting as*, p. 243. Conforme se pode ler neste autor, as impressões das viagens são depois lembradas por fontes menos românticas e mais acessíveis, como as gravuras de *Histoire des Peintres* de Charles Blanc.

² FRIED, *Manet*, p. 144

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 125.

Existia uma certa simpatia pelo Internacionalismo, nos movimentos socialistas mas não só. No Manifesto de De Stijl publicado em Amsterdão em 1922¹, sobretudo por influência de Theo Van Doesburg (Fig. 312), afirmava-se: “Os artistas de hoje são motivados através de todo o mundo pela mesma consciência, e portanto têm tomado parte, partindo de um ponto de vista intelectual, nesta guerra contra a dominação do despotismo individual. Portanto, eles simpatizam com todos os que trabalham para estabelecer uma unidade internacional no que diz respeito à vida, arte, cultura, quer intelectual quer materialmente [...]”.

Pelo contrário, Alfred Rosenberg, porta voz do nazismo para o pensamento artístico, indignava-se perante esta mestiçagem cultural que atribuía a uma estratégia no sentido de destruir a arte nórdica, planeada por Judeus e alimentada por uma “progenia bastardarizada, sífilis espiritual e infantilismo artístico”². O próprio Adolf Hitler em intervenções públicas defendia que a arte se devia ancorar a um grupo étnico e não a um tempo³.

Outras pessoas no entanto, menos conotadas com coisas monstruosas, tiveram opiniões semelhantes.

Recenseando o pensamento que ao longo do século XX se foi desenvolvendo acerca deste tema, começaremos por recordar que já em 1918 Oswald Spengler⁴ descrevia o “continuum” artístico de uma forma que parece adequada ao final do século: “uma falsa pintura, cheia de efeitos idióticos, exóticos e artificiais, que mais ou menos todos os dez anos desencanta no repertório de formas do milénio um ‘novo estilo’ que não é estilo, visto que todos fazem o que lhes apetece; uma plástica mentirosa que rouba indiferentemente à Assíria, Egipto e México.”

O apropriaçãoismo começa a construir assim um jargão internacional constituído por contributos variados, entre os quais o “Cosmopolitismo”, que Apollinaire

¹ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 279.

² IDEM, *Ibidem*, p. 394.

³ Discurso inaugural da *Grande Exposição de Arte Alemã* em Munique em 1937. IDEM, *Ibidem*, p. 423.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 229.

considerava¹ dar origem a “obras sem estrutura ou carácter individual, com o valor de lugares comuns de uma retórica parlamentar internacional”.

De um ponto de vista diferente, também Jean Dubuffet² (Fig. 319) denunciava em 1948 a “pequena clique das artes culturais [...] uma tropa de intelectuais carreiristas [...] que de uma a outra capital se macaqueiam mutuamente, praticando uma arte-esperanto infatigavelmente copiada em toda a parte”³. Em 1955 numa comunicação para a Academia Soviética da Arte, David Alfaro Siqueiros⁴, o muralista mexicano, via o cosmopolitismo como a origem de todos os males: do formalismo de Paris ao academismo de Moscovo.

Já Owen Jones⁵, arquitecto que trabalhou na Exposição de 1851, autor de vários livros sobre a situação das artes escreveu o seguinte: “É inútil e estúpido tentar fazer com que uma arte que representa fielmente a necessidade, as atitudes e os sentimentos de um povo, se identifique também com as de outro povo que está em condições completamente diversas”.

“Este atravessamento de fronteiras sem fim, numa altura [princípio do século XX] em que as fronteiras começavam a ser muito mais severamente policiadas e quando, com a Primeira Grande Guerra, o passaporte foi instituído, contribuiu para institucionalizar a tese de um estatuto não-natural da linguagem [... artística]. Toda esta turbulência é finalmente e decisivamente interpretada e ratificada pela Cidade dos próprios ‘Emigrés’ e exilados, Nova Iorque.”⁶

Os meios de comunicação popularizam e tentam multiplicar as mini-ondas de choque criadas nos grandes centros ou nas grandes Bienais Internacionais, como Veneza ou Kassel⁷.

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 227.

² IDEM, *Ibidem*, p. 593.

³ Esta ideia da arte-esperanto poderia também ser aplicada ao excesso de uso de algumas soluções do formulário maneirista nos séculos XVI e seguintes, nos meios artísticos periféricos.

⁴ David A. Siqueiros (1896-1974). In HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 673.

⁵ Ligado ao movimento *Arts and Crafts*. Citado por Pevsner. PEVSNER, *Accademie*, p. 278.

⁶ Raymond Williams, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1118.

⁷ Nesse aspecto deve que ser referido o trabalho de Alexandre Melo em Portugal.

Andy Warhol refere-se a este fenómeno com a sua perversa ingenuidade: “Penso que os artistas que não são muito bons deveriam tornar-se como todos os outros, de maneira que as pessoas passassem a gostar das coisas que não são muito boas. Tudo o que há a fazer é ler as revistas e catálogos. E este ou aquele estilo, esta ou aquela imagem do homem - na verdade tanto faz... Alguns artistas são esquecidos e porque haverão de continuar a sê-lo?”¹

O que existia de desarmante em Andy Warhol, uma espécie de santo demónio, era a sinceridade e mesmo inocência com que ele afirmava verdades de discutível moralidade, como se da coisa mais natural se tratasse, impedindo assim que alguém que não ele pudesse de repente ser o primeiro a exclamar: “el-rei vai nu!”

De qualquer forma verifica-se que, como no Maneirismo ou na publicidade, a globalização se faz por via da imitação.

É possível dizer que um certo número de obras influentes, divulgadas por várias formas, geraram um fenómeno de, utilizando a expressão de Gérard Genette, “redução conceptual”², formando assim conceitos genéricos que foram (e são) utilizados por muitos outros artistas. Esses “genéricos” são “importados” por via daquilo a que o mesmo autor chama também “manifestações parciais”, isto é, a assimilação faz-se a partir de uma versão por vezes muito imperfeita do objecto-alvo.

A fórmula também muito singelamente apontada por Alexandre Melo³ para, “o reconhecimento não apenas local momentâneo, mas também histórico e internacional”, ou seja, o sucesso em arte, “a combinação do individualismo com o cosmopolitismo”, parece encobrir uma contradição, um julgamento salomónico ou pelo menos uma dificuldade maneirista que se colocará ao artista ambicioso neste momento: Como se pode ser duas coisas aparentemente opostas ao mesmo tempo?

¹ Andy Warhol, (1930-1987). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 730.

² GENETTE, *L'Oeuvre*, p. 166.

³ MELO, *Globalização*, p. 144.

Espectáculos globais

Alexandre Melo, no final da obra citada, desenvolve um pensamento optimista acerca da capacidade dos grandes espectáculos globalizadores como aqueles de que apresenta exemplos, as Feiras de São Paulo 1988, Veneza 1999 e Kassel 2002, para fazer um “cocktail” de “globalismo” e “multiculturalismo”¹. “São fenómenos como a já referida crise dos centros e a emergência de discursos que, no interior dos próprios centros põem em causa as visões absolutistas e ‘etnocêntricas’, que nos levam a admitir que a evolução global do sistema da arte contemporânea se encaminha no sentido de uma configuração mais aberta e mais dinâmica, mais diversa e mais plural.”

Será interessante ver à luz deste discurso bem informado mas muito geral, cheio dos lugares comuns ideológicos próprios do discurso político, o que se passou na Bienal de Veneza de 2003 (Fig. 313), que visitei embora brevemente, como a maioria dos outros visitantes.

A Bienal de Veneza compõe-se de várias realidades: Existe o Jardim das Bienais em que os países mais “ricos” construíram os seus pavilhões em várias fases históricas e arquitectónicas, e quando chega a altura da Bienal preenchem-nos como podem. Depois, existe um Director da Bienal, com amplos poderes, que delega noutros comissários ou curadores a organização de exposições e eventos, como os que decorreram no Arsenale e que eu considero o essencial do que aconteceu em Veneza, pelo menos no que diz respeito à análise do problema da globalização². Vou cingir-me portanto a estas manifestações.

No Arsenale decorreram as Exposições: *Clandestini*, comissário Francesco Bonami; *Smottamenti*, comissário Gilane Tawadros; *Sistemi individuali*, a cura de Igor Zabel; *Z.O.U. Zona d’Urgenza*, comissário Hou Hanru; *La struttura della crisi*, comissário Carlos Basualdo; *Rappresentazioni Arabe Contemporanee*, comissária Catherine

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 128.

² A exposição *Ritardi e Rivoluzioni*, também significativa no sentido de uma análise da linguagem artística, é estudada noutros pontos desta Tese.

David; *Quotidiano alterato*, comissário Gabriel Orozco; *Stazione Utopia*, comissários Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija.

Basta ler os nomes dos comissários para se ter uma ideia da dispersão multi-étnica que se pretendeu obter nesta sequência de exposições ou instalações, como se lhes preferir chamar. Deste ponto de vista, digamos que *Clandestini* era etnicamente diversificada programaticamente; *Smottamenti*, africana; *Sistema Individuali* maioritariamente europeia com uma forte presença de Leste; *Z.O.U.* sobretudo Asiática; *La struttura della Crisi Sul-Americana*; *Rappresentazioni*, Árabe; *Quotidiano Alterato* diversa mas com comissário e forte presença sul-americana; *Stazione Utopia*, sobretudo europeia. Devo dizer que fiquei agradavelmente surpreendido com o resultado conseguido com esta sucessão de imagens e sons que se sucediam a um ritmo alucinante. O efeito era realmente absorvente e culturalmente estimulante.

Mas daí a se poder falar em “descentramento” ou mais democracia, como Alexandre Melo, vai uma longa distância. Veneza é um centro cultural que, desde o tempo dos Doges, tem uma tradição cultural centralizadora, apesar da República e das viagens marítimas. Basta visitar o Palácio Ducal para perceber isso. A Bienal é um fenómeno cultural que vive do facto de Veneza ser um centro turístico tão importante, maioritariamente visitada por gente muito afluente e que, na sua maioria, faz parte do primeiro mundo.

Que pessoas como eu, aceitem e até se sintam bem (talvez na sua má consciência cósmica) em ser submetidas a um bombardeamento de imagens do chamado terceiro mundo, não tem nada de extraordinário. Periodicamente, o exotismo interessa e sempre interessou, até nos piores tempos do colonialismo e da escravatura, aos meios culturais dos grandes centros. É inútil defender que agora é diferente do que era para o cubismo a arte africana.

Os “media” fazem com que o Líbano ou o Iraque sejam territórios familiares a todos os telespectadores. O interesse pela arte desses países faz parte da sua mediatização. Confunde-se hoje abertura aos “media” com democracia. Hoje é o Iraque, quem sabe, amanhã a Nova Guiné...

O que houve realmente foi um deslocamento da exposição dos pavilhões nacionais para exposições “hetero” ou “homoétnicas,” como desenvolve noutro local. A presença de comissários oriundos do terceiro mundo não significa que exista uma vaga de fundo, que tenha nascido destes países e venha invadir, como a “àcqua alta,” a Praça de São Marcos.

Os comissários, tenham eles o nome que tiverem, fazem geralmente parte de uma “intelligenza” internacional que se esforça em estar sempre mais perto dos grandes centros do que dos seus países de origem, onde a sua reputação e rendimentos aliás provem do facto de serem considerados representantes da arte internacional e terem o aval dos grandes comissários centrais¹.

Eles substituíram, com outro orçamento e apoio oficial, uma geração de artistas “Emigrés” a que se refere Raymond Williams², figuras sem pátria que tecem pacientemente e vão inscrevendo na sua agenda uma teia de contactos internacionais. É curioso confrontar este fenómeno com um texto de Gayatri Chakravorti Spivak (n. 1942, publicado em 1989), que se auto-define como pós-colonial, na sua condição de cidadã da União Indiana e actual professora de Literatura na Universidade de Pittsburg. Uma fonte inegavelmente das mais lúcidas acerca do papel do Terceiro-

¹ Curioso confrontar esta opinião com o texto de Lizzie Boubli: “Michelangelo and Spain: On the dissemination of his draughtsmanship”. A ser relevante hoje, seria uma opinião mais optimista sobre a situação: “Conquistando a sua entrada nos círculos intelectuais avançados em Itália e atingindo neles um honroso, e por vezes elevado estatuto, os principais artistas Espanhóis subsequentemente introduziam generalizadamente na sua pátria as atitudes que encontravam ali”. AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 211.

Da primeira página do jornal *Público* de 4 de Junho de 2004: «Portuguesa mostra arte de 2004». (Título). A Comissária portuguesa Isabel Carlos foi escolhida para dirigir uma das três mais importantes bienais de arte do mundo, a de Sidney, que abre hoje. [...] Os críticos de arte dizem já que é uma das melhores de sempre [no corpo do artigo].” Comentário: Quem decide o “ranking” das bienais, se é a terceira ou a quinta? Quem são “os críticos de arte”? Presenças de uma entidade sem rosto que corporizam aquilo que venho tentando explicar.

² Como D.H. Lawrence, ou Hemingway. Raymond Williams, in HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1118.

mundo na actualidade, ela vê todo este esforço multiculturalista, partindo “do outro lado do espelho”.

Segundo ela, haveria quadro formas de discurso legitimador no seu país, na era pós colonial: Nacionalismo, Internacionalismo, secularismo e culturalismo.

Este poder legitimador, para Spivak, está nas mãos de uma nova “pessoa” o pós-colonial da diáspora, que tem agora o papel de ideólogo. “Esta ‘pessoa’ (estou apenas a nomear uma posição-sujeito típica), pertencendo a uma elite fundamentalmente colaboracionista, poderá sentir-se pouco à vontade por diferentes ordens de razões ao ser objecto de uma benevolência acrítica como habitante do Terceiro Mundo. Ela(e) estará mais à vontade a produzir e simular o efeito de um mundo mais velho constituído pelas narrativas legitimadoras de especificidade e continuidade étnica, alimentando uma quase crua identidade cultural, - uma espécie de ‘alucinação retrospectiva’. Isto produz um ‘outro’ confortável para a pós-modernidade transnacional, a sua ‘actividade no terreno’, os ‘discursos emergentes’. O crítico radical pode voltar a sua atenção para este hiper-real Terceiro Mundo para encontrar, em nome de uma história alternativa, um espaço confinado que acusa a pós-modernidade. De facto, na maioria das áreas pós-coloniais, à sociedade da informação tem um acesso restrito determinada classe - um comando telemático definido pelo transnacionalismo microelectrónico.”¹

Ela vê portanto com desconfiança os esforços desta elite, destes pequenos Vasari, para preencher junto das grandes potências o vazio deixado pelo final do colonialismo: “O novo alibi culturalista legitima aquilo que ele própria visa combater, visto que trabalha no enquadramento de uma indústria cultural basicamente elitista, apesar de insistir na continuidade de uma tradição nativa intocada pela Ocidentalização, cujas insuficiências pode ajudar a disfarçar.”²

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1122.

² Interessante confrontar também este depoimento com a “Exposição de Arte Brasileira” a que assisti no Guggenheim em Nova Iorque e que refiro no Subtítulo *Exemplificando 2*. Aliás, como o mundo é pequeno, uma organização brasileira chamada “Brasil Connects Culture & Ecology”, envolvida

Mel Ramsden (Fig. 320), membro do grupo artístico “Art and Language” que brilhou em Londres e Nova Iorque nos anos setenta e oitenta, situava o centro do mundo da arte na burocracia “novaiorquina”, num texto de 1975: “O imperialismo cultural imprudentemente exportou para toda a parte o seu aventureirismo, que é prejudicial mesmo para os produtores das exportações. A burocracia dominará mesmo a mais persistente iconoclastia¹, a menos que nos convençamos que a verdadeira origem da sua dominação reside na nossa maneira de conceber o ser ‘privado’ e individual.”

Frutos globalizados

Não significa isto que não existissem grandes obras na Bienal de Veneza de 2003 e aparentemente também grandes artistas, alguns em países recônditos e cuja obra encontrei pela primeira vez. Estou a lembrar-me do caso de Hakan Gürsoytak (Fig. 314), e os suas visões panorâmicas de homens e símbolos de poder, ou Sabah Naim (Fig. 316), fotografias urbanas incorporando elementos lúdicos padronizados.

Duas questões no entanto penso que deveriam ser colocadas acerca de algumas das obras ou exposições:

1. Onde acaba a “reportagem” e começa a “intervenção artística”? Algo na chamada arte documental, sobretudo quando diz respeito ao vídeo, começa a exigir alguma clarificação de fronteiras. Exemplo: A instalação vídeo interactiva de Eva Koch (Fig. 315), acerca da sua família.
2. Com as novas possibilidades das técnicas multimediáticas corremos o risco de ver comissários de exposição, editando e colando digitalmente as obras dos artistas para fazerem produtos seus (amalgamas). Tanto na

nessa exposição participava também na *50esima* Bienal de Veneza, como principal promotora da exposição *Pittura/Painting*.

¹ Curioso este assumir da iconoclastia, embora não violenta ou censória, por parte de um artista contemporâneo. Mel Ramsden. HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 908.

visita à exposição como no catálogo não me pareceram suficientemente individualizadas as imagens fotográficas que Catherine David apresenta na sua *Rappresentazioni Arabe* (Fig. 317). Até que ponto o artista terá de abdicar dos seus direitos e individualidade como autor, para estar presente nos grande Fora? Será a exposição do futuro um filme sobre os artistas realizado por um curador? O comissariado está a chegar a um novo patamar.

3. Outra questão tem a ver com a participação da China (Fig. 318) e, antes, da URSS/Rússia, na cena artística internacional. No período pós-guerra fria a presença de artistas com estas origens étnicas foi vista como um acto de coragem por parte dos comissários, perante grande expectativa e curiosidade do público. A China e a Rússia sempre têm sido e continuarão a ser no entanto, ultrapassadas crises conjunturais, grandes centros artísticos e produção ideológica, como inegavelmente foram ao longo do século XX. Não adianta portanto tentar apresentar a China como um sintoma de atenção às periferias, visto que ela é já uma superpotência, como provam os excelentes trabalhos integrados na exposição *Z.O.U. Zona d'Urgenza*, do grupo *Canton Express* e muitos outros. Eles souberam, como nenhuns outros, captar a essência do efémero, que era a desta exposição. Muitos artistas chineses mostravam um sentido de humor que não é comum ver nos ocidentais¹.

Num certo sentido, o próprio Maneirismo se transformou num espectáculo global. Curiosamente, o antigo director da revista de arte *Flash Art* e organizador de várias Bienais de Veneza, Achille Bonito Oliva, salienta não ser por acaso, mas devido a paralelismos relativos aos desenvolvimentos do modo de produção capitalista, que o Maneirismo começou a ser redescoberto no século XIX.

“A internacionalização da finança coloca (o artista) frente a novos problemas, como acontece ao intelectual moderno frente ao poder abstracto da tecnologia. A única

¹ O sentido de humor ocidental é mais pesado, como na intervenção de Santiago Serra (ver capítulo *O Público*).

defesa é a adopção de um distanciamento afastado para com o mundo [...] outro elemento de afinidade entre o artista maneirista e o intelectual moderno é a assunção operativa da ironia.”¹

Desta forma, Oliva, que foi o principal agente da difusão internacional de um movimento denominado “Transvanguardia” Italiana, que reuniu artistas neo-expressionistas como Sandro Chia (Fig. 321), Enzo Cucchi, Nicola de Maria e Mimo Paladino, antigo comissário da Bienal de Veneza, de que se demitiu devido a um qualquer escândalo ético, é também um especialista em Maneirismo. Ele forneceu o diagnóstico da doença e receitou aos artistas o respectivo remédio.

§

Já em 1904 Meier-Graefe desenvolvia a seguinte análise relativamente ao coleccionismo contemporâneo: “[...] Não existem compradores mas apenas ‘dealers’, pessoas que empilham as suas pinturas umas sobre as outras, fazem negócios exclusivamente, ou quase exclusivamente, entre eles, e não têm ligação com o público”.

As grandes colecções internacionais constituem-se como poderosos “lobbys”, que conseguem influenciar significativamente os Museus de Arte Contemporânea, entre os quais alguns, sobretudo na Europa, pertencem ao Estado. O Poder Político é assim chamado a assegurar a relação entre os grandes coleccionadores e o público, representando por um lado o interesse do público em ter acesso a obras que de outra forma ficariam escondidas, mas por outro divulgando se garantindo o suporte institucional a obras privadas que desta forma aumentam o seu valor de mercado².

¹ OLIVA, *Traditore*, p. 9.

² Observe-se por exemplo o que tem sucedido com as colecções de Joe Berardo e Francisco Capelo, esta última de Design, em Portugal.

Portugal global

É interessante confrontar também o fenómeno dos agentes da globalização, diplomatas artísticos, estrangeirados ou apátridas de luxo com o que aconteceu no século XVI e verificar se existiam então esta espécie de relação centros-periferias. Verificamos não só que eles não só existiam como foram bastante influentes no desenvolvimento da cultura globalizada que já vimos ser a maneirista, nos respectivos países.

Veja-se a actividade de Damião de Góis (n.1502) pela Europa e as suas consequências entre nós. Sendo um “homem de negócios, feitor do rei e diplomata”, [...] “ciente das deficiências da sua educação”¹, Damião relacionou-se com as principais cabeças pensantes da Europa sua contemporânea. Segundo Amadeu Torres conheceu Dürer e “a colecção goisiana incluía não poucos Hieronimus Bosch e Quentin Metsys”, alguns dos quais ainda podem ser vistos em Portugal.

Exerceu portanto uma influência difusora do pensamento artístico centralizado, num país que “economicamente, não obstante a opulência mercantil do seu porto de mar, continuava a ocupar uma situação periférica”² e culturalmente marginal.

Curiosamente, o Neo-Realismo português dos anos quarenta e cinquenta do século XX, que recusava a hegemonia parisiense, era internacionalmente influenciado através das reproduções a preto e branco dos muralistas mexicanos que era passadas de mão em mão³, da mesma forma como presentemente circulam nas mãos dos

¹ Luis de Sousa Rebelo, *Damião de Góis e o Humanismo Português*, PEDRO NUNES E DAMIÃO DE GÓIS, p. 132.

² IDEM, *Ibidem*, p. 124.

³ Entrevista do doutorando com Mário Dionísio, para trabalho nas Belas-Artes, no fim dos anos 70. No movimento marxista de então colocava-se também, meio século depois de Manet, uma relação ambígua entre o nacionalismo artístico, relacionado com uma descida às raízes, e um internacionalismo legitimador. As formas e o pensamento artístico marxista dos artistas mexicanos eram muito mais criativas que nos seus congéneres leste-europeus. Martim Avillez em *Batarda*, Catálogo da Exposição CAM, p. 19: “Tivemos surrealismo (como lá fora), tivemos neo-realismo (como lá fora), tivemos antifascismo (como lá fora).”

estudantes de arte revistas como a *Artforum*, *Flash Art*, ou informações e imagens via “Internet”. Gerava-se e gera-se, mesmo em Portugal, com algum atraso, uma verdadeira globalização, com troca de imagens e textos respeitante à situação das artes no mundo.

Analisando ainda as sinergias criadas com o estrangeiro, não podemos deixar de pensar que os principais artistas portugueses da segunda metade do século XX foram para o estrangeiro estudar com o dinheiro doado pelo mecenas Calouste Gulbenkian, associando-os aos principais artistas portugueses do século XVI, que terão partido para Roma, como Holanda, António Campelo, Gaspar Dias e outros.

Roma, Paris, Londres, Berlim, Nova Iorque... digamos que existiu e existe ainda uma certa reportagem cultural, um regresso às origens de artistas iluminados pelo que viram, experimentaram e desenharam nos grandes centros. Os artistas deslocam-se com origem em grandes cidades, mas que não são naquele momento a cidade onde se está a fazer a Grande Arte.

Pelo contrário as migrações artístico-económicas de vários dos principais artistas durante e logo após o Maneirismo, como Rosso Fiorentino e Primaticcio que trabalharam na corte de Fontainebleau, Zuccari e Tibaldi no Escorial em Madrid ou Rubens a pintar retratos dos Gonzaga em Mântua logo no início do século XVII¹, corresponderam a uma exportação a partir da fonte, uma migração económica, e não uma importação de conhecimentos artísticos, tipo bolsa-de-estudos. Os mecenas comunicavam entre si, sabiam o que existia de bom nas outras praças, e havia circulação.

¹ No Palácio Ducal desta cidade está aliás uma pintura que me parece de fraca qualidade. Existe no entanto também um estudo para um *Martírio de Sta. Ursula*, devoção local, bastante interessante mas da qual não conheço a sequência. WITTKOWER, referindo um biógrafo do pintor genovês Paggi, de Génova, cita dificuldades que Rubens teria tido para trabalhar na península itálica, fruto da persistência de práticas proteccionistas das corporações profissionais, que assim constituíam forças opostas a uma globalização.

A quase totalidade dos artistas portugueses do século XX que foram bolseiros, têm regressado depois à pátria¹, após recebida a mensagem internacional, constituindo depois o nosso meio artístico. Uns poucos emigraram e conseguiram construir uma carreira nos países onde aportaram, sendo por isso recompensados com um aplauso e uma cotação comercial geralmente superior em Portugal à dos seus países de residência².

Outros ainda têm construído uma carreira internacional a pulso, através de sistemas complexos e tortuosos de trocas de favores e influências, geralmente pagos em última análise pelos poderes públicos instituídos, portanto pelo contribuinte que têm no entanto como objectivo final a valorização relativa da sua obra no mercado português³.

Também neste aspecto cumpre realçar presentemente a reduzida internacionalização da maioria dos artistas portugueses contemporâneos, que se traduz internamente em fenómenos de especulação económica, pseudo-internacionalista para consumo interno e provincianismo, ou embaixadas financiadas pelo Estado de sucesso dúbio.

Corresponde esta concepção a uma política cultural montada no sentido da exportação de obra de arte nacional, baseada na criação de interfaces públicos de “Import-Export”, que encontra o seu suporte em termos das Ciências Sociais em obras como *Globalização Cultural*, de Alexandre Melo⁴. Será historicamente inevitável, visto que outros países também o fazem, mas tem poucos resultados visíveis, para além de depauperar por outro lado os já de si magríssimos fundos públicos destinados em Portugal para finalidades artísticas ou culturais gastando-os

¹ Incluindo-me eu neste grupo. Salvo erro fui o primeiro bolseiro da F.C. Gulbenkian nos Estados Unidos da América, em 1981. Assistiu-se a uma translação dos bolseiros de Paris para Londres, e em seguida para Nova Iorque.

² Veja-se os exemplos de Paula Rego e Maria Helena Vieira da Silva.

³ Casos de Cabrita Reis e, sobretudo, Julião Sarmento, em gerações anteriores, João Onofre e João Tabarra, desenvolvendo esforços idênticos em gerações mais recentes.

⁴ Alexandre Melo, tal como Damião de Góis havia feito, desenvolveu apesar de tudo nos anos oitenta do século XX, nas páginas do semanário *Expresso*, um esforço assinalável para actualizar a jurássica opinião pública portuguesa face ao que se ia fazendo.

na distribuição, intermediação, contextualização e “public relations”, evitando assim que eles vão para a produção e defesa de património cultural.

A situação em termos da globalização do mercado artístico nacional não é brilhante, como se pode verificar consultando os índices de mercado dos principais leiloeiros através de livros, ou aqueles que circulam na Internet. Poderemos mesmo considerá-la desoladora, mesmo considerando a escala e o grau de desenvolvimento económico do nosso país.

Esta política para as artes visuais sentiu-se em Portugal a partir dos anos oitenta quando foi decidido concentrar os subsídios estatais num grupo menor de artistas vistos como potencialmente “internacionalizáveis” e ainda nalguns Museus, artistas ou centros culturais considerados “cutting edge”, embora por vezes sejam provincianos, depauperando os restantes para além dos limites do razoável.

IV.4. Uma questão de valor

“Mas, quando está pintado, parece mais caro.”

Art & Language (Baldwin, Ramsden e Harrison, 1983)

Coloca-se a muitos, coleccionadores, artistas, críticos, o problema de saber que valor terá efectivamente a arte, a um nível global?

É sabido que, se um artista maneirista português que nunca tenha viajado até Itália, por exemplo Diogo Teixeira (Fig. 291), se baseou em gravuras feitas a partir de pintores Italianos, digamos que existe todo um sistema legitimador, que passa pelo próprio Diogo Teixeira, que ao copiar admitiu ou foi forçado pelo mercado e pelos que lhe apresentavam as encomendas a admitir, que existiam nos grandes centros

artísticos, sobretudo Itália ou a Flandres, com artistas maiores que ele, artista menor e local¹ devia copiar fielmente.

Esse sistema leva a que as pinturas em que Diogo se baseava tenham um valor comercial e artístico incalculavelmente maior que as dele.

Mas as obras de Diogo Teixeira por outro lado, se forem vendidas em Lisboa terão um valor maior do que se aparecerem em Nova Iorque ou Londres - é um dos nossos, tem uma história que conhecemos, existem livros e catálogos que a documentam, é-nos familiar. Atingirão também valores superiores a um pintor seu contemporâneo estrangeiro, desconhecido em Portugal.

Os mercados locais têm portanto também uma determinada capacidade de fixar o valor comercial das obras de arte, dentro de certas margens e tendo em linha de conta a influência dos “mass media” locais, os museus e historiadores da arte e uma série de outros factores que podem fazer uma diferença. Sempre assim aconteceu, como verificamos ao testemunhar, como já referimos, os exemplos de “florentinismo” em Vasari, ou de “venetismo” em Ludovico Dolce.

Pode-se dizer que, no que diz respeito aos pintores maneiristas portugueses não existe propriamente um mercado local, visto que raras são as peças que mudam de dono e portanto não existem regras, mas apenas excepções.

O mesmo fenómeno acontece com a arte contemporânea. O mercado global dita a cotação a que todos têm de obedecer. Os artistas locais tentam estabelecer uma cotação no mercado global, mas ao mesmo tempo beneficiam, no seu mercado, de uma cotação mais elevada.

Verificamos a existência de disparidades de cotação e mesmo de popularidade flagrantes entre o mercado global e o mercado nacional, que apontam mesmo para a

¹ A classificação como artista local é evidentemente relativa. Se compararmos Diogo Teixeira com por exemplo Giraldo Fernandes do Prado (activo em 1584, morre em 1594), que Vitor Serrão situou num Seminário de História de Arte organizado pelo Centro de História de Arte da Universidade de Lisboa em Maio de 2004, como artista de corte aristocrática de aldeia, com obras conhecidas no Alentejo, poderemos então pensar no primeiro como um artista global.

existência local de manobras de intoxicação da opinião pública, tendentes a criar cotações artificiais, ligadas a compreensíveis interesses.

Numa rápida consulta ao *Art Sales Index* de 2001/2002, editado por Duncan Hilslop¹, que cobre as principais praças de leilões, mas não a portuguesa, chegámos às seguintes conclusões acerca dos artistas nacionais hoje em dia mais falados em Portugal:

Começando por aqueles, digamos, de dupla nacionalidade, vemos que Maria Helena Vieira da Silva (Fig. 284) tem doze peças vendidas em leilões na época em apreço, oscilando as suas pinturas, conforme as dimensões, técnica, etc., entre € 41600,00 e € 298000,00, e as obras sobre papel entre € 6400,00 e € 40000,00. Paula Rego (Fig. 26) vendeu duas obras em leilões neste ano, uma sobre papel higiénico (Bonhams), por € 1520,00 e uma pintura de 77x66cm, na Christie's em Londres, por € 136000,00².

José de Guimarães (Fig. 322), um “self made artist” que tem feito um esforço de actuação internacional muito grande, terá vendido uma escultura em Cornette St. Cyr, por € 23619,00 e uma colagem por € 4600,00 na De Vuyat, Lokeren³.

Verificamos que outros artistas nacionais com bastante prestígio interno, como Júlio Pomar, não constam. Mais surpreendente, artistas com um “curriculum” internacional impressionante, como Julião Sarmento (n.1942 – Fig. 323), também não venderam nada, segundo a obra referida, nas leiloeiras artísticas durante o ano em apreciação. Consultado o Mayer de 1999, encontrámos o registo de uma obra de J. Sarmento, 115x90cm, vendida a um preço surpreendentemente elevado, por estar

¹ Incluindo artistas contemporâneos e de outros períodos.

² Nestes casos é preciso considerar que existe uma presença do mercado português nos leilões internacionais. Alguns (quantos?) destes compradores serão portugueses. Sobretudo em Londres, o antiquariato e coleccionismo português está bastante presente.

³ Noutro índice que consultámos, o MAYER de 1999, Guimarães tinha 5 entradas, entre EUA\$ 771,00 e 14320,00, todas elas na Bélgica, onde ele parece ter um mercado consistente.

muito acima da estimativa da casa leiloeira: € 13580,00, contra 4000,00-6000,00 £ (UK) previstos¹.

A fraca presença de artistas portugueses é tanto mais significativo se pensarmos que Miguel Barceló, mais jovem, um artista nascido em Palma de Maiorca em 1957, tem no *Art Sales Index* um total de quinze entradas, oscilando as pinturas entre os € 36090,00 e 352000,00.

O sucesso relativo de Barceló (Fig. 324) em relação aos portugueses teria que ter algum segredo. Era mau de mais. A resposta reside em que este índice não recebe dados de casas leiloeiras portuguesas² mas recebe dados de empresas idênticas em Espanha. No entanto verifica-se que, das transacções com obras de Barceló, apenas cinco mudaram de mãos em Espanha, provindo as outras de leilões em Londres e Paris, o que mostra alguma receptividade na Europa.

Para não falar já no fenómeno de Pablo Picasso (Fig. 325). Tem mais de mil entradas nesta obra. As obras únicas oscilam entre € 10.168,00 (uma zincografia [?]) e € 23.200.000,00 É preciso dizer que apenas cerca de cinquenta eram obras únicas, sendo as restantes de múltiplos.

Conclusão:

1. Mesmo aqueles que consideramos os nossos heróis internacionais tinham uma presença global reduzida, mesmo se comparada com a nossa escala relativa, no mundo.
2. Os nossos artistas nacionais, mesmo os mais respeitados, eram desconhecidos no exterior.

¹Aliás o percurso leiloeiro de Sarmiento parece fértil em surpresas. Do *Anuário de antiguidades e obras de arte* relativo ao ano 2000 e editado pela Inapa, consta que uma obra *Sem título*, técnica mista sobre papel, assinada e data de 1986, 91x70cm, que foi a leilão na Leiria e Nascimento, com uma estimativa de 1500 a 2500 antigos contos, foi rematada no dia 7 de Novembro pela quantia desmesuradamente mais elevada de 17500 contos!

² Porquê?

3. Os artistas sobre os quais tem sido feito um esforço de investimento público e institucional de exportação e mediático, não tinham neste ano ainda, praticamente, cotação exterior suportada num razoável número de vendas. Poderá portanto duvidar-se da eficiência desta política.
4. Os leilões realizados em Portugal estão ausentes da estatística internacional, um sintoma da debilidade absoluta e relativa das nossas empresas leiloeiras e galerias de arte.

Seria interessante realizar um estudo sobre a cotação da pintura do século XVI portuguesa no mercado internacional mas dado o número reduzido de peças em circulação este estudo exigiria um acompanhamento continuado do mercado internacional leiloeiro, não bastando uma breve amostragem anual.

Pode-se pensar que estes dados não são importantes, que existem outros indicadores mais significativos relativamente ao impacto internacional de artistas portugueses, ou encontrar explicações diversas, dizendo que do artista x ou y não há existências obras no mercado, elas estão todas vendidas e por isso não aparecem nos leilões. No entanto, penso que quando há procura, há oferta. A economia e o mercado são os elementos de avaliação mais fiáveis e objectivos de que dispomos.

É talvez mais fácil ter uma ideia clara sobre o que se passava nos séculos XV-XVI. Sobretudo porque alguém já investigou. Segundo Wittkower: “Quando se começou a adquirir consciência da diferença entre artesão e artista, o velho sistema de pagamento [a jornada] cai lentamente em desuso. Na Florença “quatrocentesca” há claros indícios a esse respeito.” Wittkower considera que a transição se iniciou ainda no século XII com o facto de se terem juntado à Igreja no “mercado da arte” os municípios, comunas e corporações, seguindo-se depois outros habitantes das cidades.

“Embora por vezes o antigo modo de estabelecer os preços sobrevivesse, em parte: Filippo Lippi, por exemplo, recebia pela *Coroação da Virgem* (1441-47, *Uffizi* - Fig. 326) seis vezes a soma recebida pelo painel do altar Barbadori no Santo Spirito (agora no Louvre), pintada alguns anos antes; tal deve-se ao facto de a obra posterior,

se bem que não muito mais alta, conter cinco vezes mais figuras. Nem nos séculos sucessivos se perdeu o hábito de pagar aos artistas segundo as normas que se aplicavam ao trabalho artesanal. Por estranho que pareça, na Holanda do “Seicento”, é ainda habitual fixar o preço de uma pintura na base do cálculo dos dias de trabalho ocorridos para a pintar.”¹ Eram comuns também pagamentos em bens.

O mesmo autor cita também uma carta do arcebispo Antonino de Florença (1389-1459): “Os pintores pretendem, mais ou menos razoavelmente, que se lhes pague pela sua arte não tanto segundo o trabalho envolvido mas sobretudo de acordo com a sua aplicação e experiência”.

Existe uma carta do Duque Afonso I de Este dirigida a Miguel Ângelo em 1530 dizendo que, dada a estima que tem por ele, se abstém de oferecer uma quantia pelo seu trabalho, aguardando que Miguel Ângelo o informe do preço.

Finalmente outra carta citada por Wittkower², cita um agente que escreve a um cliente, o colecionador inglês Sir Dudley Carlton³, informando-o:

“Não deixei de discutir com ele [Rubens], tão discretamente quanto pude, sobre o preço: mas os seus preços são como as leis dos medos e dos persas, não admitem mudança... o cortês mas impiedoso pintor, não admite um preço mais baixo do que o inicialmente fixado”.

Em 1660, esta ideia do alto valor fiduciário da arte estava generalizada, como se verifica quando Marco Boschini escrevia: “Todos procuram ter quadros e desenhos dos nossos pintores singulares [venezianos]; mas na verdade, aquele que quer possuir tesouros tão dignos, há-de pagá-los caros”⁴.

Uma realidade que assumiu contornos de grande relevância no mundo das artes do século XX: a Galeria de Arte, o “marchand”, se quisermos utilizar a expressão francófona em voga no início do século, ou o “art dealer”, a expressão

¹ WITTKOWER, Saturno, p. 33.

² IDEM, *Ibidem*, p. 24.

³ Ele próprio também um intermediário.

⁴ Marco Boschini, La carta de navegar pitoresco, Veneza, 1660. Citado em Barocchi, STORIA DELL'ARTE IN ITALIA, 2, Einaudi, p. 47.

americanizada, mais corrente no final do século. Encontraram a sua origem também no século XVI¹ sendo diferentes dos representantes e embaixadores que negociavam arte para os Grandes Duques nas principais praças, mas que também os representavam em muitas outras situações. Estes comerciantes eram tornados necessários pelos novos clientes, os emprestadores de dinheiro (a generalização do “cash”), que não tinham necessariamente tempo para negociar pessoalmente com o artista. As obras de arte tinham-se tornado também mais portáteis e resistentes, com a utilização do óleo e sobretudo dos suportes em tela, permitindo um negócio mais fácil.

Wittkower considera o nobre florentino Giovanni Battista della Palla como sendo o primeiro galerista de arte internacional, que começou a exportar para França obras de arte de primeira ordem, em 1430².

Houve, e continua a haver no entanto, como acerca do estatuto do artista, avanços e recuos face ao modo de pagar a arte também. Um e o outro relacionam-se evidentemente com o destino da obra de arte, ou seja, o objectivo com que a mesma é utilizada pelo comprador.

Gombrich referiu que no século XV, por exemplo com Cosme de Medici, o novo mecenato se dirigia prioritariamente a iniciativas de carácter cívico e religioso mais do que à decoração dos palácios privados³. A viragem neste aspecto parece ter acontecido com Lorenzo de Medici, perto do final do século XV.

Hoje a situação é diversa de país para país. A vida cultural é uma das que menos se uniformiza com os efeitos da globalização. Por exemplo nos EUA, por razões que têm a ver com a legislação fiscal mas não só, existe um papel muito importante que é desempenhado pelos privados nos próprios Museus, muitos dos quais são eles próprios entidades privadas só parcialmente financiados pelos fundos públicos.

Na Europa, sobretudo no continente, o estado desempenha um papel mais importante, no que diz respeito à circulação de obras de arte.

¹ Citando WITTKOWER, *Saturno*, p. 30.

² IDEM, *Ibidem*, p. 30.

³ Cit. Por WITTKOWER, *Saturno*, p. 42.

A generalização de obras de arte que não são objectos mas “instalações” ou “museum pieces”, difíceis de integrar em casas privadas, traduz no entanto a tendência para um regresso a essa fase da arte com “carácter cívico e religioso”, de que falava Gombrich.

Haskell¹ referia que, no século XIX as novas classes médias endinheiradas gostavam de aferir o valor da obra de arte num sentido economicista, como Karl Marx, pela quantidade de trabalho nela depositada. Por isso havia um gosto pelo “fini”, sinal seguro de trabalho, marginalizando muitos dos artistas hoje com maior valor (Delacroix, Corot, Rousseau, Manet, Monet, Van Gogh)². Daí a pergunta indignada do procurador geral do Estado ao pintor James Mc. Neil Whisler, sobre o preço de uma pintura: “É pelo trabalho de dois dias que o senhor está a pedir duzentos guinéus?”

A interrogação mais interessante acerca do mercado, é feita por Mel Ramsden³: “[...] Em que medida é que a posição no mercado será interiorizada pelos artistas?” Até que ponto será portanto possível criar livremente, ou até que ponto funcionará a lei da oferta e da procura?

Numa análise penetrante acerca da situação do mercado da arte na consciência dos artistas, Ian Burn⁴, num texto de 1984, conclui o seguinte:

“A venda de obras de arte está em queda e algum pessimismo está no ar. O sentido de opulência dos anos 60 desintegrou-se. Enquanto artistas, temos tendência a ver o mercado artístico apenas na sua capacidade de recompensar, preferindo ignorar a desanimadora ciência económica. [...] Não só as obras de arte acabam por ser bens de consumo, mas existe também uma sensação esmagadora de que elas começam logo por ser bens de consumo”.

¹ HASKELL, *Taste*, p. 210.

² BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, cita também casos de marginalização no século XVI-XVII: Pontormo, Greco, Bruegel, Caravaggio.

³ In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 907.

⁴ Ian Burn (n. 1939). HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 908

*Fama ou fame*¹

Gostaria no entanto de pensar não só na questão da comercialização ou do preço das obras de arte, de que neste capítulo falei sobretudo até agora, mas também dos problemas relacionados com o seu valor, num sentido mais geral, se quisermos histórico.

Este valor, que é reflectido no valor comercial, embora com factores de distorção, transcende-o. Existe uma espécie de valor que pode ser visto em termos de relevância social, na medida em que esta for mensurável.

Curioso também, a este respeito, o esforço que foi feito por ideólogos da transição do artesanato para a arte, no sentido de contrapor ao vil metal a fama, como a recompensa para os artistas. Segundo Wittkower, Alberti dizia que o objectivo do artista deveria ser adquirir a celebridade e a fama dos antigos; Leonardo afirmava que “muito maior glória é a da virtude dos mortais do que a dos seus tesouros”.

Este valor histórico é também no entanto uma fabricação. O mundo da arte está cheio de valor subjectivos, dos quais muitas vezes não partilhamos. Wittkower surpreende-nos quando, no fim do seu livro sobre a evolução histórica da condição do artista, depois de se referir a centenas de artistas utilizando termos... históricos, refere-se a Arcimboldo como “pintor italiano ‘cinquecentesco’ de segunda ordem”. Este “segunda ordem” corresponde sem dúvida a uma hierarquia que não é histórica. Depois percebemos que esta posição se relaciona dialecticamente com o facto de os surrealistas, algumas décadas antes do livro de Wittkower, terem pelo contrário hiper-desenvolvido a importância deste pintor. Um exemplo que nos mostra que os critérios de valor são estabelecidos com base em factores circunstanciais.

Também Rosand, no livro em que fala de Tiziano, Veronese (Fig. 327) e Tintoretto refere, a propósito do segundo: “Do grande trio que dominava a pintura em Veneza do ‘cinquecento’, o mestre de Verona provou ser o menos capaz de mobilizar a adesão crítica nos últimos tempos. [...] A sua retórica pictórica, diferentemente de

¹ Um subtítulo de WITTKOWER. *Fame* em italiano significa fome.

Tiziano e Tintoretto, perdeu parte da sua eloquência; parece não permitir a expressão do profundo, do humano e do sublime”.

Battisti¹ refere a “pouca simpatia da crítica moderna para com o classicismo, em grande parte devido ao abuso da retórica oitocentista e ao infeliz ressurgimento monumental levado a cabo pelas ditaduras políticas”. Confronta-a seguidamente com a “universalmente aceite” revalorização do Maneirismo.

A secção do Museu Pitti dedicada ao século XIX, que reúne entre outros os pintores “Macchiaioli” (Fig. 328) está fechada da parte da tarde, ao contrário das secções relativas a séculos anteriores. Os visitantes na realidade são escassos, apesar da crítica de arte italiana se referir a este movimento artístico como precursor do impressionismo, como referia o título de uma exposição organizada em Pádua em 2003 (*I Macchiaioli prima dell'impressionismo*). Critérios de gestão museológica levaram também ao encerramento por muitos anos do Museu de Lisboa dedicado a um período artístico paralelo (Museu de Arte Contemporânea), que quando finalmente abriu encontrou um Director que entendeu por bem marginalizar as obras do final do século XIX e primeira metade do XX, em favor de obras dos anos 90 do século XX².

Victor Burgin apresenta um outro exemplo: “A constatação ocidental da ‘importância’ de Malevich entre os artistas Russos modernos é facilmente perceptível: o seu trabalho, a sua procura do ‘espiritual na arte’ é facilmente assimilável à tradição ocidental do formalismo romântico”. Portanto, conforme me dizia em tempos um crítico de arte, a “facilidade de contextualização” é um dos factores com influência no valor da arte numa determinada praça.

Um exemplo “seiscentesco” mas particularmente elucidativo é constituído pela contraposição das edições de 1550 e 1568 de *Le Vite* de Vasari que mostram à evidência as variações na cotação crítica dos variados artistas. Paola Barocchi contrapõe as duas colunas de texto sobre os mesmos artistas assistindo-se, por

¹ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 27.

² O que espanta neste caso é a falta de definição dos objectivos de um Museu.

exemplo no caso de Paolo Ucello, a diferenças de “nuance”, o mesmo acontecendo relativamente à proverbial posição relativa de Rafael e Miguel Ângelo¹.

Outro exemplo, não de um artista mas apenas de uma obra, *Noli me tangere*, atribuída por Pilliod e Wallace a Pontormo, tendo com base um desenho de Miguel Ângelo. Era muito considerada por Vasari, por combinar “o desenho de Miguel Ângelo e a cor de Pontormo”. “Mas agora está condenada a uma relativa obscuridade porque não pertence totalmente a nenhum dos artistas. Num perverso ‘volte-face’”, pensamos nela como um objecto menor e não numa das mais notáveis colaborações do nosso tempo”². O conceito romântico do individualismo autoral, que continua a fazer sentido hoje em dia, faz com que esta obra seja considerada órfã e portanto de segunda ordem, relativamente quer às de um quer outro artista.

Wallace cita ainda um episódio ocorrido comum colaborador e intérprete dos desenhos de Miguel Ângelo, Marcello Venusti (1512-1579 – Fig. 329). Não só ele é desvalorizado como artista pela sua colaboração com o Mestre, mas os desenhos de Miguel Ângelo que Venusti copiou são também desvalorizados sendo mesmo desmentida a atribuição ao primeiro³. Wallace acrescenta: “A hesitação respeitante à atribuição do desenho é prova reveladora de que o carácter autoral e artístico - mesmo em artistas diferentes como Miguel Ângelo e Venusti - pode ser obscurecido, quando existe um empreendimento colectivo”.

A própria expressão “fortuna crítica”, actualmente em voga na escrita sobre arte e que neste estudo eu próprio utilizo com prazer, transmite essa ideia de roleta ou de jogo de azar ou pelo menos imprevisível, cada vez mais veloz, que a arte se vem tornando, com a acrescida atenção social que vem despertando.

¹ Barocchi, STORIA DELL ARTE IN ITALIA 2, p. 18.

² William E. Wallace, em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reaction*, p. 138. Vi a pintura, a que me refiro noutra ponto, mas na minha opinião Pontormo foi pouco feliz.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 152. É citado o caso de uma Anunciação, um desenho de Miguel Ângelo na Pierpont Morgan, copiado por pintura de Venusti em 1550, ao qual Berenson se refere dizendo: “Certamente não do próprio Miguel Ângelo”.

Flint Schier (1953-88), num texto de 87, coloca a questão nestes termos¹: “O que dá valor a um largo espectro de projectos artísticos é que uma larga comunidade de artistas genuinamente se preocuparam com eles e tentaram que os outros também se preocupassem. Mas não há razão terrestre, objectiva e imparcial, para que estes projectos devam ser tomados a sério em si mesmos.”

Interpreto esta frase nos seguintes termos: hoje em dia, quando a obra de arte se interpenetra com a vida real de tal forma, de um ponto de vista aparente relacionado por exemplo com o virtuosismo artístico, não é fácil distinguir o que será considerado como arte e o que é apenas um objecto de uso social temporário, sem significado artístico relevante.

Donald Judd disse, na sequência de Dada e Duchamp: “Se alguém lhe chama arte, então é arte!”². Conforme refere Jean François Lyotard “o eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea”³. Resta saber se grau zero significa libertação ou aniquilação...

Mas quem tem o poder de chamar arte a um objecto? Lyotard esclarece: “É fácil arranjar público para a obra ecléctica. Ao tornar-se ‘kitsch’, a arte rende-se à confusão que reina no ‘gosto’ dos coleccionadores. Artistas, galeristas, críticos e público chapinham juntos no ‘anything goes’ e o tempo está para descontrair”.

Existia portanto nas últimas décadas do século XX um ambiente deveras festivo, de cotações momentâneas, quanto mais artificiais mais elevadas.

Schier descreve esta posição: “Aqueles para quem é possível que um copo de plástico ou um monte de tijolos possa ser uma obra de arte, apenas pela forma como são emoldurados e recebidos, mostram que não sabem do que estão a falar. Eles são como os filósofos positivistas e emocionalistas da primeira metade do século que pensavam que chamar a um acto ou um problema ‘moral’ era apenas uma forma de lhe conferir um significado honorífico. Mas que significado? [...] Se o facto de

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1114.

² Citado por Joseph Kosuth, IDEM, *Ibidem*, p. 843.

³ Jean François Lyotard (n.1924) IDEM, *Ibidem*, p. 1011.

etiquetar algo como ‘moral’ ou ‘arte’ fosse apenas uma ejaculação, não poderiam desempenhar a função que os emocionalistas para ele reclamam”¹.

Colocada em causa está a eficácia da etiqueta, mesmo que ela transmita conceitos importantes como “a moral”.

Alguns anos depois, se tudo fadiga, o “kitsch” fadigará ainda mais depressa.

Acontece o dualismo de “relativismo e legitimação” de que fala também Victor Burgin (n. 1941)². Quanto maior o relativismo maior a necessidade de que alguns tenham um poder absoluto de “legitimar”, que envolve evidentemente também a sanção de não-legitimar. O que se pretende com o ecletismo é a liberdade absoluta de quem tem o poder de legitimar - o poder máximo, portanto.

Ao “anything goes” contrapunha Joseph Beuys, numa conversa com outros artistas já citada, o “nothing goes”: “Muitas pessoas acham que são muito progressistas e ‘in’, sendo muito ‘abertas’. Mas a abertura tem que ser precisamente definida. De outra forma, significa nem mais nem menos do que tudo ser possível. Ora, para mim, que quase nada é possível”.

A visão de Lyotard seria talvez “optimista” em relação ao que se passava no mundo da arte. Não só a crise veio resolver o “problema”, como na realidade numa simulada “nonchalance”, sempre existiu uma certa premeditação e muito marketing.

Até no mundo do “readymade” existia uma gestão comercial sobre o mercado, uma fixação de valores diversos e flutuantes. Marcel Duchamp (Fig. 152) desenvolveu exploração comercial sistemática mas por vezes mesmo eticamente duvidosa da sua obra, através da edição de múltiplos dificilmente controlável, um pouco como os restantes artistas famosos do século XX, tais como Picasso e Salvador Dali.

“Para perceber as forças que elevam determinados produtos ao nível de “obras de arte” é útil - entre outras investigações - olhar para as raízes económicas e políticas destas instituições, individuais e grupos que repartem o controle do poder cultural”,

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1115.

² IDEM, *Ibidem*, p. 1097.



diz Hans Haacke¹ (Fig. 330) , artista cuja obra incide sobre uma contestação político-económica.

Tentamos encontrar valores nas obras de arte. Esta necessidade de valor existe hoje, quando saem das escolas artísticas de todo o mundo milhões de diplomados produzindo obras que poderíamos considerar obras de arte, mas que na realidade estão condenadas a “figurar” no que um aluno da Universidade de Évora² tão argutamente designou como *Museu do Esquecimento*, conceito que depois foi desenvolvido numa exposição do curso de Artes Visuais da Universidade realizada em Setembro de 2003 na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa³.

Uma crise semelhante parece ter acontecido no início do século XX, segundo Pevsner: “O estudante frustrado tinha razões de queixa particularmente acentuadas. A Academia tinha fornecido um ensino barato ou quase gratuito, um atelier gratuito, modelos gratuitos, depois de repente colocava-o num mundo que evidentemente não sabia o que fazer com ele. Como podia o Estado assumir uma tal responsabilidade, visto que, como vimos, a maior parte das Academias eram governamentais? O evidente desnível entre procura e oferta, ilustrado por um lado pelos imensos ‘Salons’ e exposições análogas e por outro pelo reduzido número de vendas, criou no artista uma hostilidade contra a instituição artística subvencionada pelo estado, compreensível, mesmo que, naturalmente, o artista devesse voltá-la contra a si próprio e a sua obstinação”.⁴

¹ Hans Haacke (n. 1936), HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 904. Uma exposição sua foi encerrada nos Museum of Modern Art de Nova Iorque porque quis denunciar nela os negócios escuros das empresas financiadoras do próprio Museu.

² Filipe Rebelo. Operacional no desenvolvimento deste conceito foi também o meu colega Pedro Portugal.

³ Inesperadamente esta exposição teve bastante repercussão na opinião pública em Lisboa, com espaço jornalístico no diário *Público* e no semanário *Expresso*. Significativamente, nesses artigos, os os autores se “esqueceram” de comentar o trabalho dos alunos, referindo-se apenas aos critérios de exposição, ao “comissariado”. Num Museu do Esquecimento fala-se do Museu, não do esquecimento.

⁴ PEVSNER, *Accademia*, p. 17.

A maioria do trabalho artístico que se faz hoje em dia, segundo um conceito que foi desenvolvido por Stanley Cavell num texto de 1967¹, não é portanto arte.

“Posso definir o modernismo como sendo um domínio em que a questão do valor vem em primeiro, assim como em último lugar: classificar uma obra moderna como arte representa já apostar num valor, um risco maior que a decisão posterior respeitante à sua boa ou má qualidade.”²

Ou melhor, relativamente à esmagadora maioria das obras artísticas, são poucos os que dizem que é arte. Não é também artesanato ou trabalho para a indústria, como o defendia a Bauhaus. Vive portanto numa espécie de Limbo ou Purgatório, de que a sua maioria nunca será repescada, a menos que sobreviva até adquirir valor de antiguidade. Mas, para tal, a obra teria de ser conservada em boas condições, o que raramente acontece àquela que não é considerada preciosa.

Existe uma noção, ligada à ideia das vanguardas³, de que o insucesso inicial é uma condição para o sucesso futuro⁴. Mas o que fazer quando essa minoria de artistas incompreendidos se torna a maioria?

Na realidade, conforme refere Ian Burn “o capital sem precedentes que foi investido pelo mercado numa elite vanguardista teve como efeito reduzir, com sucesso, toda a competição ‘desnecessária’, se é que não a eliminou”.

Pelo menos nos antigos “Salon” do século XIX as obras estavam penduradas umas ao lado das outras, pelo que a competição pela atenção do espectador e da crítica era directa. Por outro lado, qualquer artista tinha o direito de propor as suas obras para o “Salon”. Hoje tem que ficar à espera do telefonema de um qualquer comissário. Pelo

¹ Filósofo e esteta americano, próximo de Michael Fried. (n. 1926). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 779.

² Num texto de Jean François Lyotard de 1983 este cita Thierry de Duve como tendo dito exactamente a mesma coisa: “A questão estética moderna não é saber ‘O que é belo?’ mas ‘o que é arte (e literatura)?” IDEM, *Ibidem*, p. 1010. A questão está em saber quem disse primeiro.

³ Termo militar.

⁴ Emile Zola dizia que era um mau sinal quando os criadores eram aplaudidos de início. HASKELL, *Past*, p. 219.

menos as obras seleccionadas tinham oportunidade de “brilhar”¹, apesar de existir ainda o possível “handicap” do “andar” em que as pinturas eram expostas, que fazia com que algumas ficassem perto do tecto.

As pastas de fotografias dos desenhos atribuídos a artistas anónimos são muito gordas nos Uffizi. Poderemos mesmo afirmar que o artista anónimo é o mais representado na colecção de desenhos deste Museu. A qualidade de muitos dos desenhos não é no entanto inferior àquela que encontramos nas pastas dos artistas identificados. Alguns dos desenhos “anónimos” serão mesmo desenhos de grandes artistas que, por um motivo ou por outro, não foram ainda identificados. Deverá haver muitos historiadores a percorrer avidamente as pastas de anónimos em Museus de todo o mundo, à espera de uma identificação espectacular. Muitas das atribuições de obras a grandes artistas são por outro lado postas em causa, todos os anos.

Valor e Valores

Desde muito cedo se tentou introduzir alguma objectividade e critério no mundo aparentemente caótico dos valores artísticos.

Paola Barocchi cita a existência numa tal *Lista de'nomi de'pittori di mano de'quali si hanno disegni* de 1673² de uma classificação dos artistas por classes, que contém algumas surpresas perante os nossos olhos contemporâneos (Sebastiano da Piombo, Verocchio, Vasari, na 3ª classe, Julio Romano na 4ª classe, Giovanni Bellini, Masaccio na 6ª classe), mas que no geral corresponde até mais do que seria de esperar à hierarquia ainda vigente. Esta classificação, traduzida em aquisições, resultaria, segundo Barocchi, de um consenso das opiniões de quatro críticos de arte importantes da época: Boschini, Malvasia, Bellori e Mancini.

¹ HASKELL narra o impacto do *Juramento dos Horácios* de David, no *Salon* de 1785. IDEM, *Image*, p. 396

² Barocchi, *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, 2 Einaudi, p. 63.

O problema complica-se quando existem vários critérios de valor simultâneos e estes entram não em consenso mas em debate crítico.

No seu artigo «Normative Criticism and the Objective Value of Artworks» Daniel A. Kaufman parte do pressuposto de que existe algo de objectivo que faz com que se possa dizer que entre dois críticos que fazem apreciações opostas acerca de uma obra, um tem mais razão do que o outro.

Após ter abordado sucintamente as autoridades fundadoras do pensamento sobre o chamado juízo de gosto, Hume e Kant¹, ele chega afinal à conclusão de que esses factores objectivos existem, mas pertencem a um universo exterior à arte. Dois factores foram essenciais para a sua pesquisa:

1. “A ideia de Danto, trabalhada depois por Noël Carrol, de que a transfiguração de um artefacto em obra de arte ocorre quando ele se torna parte de um ‘discurso de razões’ que fazem a arte e a história crítica, gerando o contexto da sua criação.
2. Tem qualidade a obra de arte que possui a característica X, no caso de os objectivos que ela visa conseguir pressuporem esta característica.”²

Embora Kaufman apresente a sua “démarche” como um “work in progress”, coloca-se de imediato uma dúvida: Uma vez que, como ele próprio reconhece, uma grande parte do seu critério residir em território que não tem a ver com a arte nem a sua crítica mas que reside a montante deles, em território que se relaciona inclusivamente com a moral, qual a sua aplicabilidade às obras de arte concretas? Como predefinir os objectivos de uma obra de arte? No caso de ser aplicável, quais as vantagens e desvantagens desta aplicação?

Fried, no seu texto fundamental, *Art and Objecthood* refere que para Judd o critério de valor de uma obra de arte consistia em esta ser “interessante” e este interesse

¹ Citadas são também as obras fundamentais a este respeito de Dickie (*Evaluating Art*) e Stecher (*Artworks*).

² KAUFMAN, Daniel A. – «Normative Criticism and the Objective Value of Artworks» *Journal of Esthetics and Art Criticism*, Vol. 60, Nº2, Primavera de 2002, p. 151-163.

residia na sua totalidade e na especificidade dos materiais que a compunham. Pelo contrário para ele, Fried, o essencial era a “convicção de que uma pintura ou escultura ou poema ou peça musical consegue ou não suportar a comparação com obras de arte congéneres do passado de cuja qualidade não se possa duvidar”¹. As obras como as de Judd (Fig. 51) – eram para ele - “chatas”², ou pior, “meramente interessantes”.

Este conceito de interesse relaciona-se com a importância do processo artístico, mais do que o resultado final. Robert Morris³ define este interesse como a “energia que trabalha para a mudança da forma de perceber”. Só esta terá para ele “valor”. Segundo afirma: “Vista do ponto de vista da ‘qualidade’ a arte apenas pode ser uma outra forma de pesquisa de mercado- uma preocupação conservadora que se ocupa de comparações entre objectos estáticos e semelhantes, que formam conjuntos fechados”.

Sobre a hierarquia de valores dos pintores do princípio do século XX Haskell infere noutra obra⁴ que: “As reputações [dos artistas] são ainda atribuídas mais pela avaliação da sua contribuição para o nascimento do modernismo, do que uma tentativa racional de analisar as suas conquistas pictóricas intrínsecas [tal como num muito desprezado passado, o ‘ranking’ do artista era medido pela importância dos temas que pintava mais do que por uma consideração dos seus dotes como artista]”. As ideias sobre a qualidade e o valor artístico que a minha geração herdaram foram, em grande parte, fabricadas pelo modernismo.

Como reconhecia Raymond Williams [1921-1988] “depois do Modernismo ter sido canonizado, pelo poder dominante do pós- guerra [a Segunda] e respectivos mecanismos de legitimação académica, pressupõe-se que visto que o Modernismo

¹ Como ponto fraco deste conceito, podem-se citar casos de obras cuja qualidade não seja consensual ou cujos parâmetros possam variar drasticamente. Vejam-se as oscilações do Maneirismo, que justamente temos vindo a tratar.

² “Boring”, na versão lida.

³ Robert Morris, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 872.

⁴ HASKELL, *Images*, p. 425.

está aqui nesta fase e período específicos não existe nada para além dele”¹. Ou ainda: “O que aconteceu foi o Modernismo ter rapidamente perdido a sua atitude anti-burguesa, e ter conseguido uma integração confortável no novo capitalismo internacional. A sua reivindicação de um mercado universal, transfronteiriço e transclassista, revelou-se espúria. As suas formas prestaram-se à competição internacional e a um jogo comercial de efemeridade, com as variações de escolas, estilos e moda tão importantes para o mercado. As técnicas duramente adquiridas de desligamento do sentido foram corrigidas, com a ajuda de técnicos especialmente treinados e seguros, tornando-se como os processos, puramente técnicos, da publicidade e cinema comercial. As imagens isoladas, alheadas, de alienação e perda, as descontínuidades narrativas, tornaram-se a iconografia fácil de anúncios e o herói solitário, amargo, sardónico e céptico toma o seu lugar como estrela ‘ready made’ de uma aventura”².

Noção central em Frederic Jameson (1934), segundo Harrison & Wood³: “O seu tema central é que nas condições daquele grau de desenvolvimento do capitalismo [tardio] a tradição Modernista não pode manter a sua razão de ser crítica: foi absorvida como cultura oficial”.

Oficialmente portanto, “o tema da originalidade, incluindo noções como autenticidade, originais e origem, é a prática discursiva compartilhada pelo Museu, o historiador e o fazedor de arte” - como diz Rosalind Krauss e pergunta: “Mas como seria se não fosse reprimido o conceito de cópia?”⁴

Ela cita seguidamente o caso de todos os artistas que, como Sherrie Levine (Fig. 150), se compraziam em copiar. Esta atitude no entanto, na minha opinião, só tem valor, enquanto for original o não ser original.

Pode ter muita graça comprar uma cópia de Sherrie Levine de uma obra de Kandinsky e terá mesmo provavelmente, acredito eu, bastante valor comercial. Mas

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1118.

² IDEM, *Ibidem*, p. 1119.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 1074.

⁴ TEXTO DE 1982. IDEM, *Ibidem*, p. 1064.

já começará a cansar um pouco se comprarmos uma obra que copia Levine a copiar Kandinsky¹.

Concluindo, o relativismo histórico, artístico e económico, ensina-nos que, no futuro, tanto as obras patrocinadas por Judd como por Fried, bem como as de Levine, terão valor incerto, variável e flutuante.

IV.5. O Público

Lebensztejn, no seu texto «Spechio Nero» de introdução ao *Diário* de Pontormo cita Cox-Rearick, em 1964: “Pontormo desinteressou-se de um problema bem presente para os artistas do século XVI: A consideração do efeito que a obra de arte produz no espectador. No Renascimento clássico, esta relação baseava-se na complementaridade e harmonia; na tendência predominante antes de Pontormo, a relação baseava-se na perturbação e ambivalência; mas nos desenhos para S. Lorenzo estas não existem; desconhecemos a atmosfera que atravessava os frescos², mas é certa a inacessibilidade destas composições flutuantes, como também a sua forma excêntrica, que são a causa da incompreensão, contra a qual se debateram nos séculos XVI e XVII.” Ainda Cox Rearick: “Nenhuma figura destes desenhos olha para o espectador, e repetem-se insistentemente figuras vistas de perfil”³.

O problema de valor entronca com um das questões finais abordadas por este trabalho e objectivo final de toda a obra de arte: O público, já aflorado aliás no subcapítulo II.14 - *Populismo e Elitismo*.

¹ Será já um pouco como o Cavaleiro Arpino, o último dos Maneiristas.

² Foram destruídos em 1738, só restando alguns estudos preparatórios.

³ LEBENSZTEJN, *Diaria Pontormo*, p. 243.

O público não são apenas os outros artistas, nem são só os mecenas¹.

É uma entidade de contornos incertos. Podem existir várias tentativas de definição. Paul Valéry descrevia-o da seguinte forma, em 1894: “O observador é prisioneiro de uma esfera que não ultrapassa nunca, na qual se dão algumas diferenças - que se tornam movimentos e objectos - cuja superfície se mantém intacta mesmo que todas as suas partes se renovem e transformem. Inicialmente, o observador não é mais do que a condição deste espaço finito: ele é, a cada instante, esse espaço finito”² A obra de arte pode ser facilmente pensada como “esse espaço finito” naquilo em que coincide com o observador.

Wollheim reconhece, na sequência do trabalho pioneiro de Riegl³, um acesso a algumas obras de arte, pela desmultiplicação da visão através da criação de um espectador externo que se identifica com um espectador interno, explicitamente presente na pintura: “Primeiro o espectador externo olha para a pintura e vê aquilo que há a ver nela; depois, adoptando o espectador interno como seu interface, ele começa a imaginar, na perspectiva daquela pessoa, a figura ou acontecimento que a pintura representa; ou seja, ele imagina a partir do exterior o espectador interno vendo, pensando, respondendo, agindo sobre o que se lhe depara; depois, a acção desta visão altera a forma externa como ele vê a pintura.”⁴

Existe assim um sistema teatral explícito, tal como exemplifiquei noutros pontos deste trabalho (por exemplo em Veronese, em Barocci, em Tintoretto, em Max Beckmann), incluindo um personagem que corresponde grosso modo ao narrador, ou ao coro no teatro clássico.

¹ Anna Mura sublinha que “embora no século XVIII fosse numericamente imponente o afluxo de visitantes não adquirentes, os ‘curiosos’ nas exposições públicas, foi no século XIX que esta invasão encontrou ecos na imprensa. STORIA DELL’ARTE ITALIANA, 2, Mura, p. 292.

² VALÉRY, *Leonardo*, p. 27.

³ “O retrato de grupo holandês”, 1902.

⁴ WOLLHEIM, *Painting as*, p. 103.

Segundo Habermas num texto de 1980¹ a “arte burguesa tinha para o seu público duas expectativas dificilmente conciliáveis: Por um lado o amador que gostasse de arte devia educar-se para se tornar um ‘expert’. Por outro lado, deveria também portar-se como um consumidor competente, usando a arte e relacionando as experiências estéticas com os problemas concretos da sua vida”.

Qual será a relação do público com a obras? Seguindo as ideias de Flint Schier (1953-1988), apresentadas como comentário ao livro de Wollheim *Painting as Art*,²: “Por exemplo, assim como cada amigo, parceiro numa amizade, deve abrir a sua imaginação aos pontos de vista do outro, também deve haver uma reciprocidade na nossa relação com a obra de arte. Assim como o artista deve assumir o papel do espectador, também o espectador deve encarar o ponto de vista do artista, para saber o que significa a obra vista deste ponto de vista”. Wollheim chamou este tipo de criticismo “recuperação”. Schier entende no entanto este ponto de vista como utópico, visto conduzir a uma fusão do ponto de vista do espectador com o do autor. “Nós não abandonamos totalmente o nosso ponto de vista. Esta é uma matéria delicada, evidentemente, mas eu penso que é importante relembrar algumas facetas da nossa própria natureza, quando entramos no ponto de vista de outro.”

O público é uma entidade futura, cujos contornos não são hoje conhecidos. O público amanhã poderão ser marcianos. Por isso os sucessivos presentes vão tendo tão forte impacto sobre a arte do passado, como pensamos ter demonstrado ao longo deste trabalho.

As relações com o público têm a ver com a forma de exposição da(s) obra(s), sobretudo quando, como acontece em determinados períodos da história de arte, esta forma de exposição, a que Daniel Buren chama a “moldura”³, pode ser muito complexa.

¹ Penso que aqui “arte burguesa” surge no sentido de “arte burguesa modernista”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1006.

² IDEM, *Ibidem*, p. 1113.

³ Num sentido genérico de “localização” e “ponto de vista”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 85.

Resulta esta reflexão de uma visita ao Palazzo Vecchio de Florença que nos dá a ideia precisa de que foi implementado por Vasari um programa pictórico preciso e coerente, embora nem sempre brilhante. De uma forma mais compacta do que numa visita ao Vaticano, que pela sua escala, pela riqueza e diversidade dos objectos que comporta e pelo extensão temporal e cultural ao longo da qual foram decorrendo as várias intervenções, nos envolve em dinâmicas múltiplas. Poderá dizer-se também que anteriormente noutras Igrejas existiam já por exemplo os programas de frescos, como o de Giotto, ou de Pontormo em Certosa, com uma continuidade e articulação temática de acordo com as idiosincrasias do artista, a história bíblica e o santo local. No entanto a intervenção era muito mais dispersa, poderia haver continuidade numa obra plural mas o salto era já grande para a obra do lado, enquanto no “Palazzo” a que nos referimos a unidade do “conchetto” é total, mesmo quando se trata de artistas muito diversos, embora se note individualidade quando se nos deparam, por exemplo, Allori, Bronzino (Fig. 331) ou Salviati (1510-1563).

Aquele programa destinava-se evidentemente a um Mecenas, Francisco I, e a um sistema de poder, mas visava sobretudo o público que visitava os Medici, que poderiam ser variadas pessoas dos vários estratos sociais da cidade de Florença e também estrangeiros.

Estas características de planeamento e determinismo, quase diríamos maquiavelismo plástico, são como é evidente ainda mais visíveis no “Studiolo” (Fig. 332), destinado embora a um consumo mais intimista¹.

Gombrich descreve² pormenorizadamente a complexidade do programa ideológico elaborado por Annibale Caro para o programa pictórico de Tadeo Zuccari,

¹ O Studiolo é aliás um exemplo de recriação moderna da memória Maneirista, uma vez que a actual montagem data de 1910, ressuscita o programa primitivo que havia sido desmontado no século XVII. O Maneirismo inaugurou também a forma de consumo intimista da obra de arte. Numa opinião aparentemente contraditória da minha, Alessandro Conti apresenta o Studiolo como “o último episódio onde o trabalho colectivo mostra a conexão entre o patronato principesco e a academia-corporação”. STORIA DELL'ARTE ITALIANA, p. 204.

²GOMBRICH, *Symbolic*, p. 9.

no Palácio Farnese, baseado num tema, a solidão, à primeira vista improvável para um palácio. Só se compreende por se tratar também de um “Studiolo” (1572). Assistindo a estes programa pictórico e iconográfico não pude deixar de pensar noutras manifestações articuladas, colectivas, individuais ou de oficina, que se sucederam no século XVI (incluindo obras realizadas no Vaticano por Miguel Ângelo, Rafael e depois Giulio Romano), ou os programas essencialmente mitológico dirigido por este último no Palácio de Te e Ducal, na Mântua dos Gonzaga, que inauguram e precedem esta lógica. O programa do Palácio Ducal de Veneza¹, em que surgia mais diluída a individualidade dos pintores, é bastante diverso².

As próprias casas de Vasari em Arezzo e Florença tinham traços de um programa mural iconograficamente baseado na celebração de tudo aquilo que poderá ser a função de um artista: a sua relação com uma mitologia alegórica, um “pantheon” de grandes artistas que ali trabalharam e a referência à condição de “doctus pictor”, através de uma surpreendente porta em “trompe l’oeil”, de que não o julgávamos capaz (Fig. 333). Simultaneamente existem algumas alusões à tranquilidade a uma vida doméstica e à deusa do lar que pensamos que fosse o seu.

Poderemos talvez encontrar um paralelo por exemplo na construção e afrescoamento do Escorial, particularmente a sua Biblioteca, promovido por Felipe II com o artista Pellegrino Tibaldi, como sugere Fernando Checa ao intitular o capítulo em que a descreve este “Studiolo”³. Nesta também, nos surgia um programa alegórico e conceptual essencialmente moderno⁴, mas fortemente alicerçado numa doutrina pós-tridentina.

¹ É interessante comparar as pinturas que estão nos Palácios Duais, laicas, mitológicas ou retratísticas, e as que estão nas *Accademias* e as Igrejas, geralmente religiosos.

² Sobre as diferenças entre os Palácios Duais de Veneza e Florença ver ROSAND, Venice, p. 2-6.

³ CHECA, Felipe II, p. 380.

⁴ Baseado em vários pensadores contemporâneos como Ambrósio de Morales, Arias Montano, Sigüenza (um Vasari), Juan de Herrera e outros. CHECA, *Felipe II*, p. 401.

Na casa Buonarroti em Florença encontramos um encadeamento de pinturas destinadas à apoteose de Miguel Ângelo, organizadas meio século depois do seu falecimento por seu sobrinho neto, Michelangelo Buonarroti o Jovem (1568-1647). Nele participaram entre outros pintores Giovanni da Empoli, Passignano, Artemisia Gentileshi. Neste caso vemos como um artista foi “vítima” do mesmo tipo de feitiço que aplicou a outrem.

Estes exemplos de organização laica e não tumular de programas artísticos, estão na origem da organização moderna da realização de exposições¹ (comissariadas ou auto-comissariadas) e mesmo da gestão museológica.

Afirma Pevsner² que Vasari, homem ligado ao poder absoluto, criou ao mesmo tempo a historiografia e a academia³, pretendendo dominar assim o passado e o futuro na arte. Eu acrescentaria que, pintor eventualmente “kitsch” mas curador de sucesso, criou também ou aperfeiçoou um sistema de melhor trabalhar no presente a consciência dos contemporâneos, utilizando a imagem: A exposição e a instalação.

Encontrei em Mary Kelly uma definição adequada do que é uma exposição:

“Esquemáticamente, pode ser dito que num determinado nível a exposição é uma prática discursiva envolvendo a selecção, organização e avaliação de textos artísticos de acordo com um género em particular (exposição individual, colectiva, por tema, amostragem histórica, Anual, Bienal, etc.), mostrada em certos tipos de instituições (Museus, Galerias), condicionadas a determinados condicionalismos legais (contratos, luvas, seguros) e preservada por meio de técnicas materiais de várias formas (catálogos, livros de arte, revistas). Noutro nível, a exposição é um sistema de significados - um discurso - que, tomado como uma unidade complexa ou campo de enunciados, pode ser descrito como constituindo um grupo de afirmações; as obras

¹ Shearman informa que a primeira exposição unipessoal desde a antiguidade se verificou em 1501, quando o povo de Florença foi convidado a admirar a Santa Ana de Leonardo. SHEARMAN, *Manierismo*, p. 84.

² PEVSNER, *Accademie*, p. 54.

³ Sabe-se que a Academia de São Lucas tinha as seguintes funções a partir de 1595: receber obras de arte doadas pelos príncipes (funções museológicas de constituição de colecção); avaliação do preço das obras de arte.

individuais que compreendem fragmentos de discurso imagético ou acontecimentos que estão ancorados ao título da exposição, subtítulos ou comentários, mas ao mesmo tempo são desestabilizados, ultrapassados ou dispersos no processo da sua articulação, como acontecimentos.”

No fundo o que são estas manifestações artísticas, incluindo várias obras ou vários artistas, se têm alguma qualidade e ambição senão fruto da implementação de programas pictóricos geralmente coerentes e com objectivos claros ou mesmo escuros? Arriscaríamos uma regra: Não é possível haver programas colectivos fortes sem uma forte individualidade nos artistas

Sonhos e conflitos

A Bienal de Veneza de 2003 surgiu sobre o título *Sogni e Confliti, La Dittadura dello Spettatore*.

Na brevíssima introdução do catálogo o Director da Bienal, Francesco Bonami, tenta explicar as diferenças entre a Bienal de 2001, organizada por Harald Szeemann, uma Bienal para uma “plateia da humanidade”, em que o espectador perdia a própria individualidade, e a Bienal de 2003: “*Sonhos e Conflitos* é uma tentativa para colocar o espectador de novo com os pés na terra, recreando experiências individuais. [...] Se bem que o número de artistas presentes seja maior, a sua organização visa conseguir um encontro mais íntimo, no qual o espectador seja convidado a partilhar o ponto de vista de cada um dos artistas e dos curadores.”¹

Não tendo estado entre os espectadores da Bienal anterior, poderei no entanto interrogar-me de que modo estas intenções do Director me afectaram, como espectador.

Começarei por lembrar que a Bienal de Veneza, que se iniciou em 1895, é um megafenómeno de turismo cultural e artístico contemporâneo, no contexto do

¹50esima ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, Bonami.

fenómeno ainda maior que é em si própria a cidade de Veneza, com as suas múltiplas realidades turísticas, patrimoniais e artísticas.

Desde o início da Bienal rumam a Veneza muitos artistas, funcionários, críticos de arte ou apenas gente “moderna”, para visitar a Bienal.

Toda esta gente representa no entanto um pequeno número, se o compararmos com o grande número de pessoas que visitam Veneza semana após semana, Verão e Inverno. A Bienal, como provavelmente a de cinema, são mais uma oportunidade para se falar de Veneza, um facto que se junta a Casanova, a Veronese, a Luchino Visconti, para formar aquele “cocktail” que vai enchendo os cofres de tantos hotéis, restaurantes, lojas de tudo quanto há, e ao fim e ao cabo beneficiando a colecta de impostos do Município e do estado italiano.

O público é portanto um elemento essencial: não é preciso afirmá-lo, todos em Veneza estão conscientes deste facto.

Por outro lado a forma como é tratado o público na Bienal não é muito diferente de como é tratado hoje em todos os grandes espectáculos e acontecimentos culturais de massas. Resumindo, com ironia, desconfiança e desprezo. Talvez quem o faça tenha boas razões para isso.

Este começa por ser um problema de oferta e de procura. Se a procura é muita, e é, a oferta tem tendência a ser displicente. Desde a exposição de Picasso em Paris nos anos 80, se o espectador se quiser ir embora, há uma longa fila à espera para entrar. A maioria da oferta cultural em 2003 em Itália tem um travo algo amargo. Os italianos estão pessoalmente fartos dos turistas mas entraram num sistema económico em que não podem viver sem eles. Por isso estão repartidos entre uma sensação e a outra realidade.

É vulgar em Florença ver lojas onde existem letreiros dizendo: “Tourists welcome.” Por detrás desta acolhedora mensagem de boas vindas existe um sub-texto menos simpático. A sua existência implica que seja necessário referir explicitamente e excepcionalmente esta mensagem, para que ela possa exercer os seus efeitos benevolentes, ou seja: Os turistas não são bem-vindos nos locais em que explicitamente não existem mensagens de boas vindas, o que torna estas necessárias.

Por outro lado, neste clima que já é de desconfiança em relação ao turista¹ a situação radicaliza-se no que diz respeito a Museus e a outras manifestações culturais congéneres.

Não existe qualquer dúvida de que uma multidão como é aquela que normalmente se aglomera em Veneza tem um potencial destruidor atarrador, mesmo que seja constituída na sua maior parte por pessoas individualmente inofensivas². Quem faz o planeamento da sua recepção em centros culturais, toma as suas medidas para que exista um mínimo de prejuízos.

É extraordinário pensar que os Museus de Arte e as Exposições são locais em que os mais elementares direitos humanos e mesmo um mínimo de conforto do espectador fica à porta. A lista daquilo que o espectador não pode fazer é extensa. O espectro da sua liberdade individual reduzido. Ele deve basicamente fazer o percurso que alguém desenhou para ele de uma forma absolutamente passiva, sendo que a organização tudo fará para que esse percurso seja rápido, de forma a que mais pessoas possam entrar. É um número³ e se deixar de o ser, tornar-se-á um problema.

Vejo os Museus e as exposições como os labirintos da era pós-moderna. O sentido tornou-se único, não se pode sair por onde se entrou e está-se totalmente nas mãos das indicações dos organizadores. Os sistemas de segurança são vários e diversificados. Alarmes, câmaras, vigilantes, restrições ao comportamento do público. E são sem dúvida necessários ou até insuficientes.

Todos nós temos mesmo assim a experiência de ver nos Museus os atentados à conservação das peças que o público se compraz em fazer, talvez tentado por este jogo de testar a segurança do Museu.

Na Bienal a situação é no entanto basicamente a mesma, apesar de num dos seus locais de exposição, pela sua dimensão e exaustividade existirem locais previstos

¹ Prefiro a palavra “turista” à palavra “espectador” porque tem conotações económicas mais claras.

² Não falo já do receio dos atentados terroristas.

³ Hoje tornou-se um hábito todas as instituições culturais trocarem e confrontarem os seus números, como indícios do seu sucesso.

para o lazer e a descontração do espectador¹, e de existir também uma certa descontração da organização face ao reduzido valor de algumas obras².

Se por um lado a relação com o público é mais “contemporânea” e mais simpática do que no Palácio Ducal³, por exemplo, por outro lado existem problemas específicos, que passarei a exemplificar, que afectam o público e a qualidade do espectáculo:

1. Na data em que visitei a Bienal, perto do seu termo, uma parte significativa dos equipamentos tecnológicos já não estava a funcionar, fazendo com que um certo número de peças não pudessem ser vistas⁴. As novas tecnologias⁵ exigem uma manutenção exigente e sistematicamente as entidades expositoras não prevêm os seus custos na orçamentação das exposições⁶.
2. As instalações-vídeo são dificilmente visíveis quando existem bastantes visitantes. Apesar de estarem poucos visitantes presentes no dia da minha visita, verificava-se que os cubículos em que passavam vídeos tinham sistematicamente uma circulação deficiente, sendo as entradas bloqueadas por um público que não se queria comprometer em aceder às zonas previstas para a visualização, preferindo ficar à

¹ Ensaia-se um conceito de “public friendly”.

² Quais são os problemas de segurança de um écran no qual está a ser projectado um Vídeo?

³ Os “vigilantes” da Bienal eram jovens estudantes, em contraste com os geralmente velhos “profissionais” das outras instituições.

⁴ Por exemplo a instalação de Tacita Dean na exposição do organizador da Bienal, Francesco Bonami, *Ritardi e Rivoluzioni*. 50esima BIENALE, p. 13.

⁵ No polo oposto das novas tecnologias está o artista japonês Yutaka Sone (*Double River Island*), que constrói uma grande montanha em “papier maché” durante o decurso da Bienal. 50esima BIENALE, p. 535.

⁶ “Uma pintura é um objecto fisicamente construído; um filme não. Imagens estáticas não se movem, não falam, mas duram mais. Filmes e vídeo trazem o seu tempo até nós; nós levamos o nosso tempo à pintura - é uma profunda diferença que não desaparecerá.” HOCKNEY, *Secret*, p. 198.

porta (única), para poder sair em qualquer altura no previsível caso de tédio.

A instalação acaba por estar dentro de uma moldura, como uma pintura¹. Só que a pintura pode ser vista em geral por todos, porque abre para uma ampla sala, ao passo que no vídeo, devido ao obscurecimento, o público tem que ser encerrado dentro da moldura, o que cria problemas.

Os arquitectos de exposições deveriam pensar que as instalações-vídeo em contextos como o da Bienal, com milhares de obras, são vistas pelo público como as pinturas, durante segundos, independentemente da sua duração.

O público de arte contemporânea é também novo e porta-se mal. Mexe nas peças e responde aos avisos dos organizadores de que as peças estão avariadas escrevendo obscenidades, ou pedindo para que sejam reparados já agora os sanitários. Tudo isto é arte contemporânea.

Relembro a propósito os múltiplos “graffiti” do público nas zonas inferiores dos frescos da Sala dos Gigantes no Palácio Te em Mântua, entre as quais vi várias datadas no século XVII, que introduzem um novo elemento de leitura que valoriza a obra e que foram respeitados pelo restauro.

Citarei duas ocasiões em que a relação com o público é sobretudo tratada. O pavilhão espanhol na Bienal que tem uma instalação de Santiago Serra (Fig. 334).

Basicamente este artista emparedou a porta do Pavilhão de Espanha, impedindo desta forma a entrada do público. Havia no entanto uma inscrição apontando para uma entrada pelas traseiras, informando ser esta exclusiva a cidadãos com passaporte espanhol. Pensando que tal era impensável apresentei-me para entrar pelas traseiras, no que fui impedido por um segurança, confirmando-se portanto o conteúdo da inscrição.

¹ Robert Gober apresentava na exposição *Ritardi e Rivoluzioni* uma montagem vídeo intitulada *Slides of a changing painting*, que tal como os exemplos conhecidos de *Work in Progress* de Pollock e Pablo Picasso, documentava o acto de pintar. Tal como várias obras de Bill Viola, referem a difícil relação de amor-ódio entre pintura e “vídeo-arte”. 50esima BIENALE, p. 26.

Efectivamente esta grande farsa, que simula uma situação de censura e violência relativamente ao espectador e a uma referência hipotética obra que pudesse ser vista no interior do Pavilhão, bem como uma situação de nacionalismo e xenofobia. A instalação acaba por ser na realidade aquilo que parodia, ou seja, um encerramento do espectador fora do espaço da exposição.

Outra instalação, a de Rudolf Stingel (Fig. 335), consistia numa sala em que ao público era solicitado que colocasse mensagens por toda a parte da sala, excepto sobre umas grandes telas brancas com colagens de algo que parecia silicone e polistireno. O público colocava mensagens onde devia, e nesse sentido a sala tinha bastante vivacidade, mas também onde não devia, ou seja, sobre as telas de Stinger. De nada servia um grande letreiro a proibir a afixação sobre as obras bem como uma vigilante, especialmente destinada a manter a ordem naquela sala.

Outras obras parecem-me objectivamente sádicas ou frustrantes. Constituem pequenos palcos ou estrados com degraus em que a mensagem que o público recebe é que existe ali uma experiência para viver. Se subir aqueles degraus, algo acontecerá lá em cima. Tão natural é esta tendência que os organizadores são obrigados a colocar uma obstrutiva placa a dizer “não subir” e a inevitável vigilante. Estou a lembrar-me dos casos de *Bus* de Carmit Gil (Fig. 336) e sobretudo o *Palco Retórico* de Fábio Favelli (1967 - Fig. 337).

Na Bienal podia-se fazer fotografias e por isso o público estava sempre a disparar. Não sei se eram artistas que pretendiam copiar as obras e assim fazer “kitsch” ou apenas pessoas que pretendiam mostrar as fotos à família e amigos, como se fazia antes quando se chegava de uma viagem. Todo o público (e não apenas os asiáticos) gosta muito de fotografar e de se fotografar. Nesse sentido, para além da boa ou má arte, surge agora arte fotogénica, que dá uma excelente fotografia. Por exemplo na obra de Damien Hirst *Standing alone on the precipice overlooking the Arctic wastelands of pure terror*, (Fig. 338), é composta por espelhos e prateleiras de espelho e simulacros de comprimidos medicinais. Ninguém perdia a oportunidade de se fotografar num Damien Hirst: É como se nos pudéssemos ver, com Salazar, no retábulo de Nuno Gonçalves.

Outro episódio relacionado com o público a que pude assistir aconteceu noutra exposição integrada na Bienal, a parte dedicada à pintura e que aconteceu em instalações impróprias, no Museu Correr. Reparei que algumas pinturas eram protegidas por cabos de aço, no sentido de afastar o público até uma distância prudente e noutras isso não acontecia. Surpreendido face à disparidade de critérios, verifiquei que aquelas que eram protegidas eram as monocromáticas, com grandes superfícies lisas e contínuas. Coloco agora duas hipóteses:

1. O público toca em todas as pinturas mas nas que têm superfícies lisas os dedos ficam marcados e é isso que se quer evitar.
2. O público só toca nas pinturas com superfícies lisas por questões relacionadas com a sensualidade dessas mesmas superfícies.

Resumindo e concluindo este tema que me foi sugerido pelos organizadores da Bienal ao falarem na “ditadura” do público, direi que talvez se note alguma novidade na forma como as pessoas são recebidas por esta Bienal.

Sobretudo no Arsenale, que me parece a parte mais interessante, visto que ali existe efectivamente uma atmosfera específica que é diferente da que encontramos nos outros espaços, que não são verdadeiramente nem carne nem peixe, existe efectivamente alguma menor crispação nas relações com o público¹. Talvez esta atitude se relacione com o ambiente geral de crise² em que a tendência é pensar-se que vale tudo e nada tem valor. Ou que o que vale são as coisas gratuitas, num sentido económico do termo, talvez a tal interiorização ou esfera íntima do espectador de que Francesco Bonami fala na introdução.

¹ Talvez esta opinião tenha algo a ver também com o facto de ter visitado esta parte da exposição simultaneamente com uma escola do ensino secundário (ou seriam várias?), que literalmente quase a demoliam.

² A crise é referida apenas como título numa das exposições da Bienal, *La struttura della crisi*. Penso que o título se refere mais a assuntos como o terceiro mundo ou o terrorismo, do que a uma crise económica do continente europeu que, aliás, se sentia mais, em 2003 em Portugal do que no resto da Europa.

V. Estudo de Desenhos. A arte em directo

Conforme foi referido, este estudo completa-se num trabalho de pesquisa, observação e registo gráfico e descritivo, a partir de obras de arte directamente estudadas em várias colecções. É minha convicção que a pintura e o desenho devem ser vistas de preferência “in loco”, suportando dificilmente intermediações mediáticas.

Tenho a noção de que, tratando-se apesar de tudo de descrições, a leitura possa ser menos estimulante que a dos capítulos anteriores, para quem não tenha por objectivo a construção de um método científico para as Artes Visuais.

Sinto, neste caso, que estou a funcionar um pouco como uma cobaia, registando as minhas experiências para que outros as possam conhecer, fazendo posteriormente melhor.

Surgiram páginas de um texto que se assemelham a um diário, espero que menos ligado ao factor material que *Il libro mio* de Pontormo. Mantive nas revisões o tom de espontaneidade das anotações originais e mesmo erros de análise ocasionais, assinalados no entanto em notas correctivas.

Não consigo ignorar os aspectos iconográficos que vão surgindo e que são muitas vezes estimulantes, apesar de me interessar mais a observação objectiva dos expedientes técnicos utilizados pelo artista ou mesmo factores de distorção introduzidos pelo tempo e condições de conservação da obra.

Esta pesquisa foi realizada com os seguintes objectivos:

1. Beneficiar da experiência salvadora que é sempre o contacto com obras de arte de elevada aura. Wollheim descreve esta experiência do “ver-dentro”¹ de uma pintura ou desenho como uma condição do seu conteúdo real. Isto relaciona-se também com o facto, atrás citado, dos desenhos e sobretudo pinturas serem dificilmente apreensíveis através de reproduções.
2. Procurar desenvolver métodos de observação directa, valorizando a espontaneidade e rigor de visão, que um artista visual é suposto ter adquirido ao longo da sua actividade.
3. Contribuir para a consolidação de um método de observação científica exclusivo para as artes visuais. Tentei assim observar directamente a maior parte das pinturas utilizadas como exemplo nos capítulos anteriores, ensaiando métodos de observação de obras que, não se confundindo com métodos de outras ciências², possam fornecer elementos úteis a quem pretenda no futuro desenvolver sistemas análise de obras no ramo científico das Artes Visuais.
4. Privilegiar os assuntos relacionados com a Composição e a Geometria Intuitiva, grandes ciências ao serviço da Pintura e do Desenho. Procurei incidir sobretudo sobre composição e os materiais especificamente ligados à visualidade, convicto de que eles serão basilares para a construção de uma metodologia como a que referi
5. Confrontar os resultados de uma observação directa e espontânea, limitada pelo imprevisto e o desconforto circunstanciais dos Gabinetes de Desenho, ao mesmo tempo reportagem jornalístico-visual e

¹ *Seeing-in*. Incluída nas teorias que NEWALL considera “baseadas na experiência”, *Journal Aesthetics*, p. 391.

² História da Arte, Estética, Semiologia, Iconologia, etc.

experimentação laboratorial. Distanciar-me dos outros tipos de saber aplicados aos os mesmos assuntos: histórico, estético, semiótico ou outros¹.

6. Reflectir sobre a relação ou independência mútua do desenho e do texto, quando o segundo incide sobre o primeiro. Até que ponto é que um texto sobre um desenho, faz sentido sem o mesmo? Seria interessante construir novos desenhos a partindo apenas da descrição dos antigos. Em que medida é que um e o outro farão o “mesmo” sentido e se poderão completar ou enriquecer? Numa fase inicial e mais radical, tinha optado por não reproduzir os pontos de partida para estes estudos mas apenas as minhas representações esquemáticas. Essa opção, reflecte-se na ausência de alguns dos desenhos inicialmente estudados. Numa fase final, mais moderada, optei por fornecer ao leitor um máximo de elementos; estes incluem os estudos gráficos que realizei invariavelmente no espaço de tempo de menos de um minuto. Atrevo-me a colocá-los ao lado de desenhos que foram objecto de estudo, dentro de uma perspectiva experimentalista e laboratorial, como meras notas de observação e sem quaisquer ambições artísticas².
7. Coloca-se a seguinte questão: Porquê desenvolver trabalho sobre obras que se encontram exaustivamente estudadas e inventariadas? Tanto mais que se trata de um número reduzido de originais, insuficiente para indicar direcções ou manifestar tendências, sobretudo se o compararmos, por exemplo, com os “cinco mil desenhos dispersos em colecções de todo o mundo” que serviram de base à Tese de Lizzie Boubli³.

¹ Ver por exemplo o *Apêndice n.º 4* quando confrontado com os resultados de observações nos Uffizi, nomeadamente os objectos de estudo p. 24-31.

² Embora sinta por alguns deles uma certa simpatia.

³ BOUBLI, *l'Atelier du dessin*, p. VII. Quando se lida com uma grupo tão grande de espécimens é necessário, como fez Boubli, criar uma “tipologia”. Nada mais longe das minhas intenções.

8. A resposta a esta questão teria que passar por uma comparação caso a caso entre o que sobre cada uma das obras foi escrito ou desenhado por mim e aquilo que o conjunto dos historiadores e estudiosos terá dito. Tendo apenas realizando nalguns casos esta comparação, verifiquei que o meu ponto de vista acerca de um desenho de Pontormo era diferente e - atrevo-me a dizer - complementar, da análise de Janet Cox-Rearick, que sabe “tudo” sobre o artista. Esta especificidade é patente na análise de alguns dos desenhos seguintes.

9. A comparação sistemática do ponto de vista do artista e do historiador seria já uma meta-Tese, uma crítica da crítica.

Inquestionavelmente, haverá aspectos em que o método de trabalho que segui neste *Capítulo V*, será original e útil.

10. Constitui um testemunho, datado de 2001-2004, de um acto de observação que efectivamente aconteceu, envolvendo um artista visual, com a sua formação específica e preocupações actuais, e obras no seu estado actual de conservação e localização. Este testemunho podem inquestionavelmente constituir fonte de futuros estudos, quer sobre o Maneirismo quer sobre Arte Contemporânea, embora neste momento imprevisíveis. Se vierem a existir futuros estudos sobre a minha obra como artista visual, aqui estarão certamente informação importantes.

11. Os historiadores que se debruçam sobre estas obras têm preocupações e ideias “a priori” que lhes são inculcadas pelos seus próprios objectivos científicos. Muitas vezes não criam a distância necessária para poderem observar as obras com objectividade, do ponto de vista despretensiosamente subjectivo do artista visual.

Progressivamente, ao longo deste trabalho fui sentido cada vez mais afectividade, compreensão e gratidão pelo trabalho dos historiadores, que tenho observado em múltiplas instâncias e que procuro comentar, pois faz também parte da minha realidade. Foi sempre no entanto

claro para mim a diferença entre um tipo de pesquisa de Artes Visuais e História.

12. Um artista visual que vê obras de outros artistas sente empatia com as obras que vê, ou seja, coloca-se nas mãos do artista de cujo trabalho observa as consequências. Espero que este ponto de vista específico, esta deformação profissional, transpire também do trabalho realizado.

§

Numa fase adiantada deste trabalho tive oportunidade de ler a *Lição de Síntese* de Eduardo Batarda integrada nas Provas de Agregação na Faculdade de Belas Artes do Porto, sobre um desenho que era atribuído a Miguel Ângelo mas que afinal será de Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1556, Fig. 339).

É um percurso interessante, porque o conduziu do desenho ao artista.

Só depois, Batarda recebeu a informação de que o estudioso Philip Pouncey teria feito antes a mesma atribuição¹, dando o desenho à escola, perante uma análise da fotografia e depois, perante o original, ao Mestre.

O episódio é em si significativo, independentemente das suas consequências práticas sobre o destino histórico do desenho: O desmascarar “politicamente incorrecto” da atribuição errada; a chamada de atenção para a necessidade da conservação e estudo; o facto de ser mais uma voz a confirmar a atribuição de Pouncey.

A abordagem de Batarda é totalmente diferente da minha. Ele cultiva mais o perfil do “connoisseur”, mesmo do coleccionador, tem e quer ter mais certezas, deixa-se tentar pela adrenalina e pela vertigem do historiador de arte.

No entanto, apesar de tudo isto, debruça-se também sobre o desenho como se o estivesse a executar: “Tudo parece indicar que o desenho, porque hesita muito pouco, é um desenho de observação ou repetição. Copia outro desenho, ou regista, preocupado ao mesmo tempo com o seu próprio brilhantismo, uma escultura ou um

¹ E.B. Sugere a dado passo que as pessoas podem acreditar que, como acontece na leitura dos livros policiais, fez batota, começando por ir ao final ver quem era o criminoso.

baixo-relevo (o que é a hipótese mais provável), ou talvez uma pintura. Não é preciso repetir que nada indica tratar-se de um estudo de modelo. E a definição e caracterização das formas, particularmente da silhueta, que indiciam procura de aperfeiçoamento e reforço rápido de semelhanças, excluem um desenho de invenção, ou mesmo de fixação de uma ideia.”¹

Concluindo, parece-me que este caso demonstra também que o artista visual está simultaneamente, um paradoxo maneirista, mais perto e mais longe das obras que comenta. O seu trabalho de observação, como duplo testemunho sobre si mesmo e sobre o artista observado, pode ser duplamente útil como fonte, inclusivamente para as ciências históricas.

V.I. Sessão de estudo e observação directa de desenhos do Maneirismo no Metropolitan Museum de Nova Iorque. 27.01.2002

“É nos esquissos que se encontra a expressão imediata da intenção artística.

Eles indicam o que é essencial para o artista: ali podemos vê-lo a pensar.”

Heirich Wölfflin²

É uma experiência extraordinária poder ver e pensar uma parte do melhor desenho do século XVI, no Departamento de Desenho do Metropolitan Museum of Art.

Os desenhos são colocados com simpatia mas também um frio profissionalismo sobre um escaparate da mesa em que estamos confortavelmente sentados, sem que os

¹ FBAUL, *Lição de Síntese das Provas de Agregação*, de Eduardo Batarda, 1998-99.

² WÖLFFLIN, *Renaissance*, p. 50.

nossos dedos os toquem mas também sem os condicionalismos das galerias dos museus.

Aqueles desenhos, vistos a pouca distância, restaurados ou não, perdem aquela bidimensionalidade do suporte-papel das reproduções fotográficas e adquirem o carácter acidentado de um mapa.

Por outro lado, o desenho é sempre um objecto aberto quando comparado com a pintura, um espectáculo acabado. Gera-se um diálogo muito íntimo entre o observador e o autor, que se dá a entender com menos premeditação que nas pinturas.

Desta jornada, destacarei as seguintes observações:

1. A obra estudada de Frederico Barocci de Urbino (1535-1612). 1612.38,7x27,3cm. (Fig. 340) Óleo sobre papel. Mais do que um desenho¹ é um pequeno esboço para uma pintura, representando a cabeça de um homem que parte de um ponto de vista sofisticado e deformante, como os Maneiristas gostavam de fazer, após o Renascimento ter dominado os princípios da perspectiva (ver Mantegna).

Conforme se pode observar pelos apontamentos que realizei (Figs. 341, 342), salientaria três aspectos:

- a. O papel ou cartão em que o óleo foi aplicado, provavelmente depois colado sobre madeira ou cartão mais grosso e com uma textura rectilínea. O forte envernizamento da superfície.
- b. A cromática simples mas eficaz: dois castanhos, um mais quente outro mais frio, dois rosas um mais amarelado e o outro mais rosado, o branco.

Nota: A cor da figura não se distingue da cor do fundo.

¹ Um dos dois mil que deixou no seu atelier. BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 20.

- c. A composição cuidada: Colocação horizontal da figura assimétrica (regra de ouro ?) estando o ponto principal que é o encontro entre as sobrancelhas e o nariz colocado sobre o eixo a meio da altura (factor estabilizador).

Nota-se um estranho segmento de recta, pintado com a mesma pincelada em que foi realizado o sub-desenho na diagonal, perto do canto inferior, definindo talvez o ângulo do rosto. Vê-se também uma linha de lápis circunscrevendo a localização desse mesmo ponto, no quarto superior esquerdo.

2. Paolo Veronese, (Verona 1528 - Veneza 1588). *Estudo sobre as Alegorias do Amor*. 19.76.6 32x22,2cm. Pena tinta castanha diluída. “Grisaille” menos sedutora do que as pinturas vistas no mesmo Museu. (Estudos: Figs. 343-4).
- a. Interessante a divisão em 4 planos sendo o primeiro muito cheio e o segundo completamente vazio, gerando assim também o corte maneirista entre o primeiro plano e o resto da pintura. Limita-se assim o sentido de profundidade mas criando por outro lado uma relação táctil entre primeiro plano e observador.
- b. O 3º e o 4º plano articulam-se através de uma linha ascendente que conduz o olhar para o canto superior esquerdo. No início desta linha encontramos um corte, acrescento, colagem ou restauro do papel, que parece articular-se com ela. A direcção do referido eixo é também secundada pelas figuras em primeiro plano.
- c. O túmulo que está representado em primeiro plano (parte central) tem a sua perspectiva invertida. Forma de contrariar a profundidade?

3. Pellegrino Tibaldi, (Puria di Vasolda 1527 - Milan 1596). *S. João Baptista Baptizando a Multidão*. Pena e tinta castanha, aguadas castanhas. Nº Inv. 1972.118.272. Estudos: Figs. 345-346.
- Contraposição entre figura dominante (S. João Baptista) e a circunferência, ou talvez mesmo espiral ou vórtice, formado pelas cabeças da multidão, cujo centro coincide com um vazio.
 - Papel estruturante assumido pela cruz (cujo prolongamento encontra o canto superior direito) e por linhas auto-definidoras dos limites do desenho, em todos os lados menos em cima.
 - Nunca será de mais salientar a liberdade gráfica de algumas das figuras da multidão.
4. Rosso Fiorentino, (Florença 1495 - Fontainebleau 1540). *Busto de mulher com penteado complicado*¹. 52.124.2. Estudo: Fig. 347.
- A posição de costas para o observador mostrando apenas um pouco do rosto a 3/4 e, é claro, a cabeleira em cornucópias, muito “neptuniana”, que poderia aparecer na Ópera de Mozart *Idomeneo*². A linha das costas é já descendente da direita para a esquerda, constituindo os limites da base uma linha ainda mais oblíqua.
 - A expressão do rosto é precursora dos desenhos de fisionomias de ficção para-científica, nomeadamente relacionando os tipos de fisionomias de animais.
 - Importância da “carantonha” desenhada pelo vestido, na linha superior dos ombros.

¹ Parecido com desenho de Miguel Ângelo.

² Que vi em Nova Iorque, perto desta data.

5. Parmigianino. *Aparição de Cristo*. 14.5x12.6cm .65.112.2 . Figs. 348-9.

Premeditada composição, aliás como geralmente acontece no Maneirismo¹. Separação vertical sobre a secção de ouro (?) e linha com uma dinâmica fortemente ascendente em zigue-zague no sector da esquerda, culminando na escada, o tradicional tema maneirista, onde aparece Cristo. A *Aparição* é assim associada a um carácter vertical, que tem sequência na tendência “pré-grecuiana” das proporções alongadas das figuras.

No lado direito da imagem, a maior embora menos importante, nota-se a ligação ao primeiro plano e à figura que está do outro lado e a falta de continuidade nas estruturas arquitectónicas que se podem ver por detrás, cuja proporção é aliás, também ela, sobre-elevada.

6. O genovês Luca Cambiaso, (Moneglia 1527 - Madrid 1585). *Carruagem do nascer do sol*. Inv. 61.203.173279. Figs. 350-351.

A existência de uma quadrícula destinada a posterior ampliação torna mais óbvia a acumulação dos desenho nas fatias centrais e o vazio criado na zona superior e inferior.

- a. O movimento poderoso dos cavalos é subtilmente equilibrado pelo ângulo desequilibrado mas apropriado do condutor da quadriga.
- b. A geometrização e simplificação das caras leva-nos a pensar que Cambiaso pretendia nestes desenhos captar principalmente a estrutura

¹ “Este sentimento apurado da superfície pictórica convida ao seu tratamento tal como se de uma substância preciosa se tratasse.” S. J. Freedberg. «Observations on the Painting of the Maniera. *Art Bulletin*.» Nº65.

dos corpos e a composição, recorrendo a uma estratégia depois utilizada por Oskar Schlemmer na Bauhaus. Será que ele considerava que a estrutura das feições do rosto era melhor captada depois, nas pinturas e de improviso, dispensando portanto a realização de estudos preparatórios?

7. Correggio. Antonio Allegri- 1489- 94/ 1534.

Anunciação. Pena e tinta negra. Estudo para um fresco. 19.76.9 Estudo RS: Fig. 352.

Como acontece muitas vezes nas pinturas da *Anunciação*, que são apesar de tudo o anúncio de uma invasão da intimidade da Virgem, a metade esquerda deste estudo para um tímpano, aquela que onde se situa a futura mãe de Cristo, é rompido pela mão do Anunciante.

8. Primaticcio, Francesco. 198 *Discurso na Cerimónia de Casamento de Peleu e Tétis*. 1976. Fig. 353.

Desenho muito fluido, em que existe uma fusão entre o fundo e as figuras, que só se distinguem por algumas curvas mais acentuadas.

9. Taddeo Zuccari. *Homem nu de pé*. 42.0x28.7cm. 68.1138. Fig. 354.355 (Estudos). Fig. 356.

- a. A figura, “miguelangelesca” é desenhada de modo a quase corresponder às diagonais do suporte. Existe no entanto uma pequena deslocação para a direita do eixo central da figura, o ponto de encontro da parte interior das pernas. Este descentramento permite depois que as

pernas tomem um ângulo diverso. Sendo a de trás a motora, é também aquela cujo ângulo é menor em relação ao chão.

- b. Todo o tronco já passou para a parte direita da imagem, mas o braço activo (o que estará ele a fazer, estará a desenhar?) coincide com a divisória central da imagem, que é assim constituída por linhas dinâmicas com excepção de uma delas, estática, mas que tem por função salientar, por contraposição, o dinamismo de todas as outras. Este braço é aliás também um eixo para a rotação de todo o corpo incluindo o outro braço, sub-dimensionado, que por estar mais longe do centro é o que maior velocidade atinge.

V.II. Observação e estudo de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva, na Fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva

Exemplar 1

L'élan de la ronde. Documento da Fundação n.º 112 (263 no *Catalogue Raisonné*).

Pena, (provável). Tinta permanente sobre papel quadriculado. 15X22,7cm. 1939

(Fig. 357).

Desenho sobre papel amarelecido pelo tempo e pelo ácido, de um velho caderno escolar de matemática.

Acumulação de linhas paralelas, decididas mas imprecisas, por aproximação ou reafirmação. Composição centralizada, no que diz respeito ao eixo horizontal e descentrada no sentido da base, no que diz respeito ao eixo vertical.

La ronde é uma roda ou uma dança que leva as pessoas, ou as crianças a unirem as mãos e a girarem, produzindo um movimento circular. As unidades que elas constituem, perdem-se, em favor de um colectivo, que é o movimento geral criado. No que diz respeito aos braços, esse movimento é fechado e explícito, mas já no que diz respeito às pernas, a circunferência é aberta, existindo também cruzamentos que geram situações de ambiguidade. As cabeças são geralmente circulares, mas uma delas é triangular.

Existem outros estudos e obras de Vieira e também de Arpad desta época, que possuem a mesma lógica aglutinadora de figuras¹.

O papel foi arrancado das argolas do caderno; por Vieira? Ou pelo seu secretário de Vieira, Guy Weelen, que preenche uma pequena ficha técnica a lápis, nas costas.

Exemplar 2

Au fil de l'eau. Documento da Fundação, n.º 128 (310 no *Catalogue Raisonné*).

“Crayon” sobre papel amarelecido. Linhas horizontais até 3/4 da altura da página quase perfurada, A-4,21, 8x 31,8 cm, horizontalmente colocada. 1940. Fig. 358.

Seis corpos a boiar na água. Serão cadáveres?² A data leva a crer que sim (a Grande Guerra). O título nem por isso. Existe um texto de VS escrito nas costas do desenho sobre a justiça absoluta e aproximativa, que no fundo é um texto místico, de reconhecimento da existência de uma realidade superior.

Disposição centralizada. Uma nuvem apenas no céu, um pouco sujo do “crayon”.

Algumas pequenas linhas verticais, um pouco inexplicáveis.

¹ A propósito deste tipo de construções BOUBLI fala do efeito simultaneo da justaposição de figuras semelhantes, mas suficientemente diferentes para criar “varietà”. Trata-se das *Ronde des Heures*, de Primaticcio e Andrea Boscoli (este no Museu do Louvre, não muito longe de onde Vieira trabalhou).

² Ver também *Les noyés*, de 1938, *Cat. Raisonné*, p. 236.

Outras obras contemporâneas de Vieira da Silva relacionam-se com esta do ponto de vista formal, mantendo-se no entanto a ambiguidade temática, por exemplo: *Le lancier*, óleo sobre cartão também de 1940.

Exemplar 3

La foule. Circa 1944. (412 no *Catalogue Raisonné*). 33X23,8cm. Tinta sobre papel. Fig. 359. Não pude ver, está emoldurado. Nesta fase Vieira da Silva estava muito próxima do que são algumas obras minhas. Recordo-me das fotografias do *Illustrated London News* em que me baseei para a pintura *Notícias Importantes* de 1987. O *ILN* era da mesma época em que Vieira fazia as suas “foule”, que aliás estão na origem de muitas figuras disseminadas pelas suas pinturas posteriores.

Exemplar 4

Échiquier-pièges. Documento da Fundação 320 (*Catalogue 665*). Emoldurado. Não me foi possível consultar.

Exemplar 5

Pleine plage d'idées. Documento da Fundação 360 (*Catalogue 1186*), Pena e tinta sobre papel. 21x27cm. Fig. 379. Weelen acrescenta “stylo”. Típica folha com estudos para pinturas, num total de cinco; vários formatos. Da série dos “échiquiers”, de que fazia parte a obra que era suposto consultar anteriormente. Composição descentrada sobre a esquerda e puxada para a base. “Échiquiers” cortados por linhas verticais e oblíquas ou interrompidos por barreiras contendo figuras, ou seres orgânicos, ou ainda desdobrando-se em diversos edifícios ou caminhos

perspectivados. Na base, perto do canto esquerdo, uma curiosa contagem, semelhante à de um prisioneiro, interessado em não perder a noção da passagem do tempo.

Exemplar 6

Constructions diagonales. Documento da Fundação 476. (*Cat. 2425*). Tinta da china aguada. Pincel. Papel de arroz. 15,6x 12,3cm. 1971. Fig. 361. Papel vincado a meio, estando apenas pintada a metade direita. O lado esquerdo tem borrão de tinta.

Intencionalmente apagado? Estes desenhos, que nos ficam dos artistas, são também um conjunto de dissimulações.

A construção obedece, grosso modo, a uma diagonal partindo do canto superior esquerdo e subindo para o canto superior direito, uma espécie de escada, preenchida por movimentos verticais formados por pinceladas ou arrastamentos de tinta preta que, por vezes, formam pequenas linhas. Associável às escadas de Duchamp.

Exemplar 7

En pensant à Cecília Meireles. Documento da Fundação 498. (*Cat. Raisonné 2875*). Tinta e pastel sobre papel. 25,3x18,6cm.

Indicação do *Catalogue* quanto a materiais: “encre et pastel sur papier”. Fig. 362. Já Weelen escreve nas costas “tinta e crayon de óleo sobre papel de desenho”, diferente do “papier à lettres” ou do papel quadriculado que apareceu anteriormente. A assinatura de VS tem um ponto de interrogação em vez do ano; W. aponta para 1975. A atribuição dos materiais parece-me um pouco fantasista¹. São certamente visíveis os traços do “stylo” ou da caneta a contrastarem fortemente com os sinais

¹ Recordo também a discrepância entre as características técnicas citadas relativamente a pintura de Paul Klee por Genette, e as extensíssimas indicações referidas pelo pintor nas costas da sua obra. GENETTE, *L'Oeuvre*, p.43.

mais incisivos da sobreposição de linhas ou do “crayon”. Mistura muito típica de gestos orgânicos e racionais em Vieira. Vêm-se do lado direito algo que parecem impressões digitais.

Linha de horizonte a 3/4 da altura. Construção de linhas nessa área. Uma palavra ou uma pessoa nessa área também. Existe, certamente, uma circunferência.

V.3. Observação de desenhos no Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

1. *Estudo de Cavaleiro com Abraão e Moisés*. 285x283mm. Carvão. Pontormo. Uffizi: 6675. [Fig. 363, 366 (por.) Frente e 364 Verso; Fig. 365, estudo.].

Israelitas bebiam água no deserto, era o título da pintura desaparecida para a qual o desenho foi realizado. Rearick afirma que os contornos foram gravados (“incised”) para a transferência para uma outra superfície, o que aliás se nota, visto que o verso está coberto com o que parece ser grafite de um lado e carvão vegetal do outro, para transferência para a outra superfície.

Existe também um quadriculado para ampliação. A linha do quadriculado correspondente ao meio da imagem é mais acentuada. A transposição chegou a ser feita, mas para onde?

Com o tempo, este desenho deixou de ser assim um ponto intermediário na cadeia de produção para se tornar o ponto final nessa mesma cadeia. Rearick aponta a data 1522- 25. Segundo a sua descrição, Moisés está conversando com Abraão do lado direito da imagem e do

lado esquerdo está um rapaz montado num cavalo. Existe um tom muito forte de fundo acinzentado, geral. O ambiente lembra alguns desenhos de Georges Seurat. Três zonas: muito claro em cima, muito escuro ao meio, médio escuro em baixo. Alguns traços a branco.

Rearick indica, de forma indefinida “many figures”. Abstém-se de as descrever e no entanto elas são o elemento mais fascinante do desenho. Figuras esquemáticas sobre o fundo. Esboços de figuras deitadas no chão, perto das patas dos cavalos. Figura sentada entre o cavaleiro e a figura de Moisés, que aponta para a direita. Linhas múltiplas em todas as figuras: Existiram pelo menos três definições prévias para o cavaleiro que, antes de se transformar no rapaz, parece ter sido um adulto. A altura de Abraão também diminuiu. Alguns elementos estruturais estão no entanto bem definidos: Uma mão sobre o chão; as patas do cavalo. Estou a olhar para a imagem, sempre a descobrir novas figuras, como nas manchas de Roschach, ou nas “frottages” de Max Ernst, excepto que neste caso as formas corresponderam a intenções sucessivas de Pontormo. Desenho, restaurado, no lado direito.

Está um carimbo do gabinete e borrão de tinta sobre uma das pernas do cavalo. Será da tinta do carimbo ou de Pontormo? Assinado no verso, “Jacobo Po”. Forma do papel arredondada e lado direito menor. Parte superior branca. Linhas expressivas na parte superior: Rochas?

Bebedores de água nus deitados no chão no meio do primeiro plano. Idênticos a outro desenho (ref. 6516F)., estudo para o mesmo quadro. Antes de conhecer o tema do quadro anotei que estavam a comer a terra. Figura sentada no canto inferior direito.

Um círculo em torno da cintura pélvica da criança. Mais uma vez: a predominância da sexualidade em Pontormo.

2. Escola de Giulio Romano, UFF 13359F. 25,5x41,5cm. Fig. 368. Estudo em Fig. 369. Desenho a pena e tinta sépia. *Ressurreição de Cristo*. Folha dupla de papel, provavelmente extraída de um caderno. (Existe um pequeno ponto de interrogação a lápis sobre o passe-partout da imagem e também uma referência que liga esta imagem a um painel existente na Biblioteca Ambrosiana, com o n.º de Inventário 854. Algo que é interessante verificar em contacto com estes originais é a confissão íntima das dúvidas dos especialistas que os consultam e também a sua generosidade, no sentido de partilharem certas indicações com outros interessados).

Dois grupos de quatro soldados aturdidos. Composição descentrada no sentido da direita, onde se situa o primeiro plano, mais pesado.

Imagem altamente geometrizada. A sepultura de Cristo define as linhas principais da composição. No fundo trata-se de um jogo harmónico de três quadriláteros. Perspectiva da sepultura um pouco estranha. Torção serpentinata da figura do lanceiro, torneando em volta da sua lança.

No grupo da esquerda, três figuras com bastante volume e uma meramente desenhada. A diversidade técnica, mostra diferentes intenções.

3. Cópia de Giulio Romano de estudo para o tecto da Sala do Sol no Palácio de Te. 54x25cm. Tinta sépia sobre papel. Uff. 13333 F. Fig. 369. Estudos em Fig. 367.

“GA”, Giovanni Agosti, estudioso e antigo funcionário do Gabinete, perguntou no passe-partout “não poderia ser Primaticcio?” Pela caligrafia parece ter sido ele também que fez inscrições no outro Giulio Romano¹.

Visão parcial de quatro cavalos vistos rigorosamente de baixo, um pouco a partir da direita os da esquerda e da esquerda aqueles da direita. Vê-se também de baixo para cima uma biga de tipo romano, estando as rodas perspectivadas de um modo um pouco diverso. Cada um dos dois veículos é conduzida por uma figura, uma delas feminina e a outra aparentemente masculina. A figura feminina, provavelmente uma deusa da noite, parece ter uma lua sobre a cabeça. Figura classizante, está reclinada para a frente, ao passo que a figura masculina, Apolo, o deus solar, está em contraluz, face ao sol, vendo-se nitidamente as nádegas, os testículos e o pénis, visto que se abrem como numa flor as várias camadas de panejamento que os recobrem.

A composição está inscrita e centrada num rectângulo geométrico.

O sol provavelmente está representado através do papel deixado em branco e é rodeado por raios a lápis branco. Não está dentro do rectângulo do tecto. Torção da figura em torno da sua cabeça e tendo como centro o sol, de modo que o braço estendido e que segura um chicote bastante esquemático, aponta no sentido do lado do rectângulo, criando um elemento de dinamismo em toda a composição.

Existem outros desenhos, com versões parciais da mesma imagem.

23.09.03

¹ O fresco para o qual esta obra serviu de estudo, no Palácio de Te em Mântua, está atribuído a um autor desconhecido.

4. Uff.6475 Frente e Verso. Ex- Rosso Fiorentino. Atribuído a Maso da S. Friano por Von Holst, 1971. Ou Carrol (1964). 155x 120cm. Fig. 372 (Frente), Fig. 371 (Verso), Fig. 370, estudo gráfico FRS.

Estudo de panejamento, região do braço e do peito. Lápis. Colocado de forma verdadeiramente estranha sobre a página: Sobre uma diagonal do quadrado. De costas? O que me seduziu foi a ambiguidade da imagem. Um sexo feminino? Pensava, no entanto, que fosse de Rosso. Na fotografia a obra estava ainda atribuída a Rosso. Maso ao que parece foi um artista do segundo Maneirismo, com obras no Palazzo Vecchio. Partes do papel estão rasgadas e com manchas de humidade. No verso está uma Virgem com o Menino e santos. Material: Grafito.

O que choca é a escala diversificada das figuras. As inscrições nos cantos são provavelmente posteriores. Como terá sido feita a identificação?

5. Uff. 675E. Pontormo 209x257mm. Fig. 373 Frente e Fig. 374 Verso. Estudo a partir de guerreiros no *Cerco a Pisa* de Miguel Ângelo. Lápis vermelho.

A figura principal parece estar a vestir uma peça de roupa, em preparação para a batalha. Três figuras estão também sentadas. Uma em primeiro plano, escultórica e ocupando quase todo o espaço. A linha horizontal de apoio a esta figura está colocada quase na mediatriz da página. A segunda figura em posição fetal, aninhada junto ao canto superior esquerdo da imagem. Terceira figura, feminina, escondida atrás da segunda, tendo a cabeça cortada pelo final da folha. A mão da terceira figura surge atrás das costas da primeira.

O centro geométrico da imagem resulta da confluência de dois joelhos, combinados com um braço e uma mão. Mão da segunda figura aparece por detrás do pé da primeira. Entrelaçamento de membros, como as figuras no *Dilúvio*. Olhos da figura feminina desenhados através de gesto displicentes. Uma espécie de círculos (óculos).

Ponto culminante do desenho e que motivou a opção por ele: A dupla expressão da face da figura principal, através de uma justaposição vertical ou translação da expressão facial. Indecisão acerca da colocação da cabeça. Olhando para baixo, ou levantada e voltada para a direita, acima da cabeça do observador? Cria uma duplicidade de expressão, que se relaciona com a problemática maneirista. Linhas gestuais fortes para o plano de base (panejamento) e por vezes para as articulações (segunda figura) linhas paralelas para o fundo. Olhos salientes mas com órbitas cavadas, típicas de Pontormo, são os pontos fortes na segunda figura.

25.09.2003

6. Uff. 6576. Desenho a carvão de Pontormo, estudo para a *Deposição*, Sta. Felicità. 1526-7. 38,5x22cm. Fig. 375. Estudos RS: Fig. 376.

Estudo preparatório para uma das figuras da *Deposição*. Figura inclinada para a frente e direita dela, nossa esquerda, fazendo uma curiosa vénia. As linhas que unem pés, joelhos, ossos da bacia, caixa torácica, mamilos, axilas, ombros e olhos, vão-se encontrar num ponto, ou pelo menos numa zona situada fora do limite do papel, no lado esquerdo da imagem. A linha que une a grande mão direita e a pequena mão esquerda é bastante mais inclinada. A cabeça está ainda mais inclinada. O pescoço e a cabeça estão praticamente numa paralela relativamente ao plano do solo. As narinas estão quase verticais. Só os

pés (o esquerdo, muito hesitante, resultado da sobreposição de dois pés) estão com um ligeiro desnível, um deles talvez 1cm acima do outro. Perna direita oblíqua, quase na diagonal contrabalançando ou melhor diria, contrapondo, os movimentos anteriormente descritos. Da mesma forma a mão direita, apenas esboçada e um pouco disforme, e o braço esquerdo (mão cortada pelo final do desenho) fazem “contrappósto” equilibrando o movimento geral da figura.

O umbigo e o sexo exprimem a torção da figura. Estão situados a 2/3 do eixo horizontal, mais ou menos alinhados (a torção do tronco é maior que a torção da figura). Ambos estão sensivelmente alinhados com o mamilo esquerdo da figura. Cabeça no terço direito da página.

O cabelo está revoltado, contrastando com o resto da figura. O sexo é pequeno e está mais escurecido que tudo o resto.

Nota: Os desenhos de Pontormo que me são entregues vêm separados, numa capa, ao passo que os de Rosso e de Veronese vêm os dois juntos na outra. Existe nesta data, neste Museu, um respeito especial por cada um dos trezentos e trinta e três desenhos originais de Pontormo que compõem a colecção.

7. Francesco Salviati. Uffizi, 14673. Desenho a sanguínea. 35x24,5cm
Fig. 378, Estudos gráficos, Fig. 377.

Inscrições dos historiadores¹: “Da un disegno perduto da Michelangelo”. E simpaticamente aponta a quota (P. Joannides). Várias inscrições de estudiosos testemunham as dificuldades de atribuição: Giovanni da San Giovanni, Rosso da Ferri, Salviati segundo Hirzt e a

¹ Existem regulamentos para refrear o entusiasmo dos estudiosos, que são muitas vezes deixados a sós com os espécimens.

Directora do Gabinete, A. Forlani. Mas um deles não resitiu em escrever ainda, na margem do passe-partout, “non di Franceso Salviati”¹.

Trata-se provavelmente de uma representação da *Prudènza*. Vi a mesma Alegoria no Museu delle Opere del Duomo², em que a figura utilizava também a dupla cara deste modo, ou seja: uma máscara colocada sobre o crânio ficando com duas faces e quatro metades. Porquê representar a *Prudènza* deste modo? Porque a pessoa se torna sempre impenetrável, pelo facto de ter duas caras. Porque ninguém percebe aquilo que estamos a pensar? Existe também uma máscara, displicentemente pendurada num cabide, do lado esquerdo da figura. Um “putto” do lado esquerdo da figura, parece estar a disparar uma seta mas sem ter o arco e flechas na mão. Cupido? Existe uma roda por detrás do “putto” que prolonga o seu movimento. A figura tem também um objecto circular na mão: Um espelho? Neste caso seria ainda mais interessante. Significaria: Nós próprios ignoramos aquilo que estamos a pensar.

Existe “contrappósto ” também.

Uma das faces da figura feminina está mais carregada de valores gráficos que a outra. Ponto mais escuro do desenho: Músculo peitoral da figura, entre o seio e o braço. Fundo muito leve e impressionista.

Existem linhas de ponteadado na parte inferior do desenho com pequenos furos, que sugerem ou uma técnica de transposição deste desenho para outra superfície, que tenha sido iniciada e não concluída, ou então uma técnica de restauro que desconheço...

¹ Encontrei, depois de ter escrito as notas sobre a observação, o desenho como sendo de Francesco Salviati “da Michelangelo”, num ensaio de 2003 de Joannides' estando intitulado *Vénus e Cupido*. Mostra também um desenho só em parte semelhante ao de Salviati, dizendo que o objecto da cópia deveria ser um terceiro, desenvolvido a partir do segundo, mas perdido. A única explicação que adianta quanto às máscaras é: “Os acessórios simbólicos são muito à maneira do trabalho de Miguel Ângelo no início dos anos 30, particularmente a *Vénus e Cupido de Bettini*”. AMES WILLIAMS E JOANNIDES, *Reactions*.

² Entre os símbolos das virtudes integrados na fachada da igreja, do “quattrocento”.

8. Uffizi, 99383. Paolo Veronese. Pena e tinta sépia. (Fig. 379)

Estudo: Fig. 380.

Várias figuras: Um velho ajoelhado; um jovem reclinado; dois estudos de cabeças de velho; dois estudos femininos; uma figura mitológica; um santo olhando para Deus; Três versões de uma mulher em movimento com uma criança ao colo (este é o tema central e o mais forte); por detrás da mulher da direita aparece um cavaleiro. Do centro aparece uma figura masculina a segurar a criança. Vêm-se também várias linhas de construção rectas ou curvas, para a senhora, ou mesmo linhas serpentinas absurdas, gatafunhos; nu masculino com bastão (figura do Antigo Testamento); guerreiro com espada, de costas.

Nos cantos do desenho estão dois grandes cortinados, o que me levou inicialmente a seleccionar esta imagem para observação, porque parece ser um estudo para definição de um espaço cénico. Os cortinados estão desenhados de maneiras muito diversas. Linhas cruzadas de um lado, para obter um efeito de claro-escuro e apenas desenho do outro lado. Existem alguns fantasmas de desenhos do lado esquerdo, que parecem indicar a continuação do cortinado.

A figura feminina com a criança é a mais desenvolvida e é aquela que esbocei no desenho que fiz. A linha “serpentinata” efectivamente está lá, mais forte que todas as outras. Em segundo plano está uma segunda figura, em posição quase simétrica da primeira, embora um pouco mais pequena. Entre as duas está uma terceira figura. As três parecem feitas de uma mesma linha.

Nos estudos dos crânios existe uma visão “de cima”, perspectivada, como Barrocci.

O desenho está apresentado como sendo só frente, inclusivamente foi colado a outro papel, mas existe o fantasma de outro desenho projectado sobre a sua superfície. Tratar-se-á de uma gravação por

contacto com outro desenho ou existirá mesmo um desenho no *Verso* assassinado por detrás deste desenho?

9. Uff. 7426 (Fig. 381) e 7427 (Fig. 383) Cópias de Veronese. *Ceia em casa de Simão*. 15x13cm, carvão negro s/papel branco com textura de linhas verticais e 25x35,5cm. Sanguínea sobre papel castanho.

Achei estranho existirem dois desenhos iguais de Veronese. Era realmente tão estranho - que ambos são cópias.

São conhecidas três pinturas originais de Veronese sobre a *Ceias em casa de Simão* e várias cópias, como a de David Corte em Génova, Gianni Battista Amigazzi em Verona. Nos comentários arquivísticos verifica-se que a origem de ambas as cópias é desconhecida dos historiadores. Observadas posteriormente as pinturas originais, verifica-se que a figura é idêntica, embora nos desenhos esteja sentada um pouco mais alto.

O desenho da primeira obra realmente parece-me um pouco inferior ao que é costume ver em Veronese. É uma figura que está sentada, claramente olhando para algo de exterior à imagem, pelo que a face sofre uma distorção profunda, por ser vista de cima (na pintura, a figura está olhando para Cristo, encostado ao lado direito].

O desenho vive da forma do decote da senhora, que é Santa Maria Madalena, em contraste com todo o movimento do vestido, que tem um centro escuro abaixo do decote. Várias inscrições, uma a sanguínea castanha mais antiga, e uma possível atribuição e também uma a lápis.

O segundo desenho tem muito mais qualidade. A cabeça e a definição dos olhos, assim como relação entre a cabeça e o braço são de um nível completamente diverso. Por outro lado, o desenhador teve o cuidado de acentuar o panejamento da figura e atenuar os que estão

situados no nosso lado direito, que deixaram de figurar uma manga e se autonomizaram, parecendo associados a uma outra figura. Por detrás da figura foi introduzida uma sombra, que veio acentuar o relevo da cabeça. No canto superior esquerdo está, muito leve, a face de um homem, olhando para baixo. O desenho tem o carimbo dos Uffizi e de outra colecção, provavelmente Santarelli.

Este desenho tem decaído de estatuto artístico, com o tempo. Alguém tentou assinar como Tiziano, a tinta preta, mas a atribuição riscada por baixo e seguidamente alguém o identificou a lápis, como Paulo Veronese e finalmente foi reclassificado como cópia. Parecem inclusivamente existir algumas formações antropomórficas associadas ao panejamento, do lado direito.

No Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa existe um item (inv. 365 – Fig. 383) atribuída à escola de Veronese em que está uma figura feminina parecida, só que desta vez tocando um alaúde. Neste caso, a cabeça está voltada em sentido contrário, portanto para a (nossa) esquerda¹. Deve tratar-se portanto da cópia de uma gravura. Aparece uma segunda figura masculina, um outro músico com uma flauta, cuja cabeça está aproximadamente no mesmo local em que aparece uma figura masculina, no segundo desenho dos Uffizi que analisámos. Será um estudo para a mesma pintura?

¹ Depois, por acaso verifiquei que a figura é idêntica a um fresco, uma *Alegoria da Música* de Battista Zelotti, na Villa Emmo em Fanzolo di Veduggio, Treviso.

10. Uff. 12845 Paolo Veronese ou Battista Zelotti. 40x48cm. ¹

[Fig.384]. *S. Jorge e o Dragão.*

Pena e tinta sépia, tinta escura, tinta branca e grafito sobre cartão grosso, castanho. Inscrição ilegível na base (não creio que seja a assinatura). A tinta sépia é de diluição e “vermelhitude” variável. Parece-me ser mais escura na parte superior do desenho.

S. Jorge está reclinado, para matar o dragão. Não se vê o resto da espada que sai do rectângulo da imagem e está apenas inscrita a lápis. Na parte superior da figura de S. Jorge, que está em perspectiva, foi utilizada uma tinta escura esverdeada, talvez a mesma que surge no canto superior direito em três gigantescas pinceladas (semelhantes a dedadas). Visto com uma lupa, verifica-se que alguém (Veronese?) tentou apagar algo que tinha sido escrito por baixo, com uma tinta escura. Parecem palavras e números.

O cavalo é visto por baixo e conseqüentemente são bastante visíveis os órgãos genitais, escuros, colocados perto da cabeça do dragão.

No lado esquerdo existem três desenhos a grafito, um deles com a figura do cavaleiro e os restantes dois com figura e cavalo, com variações em relação à figura definitiva.

A forma do dragão dilui-se na montanha, como uma figura de Dali. O cavalo parece querer também combater o dragão, mostrando-lhe os dentes.

A capa de S. Jorge acumula-se em pregas sucessivas, acima da cabeça do Santo. Belíssimas manchas de humidade e alguns borrões depois esborratados. Forma irregular e vinco, como memória de ter estado dobrado.

11. Uff. 6499. Rosso Fiorentino 31,5x49,5cm. Sanguínea. Carrol D-6

¹ Desenho atribuído a Zelotti, no *Catalogo Raisonné* deste artista.

Datado 1517. [Fig. 385]. *Ressurreição dos mortos*.

Grupo do lado esquerdo. Evoluindo a partir de uma figura (nu) de pé até uma figura ainda de gatas mas quase colada ao chão. Em escada portanto, ou em curva.

No meio, o anjo da morte mostra ao cadáver, ainda em bom estado, o *Livro da Morte*. À esquerda um cidadão de barbas, ainda vestido, também está reclinado sobre o livro. Na margem direita está outro cadáver, nu, que parece semelhante aos estudos anatómicos e “autopsiais” dos Museus de História Natural. Segura inscrição com a data. Entre ele e as duas figuras principais está um segundo grupo de cidadãos, um eclesiástico e uma mulher nua com os seios muito magros. Em primeiro plano um esqueleto deitado. Acima da linha do horizonte, movimento: Uma figura alada ascende ao céu; do lado esquerdo estão algumas linhas fortes e degraus, alguns estudos também.

Existe uma gravura de Agostino Veneziano, feita com base neste desenho,¹ onde as figuras surgem invertidas. Nela, foram adicionados alguns elementos, nomeadamente um desnível territorial em primeiro plano, onde estão algumas plantas.

Eugene E. Carrol, no texto de um catálogo, descreve a cena como um debate sobre a morte do esqueleto que está em primeiro plano. Os interlocutores seriam a Morte e o Diabo. Este não está no entanto presente, já que a figura nua não nos parece uma figuração possível para o Diabo. Ainda segundo Carrol, a Morte explicará, perante uma assistência interessada, que “morte” representa “imortalidade”, através do registo no Livro dos Mortos, mas que o pecado, a vitória do Demónio, representa o obívio.

Carrol diz ainda que alguns dos elementos que referenciou no fundo e que descreve como uma rocha, uma árvore e a inscrição com a data,

¹ CARROL, *Print Images*, p. 7-9.

foram acrescentados posteriormente por alguém. No caso da data posso concordar, a sobreposição parece-me um pouco grosseira, mas nos outros casos não, visto que existem tons claros que, a não serem originais, significariam a inexistência inicial de um fundo, o que me parece tecnicamente improvável.

12. Uff. 1780 Domenico Campagnola (Veneza 1500 - Pádua 1564).
Desenho a tinta sépia 22,5x37cm. [Não existe nos arquivos fotográficos dos Uffizi. Estudos RS: 387, 387, 388, 389.].

Parte de uma série de desenhos sobre o Novo Testamento do artista veneziano, grande paisagista e contemporâneo de Tiziano. Desenhos de Tiziano foram-lhe atribuídos. Linguagem que me parece muito adaptada à gravura¹, através de linhas paralelas, que nas figuras ou nos restantes sólidos se movimentam para sugerir o volume das várias partes do corpo.

Situação bíblica que não consigo identificar. Jesus Cristo está a dialogar com alguém. Será S. Pedro quando puxou da espada para o defender? Por outro lado está a chegar um exército que, à medida que vai chegando vai caindo sobre o solo como que fulminado, formando uma confusão de corpos. Dois outros Apóstolos fogem, aterrorizados perante a chegada do exército.

¹ Nota posterior. Eveline Borea in *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, p.2, diz que a Campagnola "se devem as mais antigas transposições a branco e negro dos efeitos tonais das pinturas venezianas dos inícios do 'Cinquecento'".

Só algumas referências figurativas:

- a. Posição interessante de algumas figuras, complementadas pelo rosto num dos escudos.
 - b. Ausência de linhas horizontais e conseqüente brilho perto de archotes que o exército transporta, interrompido apenas aparece o fumo dos mesmos.
 - c. Modelação de linhas em figuras que fogem, perto da mão de Apóstolo.
 - d. Espécie de terraço com árvores no canto superior esquerdo.
 - e. Figura de terceiro apóstolo muito mais clara, fantasmagórica.
 - f. Vazio no lado esquerdo da folha de papel que torna todo o movimento de fuga e deslocação da direita para a esquerda, apenas sustido pela figura de Cristo, muito mais dinâmico.
- 13.** Uff. 17806 Rosso Fiorentino. Sanguínea sobre papel amarelado.
Homem correndo reclinado para a frente e com a mão sobre a cabeça.
28x22cm. Fig. 389. Estudo RS: 390.

Cabeça extremamente pequena, tal como figura já observada em desenhos de Pontormo. Composição baseada na posição dos membros: braço dobrado = perna no chão, braço esticado = perna flectida. Composição em triângulo invertido.

A cabeça talvez não tenha satisfeito o artista e foi repetida do lado direito por baixo do braço, apenas em linha e com uma perspectiva diferente em que o eixo se torna mais vertical, em escorço. Na realidade é diminuta e está numa posição verdadeiramente impossível, pressupondo a inexistência de um pescoço minimamente alinhado com a coluna vertical.

Rosso parece-me em determinados aspectos um desenhador um pouco “duro” nesta fase. Apenas se suavizou depois, em Fontainebleau. Compensava esta característica com uma grande coragem e ousadia, ao mesmo tempo adaptando o seu tipo de desenho ao seu grafismo. Ou seja: o tipo de figuração é impossível, mas a posição também o é.

A sombra projectada sobre o solo, muito geométrica, é também muito importante do ponto de vista da dinâmica da figura, visto que produz um rasto em que a figura se desloca tendencialmente segundo uma diagonal da direita para a esquerda. Será estudo para *Moisés que defende as Filhas de Jethro*?

Registe-se uma semelhança com as máquinas voadoras de Leonardo.

14. 6556 F . Pontormo, 33x24cm, *Frente*: Fig. 391, e *Verso*: Fig. 392. Estudo a partir de *Frente*, Fig. 393 e *Verso* Fig. 394. Carvão e sanguínea. Indicações no “passepartout”: Il v. per altar di S. Ruffillo, Annunziata (1514) IL f. (?) per St . Giuseppe Trata-se de um estudo para a história de José. (II), Henfield, Coll. Solmound . (1516).

Estudo de panejamento, vendo-se o pé da figura. Linhas muito dinâmicas. Alguns pormenores angulares que não se relacionam necessariamente com o panejamento. Segundo deduzo entre a realização da *Frente* e *Verso* distam dois anos, o que é estranho. Dá a sensação de que um papel deste género, embora seja resistente, deveria ser utilizado de uma só vez. Por outro lado, deve tratar-se de fragmento de desenho maior, visto que surge uma série de curvas geométricas concêntricas do lado direito, que deveriam continuar.

Existem alguns borrões que parecem ser de óleo (ou azeite), um dos quais enorme. Vê-se também um que parece ser de água, de dimensões idênticas.

Verso: Estudo de mãos e panejamento parecendo um pedaço de tronco em carvão. Sobrepõe com paisagem extremamente abstractizada, a sanguínea. O aproveitamento do papel vai até ao absurdo, ao ponto de se desenhar duas vezes, um desenho sobre o outro, em cores diferentes. Montes, casas ao longe, duas árvores e um estranho paralelepípedo em primeiro plano. A paisagem arranca só a meia altura. Apesar de abstractizada, ela tem no entanto um ar florentino, com as colinas e casario a aparecerem ao longe.

Cox-Rearick afirma que se trata do único desenho de paisagem conhecida na obra de Pontormo e que é parecida com uma paisagem que se encontra numa das suas pinturas (*História de S. José*). Refere também o seu desenho como “preciso, geométrico e num estilo bastante tímido”, o que a minha observação em absoluto confirma.

02.10.2003

15. 1634 F. Cópia de Guercino (cópia do desenho de Nova Iorque). Fig. 395. Estudo Fig. 396. 27x20cm. Pena c/tinta sépia sobre papel acastanhado, ligeiramente aguarelada.

Na realidade as cópias são muitas e não tenho ainda capacidade para, observando as fotografias, dizer quais são umas e quais são as outras. Tanto mais que neste caso não conheço o copiado “desenho de Nova Iorque” a que se refere o historiador anónimo na anotação que estou a citar (vou procurar conhecer).

O desenho parece-me perfeitamente correcto, com uma grande variedade e sensibilidade da linha, diria apurada caligrafia, que vai do mais espesso ao mais fino.

Desenho iconograficamente interessante, visto que se trata do diálogo entre um jovem de porte atlético e que poderia ser um guerreiro, que transporta uma cruz e um velho que poderá ser o Papa.

Um tem evidentemente a força física do seu lado e é ele que segura a cruz (podia ser uma lança mas é uma cruz), está ajoelhado a um nível mais baixo enquanto o velho está sentado de perfil, num trono e colocado a um nível mais elevado. Por isso parece ser ele que está a falar, ao mesmo tempo que aponta com o dedo em frente.

A cruz, ligeiramente inclinada, separa-os. A perspectiva da secção inclinada da cruz parece estranha.

Secções mais escuras: No jovem: os olhos, a mão (existe um defeito no desenho, o pé). No Papa: A mitra, duas pregas do manto.

16. 1615 F.Guercino. 18x19,5cm. Tinta sépia aguarelada.

[Fig. 397. Estudos em Figs. 398, 399, 400, 401].

Dá toda a sensação de se tratar de uma cena no médico. A doente é uma figura que parece ser feminina, não tenho a certeza. Esta figura ocupa o lado esquerdo da página e as restantes três figuras o lado direito. Está a olhar para cima com um ar de sofrimento e está despida, com a excepção de um panejamento que lhe recobre o sexo. O braço esquerdo (dela) estendido prolonga-se por detrás da cabeça do médico invadindo o lado direito da imagem.

Um velho, de pé, debruça-se sobre ela, com barbicha, turbante e óculos, tendo na mão direita um instrumento que poderá ser cortante e está perto da axila da doente, enquanto a mão esquerda está exactamente em cima do seio direito.

Do lado direito estão duas jovens que poderiam ser auxiliares do físico, uma sentada e a outra debruçada sobre um vaso. A que está

sentada tem na mão o que poderiam ser alguns destes instrumentos de que o médico carece para fazer o seu trabalho.

A que está reclinada para a frente está a lavar, ou mais precisamente a espremer uma esponja.

Ao lado esquerdo da figura principal, a doente, está uma zona vazia aguarelada a mais escuro, que recobre também a face da figura.

Pontos de concentração do escuro: Os olhos e a axila da paciente (a zona da intervenção cirúrgica); o olho do médico; os olhos e a boca da assistente sentada (uma verdadeira figura parisiense do princípio do século XX); a face da segunda assistente. Estes e as mãos da assistente sentada serão também alguns dos pontos mais expressivos da imagem, em termos gráficos.

17. 7411S. Maganza¹ 1513- 1586. 23x18cm. Tinta sépia e grafito sobre papel texturado através de linhas horizontais, colado sobre cartão grosso. (Fig. 402. Estudo Fig. 403).

Mais uma vez cometi um erro, tomando um Maganza por um Veronese². A culpa por já não ser Veronese foi de Pouncey que em 22.06.55, conforme está orgulhosamente apostado na montagem do desenho, mudou a atribuição, acto que foi confirmado por Odilon em 93, e ratificado em 1994 pela Directora do Gabinete em que me encontro:

¹ Verifiquei posteriormente que Giambattista Maganza foi o autor dos figurinos para a produção que inaugurou o Teatro Olímpico de Palladio, em Vicenza, na qual pode ter colaborado também Paolo Veronese.

² Encorajante face a esta série de sucessivos “falsos” é a opinião de BOUBLI, *Atelier de dessin*, p. 36: “As cópias eram tão preciosas como os desenhos originais, de forma que a distinção entre as cópias e os protótipos é um dos problemas mais espinhosos do ‘quattrocento’. Eu só acrescentaria que, comigo, o mesmo acontece em relação ao ‘cinquecento’.

A.Forlani.T. Decorreram 39 anos entre a percepção de Pouncey e a confirmação oficial do Gabinete no qual o desenho se encontra.

O desenho pareceu-me à primeira vista um Veronese perfeito. Eu não o atribuiria a nenhum outro artista, se não se tivesse passado todo este processo, nesta mesma sala onde me encontro. Sem querer desmerecer Pouncey ou o artista Maganza.

Ele tinha despertado a minha atenção, entre tantos outros, por dois motivos principais:

- 1) A dinâmica circular das imagens, que formam também uma pirâmide com o vértice superior na figura de Cristo, uma vez que existem também em primeiro plano duas figuras principais. Esta figura aliás é a única que tem a face voltada para o espectador, sendo a sua predominância salientada por diversos factos:
 - a. A presença de um plano liso, a mesa, sob esta figura.
 - b. A abertura de um espaço exterior por detrás da sua cabeça, onde se desenvolve outra acção com vários personagens, um dos quais feminino. Outro personagem feminino surge perto do canto superior direito do desenho.
 - c. As rectas que se desenvolvem na parte superior do desenho, feitas à régua, que contrastam sobremaneira com as curvas e os traços curtos e incertos de todo o resto do desenho.
 - d. Uma série de ritmos caligráficos na parte que foi referida pela alínea c, ilegíveis, como se não se relacionassem com as figuras e sobrepondo mesmo a cabeça de uma delas.

O desenho tem, no entanto, uma característica que não é comum. Existe um sub-desenho, primeiro desenho a lápis que foi depois corrigido pela tinta sépia, não se encontrando no entanto os elementos representados exactamente nos mesmos locais. Outros elementos não

estão mesmo presentes no desenho a tinta sépia, como uma série de linhas paralelas que parecem confluír para a figura de Cristo. Por vezes parece até um desenho F.V. (*Frente e Verso*).

18. Federico Zuccari 21x19cm. Papel muito fino e parcialmente rasgado, pena e aguada castanha. Uff.11013 F. [Fig. 404. Estudos em 405, 406.]

Um homem de mais idade (de bigode) mostra um caderno com um desenho realizado a partir de um jovem que posa na exacta posição em que está a figura, estendendo um longo braço para o homem do desenho, como a dizer: “Dá-me, não o mostres!” Sobre a mesa em frente do jovem, estão vários objectos. Reconheço uma pequena balança, penas e um tinteiro, uma carta, um mata-borrão e, estranhamente, um pequeno monstro ou boneco. Um modelo anatómico para desenhar? Ou será uma antiguidade? Na parede está um grande quadro, muito escuro, onde se situam os rasgões no papel, com o que poderíamos chamar uma natureza morta, se não estivessem lá sobretudo um conjunto de vasos e jóias, obra de algum ourives.

O que é ainda mais invulgar e constitui um verdadeiro ciclo “à Escher”, é o facto de o homem ou o professor que mostra o livro se ter representado a si mesmo na posição em que se encontra no desenho que está a mostrar.

19. Uff. 10993. Federico Zuccari. 27,5x 28cm. Pena, castanho claro e muito aguarelada. Papel amarelado. (Uff.10993F). Fig. 407. Estudo em Fig. 408.

Nova cena de atelier. Mestre, quase de costas para o público, desenha grupo de três figuras. Aprendiz está com ele, no primeiro plano. Modelos: outro rapaz; senhora que fia.

Arquitectura extremamente compartimentada; primeiro plano, definido por murete de madeira e degrau; segundo plano com duas outras figuras e lareira.; terceiro plano com janela e gato e cesto pendurado, pronto a ser descido para a rua.

Destaque para o pormenor das ferragens da lareira. Uma janela define o centro do espaço. A cena principal está no canto inferior esquerdo. Mais escuros em equilíbrio: primeiro plano, sobretudo as duas figuras e parte superior da lareira.

09. 10.2003

20. Uff.11072 Federico Zuccari ?, 33,45cm. Fig. 409. Estudo Fig. 410. Problema de identificação, Alguns apostam em Alessandro Allori, outros em Jacopo Zucchi, o Gabinete parece ainda não ter tomado posição oficial sobre o assunto.

*Inferno.*¹

Pena e tinta sépia sobre papel, tomando a forma de um nicho e cortado na curva superior. Lápis apostado (posterior). Dá a sensação que o trabalho de desenho foi feito antes. Papel de fundo castanho, um pouco encarquilhado. Pormenores de “gesseto” branco nas figuras.

¹ A maioria serão estudos para a cúpula do Duomo.

- a. Grupo de figuras sobre diagonal rochosa, interrompida no canto inferior direito. Cristo salva algumas pessoas que se arrastaram, tentando subir pelas rochas que conduzem aos infernos.
- b. Grupo de figuras sobre a base direita, sob inscrição. Inscrição e trabalho a lápis envolvente. Posterior? Nas palavras reconhece-se “dolore” e “Perdu...”.
- c. Grupo numeroso chefiado por demónio, em primeiro plano e ondulando até à linha do horizonte.
- d. Grupo acabado de ser transportada pelo barça.
- e. Outra margem, perto do canto superior esquerdo onde estão almas à espera de serem transportadas, vendo-se também cidade ao longe.
- f. Um grupo de demónios está instalado sobre as rochas a assistir à cena, sobre a diagonal, ao passo que outros descem junto à margem esquerda.

Visão de Hades

Faz par com outra imagem (11071, Fig. 411) em que as figuras sobem até ao céu através de uma espiral após terem chegado num barco conduzido por Arcanjos, que asseguram a segurança das instalações. É a mistura de um *Apocalipse* e uma *Torre de Babel*. Purgatório? Percurso dantesco? Parece do mesmo autor, embora tenha uma tinta ligeiramente mais escura, talvez mesmo, nalgumas linhas, negra, e apesar do facto de as duas linhas curvas que definem os contornos superiores, irregulares, não serem equivalentes.

Dois arcanjos estão ocupados a combater um monstro marinho que os está a atacar a partir do lado esquerdo da imagem.

Num dos primeiros pisos da espiral deste antepassado do Museu Guggenheim existem cenas de trabalho: Homens carregando cargas pesadas; carros puxados por bois.

No terceiro e quarto piso a partir de cima pode ver-se algo que tem a aparência de pinturas, reconhecendo-se uma *Fuga para o Egipto* e o retrato de um eclesiástico. Na parte superior, protegidos por um Arcanjo, parecem estar casais amorosos.

21. 11041. 37x 64cm¹ Federico Zuccari. (Fig. 412).

Desenho em tons castanho escuro dominado por árvores na parte central. Cavaleiro com o cavalo empinado (lembra Velázquez). Aguada azul escuro. Muitos outros cavalos quase invisíveis diluídos sobre a superfície do castanho. Parece haver letras e números um pouco por todo o lado, embora quase ilegíveis. O cavaleiro principal aponta com um bastão ou uma arma para o que me parece ser o objectivo principal: uma cidade.

Existe também casario do outro lado da árvore. Partes do corpo dos dois cavaleiros principais são desenhadas a pena e outras a tinta sépia. Quase ilegível devido à sobreposição de tantos elementos.

22. 11070. Frederico Zuccari. 42,5x67cm. Estudo para a cúpula do Duomo².

Figura de mulher grávida coroada, acompanhada por arcanjo e anjo pequeno, em glória.

Em baixo cena confusa. A morte vence um anjo num duelo de espada. Outro anjo debruçado sobre um velho morto. Armaduras, armas e um escudo com cruz estão depositados no chão e merecem também a

¹Acidini Luchinat refere-se ao grupo de desenhos a que este pertence, como tratando-se de cenas de caça para cenário de teatro, encomendadas por Alessandro Farnese.

² Ver texto de Acinini Luchinat, sobre a sequência de desenhos seguinte (*Apêndice nº 5*).

atenção de anjos. Um velho está sentado. Um anjo grande, parece ser detido por outro pequeno e acena na direcção da senhora com algo que, se fosse hoje em dia diria serem notas de banco.

23. 11055. 47x74cm. Inscrição: estudo para a cúpula do Duomo.

Praticamente a imagem é igual à anterior mas muito mais nítida.

Esclarece alguns detalhes:

- a. A morte tem a sua segadeira partida mas o anjo que parecia estar a lutar com ela (não tenho tanta certeza depois de ver este desenho) também tem a espada partida. É a decadência da própria morte, nem ela é eterna.
- b. O grupo de figuras deitadas, em primeiro plano, inclui uma figura feminina com muitos (talvez seis) seios, que está adormecida, com um grupo de “putti”.
- c. O objecto que o anjo está a apontar para a figura feminina principal é a clepsidra do tempo, também partida e o velho que está sentado à beira da arquitectura, relaciona-se provavelmente com este aspecto.
- d. Existe uma chama sobre cada um dos dois elementos arquitectónicos que, simetricamente, enquadram a cena.
- e. Os anjos que estão situados por cima da figura feminina são cupidos. Será Vénus?

24. 111073. *Expulsão dos demónios para o inferno*. 55x41cm.
Desenho da escola de Federico Zuccari. Pena e aguadas de sépia sobre papel castanho (aguada geral). Fig. 413. Estudos em Figs. 414, 415.

O Arcanjo S. Gabriel expulsa os anjos maus do céu, caindo eles para os infernos.

Dois grupos de “putti” assistem, cada um deles colocado num dos cantos da imagem.

O que é estranho é que os demónios não caem livremente sob o efeito da gravidade, mas sim em grupos de dois, três ou mesmo mais, tais serpentes enlaçadas, como que pretendendo através da ilusória segurança dos outros, atrasar a queda no abismo, que a todos suga. Poucos estão em queda solitária, mais longe. Mesmo o que parece ser a figura principal entre os demónios, Satanás, cai com outro diabo enlaçado com as mãos nos seus pés.

As asas são como habitual asas de dragão, sem penas, mas existem numerosas figuras que não têm asas, são simples figuras humanas. Em vários deles pode ver-se o sexo, o que não acontece no Arcanjo, que está vestido, nem nos “putti”. Na rocha direita que marca a entrada do inferno está uma árvore morta. Interceptando a aresta superior, no centro, está o Arcanjo, elemento causador de toda esta situação.

25. 11059. Federico Zuccari, 72x46,5cm. Também indicado (a tinta numa folha colada) como *Estudo para a cúpula do Duomo*, numa montagem antiga. Tinta e pena, sépia com aguadas. Carvão e gesseto branco. Lado direito da figura: rocha, que se prolonga na parte inferior do lado esquerdo. Fig. 416.

Nesta zona e na parte superior começa a acção: Diabos precipitam corpos de homens e mulheres nus que caem sobre o solo e são depois torturados por demónios que os garrotam com ferros e parecem obrigá-los a enterrarem-se no chão. No centro no entanto, algo de pouco habitual: uma mulher está a empurrar a cabeça de outra mulher violentamente contra o chão, colocando também o joelho sobre as suas costas.

Saindo da zona rochosa escura, sendo as figuras ainda castanhas mas estando projectadas contra o fundo branco, várias figuras masculinas são sacudidas para a zona rochosa, uma delas mordida por um javali.

Na parte clara que se situa fora da zona rochosa, vemos várias figuras vestidas perto da linha do horizonte, zurdidas por um arcanjo, surgindo já despidas depois, em atitudes de desespero ou súplica.

Num maciço nebuloso situado a meio da imagem está algo de muito estranho. Tudo indica serem dois observadores-demónios vigiando e comentando os acontecimentos, em posição simétrica, num plano sobre-elevado.

A figura em primeiro plano do lado direito, é a única que é trabalhada a preto e branco e por isso tem um estranho destaque. Pormenor de arquitectura no canto inferior esquerdo.

26. 11067. [Fig. 418]. Possível continuação da imagem anterior.

Parecem ser os mesmos materiais. 48x73cm.

- a. Cena principal na mesma posição, lado inferior direito: dois diabos a torturarem um velho com forquilhas. Por baixo dele estão dois outros corpos, um feminino e outro masculino. Há a tentativa de desenhar cabelo sobre o corpo dos diabos, sobretudo do principal. Formas idênticas a pêlos aparecem também sobre o fundo.

- b. Sobre uma zona mais escura e menos vermelha da rocha do fundo estão algumas das cenas mais violentas: Um homem é enforcado, pelo que parece ser o seu cantil.
 - c. Existe uma clara alusão sexual, numa cena entre um demónio e uma mulher. Ela está pendurada sobre o precipício com as pernas abertas, a vagina é visível e ele segura-lhe as pernas com os braços e o tronco e aproxima a cabeça da sua vagina.
 - d. Um homem-peixe, do lado oposto, bate em várias figuras com um objecto agressivo. As figuras levam as mãos à cabeça.
 - e. Figura extremamente dramática de mulher está em primeiro plano, perto da cabeça do velho que referi inicialmente. Nela, Zuccari ensaia uma expressão de desespero. Lembra Käthe Kollwitz, a expressionista alemã, e as suas mulheres do povo.
 - f. As cenas de fundo, numa zona clara idêntica à que referimos em relação à imagem anterior, são um pouco diferentes da que descrevemos, no sentido em que bastantes mais figuras se enterram num pantanal, mas duas outras elevam-se no canto superior esquerdo, por uma súbita perda de peso gravitacional ou redenção.
27. 11069. Fig. 419. Pena sépia, aguada, sanguínea. 75x48cm. Desenho um pouco em mau estado. “Per la cúpula dal Duomo”.

Dinâmica da esquerda para a direita, ao contrário do outros desenhos, seguindo também grosso modo uma diagonal. Este movimento é sobretudo sublinhado por um demónio que empurra a perna de uma mulher com uma forquilha, fazendo de tal maneira força que a forquilha está totalmente curvada. Do ar caem duas figuras articuladas entre si, como na *Queda dos demónios para o Inferno*, que observámos. No lado

direito existe uma Medusa, figura cuja aparição neste contexto é significativa de uma presença de temas religiosos pré-cristãos,

As figuras que ascendem ao céu no lado direito da imagem, mais clara, são muito mais leves, pois são apenas desenhadas a sanguínea sobre o fundo, sem aguada castanha.

Na zona central superior, onde poderia estar o sol, estão personagens que já tinha encontrado noutra imagem e consigo agora identificar melhor, que me parecem ser dois sátiros segurando o que me parece ser um livro, existindo também vários tentáculos, pelo que poderá tratar-se também de um dragão ou outra medusa (parece-me clara a existência de duas cabeças e dois braços simétricos).

28. 11068. Federico Zuccari 46x71,5cm. [Fig. 420].

Mesmos materiais. Mesma estrutura de rochas elevando-se sobretudo do lado direito e deixando ver uma planície do esquerdo.

Desta vez a figura principal é um demónio estrangulando um homem cujos olhos estão abertos e muito bem definidos, transmitindo todo o horror da situação. O corpo está já sobre dois outros. Atrás da perna do demónio, espreita outro demónio,

Desta vez surge uma figura de um jovem suplicante, para além das figuras femininas desesperadas. Uma figura de homem é precipitada de cima da rocha por um diabo risonho, enquanto um outro se prepara para projectar uma segunda figura. E um terceiro traz um homem às costas, puxado por um pé.

Neste desenho compete a um animal que parece um burro varrer os pecadores para dentro dos limites do inferno. É isso que faz, tentando morder uma mulher que foge.

A planície, levemente desenhada a pena, clara, aprazível, tem várias cenas entre figuras femininas e masculinas despidas, uma das quais indica o sentido do céu, para onde tentam penosamente subir algumas outras.

Desta vez pode ver-se claramente qual a figura que está na posição solar. Trata-se de uma figura com pés de animal cuja cabeça está cortada pelos limites da folha (quase todas dão a impressão de terem sido truncadas). É uma figura alada, que segura um livro vazio. Não é a mesma dos casos referenciados anteriormente.

29. 11066. Versão a pena, sépia sobre fundo branco. 46x68cm. [Fig. 421. Estudo em 422, 444.].

Pornografia. Cena realmente de um sadismo aterrador, especializada em actos de tortura centrados nas zonas sexuais. No canto inferior esquerdo está sentado um homem que parece ter sido torturado no pénis ou nos testículos, zona onde existem algumas linhas estranhas. Ele parece uma figura que foi objecto de uma autópsia (estudo em Fig. 422).

Um personagem alado e um bode do sexo feminino, mas com asas de insecto, tentam espetar gigantescos archotes respectivamente dentro do anus e da vagina, respectivamente, de uma figura masculina e uma feminina. Um javali, apresta-se também para entrar em acção, bem como um homem-cão.

O principal movimento é uma oblíqua que vai da esquerda para a direita, acentuada pelo movimento dos archotes. Existe um novo grupo de recém-chegados que se prepara para ser por sua vez torturado.

Penso que o sadismo destas imagens resulta mais terrível dada pureza esquemática do desenho: uma só linha, sem quaisquer hesitações, o claro-escuro reduzido ao mínimo¹.

É chocante também devido à escala, diversa dos Hieronimus Bosch, por exemplo e ao idealismo e classicismo típico dos italianos.

30. Uff. 6607. Fig. 423. Estudo em Fig. 424. Agnolo Bronzino. Cox-Rearick diz que é um seguidor de Bronzino. “Gia” Pontormo (Clapp). 40,5x25cm. Papel rasgado no canto superior esquerdo. Papel branco e grafito.

Uma só figura, masculina. A figura tem basicamente três partes.

- a. As pernas, de uma escala absolutamente normal.
- b. Uma zona que começa na cintura e que se prolonga até aos mamilos (que não se vêem, porque a figura está a 3/4 de nós, mas voltada para a linha do horizonte).
- c. Braço um pouco alongado e a cabeça muito reduzida.

A divisão em 3 partes resulta da parte central ser absolutamente alongada e ter menos valores escuros que as restantes áreas. Esta zona central, tem também uma curvatura com uma concavidade acentuada,

¹ Nota posterior: Como Leo Steinberg refere acerca de uma pintura de Maerten van Heemskerck: “A visão icónica é transgressora porque (para a maioria de nós) a economia pictórica é desequilibrada pelo símbolo genital.” STEINBERG, *Sexuality*, p. 90. Terá o carácter chocante deste Inferno contribuído para a polémica que se desenvolveu na Accademia del Disegno em torno desta empreitada e que motivou da parte de Frederico Zuccari resposta, através da edição de gravuras como *Lamento della Pittura* (1579) e *Minerva Triunfando sobre a ignorância e a Calúnia?* (1581).

muito quebrada a nível dos abdominais e um convexidade regular a nível das costas, diria que patológica.

Este movimento e escalas anómalas são muito acentuados por uma linha estranhamente fina e precisa, produto de um instrumento gráfico muitíssimo afiado que, sem hesitar, a acentuou desde a base do braço até ao final dos músculos abdominais e, mais leve, até à implantação da perna.

Diria que a linha frontal do tronco assume valores verdadeiramente abstractos.

O efeito geral é “pontormiano”.

O triângulo vazio que se situa entre os dois joelhos e está localizado no eixo central da imagem, encontra um paralelismo noutra triângulo, a meio do peito. O espaço negativo, que é provocado pela deformação da figura, invade o outro oposto simétrico, a partir da esquerda para a direita.

31. 4982 82x44,5cm. Agnolo Bronzino. Fig. 425. Desenho de grandes dimensões. *Queda dos anjos maus no inferno* ou parte de um *Julgamento Final?* Tinta preta sobre uma aguada de castanho. Pena para fazer contornos e pormenores. 13843 F.

Tem um sabor totalmente diverso e muito mais doce do que o dos infernos de Zuccari que observei anteriormente. Não se vêem anjos ou demónios, com excepção do Arcanjo que está a provocar a queda dos corpos. Os corpos nus de homens e mulheres estão a tombar aparentemente com lentidão e a maioria não dá sinais de angústia muito extrema, embora alguns abram os braços, mas com displicência.

Existem três zonas principais: Uma mais clara na parte superior da folha, onde está o Arcanjo; um outro anjo do lado esquerdo que não se vê bem devido a deterioração do papel; algumas almas que foram salvas e

que voam no canto superior direito, em posições de oração - serão antes anjos maus que ainda não foram precipitados no abismo ?

Uma inferior que corresponde ao plano de chegada dos corpos, existindo mesmo uma superfície terrestre à frente deles e seguidamente uma zona em que se vão acumulando, os corpos, sendo o espaço integralmente preenchido por figuras humanas em primeiro plano (com cerca de 17cm de altura).

A zona do meio tem o fundo escuríssimo e figuras em primeiro plano, como as atrás assinaladas, mas também de segundo plano, com várias escalas, mais escurecidas, vendo-se também o fundo preto muito profundo, cuja densidade está notavelmente conservada. Algumas figuras parecem não estar a cair mas sim pacificamente sentadas em cima da amálgama dos outros corpos ou ainda a elevar-se, como uma figura situada no lado esquerdo.

Existem vários exemplos de figuras em ângulos completamente invertidos, como uma figura feminina que está vista de baixo vendo-se o sexo, e uma figura masculina que está também invertida, vendo-se o tronco em escorço.

Está catalogado numa exposição acontecida nos Uffizi em 1963, existindo uma referência de Anna Forlani, como *Queda dos anjos maus no Inferno*, influenciado por uma viagem de Bronzino a Roma e o contacto com o *Juízo Final* de Miguel Ângelo.

Alguns corpos parecem-me já familiares, será que os vi em Miguel Ângelo. Existiriam anjos maus do sexo feminino?

No entanto não vejo anjos maus, não vejo uma queda, não vejo o Inferno. Tudo isto se assemelha a um bailado em câmara lenta, em que os corpos redondos se movimentam lentamente, desenhando movimentos estudados.

Existe uma outra possibilidade subversiva, que consistiria nas figuras que estão no plano terrestre se estarem a elevar devido a uma

perda gravitacional e estarem a perder-se no escuro, no buraco negro. Esta explicação parece logicamente menos provável mas mais consentânea com os movimentos das figuras.

32. Uff. 13843 F. Agnolo Bronzino. *Ressurreição de Cristo*. Desenho em forma de nicho, com uma ruptura do lado superior direito. Altura máxima: 70,5cmx47,5cm. Fig. 426, Estudo em 427. Aguada sépia, carvão.

Parece existir um tom azulado que produz um verde na base. Ou será que o azulado provém do preto que é frio, quando misturado com o branco. Existe também um elemento quente, quase alaranjado. Será o papel? Há também um castanho em zonas específicas da base, por exemplo os caracóis de uma figura.

Também foi incluído no catálogo referido no número anterior. Com medidas diversas (provavelmente mais correctas, porque eu tento não tocar com as sujas régua nos desenhos e os técnicos provavelmente não tinham nem têm os mesmos cuidados). Os materiais indicados são: “matita nera e penello, acquarello grigio e verde, biacca, carta tinta verdina”. Como nas ementas gastronómicas, as listas de material em italiano são muito mais apetitosos.

Composição muito mais clássica. A figura de Cristo é doce, com o panejamento quase a descobrir a zona pélvica, muito escura. As figuras dos soldados romanos, que estão na parte inferior da imagem, são muito poderosas e as caras estão tensas, as bocas escancaradas em rictos de cólera ou de dor, algumas clássicas outras mais góticas, semelhantes às gárgulas das catedrais. Um pouco abaixo da zona pélvica de Cristo e atrás, abre-se o arco que delimita o interior do túmulo, negríssimo.

Na parte superior estão os anjos circundado a figura de Cristo e em cima de algo que se assemelha a uma gruta.

De um lado e do outro do túmulo vêm-se arcanjos, um dos quais bastante feminino excepto no que diz respeito a uma situação de “ostentatio genitalia”.

O túmulo de Cristo tem pernas de leão e uns restos do lençol sobre uma das faces. Em primeiro plano está uma figura em perspectiva, com a face e o tronco arqueados voltados para nós e as pernas unidas e dobradas voltadas para a figura de Cristo. Uma perspectiva verdadeiramente rebuscada. Vê-se também uma figura com um dorso muito atlético, a fugir para a direita, para onde parece ter caído também a tampa do túmulo.

Curioso confrontar estes dados, com as indicações inspiradas de Anna Forlani, no texto incluído em *Apêndice n.º 12*.

23/10.2003

33. Desenho ex-Correggio¹, Actual inventariação como: *Cópia da cúpula da Catedral de Parma*. 21x15cm.

Inscrição: Annibale? [será Carraci?]. Sanguínea. Papel claro. Uff.1961 F. Fig. 428, Estudo em Fig. 429.

Figura de Santo em tecto, mostrando o tipo de alteração de proporções utilizado no “trompe l’oeil”. Assim, dos aproximadamente 19 cm que a figura ocupa em altura, 7 cm correspondem à distância até ao joelho, 11 cm da base até à cintura, 14,5 cm até ao início da cabeça e 16,5 cm até ao final da cabeça. A cabeça mede portanto 2 cm o que corresponde portanto a uma proporção de menos de 1/9.

¹ “Os desenhos de Correggio são muito pouco numerosos.” BOUBLI, *L’atelier du dessin*, p. 86.

O panejamento é maciço, mas fluido. Os pés estão cortados por uma secção de arquitectura, formado por uma linha horizontal, outra oblíqua. Existe uma zona escura, em segundo plano.

Uma oblíqua principal é formada pelo braço erguido, que parece uma montanha do Olimpo no Palácio de Te. Seguraria nalguma coisa? Uma cruz?

Acentua-se atrás do panejamento uma zona de sombra mais carregada. Olhos muito escuros e rasgados, assim como o nariz e boca. Mão estranha, mal desenhada ou expressionista..

34. Uff. 8975.S Fig. 457; Estudo em Fig. 431. 25x20cm. Atribuído a Correggio. Ferderico Zuccari? Ferran Fenzani. Si, Fenzani (M. Chiarini). Sanguínea, aguadas de tinta sépia e cinza e pena com tinta sépia. Assinatura com tinta sépia “Corregio”, provavelmente posterior, um pouco mais escura que as restantes tintas sépia. Colado num “passepourtout” geométrico, visualmente muito pesado, como os restantes desenhos provenientes do coleccionador Santarelli. Estudo para pintura de tecto.

Um anjo a voar com os braços e as pernas abertas e visto de baixo. Tem um ou mais panejamentos, com vários “pentimenti”, mas o membro masculino é bem visível e parece erecto. Existe um jogo muito lúdico dos caracóis, com linhas de sanguínea e tinta sépia.

Três outros anjos em posições de voo. Desenho principal parece ter sido feito pela seguinte ordem:

1. Lápis de sanguínea; 2. Aguadas; 3. Pincel e tinta sépia.
4. Acabamentos com pena; 5. De novo sanguínea.

Frente: Existe uma intenção visível de ocupação de um máximo de espaço pela figura principal. Três desenhos posteriores em baixo. Penas a

sépia. Asas com aparência de insecto. Anjos com uma aparência diversa: exemplares anatómicos (2) e anjo palaciano (1). Desenho magnífico pela diversidade técnica e de sistemas figurativos.

Verso: Anjo de grandes dimensões a tinta sépia, grafito e pequenos desenhos a tinta sépia, um deles com figuras num barco.

35. Uff. 15674.F. 36,5x24cm. Sanguínea e tinta castanha. Sobre papel acastanhado. (Fig. 432; estudo em Fig. 433).

Duas figuras (mãe e filho ?) abraçadas. A figura feminina tem uma túnica e a composição tem um sabor “rafaelesco”.

Sugere-me que a mulher sempre foi representada (por homens) não só como objecto sensual ou estético, mas também como mãe.

O sistema utilizado é idêntico ao da imagem anterior. O desenho é executado a sanguínea, sendo trabalhado em termos de tratamento volumétrico de superfície, sobretudo na zona do rosto da figura feminina.

A tinta aplicada a pincel surge com “mão pesada”, com especial incidência nas mãos e no rosto. O desenho a sanguínea segue um curioso percurso tornando-se cada vez mais arbitrário e geométrico, quando nos aproximamos da base do desenho, em grandes linhas cruzadas, com a excepção da figura da criança.

Muito interessante é a colocação das duas cabeças encostadas junto ao canto superior esquerdo (aliás no canto superior direito também), que foi restaurado de forma a mostrar uma linha, que corta os crânios.

- 36.** Uff. 10437. Desconhecido espanhol. Pena com tinta preta ou cinzenta e aguada cinzenta. *Salomé a apresentar num prato a cabeça de S. João Baptista a Herodes*. 15,5x14cm. [Fig. 434; estudo em Fig. 435].
Poderá ser um Luca Cambiaso ou cópia.
- a.** Arquitecturas circulares com colunata e figuras geometrizadas que espreitam por detrás das colunas; figura que desce uma vertiginosa escadaria; figuras que espreitam por detrás das arcadas. Descentramento da arquitectura, da mesa e de toda a cena para o lado direito, peso principal das figuras no lado esquerdo.
 - b.** Grupo de figuras muito geometrizadas por detrás do rei, que abre os braços numa posição muito teatral.
 - c.** Torção da figura relativamente à cadeira em que se senta.
 - d.** Figura de Salomé muito serpentinata, sendo o movimento acentuado pelas pregas do vestido. A cabeça de S. João Baptista está planificada sobre o prato, reduzida a uma dimensão bidimensional.
 - e.** Duas figuras surgem, comentando a situação, mesmo junto ao canto direito da imagem, convidando, desta forma, o público a fazer o mesmo.
- 37.** Uff.10235F. Alessandro Allori. Desenho a grafito sobre papel 36x26,5cm. [Fig. 436; estudo em Fig. 437].

Uma palavra sobre o papel: O papel nesse tempo, ainda perto do papiro ou pergaminho, tinha um pouco o aspecto de um ser vivo. Tem uma textura como se fosse um fósfil, ou uma pele de animal.

Este desenho de Allori representa uma figura deitada, com as pernas e os braços afastados e dobrados. Parecem ser procurados os escorços mais difíceis e rebuscados, de forma a mostrar o virtuosismo do

desenhador e ao mesmo tempo criar uma relação global com o espaço, de que falei oportunamente (III.3) e que resulta também da escultura que se estava então a fazer.

A cabeça está ligeiramente desviada para a esquerda; mas existe o cuidado de colocar o braço esquerdo dobrado dentro do enquadramento da folha, mas o braço e a mão direitos saem para fora da imagem. A cabeça está bem saliente do tronco mas este, com toda a musculatura e o escorço difícil, é demasiado circular.

38. Uffizi 729F. Allessandro Allori. Grafito sobre papel. 39,5cmx26cm.
Virgem Maria mostra o Menino Jesus aos Reis Magos. [Fig. 438].

Destinava-se a ser um nicho, pelo que o rectângulo inferior tem sobreposta uma luneta com anjos, rodeando o Espírito Santo.

Estes desenhos de A. Allori contrastam com os que vi anteriormente, pela austeridade de meios. Um desenho a grafito em que se vão sobrepondo as camadas sucessivas de definição, num verdadeiro labirinto de linhas e arrendimentos. É utilizada a solução maneirista, as duas figuras miguelangelescas quase de costas em primeiro plano.

O Menino está praticamente no centro do espaço desenhístico e as figuras formam um círculo em redor dele. O que é belo é a relação que se estabelece entre a Virgem e o Menino, ignorando as muitas pessoas, a vaca e o burro, que os rodeiam. Também umas das figuras que está perto da Virgem olha para trás, estabelecendo contacto visual com outra, que está encostada ao lado direito.

Colunata vertical na parte superior, demarcando um espaço oblíquo.

39. Uff. 725F. Alessandro Allori. Grafito sobre papel. *Estudo para mural*. 60,5x44,5cm. Duas folhas coladas. Fig. 439; estudo em Fig. 440.

Neste grande estudo, em que foi colocada a esquadria para a transposição, aquilo que primeiro impressiona são os diferentes graus de “finito” que se traduzem em diferentes níveis de cinzento. A cabeça da senhora, para onde olha o Menino Jesus, está apenas indicada.

A figura da Virgem com o Menino que segura uma esfera dentro de um nicho, tem talvez um grau de definição (focagem) e de cinzento mais intenso. Ela representa, no fundo, uma escultura, uma imagem que as outras figuras admiram.

As figuras que estão situadas ao lado direito da Virgem também foram transportadas até ao escuro, embora num grafismo mais largo do que as figuras superiores, mais do que as que estão situadas no lado esquerdo dela. Entre os dois grupos de figuras que estão na base, existe também uma zona de geometrias arquitectónicas, que são no entanto muito menos carregadas que as existentes na parte superior da imagem.

As figuras estão na sua maioria voltadas para trás, em variados graus de torção maneirista, contemplando a Senhora e o Menino, mas duas delas estabelecem também contacto visual, enquanto uma olha para o observador.

40. Vittore Carpaccio .Uff. 1287 ER Sanguínea, pena e tinta castanha. 23x41,5cm. Delimitação do espaço desenhado com 20cm. Fig. 441. *O Triunfo de S. Jorge* em Fig. 442.

Uma primeira passagem com sanguínea, depois sobreposta com pena. A (sanguínea, meio-esborratada, parece formar uma espécie de pintura.).

Representa uma praça com arquitectura gótica, outra renascentista. Edifício em forma de hexágono, na parte central. Porta no centro, como ponto de fuga e acabamento floral sobre o telhado, que ultrapassa o limite marcado do desenho.

Na parte central, por detrás da cena principal, está S. Jorge a matar o dragão, talvez estudos para as pintura com o mesmo título e do mesmo autor, uma das quais existente na Igreja de St. Giorgio Maggiore em Veneza. Lembra a *Doação das Chaves a S. Pedro*.

Do lado esquerdo um edifício parecendo de Palladio, com grandes janelas; uma torre com cúpula sobreposta.

Do lado direito, uma estátua de guerreiro; castelo e com figuras espreitando das ameias; “loggia” acoplada a esse castelo.

O Dragão parece um personagem de menor importância, uma espécie de cão mascarado. Por detrás está um sub-tema, duas figuras conversando e um homem ao lado de um cavalo. Trata-se de um expediente destinado a dominar o amplo espaço aberto no qual decorre a acção, pontuado por vários degraus de escadas.

Do lado direito ainda um grupo de guerreiros, cavalos e peões. Do lado esquerdo uma senhora, em primeiro plano. Outros guerreiros em segundo plano com alguns cavaleiros. Músicos em terceiro plano. Os trajes parecem orientais. Existem linhas de perspectiva das figuras que terminam num ponto de fuga: a porta da basílica.

Vê-se uma unidade métrica perfurada por um compasso de pontas, de um lado e outro. Corresponde a pouco menos de quatro centímetros. Esta mesma distância está marcada sobre a base do desenho, correspondendo a dez marcações e meia. Tratava-se da preparação para a transposição¹. No verso existem quatro estudos a tinta castanha mais

¹Este desenho é na realidade um estudo para o *Triunfo de S. Jorge*, de cerca de 1507, na Scuola dei Schiavoni em Veneza.

escura : uma espécie de telheiro, uma torre, uma construção de planta circular com a cobertura floreada, e um cálice.

Este desenho foi observado em vez de um outro, demasiado longo (parecia ter mais de meio metro de comprido) o que levantaria algumas objecções por parte do pessoal do Gabinete, preocupado com o seu manuseamento pelas minhas mãos inábeis.

41. *Círculo de Beccafumi. 1249 F. [Fig. 443], Desenho a pena sépia e cinzento e a grafito. Papel acastanhado, destruído no canto superior esquerdo. 19,5x31cm. Parece existir uma data 1513 ou 1593, perto do canto inferior direito¹.*

O desenho é muito trabalhado, tem muitos níveis paralelos de marcas, denotando diferentes significados. Isto pode indicar que foi utilizado como instrumento auxiliar em várias obras e que portanto provavelmente provem da mão de um artista importante. Foi um desenho que me atraiu pela sua tensão latente ou mesmo explícita. Chamou-me a atenção nomeadamente a posição desarticulada dos braços, a expressão dolorosa do rosto, num escorço que empurra o crânio no sentido do canto superior direito, voltando a face para cima.

As pernas estão em desequilíbrio, fazendo a figura cair para a frente. Os pés em pontas. O escorço das pernas, talvez não totalmente bem conseguido, transmite a impressão de que a figura se está a desequilibrar e está prestes a cair de joelhos, perante a influência esmagadora de qualquer pressão divina ou humana.

Tem uma sofisticada geometria: Um eixo que une as duas mãos e que vai do canto superior esquerdo ao centro do lado direito. Os dois pés segundo a mesma direcção, mas uma linha menos inclinada. Existe um sub-desenho a lápis, que aparece também pelo menos em duas figuras do

¹ 1513 seria impossível em Beccafumi, ou alunos, portanto talvez 93.

lado direito, que não foram passadas a tinta sépia. Há também um fundo de pedras ou de nuvens, a lápis.

O desenho a pena é feito através de linhas cruzadas, sombreando o corpo de uma forma regular e depois desenvolvendo-se no manto de uma forma mais irregular e expressiva. Um delicado trabalho na articulação da cintura, que cria uma linha horizontal, viajando até ao umbigo.

42. Uff. 1251.F.V. Domenico Beccafumi. 8,5x7,5cm. Pena e tinta sépia e sépia escuro sobre papel amarelado. [Fig. 444].

Duas figuras femininas em “contrappósto”, com os braços levantados e a cabeça erguida e tombada para trás.

Outras figuras muito leves, desaparecendo entre as aguadas do fundo, uma delas desenhada com uma série de pregas. A meia distância entre as figuras está desviada para o lado direito do centro.

A figura da direita está muito delicadamente desenhada. A da esquerda brutalmente marcada, quase destruída por uma linha muito negra, que cria um novelo sobre o rosto. Na realidade trata-se de uma correcção em relação a algo que tinha sido feito inicialmente e está agora por detrás. Parece uma cabeça.

No verso existe uma série de figuras aparentemente deitadas, esquematicamente representadas, sobre um fundo listado.

- 43.** Uff. 1501E. Domenico Beccafumi. 7,5x11cm Pena sépia. Papel amarelado [Fig. 445].

Figura celeste que, na realidade, parece fazer uma ponte entre duas montanhas. Deus mitológico, Júpiter? O que é interessante é o carácter etéreo da figura e ao mesmo tempo algumas figuras meio-delineadas que aparecem sobre o fundo e que criam a noção de que existe uma continuidade entre figuras e fundo. Poderá também tratar-se de um dos deuses do vento. Eolo.? Existe a sugestão de uma segunda figura por detrás da primeira, que, tal como ela, é definida por um branco.

VI. Conclusão: A Moderna Maniera

“A terceira maneira a que nós - escreve Vasari - queremos chamar moderna [...]”
citado por Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg¹

No culminar de uma Tese como esta, corre-se o perigo de ficar com uma sensação de uma vaga amargura.

Muito foi investigado, mas mais terá ficado certamente por investigar.

Por outro lado, em poucos casos se poderá dizer que o mundo mudou -os factos continuam a ser o que sempre foram.

No meu caso, este sentimento consubstancia-se no século XVI, o Maneirismo, continuar a repousar no passado, se existe um lugar com este nome. O século XX repousa também no passado, mas num cheio de consequências emergentes e afloramentos sobre o presente, uma das quais é a geração a que pertença.

O século XXI abre-se como uma entidade aparentemente um pouco estúpida, de tão vazia ainda.

Como forma de ultrapassar este “síndrome pós-Tese de Doutoramento e início de século”, que consiste em “estudar para concluir que tudo resta por definir”, deparou-se-me a conclusão ideal, uma verdadeira e objectiva prova dos nove, desenhada no sentido de saber se é possível tirar conclusões de um conjunto de estudos tal, com esta diversidade:

¹[...] “a do Leonardo, Giorgione, do graciosíssimo Rafael de Urbino e do divino Miguel Ângelo Buonarroti.” STORIA DELL’ARTE ITALIANO, 1, p. 316. Por oposição à “antiga” ou “tedesca”, tal como descreve PANOFKY em *Renaissance and Renascences*, p. 34-35.

Seria ou não possível desenhar um estilo ou movimento artístico imaginário, reunindo as características que identifiquei como constituindo pontes que me conduziram do século XVI ao século XX e vice-versa. Apontemos para a designação possível: a Maneira Moderna, a “Maniera” Moderna ou ainda a Moderna “Maniera”.

Um tal estilo artístico teria hoje coesão, verosimilhança e unidade?

Se tal for o caso, a minha Tese estaria na prática confirmada. Existiria uma ponte entre o século XVI e XX, a sua portagem seria constituída por uma simples grelha de métodos comparativos, como a que utilizei.

Caso contrário toda esta “démarche” seria abusiva, todas as comparações e aproximações meramente circunstanciais.

Pensei então nesse estilo, a Maneira Moderna, intemporal, com as seguintes características:

1. Relevância dos textos críticos. Na “Maniera” Moderna existe grande interacção entre a escrita sobre arte e a prática artística. Os escritores escrevem, antes ou depois, sobre o que se constrói no campo da imagem e os artistas reflectem maduramente sobre textos críticos ou mesmo literários, antes de construírem as suas obras. Pode-se dizer que a Moderna “Maniera” deve tanto às imagens como às palavras. Os críticos de arte desta Maneira são tão ou mais conhecidos e influentes como os artistas.
2. Também outro tipo de texto ou de pensamento exerceu grande influência sobre as artes, da Academia Platónica de Marsilio Ficino no século XV às teorias sobre o Caos ou o buraco negro no século XX. Refiro-me ao pensamento científico, a “magia científica”, como André Chastel a designou, que conduziu à identificação das artes com as disciplinas liberais e académicas.

3. A “Maniera” Moderna colocou em causa o Naturalismo. Em primeiro lugar o que é a natureza? A natureza de quem, de onde? A natureza humana altera profundamente a natureza exterior e coloca em causa a pretensa objectividade da sua representação. Ela surge nos artistas como uma realidade profundamente diversificada, específica, personalizada, individual. O mito da unidade da natureza de épocas anteriores perdeu-se assim em grande parte, substituído pela universalidade da diferença.
4. A visualidade continua a ter importância na “Maniera” Moderna, mas é uma visualidade conceptualizada e distorcida. A concepção da espacialidade Maneirista era o labirinto trivial e humanizado de que fala Hauser, ao passo que o Impressionismo introduziu também uma espacialidade ínvia e indirecta, embora com raízes científicas.
5. Na Moderna “Maniera” a contradição é assumida como a característica interna do movimento e das obras que o integram. A obra é uma coisa e o seu contrário. A ambiguidade seria uma característica essencial deste estilo se fosse possível afirmar que a ambiguidade é um estilo, em vez de uma estilística ausência.
6. A Moderna “Maniera” foi marcada por acontecimentos sociais, políticos e guerreiros tumultuosos, que conduziram a uma des-sacralização simbólica e perda de referências icónicas por parte do sistema social e religioso vigente. O muro de Berlim foi derrubado, as torres gémeas também, Roma foi invadida por hostes de bárbaros, muitos deles protestantes, que desrespeitaram as relíquias.
7. A Moderna “Maniera” sucedeu a um sistema artístico carismático e inesquecível. Existe assim, como notou Germain Bazin, uma espécie de complexo edipiano de atracção e repulsa perante períodos precedentes. O Renascimento é considerado por muitos o estilo

superior da era moderna. O Modernismo sucedeu a um período neoclássico. O pós-moderno é o “day after”, em relação ao sublime momento de fusão com a obra que aconteceu durante o apogeu Modernista.

8. Pela sua incapacidade de esquecer o passado, a Moderna “Maniera” instituiu no século XVI novas práticas de salvaguarda, estudo, defesa e promoção do património artístico construído pelas gerações anteriores. Surgiram também novas classes profissionais: antiquários, restauradores, gestores e especialistas em património histórico.
9. Entre estas medidas tomadas para defesa do património histórico e artístico local pelos mentores da Moderna “Maniera”, constavam no século XVI as restrições à circulação e exportação de bens culturais, medidas correctoras enfim tomadas de forma a moderar e limitar os malefícios da globalização, um dos sintomas e ao mesmo tempo causa desta “Maniera”.
10. A natureza da “Maniera” Moderna, com o constante recurso à apropriação, criou duas realidades opostas mas complementares: a falsificação e o “copyright”. A falsificação é, como alguém afirmou, uma consequência do conceito de estilo. Face ao mesmo conceito criou-se a ideia dos direitos de autor, que levaram Alessandro Allori a reconhecer expressamente, na identificação do seu trabalho na capela Montauto do Santuário de Sta. Annunziata em Florença, esses mesmos direitos a Miguel Ângelo, que lhos terá expressamente cedido. Fundou-se assim, como reflexo da “Maniera”, o capítulo específico do direito que são os “direitos de autor”, com as respectivas consequências sobre a prática artística.

11. A Moderna “Maniera” ensina-se. É causa e consequência do desenvolvimento e proliferação de academias de arte, da primeira academia florentina do “cinquecento” à mais recente. Estas fábricas, com uma ou outra tendência e privilegiando esta ou aquela especificidade, formaram artistas para um mercado de trabalho exigente, competitivo e sempre incerto. O aprendizado é a regra, o “self taught genius” a exceção.
12. A “Maniera” Moderna depende de alguns intermediários profissionais entre os artistas e os destinatários finais das obras de arte que, sem serem artistas ou pelo menos independentemente dessa condição, se tornam imensamente influentes e poderosos no panorama artístico, por provocarem a encomenda, execução e exposição de obras. Grassa uma geração de curadores internacionais, manipuladores de um conceptualismo global. Para alguns trata-se de super-artistas para outros apenas burocratas.
13. Esses super-curadores da Moderna “Maniera” dedicaram-se a organizar programas artísticos complexos mas articulados, utilizando conceitos e programas alegóricos laicos, próximos de governantes ou grandes mecenas. Distribuindo encomendas entre si próprios¹ ou outros artistas, colaborando melhor ou pior com arquitectos, organizaram galerias de pintura ou “studiolos”, enfim, conjuntos coerentes de obras de arte. No final do século XX, essa casta de super-curadores internacionais, utilizando as novas formas de montagem e exposição artística, organiza complexos artísticos nos quais edita as obras de artistas individuais como se fosse uma colagem e portanto apenas uma única obra de arte. Só eles têm portanto toda a legitimidade para assinar. É hoje impensável expor obras de arte sem

¹ Veja-se Vasari.

um conceito que ultrapasse as suas fronteiras próprias, visto que se considera que tal exposição “não tem sentido”. Estes curadores são os portadores do sentido que, implicitamente, representa os mecenas e logo constitui o discurso do poder.

14. Surgiram com a Maneira Moderna, também comerciantes, “marchands” ou “art dealers”, negociando exclusivamente obras de arte, sendo Giovanni Battista della Palla considerado por Wittkower como o primeiro galerista de arte internacional. Esta ocupação dependia de um tipo de obras de arte tecnologicamente mais leves e resistentes, de um público diverso e das próprias alterações nos meios de pagamento. A existência destes negócios contribuiu também para alterar a forma de produção da arte.
15. A Moderna “Maniera” é impensável sem a difusão dos meios “mass media”. A duplicação de originais é fundamental, tanto a nível artístico como na sociedade em geral: A imprensa de Gutemberg, a difusão de imagens, xilografias e gravuras, os novos panfletos ilustrados e finalmente a imprensa escrita, a televisão e a Internet. Esta circulação de informação e a “Maniera” interpenetram-se, fazendo parte dos conteúdos mútuos.
16. A Moderna “Maniera” corresponde ao assumir-se como uma nova religião por parte da arte, tornando-se independente relativamente à arte religiosa, apostólica e romana. Esta metafísica da arte veio culminar a partir do sec. XIX nas grandes catedrais da arte moderna¹, objecto de peregrinação por massas de fiéis diferentes dos que se

¹ Andre Malraux refere: “Todo este século (XIX) obsecado por catedrais deixará aos vindouros apenas uma: o museu onde se reunirão as suas pinturas”.MALRAUX, Imaginaire, 79.

continuam a deslocar para os grandes santuários religiosos, que persistem.

17. *Vite*, de Giorgio Vasari, figura fundadora da Moderna “Maniera”, começam por demonstrar o extraordinário progresso que ocorreu em arte desde Cimabue e Giotto e depois, entre outros, por meio dos mestres Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo. Não existem dúvidas no escritor nem nos leitores, que a arte depois de todos estes artistas ficou muito melhor, mais avançada, mais perfeita. Percorreu-se assim um passo importante em direcção a um paradigma. Da mesma forma no século XX todos os movimentos de vanguarda, quer fossem abstraccionistas ou outros, pensavam:
 - a. Ter feito algo que ainda ninguém tinha feito.
 - b. Que esse algo era melhor ou mais moderno do que tinha sido feito anteriormente. Com Arthur C. Danto, o pós-modernismo e o final do século, introduziu-se a ideia que chegara o final deste processo. No entanto esta mesma ideia é introduzida como uma ideia “moderna”. Somos ainda mais “modernos” que a modernidade.
18. Os ateliers dos principais artistas, mesmo durante o Maneirismo, eram grandes estruturas artesanais em que o mestre pontificava, mas todos desempenhavam o seu papel e deixavam o seu traço no produto acabado. É impossível muitas vezes determinar o que foi pintado pelo mestre ou por um dos discípulos mais talentoso. Do mestre é assim apenas, com toda a certeza, a concepção, uma espécie de responsabilidade criativa. Após um romantismo e modernismo em que existia uma fusão do artista individual com o acto de pintar/esculpir, de novo se coloca a partir dos anos sessenta do século XX, na Moderna

“Maniera”, com a arte conceptual, Pop, o “ready made” e outros, a mesma ideia da fabricação anónima da obra de arte, após a sua concepção e idealização pelo artista. A pintura e escultura voltaram a ser objectos officinais.

19. Sobre Francesco Salviati (1510-63) disse Joannides que “ele mantinha um bem-organizado arquivo e estava preparado para combinar formas provenientes de vários períodos ou artistas, se sentisse que eram compatíveis com os seus objectivos[...] e a sua aproximação à criação de pinturas – pelo menos as de grande escala – baseava-se na colagem.”¹ A colagem é o sistema “fétiche” da “Maniera” Moderna. Também chamada “ready made”, ela compôs profusamente outros espaços através da reciclagem de obras de arte ou apenas objectos dispares de uso corrente, tanto no século XVI, como no século XX, por exemplo no espaço cubista ou na repetição Pop. A memória digital e informática torna-a ainda mais fácil e actual, pois acontece agora apenas ao “carregar de um botão”.
20. Características fundamentais da Maneira Moderna são a sua auto-consciência, auto-reflexividade, e auto-referencialidade, o “estilo estilizado” de que fala Shearman. Essa consciência de si mesma é a mesma “self-awareness” ou “self-presentness” de que falam Greenberg e Fried. Um fenómeno que se relaciona com o individualismo dominante no século XX, começou também na literatura sobre o comportamento no século XVI, como o *Cortêsão* de Castiglione, ou o *Elogio da Loucura* de Erasmo. O preço deste ponto de vista individual é a solidão ou o elitismo para os artistas.
21. O antropocentrismo do ponto de vista do artista, traduz-se numa concepção do espaço que, sendo virtuosa e rebuscada, recusa no

¹AMES- LEWIS, JOANNIDES. *Reactions*, 69.

entanto a linearidade geométrica da perspectiva central, a menos que ela seja vertiginosa.

22. Uma das condições essenciais da “Maniera” Moderna é a “ostentatio artis” mais vulgarmente conhecido como “arte pela arte”. Este objectivo, ilustrado no episódio da escultura de Giambologna, que foi realizada sem título, apenas tendo como motivação a sua própria engenhosidade e dificuldade técnica¹, e que depois foi baptizada pelo Padre Rafael Borghini como *Rapto das Sabinas*. Nasceram assim as obras de arte tendo por título *Sem título*, hoje tão comuns. A arte tem tal importância social que, em si mesma, justifica a obra, superiorizando-se a outros objectivos de que a mesma possa ser também portadora.
23. A “ostentatio artis”, de que falámos, tem como contraponto público o surgimento de uma classe de coleccionadores ou simplesmente turistas culturais que, de uma ou outra forma, vão tornando viável a actividade artística per se. Estes personagens foram sendo cada vez mais numerosos a partir do século XVI, mesmo fora dos círculos do governo das cidades-estado e tornaram-se economicamente muito significativos ou mesmo importantes, no século XX. Gerou-se assim, com a Maneira Moderna, um processo de progressiva disseminação das ideias sobre arte contemporânea até a um público mais vasto- o mais numeroso de sempre na Europa Ocidental e América do Norte.
24. Não faria sentido falar em Moderna “Maniera” sem referir a utilização intensiva do passado. Toda a “Maniera” é, como disse Zeri acerca do final do século XVI, uma “pittura senza tempo”. Este século viveu sobre o impacto dos achados arqueológicos clássicos na cidade de Roma e todos os artistas procuraram que eles se reflectissem nas suas

¹ Os americanos dizem “for the hell of it”.

obras. O século XX viveu sobre o impacto de formas de arqueologia mais sofisticada. O modernismo começou por sofrer as influências de outras civilizações consideradas não ocidentais: as expedições africanas, o Egipto. A arte ocidental, sobretudo do século XVI, continuou a exercer no entanto uma influência decisiva nos parâmetros da arte europeia e americana deste século. Os próprios cidadãos de origem não-ocidental recuaram em busca das suas tradições nativas. Verificou-se uma justaposição ou fusão entre percepção e lembrança, a contínua construção de pontes entre passados e presente.

25. A “Maniera” moderna desenvolve também aquilo a que podemos chamar o “moderno memorialismo”. A ciência debruça-se sobre a memória. O recurso à memória é hipertrofiado nas suas ligações com a arte. Intervem-se no presente no sentido de chamar a atenção para este ou aquele facto que nos chega do passado. A redescoberta do Maneirismo é disso um exemplo. O Studiolo de Francisco I no Palazzo Vecchio foi montado de novo no século XX. Uma das pinturas danificadas no atentado terrorista que ocorreu nos Uffizi em 93 foi restaurada de forma a preservar, cuidadosamente, não a obra de arte original mas sim o próprio acto de destruição iconoclasta. O mesmo parece estar a acontecer com o local onde se ergueram as *Twin Towers* em Nova Iorque. Todos os monumentos prestam homenagem à memória.
26. A partir da segunda metade do século XVI, com a Moderna Maneira, generalizou-se em Itália, depois da Flandres, a pintura a óleo sobre tela, uma revolução tecnológica que permitia ao pintor uma prática diferente. Verifica-se nos pintores venezianos, que primeiro em Itália adoptaram esta tecnologia, uma liberdade de aplicação do pigmento em camadas de espessura variável e um pictorialismo cada vez mais pronunciado (ver exemplo de método de pintura de Tiziano em III.1

Spezzatura e non finito). Estes métodos foram desenvolvidos posteriormente fora de Itália por outros executantes como Greco, Rembrandt e Rubens, sendo levadas ao um grau de sofisticação máxima apenas no século XX, gerando mesmo o mito do “fim da pintura”, segundo o qual ela teria cumprido, na totalidade, o seu destino histórico e artístico.

§

Em jeito de conclusão da *Conclusão*, enfrentarei o argumento de que, se o exercício aqui executado fosse praticado em relação a quaisquer outros dois estilos ou movimentos artísticos, os resultados seriam idênticos. Restaria prová-lo... A justaposição de obras de arte surgidas em contextos diferentes vem sempre afinal chamar a atenção para o facto de que a arte constitui um discurso comum em todas as épocas, ultrapassando os factores directamente motivadores e tendo uma influência imprevisível sobre o futuro.

A minha expectativa, no entanto, é que, nalguns casos, não seria possível chegar a uma fusão tão perfeita. Aqui existe mesmo algo de comum a montante, naquilo a quem chamei os “factores motivadores”, como tentei demonstrar. Outros estudos comparativos há, certamente, que seriam frutuozos e poderiam e deveriam ser desenvolvidos.

A noção de estilo está ela própria em crise, assaltada por múltiplos factores entre os quais avulta a avassaladora individualidade do artista e a sua voluntária decisão de, ou se manter numa posição marginal em relação às tendências artísticas da sua época, ou criar movimentos ou escolas em que as características estilísticas seriam, como na maioria dos casos aqui estudados, voluntária e conscientemente assumidas em excesso.

O estilo, uma espécie de manifestação do inconsciente colectivo social e histórico corporizada pelo artista e seguida e narrada pela história de arte, não faz sentido,

como referiu Anthur C. Danto e penso que aproximações históricas como a que efectuei vêm provar.

Por todas estas razões a pintura mantém a vivacidade que sempre a caracterizou, rica da memória e presença física de tantos espécimens da sua vibrante tradição, mas também numa grande liberdade da arte contemporânea na manipulação e utilização das possibilidades combinatórias sugeridas por essa mesma tradição, e outras.

Estas características, mais uma vez, aparentemente contraditórias, tradição e liberdade, são reafirmadas no culminar de um trabalho artístico e também académico, consubstanciando o espírito daquilo a que chamei a “Maneira” Moderna.

Livros consultados ou citados

TRATADOS ARTÍSTICOS

ALBERTI, Leon Battista - *De la Peinture, De Pictura*, 1435 [Tradução Jean Louis Schefer, Paris: Macula Dédale, 1992].

ALBERS, Joseph - *Interaction of Color*, Yale University, 1971, [La Interacción del Color, Madrid: Alianza Editorial. 1993].

HOLANDA, Francisco de - *Da pintura antiga*, 1548 [Lisboa: Livros Horizonte, 1984].

KLEE, Paul - *Notebooks*. (2 vols.) London: Lund Humphries, 1961.

SANTOS, Ricardo de Mambro - *Il Canone Metaforico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*. Roma: Apon Editori, 2002.

VINCI, Leonard de - *Traité de la peinture*. Coord. André Chastel. Paris: Berger Levrault, 1987.

LIVROS DE/SOBRE ARTISTAS, MONOGRAFIAS, CATÁLOGOS

ALVIANI, Getulio - *Josef Albers*, Milano: L'Arcaedizioni, 1988.

BAKER, Elizabeth C. - *Ellsworth Kelly, Recent Paintings and Sculptures*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

BAROCHI, Paula - Bianchini, Adelaide - Forlani, Anna-Fossi, Massimo, *Mostra di Disegni dei Fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno nel IV Centenario della Fondazione*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1963.

CLERI, Bonita - Frederico Zuccari, *Le idee, gli scritti*, Milano: Electra, 1994.

DELACROIX, Eugene - *The Journal of Eugene Delacroix*, 1951, [London: Phaidon Press, 1995].

DELVOYE, Wim - *Fabrica, Prato: Centro de Arte Contemporânea Luigi Pecci e Rectapublishers*, 2003.

DESAI, Vishakha - *Conversations with traditions*, Nova Iorque: Asia Society, 2001.

DUCHAMP, Marcel - *Ingénieur du temps perdu* (Entretiens avec Pierre Cabanne), 1966, [*Engenheiro do tempo perdido* (Entrevistas com Pierre Cabanne), com posfácio de António Rodrigues), Lisboa: Assírio e Alvim, 1990]

EISENSTEIN, Sergei - *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*, Lisboa: Editorial Presença.

ELKINS, JAMES- *What painting Is*. London: Routledge, 1999.

FALCIANI, Carlo - *Pontormo, Disegni degli Uffizi*, Firenze: Leo S. Olschki Editore 1994.

FRANKLIN, David - *Rosso in Italy*, New Haven: Yale University Press, 1994.

GELDZAHLER, Henry e outros - *Joseph Albers at the Metropolitan Museum of Art: an exhibition of his paintings and prints*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

GOMBRICH, Ernst (coord.) - *Giulio Romano*, Milano: Electra, 1989.

GRENIER, Christine (comissária) - *Robert Morris*, Centre Georges Pompidou, 1995.

GRISWOLD, William & Linda Wolk-Simon - *Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

HALLEY, Peter - *Collected Essays 1991- 97*, Zurique [etc.]: Bishchofberger e Sonnabend, [*Scritti sull'arte ed altro*, Siracusa: Tema Celeste 1990].

HOCKNEY, David - *Secret Knowledge, Rediscovering the techniques of the Old Masters*, Londres: Thames and Hudson, 2001.

KANDINSKY, Wassily - *Complete writings on Art*, Editados por Vergo e Lindsay, Boston: Da Capo Press, 1994.

KIEFER, Anselm - *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, com texto de Daniel Arasse, Paris: Yvon Lambert, 1996.

LIPMANN and Richard Marshal - *Art about Art*, Catálogo de Exposição no Whitney Museum, Nova Iorque: The Glorious Company, 1978.

LE CORBUSIER - *Vers une Architecture*, Paris: Flammarion, 1995.

LONDON, Barbara (coordenadora) - *Bill Viola, Instalations and Videotapes*, Nova Iorque: MOMA.

MANNING, Bertina and Robert Suida - *The Genoese Renaissance, Grace and Geometry: Paintings and Drawings by Luca Cambiaso from the Suida-Manning Collection*. Houston: Museum of Fine Arts, 1974.

MATISSE, Henri - *Matisse on Art*, editado por Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1984.

MELO, Alexandre (Comissário) - *Eduardo Batarda, Pinturas 1965-1998*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

MONDRIAN, Piet- *Natural reality and Abstract Reality. An Essay in Trialogue Form*. 1919-20. [George Braziller, New York, 1995].

MORPHET, Richard - *Enconters; New art from old*, London: The National Gallery, 2000.

MORRIS, Robert - *Monographie*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

McSHINE, Kynaston - *The Museum as Muse*, New York: The Museum of Modern Art, 1999.

OLBRIST, Hans-Ulrich - *Gerhard Richter, 100 Bilder*, Nimes: Carré d'Art, 1996. [Thames and Hudson 1992].

- PARKER, Deborah - *Bronzino: renaissance painter as poet*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2000.
- RICHTER, Gerhard - *The Daily practise of Painting*, Londres: Thames and Hudson, Anthony d'Offay Gallery, 1995.
- REARICK, W.R. ,com texto introdutório de Terisio Pignatti - *Paolo Veronese*, Washington: National Gallery of Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SAFARIK, Eduard A. (coord.) - *Domenico Fetti 1588/89-1623*, Milano: Electra, 1996.
- SCHIFFERER, Sybille Ebert - *Andrea Emiliani e Erich Schleier, Guido Reni e l' Europa: fama e fortuna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale e Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1988.
- SERRÃO, Vitor (Comissário) - *A Pintura Maneirista em Portugal, A Arte no tempo de Camões*, Lisboa: Catálogo de Exposição no Centro Cultural de Belém, 1985.
- SERRÃO Vitor (Comissário) - *Rouge et Or; Trésors du Portugal Baroque*, Catálogo da Exposição no Musée Jacquemart-André, Paris: Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura de Portugal, 2001.
- SYLVESTER, David - *Interviews with Francis Bacon, 1962-1979*, London: Thames and Hudson, 1985.
- SZABO, Joseph - *XVI century Italian drawings from the Robert Lehman Collection*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

VÁRIOS - *Paolo Veronese, Disegni e Dipinti*. Vicenza: Neri Pozza Editori, 1988.

CIÊNCIAS SOCIAIS OU DA COMUNICAÇÃO

ARNHEIM, Rudolf - *The power of the center*, Berkeley: University of California Press, 1982.

BARTHES, Roland - *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.

- *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, [Mitologias - Lisboa: Edições 70].

BENJAMIN, Walter - *Illustrations e Reflections*, Vol. 1 e 2, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955, [New York: Schocken Books].

BOLVIG, Axel - *Introdução a History and Images, Towards a New Iconology*, Editado por Axel Bolvig e Phillip Lindley, Brepolis, 2003.

MELO, Alexandre - *Globalização Cultural*, Lisboa: Quimera Editores, 2002

PANOFSKY, Erwin - *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939, [*Essais d'iconologie; Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*: Paris, Éditions Gallimard, 1967].

WARBURG, Aby - *Essais florentins*, Introdução de Eveline Pinto, Klincksieck, 2002.



ESTÉTICA, FILOSOFIA, ENSAIO E CRÍTICA DE ARTE

ARASSE, Daniel - *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris: Éditions Denoël, 2000.

BERGSON, Henri - *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1993.

BERGSON, Henri - *L'évolution créatrice*, 1907, [Creative Evolution. Dover, 1998]

BOIS Yves-Alain - *Painting as model. A User's Guide*, Cambridge: MIT Press, 1990.

BOIS, Yves-Alain; Krauss, Rosalind E. - *Formless*, Cambridge: Zone Books, MIT Press, 1999.

BOUBLI, Lizzie - *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance, Variante et variation*. Paris: CNRS Éditions, 2003.

CALABRESE, Omar - *L'Età Neobarocca*, Roma: Gius, Laterza & Figli, 1887, [A Idade NeoBarroca, Lisboa: Edições 70].

CHASTEL, André - *Marsile Ficini et l'Art*, Genève: Librairie Droz, 1954, [Marsilio Ficino e l'arte, Turim: Nino Arago Editor, 2001].

COUTO, Carlos (Sequeira Costa) - *Tópica estética*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

DAMISH, Hubert - *Théorie du nuage*, Paris: Ed. du Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles - *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968, [1998].

- DOMINGUES, Diana (organizadora) - *A Arte no Século XXI, A humanização das Tecnologias*, São Paulo: UNESP, 1997.
- ELKINS, James - *What Painting Is*, New York, London: Routledge, 1999.
- GENETTE, Gérard - *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GOMBRICH, E.H. - *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*, New York: Phaidon Press, 1972.
- HOCKE, Gustave René - *Die Welt als Labyrinth*, 1957 [*Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Denoël/Gontier].
- KLEIN, Peter K. - *El Greco's "Burial of the Count of Orgaz" and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: "Max Dvorák and the Occult", El Greco of Crete*, Iraklion: Municipality, 1995.
- MALRAUX, Andre - *Le Musée Imaginaire*, 1947, [Gallimard, 1965].
- MARONGIU, Marcella - *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Firenze: Mandragora, 2002.
- KRAKAUER, Eric - *The Disposition of the Subject - Reading Adorno's Dialectic of Technology*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998.
- PASCAL, Blaise - *Pensées*, Paris: Gallimard, 1977.
- PROUST - *Écrits sur l'art. Présentation par Jérôme Picon*, Paris: Flammarion, 1999.

- RIEGL, Aloïs - *Historische Grammatik der bildende Künste*, [*Grammaire Historique des Arts Plastiques*, Paris: Editions Klincksieck, 1978].
- ROWE, Colin - *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 1999.
- SHAPIRO, Meyer - *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.
- TOMASSONI, Italo - *Ipermanierismo*, Com Introdução de Giulio Carlo Argan, Milão: Giancarlo Politi Editore, 1985.
- VALÉRY, Paul - *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894, [*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Stefano Agosti coordenou edição, Milano: Abscondita, 2002].
- FOUNDOLAKI, Ephi – “Greco/Cézanne: La filière reperée par Picasso”, In *El Greco of Crete*, Iraklion: Municipality, 1995.
- VIRILIO, Paul - *La procedure du silence*, Paris, Editions Galilée, 2000 [*Art and Fear*, NI e Londres: Continuum, 2003].
- WOLLHEIM, Richard - *Painting as Art*, London:Thames and Hudson, 1984.
- WOOD, Frascina, Harris e Harrison - *Modernism in Dispute, Art since the Forties*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- YATES, Francis A. - *The Art of Memory*, The University of Chicago Press, 1966.

ZAMBRANO, Maria - *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1993; (tradução de José Bento).

ZERI, Federico - *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Roma: Rizzoli, 2000.

HISTÓRIA DA ARTE

AMES-LEWIS, Francis e Joannides, Paul (Editado) - *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Aldershot, [R.U]: Ashgate Publishing Limited, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo - *L'Arte moderna, Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, 1988, [*Arte Moderna, Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1993].

BATTISTI, Eugenio - *L'antirinascimento*, Vols. 1 e 2, Italia: Garzanti, 1989.

BAXANDALL, Michael - *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972 [Oxford University Press, 1988].

BENINCASA, Carmine - *Sul Manierismo come dentro a un Specchio*, Roma: Officina Edizioni, 1979.

BIRINDELLI, Massimo - *Ordine Apparente*, Roma: Edizioni Kappa, 1987.

- BLUNT, Anthony - *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, 1940. [*Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino: Einaudi, 1966].
- CARROL, Eugene A. - *The Printed Images of Rosso Fiorentino*, Los Angeles: UCLA, 1989.
- CHASTEL, André - *The Sack of Rome, 1527*, 1977 [New Jersey: Princeton University Press, 1983].
- CHECA, Fernando - *Felipe II; Mecenas de las Artes*, Madrid: Nerea, 1993.
- DANTO, Arthur C. - *After the End of Art, Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- DUBOIS, Claude Gilbert - *Le baroque*, Paris: Larrouse, 1973
- *Le Maniérisme*, Paris: PUF Editions, 1979.
- FREEDBERG, S.J.- *Painting in Italy 1500-1600*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- FRIED, Michael - *Manet's Modernism. The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- FRIEDLAENDER, Walter - *Mannerism & anti-Mannerism in Italian Painting*, Introduction by Donald Posner, New York: Columbia University Press, 1957. [Columbia University Press: 1970].
- GOMBRICH, E.H. - *Reflections on the history of art, Views and reviews*, Oxford: Phaidon, 1987.

- GOMBRICH, E.H. - *Norm & Form, studies in the art of the renaissance*, I. Oxford: Phaidon, 1966 [3ª edição, 1978].
- HARTT, Frederick - *History of Italian Renaissance Art, Painting, Sculpture, Architecture*, London: Thames and Hudson, 1970 [1987].
- HAUSER, Arnold - *Mannerism*, London: Routledge & Keagan Paul, 1965. [Maneirismo, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.]
- HASKELL, Francis - *History and its Images, Art and the interpretation of the past*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- LEVEY, Michael - *High Renaissance*, Middlesex: Penguin Books Lda, 1975, [1987].
- MACHADO, José Alberto Gomes - *André Gonçalves, Pintura do Barroco Português*, Editorial Estampa, Lisboa 1995.
- MAYOR, A. Hyatt - *Prints and People, a social history of printed pictures*, The Metropolitan Museum of Art, 1971, [Pinceton University Press, 1980].
- MURRAY, Linda - *The High Renaissance*, New York, Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1967.
- OLIVA, Achille Bonito - *L'ideologia del traditore. Arte, "Maniera", manierismo*, Milão: Feltrinelli, 1976, [Milão, Electra, 1998].
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique- *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983.

- PANOFSKY, Erwin - *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo: Almqvist & Wiksells, 1960, [New York: Icon Editions, Harper & Row, 1972].
- PEVSNER, Nikolaus - *Academies of Art, Past and Present*, 1940, [Le Accademie d'Arte, Introduzione di Antonio Pinelli, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1982].
- PILLIOD, Elizabeth - *Pontormo, Bronzino e Allori: A genealogy of Florentine Art*, Yale University Press, 2000.
- PINELLI, Antonio - *La bella "Maniera"*, Torino: Einaudi, 1993.
- REINIK, Wessel e Stumpel, Jeroen, (coordenadores editoriais) - *Memory & Oblivion; Proceedings of the XXIXth, International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- ROSAND, David - *Painting in Sixteenth-Century Venice, Titian, Veronese, Tintoretto*, 1982. [Cambridge University Press, 1997].
- ROWLAND, Indgrid D. - *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge University Press, 1999. [2000].
- SHEARMAN, John - *Funzione e Illusione*, Milano: Il Saggiatore, 1983.
-*Mannerism*, Middlesex: PenguinBooks, 1967, [*Manierismo*, precedido de *A proposito del Manierismo Y el Arte Español del XVI* por Fernando Marías, Xarait Ediciones, 1984.]
- STEINBERG, Leo - *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

VÁRIOS AUTORES-

- *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid: Fundación Argenteria, Visor, 1998.
- *Pedro Nunes e Damião de Góis, Dois rostos do Humanismo Português*, Actas de Colóquio no V Centenário do Nascimento, Faculdade de Letras de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, Coordenação Aires Nascimento, 2002.
- *Routes du Baroque, La Contribution du Baroque à la Pensée et l'Art européens*, Conselho da Europa e Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa 1990.
- *Storia dell'Arte Italiana, Parte prima, Materiali e problemi, Volume primo, Questione e metodi*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979.
- *Storia dell'Arte Italiana, Parte prima, Materiali e problemi, Volume secondo, L'artista e il pubblico*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979.

VOSS, Hermann - *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, [La Pittura del Tardo Rinascimento, Donzelli editore, 1994].

WITTKOWER, Rudolf e Margot - *Born Under Saturn*, Londres: Weinfeld and Nicolson, 1963, [*Natti sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino: Einaudi, 1968.]

WÖLFFLIN, Heinrich - *Renaissance und Barock*, 1961, Benno Schwabe et C°, Bâle, [Renaissance et Baroque, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1988].

ZERI, Federico - *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani, Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del cinquecento*, Milão: Umberto Allemandi & C., 1976 [1995].

ANTOLOGIAS

MURRAY, John - *Artists on Art*, Phanteon Books. 1976. [1990]

HARRISON, Charles & WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, 1992, [1999], Massachussets: Blackwell, 1999.

HARRISON, WOOD AND GAIGER – *Art in Theory, 1648-1815*, Massachussets: Blackwell, 2000.

“CATALOGUE RAISONNÉ”, RESTAUROS DE OBRAS. ETC

BARTSCH

L. STRAUSS, Walter - (editor) *The Illustrated Bartsch, 3 (Commentary), Netherlandish Artists, Hendrick Goltzius*.

ARCHER, Madeleine Cirillo - *The Illustrated Bartsch. 28 Commentary. Italian Masters of the Sixteenth Century*, Abraris Books.

COX-REARICK, Janet, *The Drawings of Pontormo, A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, (2 vol.) New York: Hacker Art Books, 1981.

MASSARI, Stefania - *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*. Roma: Fratelli Palombi, 1993.

HISLOP, Duncan - *Art Sales Index, 2001/2002*, Surrey, Reino Unido.

HOLLSTEIN

MIELKE, Ursula (compilação) - *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700. Volume L./ 1 e 2*. Roterdão: Sound & Vision Interactive, 2001

HOLLSTEIN, F. W. H. - *German Engravings, Etchings and Woodcuts. CA. 1400-1700. Volume VII. Albrecht and Hans Dürer*. Editado por Boon and Scheller. Amsterdam: Menno Hertzberger.

MIELKE, Ursula (comp.) - *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. Vol. XLVII. Ehard Schön*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers.

NOTARP, Gerlinde Lütke (comp.) - *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2000.

ACATOS, Sylvio - *Mayer 1999*. Lausanne: Editions Acatos.

VÁRIOS - *Cupola di Santa Maria del Fiore. Il cantiere di restauro, 1980-1995*. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995

VIEIRA DA SILVA - *Monografia e Catalogue Raisonné*, Genève 1993, Éditions d'Art Albert Skira.

HISTÓRIA GERAL

ÁLVARES, Fernando Bouza - *Portugal no tempo dos Filipes, Política, Cultura, Representações*, (1580-1668), Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

PARKER, Geoffrey - *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.

LITERATURA/ POESIA E OUTROS

BORGES, Jorge Luis - *Obras completas*, Barcelona: Emecé Editores Espana S.A. 1999.

ERASMO - *Encomium moriae*, 1509. [*Eloge de la folie*, Nouvelle traduction du latin et présentation de Claude Barousse, Actes Sud, 1994]

RONSARD, Pierre de - *Les amours*, Paris: Flammarion, 1981.

SARAMAGO, José - *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa: Bibliotex Editor, 2003.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- FREEDBERG, W. J - «Observations on the Painting of the Maniera» The Art Bulletin, N°47, 1965.
- LEBENSZTEJN, Jean Claude- «Diario, Jacopo da Pontormo. 173-268.» Bulletino Storico Empolese. Anno XXIX, n.5-6, 1985/ 1-2. Associazione Turistica Pro Empoli.
- PILLOW, Kirk - «Did Goodman's distinction Survive Le Witt.», The journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, Nu. 4, Outono 2003.
- NEWALL, Michael - «A Restriction for Pictures and Some Consequences for a Theory of Depiction.» The journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, N.4, Outono 2003.
- LINVINGSTON Paisley - «Nested Art.» The journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, N.3, Outono, 2003.
- KAUFMAN Daniel A. - «Normative Criticism and the Objective Value of Artworks.», The journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 60, Number 2, Outono, 2002.
- VÁRIOS - «A closer look. Technical and And Art-Historical Studies on Works by Vincent Van Gogh and Gauguin.», Cahier Vincent 3., Zwolle: Waanders Publishers.

PROVAS ACADÉMICAS

BATARDA, Eduardo - Lição de Síntese das Provas de Agregação, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 1998-99.

GOMES, Helder – Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra 2002.

MENÉRES, Clara - Relatório da Disciplina de Escultura - Projectos de Artes Visuais II- Escultura, Provas de Agregação na Universidade de Évora, 2002-2003.

Apêndice 1 - Cronologia Inversa da Modernidade e do Maneirismo

Alguns dos acontecimentos que são ou poderiam ser referidos nesta Tese

SÉCULO XX

- 2003 *50esima. Esposizione Internazionale d'Arte*, Bienal de Veneza.
- 2001 Bombardeamento e derrube das “Twin Towers”. Início da “guerra contra o terrorismo”.
- 1999 Exposição de Eduardo Batarda na CAM da Gulbenkian em Lisboa.
- 1993 Morte de Maria Helena Vieira da Silva.
- 1989 Reunificação alemã. Fim da “Guerra Fria”.
- 1982 *Mannerism, a theory of culture*, exposição na Vancouver Art Gallery em Março, Abril de 1982.
- 1980 Anselm Kiefer e Georg Baselitz representantes da República Federal da Alemanha na 38ª Bienal de Veneza.
- 1774 Revolução do 25 de Abril em Portugal.
- 1973 Morre Robert Smithson.
- 1960-61 Accademia dei Licei em Roma e Congresso Internacional de História de Arte em Nova Iorque. Maneirismo em discussão e reformulação. Manifesto de Clement Greenberg, *Modernist Painter*, publicado em Washington.
- 1955 *O triunfo do Maneirismo europeu: de Miguel Ângelo da Greco*. Exposição organizada pelo Conselho Europeu em Amsterdão.
- 1945 Final da 2ª Grande Guerra Mundial.
- 1924 *Über Greco und den Manerismus*, conferência de Dvorák em Munique.

1918 Final da 1ª Grande Guerra.

SÉCULO XIX

(+ -)1840 Início da Fotografia.

SÉCULO XVIII

1768 Inauguração da Royal Academy em Londres. Joshua Reynolds Presidente.

1738 Destruição dos frescos de Pontormo no Coro de S. Lorenzo.

1735 “Engraving Copyright Acts”, primeiros Direitos de Autor na legislação inglesa.

SÉCULO XVII

Críticos de arte Bellori e Malvasia atacam segunda geração maneirista.

1652 Ratificação pelo Parlamento da Academie Royale de Peinture et de Sculpture.

1640 Morre Giuseppe Cesari, Cavaliere Arpino, “o último Maneirista”. Independência de Portugal.

100 anos entre fim barroco artes visuais e música (Hauser).

1614 Morte de Greco.

1610 Morte de Caravaggio

- 1609 Morte do Grão Duque Ferdinando I da Toscana.
- 1608 Escrito *Biathanatos*, de John Donne, um tratado sobre o suicídio.
- 1604 Primeira edição de *Het Schielder-Boeck*, de Karel van Mander.
- 1600 Fronteira entre períodos humanista e científico da Renascença (Hauser)¹.
Execução de Giordano Bruno. Início do Barroco em Roma. Conclusão do Mosteiro do Escorial em Madrid.

SÉCULO XVI

- 1598 Fim Maneirismo, para Hauser². “50 anos de diferença entre fim Maneirismo nas artes visuais e literatura”.
- 1597 Morte de D. Filipe II.
- 1596 *Pietà* de Hendrick Goltzius (gravura) a partir de *Virgem com Menino*, gravura de Dürer de 1520.
- 1594 Morre Tintoretto. Morre Palestrina, músico do Papa Paulo IV.
- 1593 Reorganização da Academia de São Lucas por Zuccari, Primeira instituição exclusivamente escola de arte.
- 1587 Morte de Francisco I Medici, patrono de Vasari e do Studiolo.
- 1586-88 *Enterro do Conde de Orgaz*, de El Greco.
- 1585 Inauguração do Teatro Olímpico de Palladio em Vicenza.
- 1584 Giordano Bruno - *Dell'immenso e degli innumeravoli, ossia dell'universo e dei mondi*.

¹ HAUSER, p. 45.

² HAUSER, p. 25.

- 1581 Filipe II de Espanha coroado rei de Portugal.
- 1580 Abertura da Academia de S. Lucas. Morte de Vincenzo Borghini.
- 1578 Morte de D. Sebastião em Alcacer Quibir.
- 1577 Zuccari está a pintar a cúpula da Santa Maria del Fiore em Florença.
- 1574 Morte de Vasari e de Cosimo I Medici.
- 1573 Morre o arquitecto Vignola (Giacomo della Porta, concluí a Igreja de Jesu). Nasce Michelangelo Caravaggio
- 1569 Bula de Pio V que eleva Cosimo I à dignidade Grã –ducal
- 1568 2ª edição das *Vite* de Vasari, reconhece Rafael como o artista “mais equilibrado”
- 1562 Sessão do Concílio de Trento sobre Arte Sacra. Publicada a *Compilaçam de tôdalas obras* de Gil Vicente.
- 1562 Criação da Academia de Disegno de Vasari. 1557- Publicação de *Dialogo della pittura, intitulado l’Aretino*, de Ludovico Dolce, anti-Maneirista e contra a tradição “miguelangelesca”.
- 1556-64 *Pietà Rondanini*, Miguel Ângelo tardio.
- 1557 Morte de Pontormo.
- 1555-59 Pontificado de Paulo IV Carafa
- 1555 Desenhos anatómicos de Vesalius.
- 1554 Publicação em Portugal de *Relação do Naufrágio de Sepúlveda*, primeiro folheto do que seria mais tarde reunido com o título de *História Trágico-Marítima*.
- 1542 Instituição globalizada do Santo Ofício.
- 1548 *São Marcos Libertando um escravo* de Tintoretto na Academia de Veneza. *Da Pintura Antigua*, Francisco de Hollanda.

- Concílio de Trento.
- 1545 Publicada tradução italiana de *De Pictura* de Alberti em Veneza, por Ludovico Domechini. Segundo Deswarte- Rosa, data do início da grande difusão deste tratado entre os artistas.
- 1543 Teoria de Copérnico publicada. *De revolutionibus orbium celestium libri VI*.
Morte do mesmo
- 1542-49 Frescos da Capela Paulina
- 1541 *Imaculada Conceição* de Vasari na SS. Apostoli em Florença. *Ordenações Eclesiásticas* de Calvino, Genebra. *Giudizio Finale* de Miguel Ângelo inaugurado na Capela Sistina. Refundação da Academia Florentina. Primeira escola de arte estatal, fundada por Cosimo de Medeci. Inaugurado *Juízo Final* de Miguel Ângelo na Capela Sistina.
- 1540 Onda maneirista chega a Veneza.
- 1540-50 Ápice da influência de Miguel Ângelo
- 1538 Salviati, *Visitação* em S. Giovanni, nova mistura “rafael-michelangelesca”.
- 1537 Morte de Alexandre de Medici. Cosimo de Medeci em Florença.
- 1536 Instituição do Santo Ofício em Portugal. Morte de Erasmo.
- 1535 *Madonna del collo lungo*, morre Parmigianino. Passagem do primeiro a segundo Maneirismo ou “Maniera”.
- 1530 Coroação do Imperador Carlos V em Roma.
- 1526-30 Corregio pinta a *Visão de S. João*, “trompe l’oeil” para Igreja do mesmo nome em Roma
- 1526-28 *Descida de cruz*, *Visitação* 28-30, apogeu de Pontormo
- 1928 Regresso de Clemente VIII a Roma, após o Saque. Massacre dos camponeses revoltosos na Alemanha. Publicação do *Libro del Cortigiano* de Baldassarre Castiglione em Florença e Veneza

- 1530 Acordo entre o Papa e Carlos V e início da decadência económica de Florença.
- 1527 Saque de Roma pelas tropas de Carlos V.
- 1525 Revolta dos camponeses na Francónia e Floresta Negra denunciada por Lutero e Abrecht
- 1523 *Moisés defendendo as filhas de Jethro*. Rosso Fiorentino. Clemente VII (Medeci) Papa.
- 1522-25 Frescos de Pontormo em Certosa de Galluzzo.
- 1521-34 Túmulos dos Medici de Miguel Ângelo.
- 1521 *Descida da Cruz* de Rosso em Volterra. Morte Leão X. Adriano VI Papa.
- 1520 Fresco *Vertumno e Pomona* na Villa Medeci em Poggio a Cajano, Pontormo.
- Lutero queima a bula papal. Fim indicado por Riegl para a Idade Média.
- 1520 Nenhuma obra puramente clássica foi efectuada após esta data. (Wölfflin). Início Maneirismo para Shearman. Morte prematura de Rafael.
- 1517 *Assunção da Virgem* de Rosso Fiorentino. Encomenda de *Transfiguração*, última obra em que Rafael participou, com Penni e Romano.
- 1516 *Utopia* de Tomás Moro. Morre Hieronimus Bosch em Hertogenbosch
- 1514-17 *Visitação* de Pontormo na Annunziata em Florença.
- Início atribuído ao Maneirismo.
- 1514-17 (Segundo Hauser, 1512-14). Segundo Wölfflin¹ *Incêndio do Burgo* de Rafael (Fig. 114). Início de caminho Rafael numa direcção maneirista?

¹ WÖLFFLIN, *Renaissance*, p. 50.

- 1513-21 Leão X (Medeci) Papa.
- 1512 Florença principado Medici. V Concílio de Latrão.
- 1510 Nascimento do autor de *Peregrinação*, Fernão Mendes Pinto.
- 1509 Nascimento de João Calvino.
- 1504 *Madonna Doni* de Miguel Ângelo, “praticamente já um trabalho de arte maneirista“, Hauser.
- 1503 Nascem Bronzino e Parmigianino. Papa Júlio II.
- 1502 Papa Alexandre VI Borgia
- 1500 Pedro Álvares Cabral no Brasil.

SÉCULO XV

Início da Idade Moderna. Crescente mecanização do trabalho. Inícios da economia capitalista Acumulação do capital. Ruína da organização corporativa medieval.

Início do comércio da arte

- 1498 Publicação do *Apocalipse* de Dürer (Friedlander, “premonição da Reforma”). Savonarola morre no patíbulo em Florença.
- 1493-94 Nascem Rosso Fiorentino e Pontormo. República em Florença.
- 1494 Fuga de Piero de Medeci.
- 1492 Morre Lorenzo de Medici, o Magnífico.
- 1490 Vasari referencia o aparecimento de Academia, da iniciativa de Lorenzo de Medeci, em que terá estudado Miguel Ângelo.
- 1486 Primeira edição impressa de *De Architectura* de Vitruvius, em Roma.

- 1475 Antonello da Messina e Giovanni Bellini usam pintura a óleo em Veneza.
- 1470-80 Apogeu da Academia Florentina com, entre outros, Ficino, Landino e Poliziano
- 1435 Publicado *De Pittura* de João Baptista Alberti, em Florença.
- 1431-50 Gutemberg desenvolve caracteres metálicos de impressão.
- Jan Van Eyck desenvolve a pintura a óleo. “Iconografia da luz”[Rosand]¹

FIM DO SÉCULO XII

Reconstrução das cidades, primórdios da cultura burguesa, da nova economia monetária, os sinais premonitórios da queda do feudalismo, início rudimentar da educação laica e o naturalismo do gótico.

¹ ROSAND, *Venice*, p. 53.

Apêndice 2 - Levantamento (in)completo de Textos e Tratadística Relevante

- COSTA, Felix da - *Antiguidade da arte da pintura*, 1696.
- BELLORI, Giovanni Pietro (1613-1696) - *La vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672. *Vida de Annibale Carracci* (1672).
- MALVASIA, Carlo Cesare - *Felsina Pittrice* (Bolonha, 1673).
- FÉLIBIEN, Andre - *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens er modernes*. 1666-88.
- PALEOTTI, Gabriele (1522-1597) - *Diarium* (Concílio de Trento), *De Sacris e profanis imagibus*, 1582.
- DE CHAMBRAY - *Idee de la Perfection en Peinture*, 1662.
- PACHECO, Francisco - *Arte da Pintura*, publicado em 1649.
- MANDER, Karel van - *Het Schielder-Boeck*, publicado em 1604.
- ZUCCARI, Federico - *L'Idea de' pittori scultori et architecti*, 1607. *Lamento da pintura*, 1604.
- ALBERTI, Romano - *Origine e Progresso dell'Academia del Disegno*. 1604.
- RIPA, Cesare - *Iconologia*, 1593.
- COMANINI, *Il Figino*, 1591.
- RICCIO, Agostino del - *Storia delle pietre*. Prefaciado por Vasari, 1590.

LOMAZZO, G.P. - *Idee del tempio della pittura*, 1590. *Tratatto dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1584. *La forma delle Muse*, 1591.

AMENINI - *Dei veri precetti della pittura di messer Giovanni Battista Armenini da Faenza*. Ravenna (1586).

ARFE VILLALPANDO, Juan de - *Varia comensuratcion para la escultura e la architectura*. 1585. Publicado 1675.

CESPEDES, Pablo de - (1538-1608) - *Poema de la pintura*. Publicado por Pacheco em 1649.

BALDI, Bernardino - Prefácio e edição do Tratado dos autómatos de Heron de Alexandria.

HERRERA, Juan de (1539-97) - *Discurso sobre la figura cúbica conforme a los principios y opiniones del arte de Rimundo Lulio*.

VASARI, Giorgio (1550-1568) - *Vite de' piú eccelenti architetti, pittori et scultori*.

BARBARO, Daniele - Edição de *Vitrúvio* com ilustrações de Palladio. 1556.

BORGHINI, Raffaello - *Il Riposo*, 1584

BORGHINI, Vincenzo - *Cartas*.

TASSO, Torquato - *Gerusalemme liberata*, 1575.

BORROMEO, Carlo Trentino - *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae. Architectura*, 1572.

VASARI, Giorgio - *Vitae*, 2ª edição, 1568.

CONDIVI, Ascanio - *Biografia* de Miguel Ângelo, 1553.

BETUSSI - *Ragionamento*.

BARBARO, Daniele - *La pratica della prospettiva...opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti*, 1569.

DANTI, Vincenzo - *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose*, 1567.

ALLORI, Alessandro - *Il primo libro de'Ragionamenti delle regole del disegno*, 1565 (manuscrito).

TASSO, Bernardo - *Discorsi dell'arte poetica*. 1564.

FABRIANO, Gilio da - *Due Dialogui*, Trentino.

Degli Errori dei Pinttori. 1564.

TRISSINO - *Poetica*, 1564.

VIGNOLA - *Regola delli cinque ordini d'architectura* (1562).

LAYNEZ, Diego - *Setenta de imaginibus*, 1562

DOLCE, Ludovico - *Dialogo della pittura*, intitolato l'Aretino, 1577. *Apologia de Tiziano e Rafael, Disegno*, 1557.

CRUZ, Frei João da - *Enchiridion*.

BOCHI, Francesco - *Guia de Florença e Eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello*.

BARBARO, Daniele - Tradução de *De architectura* de Vitruvio com a participação de Palladio.

SANSOVINO - *Cosa Notabili*, 1556.

CONDIVI, Ascanio - 1553. Vita de M.A. Biografia de Miguel Ângelo.

DONI, António Francesco - *Il Disegno*, Veneza, 1549

HOLLANDA, Francisco de - *Da Pintura Antigua*, 1548. Traduzido para castelhano em 1563.

BELLORI – *Vitae*.

GIOVIO, Paolo - Mestre de Vasari. *Biografias*, Leonardo, Rafael, Miguel Ângelo.

BIONDO, Michelangelo - *Della Nobilissima Pittura*.

VASARI, Giorgio - *Le Vite*, 1ª edição 1550.

PINO, Paolo - *Dialogo di Pittura*, Veneza, 1548.

GLAREANUS - *Dodekachordon* (1547).

VARCHI, Benedetto - “*Sobre a pintura e a escultura*”, Oração.

VESALIUS - 1543, *De humani corpore fabrica*.

COPERNICUS - 1543. *De Revolutionibus Orbium Celestium Libri Sexti*.

PALLADIO - *Quattro libri dell'architettura*. (1537).

NIFO, Agostino - *De Pulchro et amore*. Lyon 1529.

SAGREDO, Diego – 1526.

SERLIO, Sebastiano - Livro sobre *Perspectiva* com xilogravuras. Traduzido para o castelhano em 1552 por Francisco Villalpando.

VARCHI, Bernardo - *Paragone*. Méritos da pintura e da escultura. Lezioni.

CASTIGLIONE, Baldassarre - *Il libro del Cortigiano*.1528

ARIOSTO - *Orlando Furioso*. 1516.

ARETINO - *Lettere*, 1537-1557 F.

EQUICOLA, Marius- (1470-1525) Da corte dos Gonzaga. *La natura dell amore*.

SERLIO, Sebastiano -*Regole generali di architettura*- Livro IV.1537

SERLIO, Sebastiano - *Ordens IV Livro*, 1523

LANCIOTTI - *Tractato de Pictura*, Roma, 1509.

GAURICUS, Pomponius - *De Sculptura*, Firenze 1504.

COLONNA, Francesco - *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

PACIOLI, Luca - Século XIV. Neo-Platónico numérico. Medievalista. *De Divina Proportione*.

FILARETE – *Arquitectura*, século XIV.

ALBERTI, Leon Battista - *Della Pittura*, 1436.

GHIBERTI, Lorenzo - Auto biografia.

VERINO, Ugolino - *De illustrationis urbis florentinae*.

VILLANI Fillipo - 1400 *De origine civitatis Florentinae et eiusdem famosis civibus*

XIE HE GUHUA PINLU - fim do século V.

FILOSTRATO - *Imagini* (170-245 d.C.).

PLÍNIO, (23 – 79 dc) *Historia naturalis*.

VITRÚVIO, Marco - c. 20 a.C.

QUINTILIANO - *Retórica* influente em Alberti.

TIMANTE - IV a.C. *Dez livros de Architectura, I Requisiti Vitruviani.*

PANFILO - *Aritmética e geometria IV.*

EUFRANONE - Simetria e cor.

APELLES - IV a.c, Teoria da arte.

MELANZIO, Pintura .

TEOFRASTO - *Vite delle pittori e degli scultori*, 340 a.C.

SAMOS, Duride de - *Historiografia da Tragédia.*

ARISTÓTELES, *Poética* (340 a.C.).

POLICLETO, *Canone*, século V a.C.

Apêndice 3 – “Testamento”. de Maria Helena Vieira da Silva

“Testamento”
de Maria Helena Vieira da Silva

Texto encontrado em 1992 e publicado em vários jornais portugueses na ocasião da sua morte e no *Catalogue Raisonné*.¹

Eu lego aos meus amigos

um azul cerúleo para voar alto

um azul cobalto para a felicidade

um azul ultramarino para estimular o espírito

um vermelhão para fazer circular o sangue alegremente

um verde musgo para acalmar os nervos

um amarelo de ouro: riqueza

¹Parece oportuno recordar as correspondências para as cores correntes no Século XV, segundo Baxandall. O código teológico de St. Antonino indicava a pureza para o branco, a caridade para o vermelho, a dignidade para o amarelo ocre e o preto para a humildade. Alberti fornecia também a correspondência relativa aos elementos: Vermelho para o fogo, azul para o ar, verde para a água e cinzento para a terra. Baxandall refere ainda uma correspondência astrológica usada, entre outros pelo Marquês de Ferrara, para a escolha das cores do seu vestuário no dia -a- dia. BAXANDALL, XV, 81.

um violeta de cobalto para ser sonhador
um laca de “garence” que faz escutar o violoncelo
um amarelo bário: ficção científica, brilho e destaque
um amarelo ocre para aceitar a terra
um verde “veronês”, pela memória da Primavera
um índigo para poder acordar o espírito da trovoadas
um laranja para exercer a vista longínqua de um limoeiro
um amarelo limão pela graça
um branco puro: pureza
terra de Siena natural: a transmutação do ouro.
um negro sumptuoso para ver Tiziano
uma terra de sombra natural para melhor aceitar a melancolia negra
um terra de Siena queimado para o sentimento da durabilidade.

Apêndice 4 - Notas sobre a nostalgia. Peter Halley

Texto extraído do livro *Scritti sull'Arte ed Altro*
de Peter Halley

Notas sobre a nostalgia.

“A simulação é dominante, restando apenas a nostalgia, uma recriação fantasmática e sob a forma de paródia de todas as referências perdidas.”

Jean Baudrillard

- 1) A nostalgia não é um fenómeno passageiro derivado do “conservadorismo” dos anos 80. É pelo contrário uma “realidade” estrutural: toca em todas as expressões públicas: nos *media*, na política, na arte.
- 2) Na sociedade pós- industrial a nostalgia ocupou o lugar da natureza, como referente. A nostalgia é o resultado da acção maciça do conceito de história, que se verificou em todas as áreas do pensamento; mas é também o resultado da bidimensionalização da história que é trazida por um excesso de pensamento histórico. A imagem da história já não é a de uma estrada que se destaca, áspera e bem definida, sobre o flanco da montanha. Em vez disso tornou-se a de um pântano intersectado por uma miríade de trilhos lodosos, que não conduzem a lado nenhum e desaparecem, num horizonte cheio de nevoeiro.
- 3) Todos os factos do social estão sujeitos ao domínio desta história que cortou todas as pontes com o determinismo. Nos telejornais quotidianos o presente transforma-se no histórico: os “acontecimentos” são seleccionados para mudar todos os dias de

acordo com o sistema da história. Nos noticiários radiofónicos, a história é escrita hora a hora, mas as revoluções nacionais, os incidentes automobilísticos e os comentários das estrelas de cinema são todos tratados do mesmo modo, através de uma historicidade bidimensional.

4) A história torna-se entretenimento que por sua vez se transforma nela. São os programas televisivos com carácter documental e os Óscar. É “60 Minutos” e é o “Hall of Fame” do Baseball. É o tradicional ano ‘1984’ do calendário cristão e é o “Super Bowl XVIII”.

5) Na política, a nostalgia promete o regresso a uma realidade que constitui um ideal abstractizado de si própria. Os políticos envolvem-se no manto desta nostalgia. [...] Mas Reagan vence porque se apresenta nas vestes de John Wayne. Reagan oferece um retorno ao tempo em que os homens andavam a cavalo, rachavam lenha e possuíam um rancho (se bem que neste caso o rancho fosse em pleno Sul da Califórnia). O problema é este: será possível que a simulação desta realidade cause um efeito desastroso? Ou o sistema de prevenção característico do simulacro continuará a controlar estas aproximações ao real? (A época da realidade e da guerra total, naturalmente, coincidiam).

6) Na arte, a nostalgia está por todo o lado. Há a nostalgia da primeira parte do século XX. Há a nostalgia do Romantismo. Há a nostalgia dos anos Cinquenta e a nostalgia para o Pop. Baudrillard diz, referindo-se à nostalgia, que todos têm direito a uma segunda vida. Hoje os artistas pintam imitando os anos Cinquenta, da mesma forma que os impressionistas antigamente pintavam montes de feno.

7) A partir do momento em que a história perdeu a sua direcionalidade, esta nostalgia não é a mesma do que quando o artista modernista se reportava a um estilo precedente. Picasso citava Cézanne, porque Cézanne representava uma base de apoio na progressão histórica. Hoje, ficou apenas como um comentário acerca do profundo

cruzamento dos percursos dos estilos históricos.(Ou será que a história já se encontrava aglutinada, quando Picasso citava Cézanne?)

8) A nostalgia ocupou ainda o lugar da transgressão, ou melhor, a nostalgia simula agora a transgressão. Os expressionistas abstractos simulam a transgressão através da sua adopção nostálgica das estratégias do modernismo europeu. O Neo - Expressionismo simula a transgressão com o seu “restauro cómico” do início do século XX; os arquitectos pós -modernos fazem a mesma coisa, através do restauro de um vocabulário pré - modernista.

9) Este é o fim da arte “tal como a conhecemos”. É o fim da arte e da história da arte. É o fim da arte urbana com as suas batalhas dialécticas. Hoje esta arte simulada afirma-se também em cidades que são duplos de si próprias, cidades que existem apenas como referentes nostálgicos da ideia de cidade, da ideia de comunicação e relação social. Estas cidades simuladas estão espalhadas pelo globo mais ou menos exactamente onde as velhas cidades existiam, mas já não desempenham as mesmas funções. Já não são centros, apenas fingem que desempenha as funções de um centro. E é exactamente no coração destes centros simulados que, habitualmente tem lugar esta actividade artística simulada, uma actividade que é, ela própria, nostálgica em relação à realidade de fazer arte.”

Publicado em *New Observation*. 35

1985

Apêndice 5 - A visão infernal. Cristina Acidini Luchinat

A Visão Infernal

Extraído de um texto inserido em *Traccia per la Storia delle pitture murali e degli artista* por Cristina Acidini Luchinat, CUPOLA, Restauro, 83.¹ Notas de um restauro das pinturas murais de Santa Maria del Fiore em Florença. Ver Figs. 46, 50 e 416-21.

É atingido por Zuccari no rutilante Inferno o máximo do virtuosismo no claro-escuro, marcado por uma iluminação veneziana, , que ocupa o quinto inferior da cúpula,(com exceção do sector Este), terminando ao nível do terceira balaustrada. Como que introduzindo o Inferno, pintou logo depois das Tríades os livros das consciências maculadas, seguros por casais de demónios monstruosos e grotescos. Arquivou os desenhos de Vasari, que segundo a invenção medievalizante de Borghini mostravam os diabos no acto de caçar os condenados dentro das bocas do inferno, cada uma pertencente ao animal apropriado ao pecado: o javali para a Luxúria, o burro para a Preguiça, a vespa para a Inveja, o urso para a Cólera, o cerebéro para a Gula, o sapo para a Avareza, o dragão ou “serpente antiga” símbolo de Lúcifer e da Soberba. Em substituição, preparou alguns desenhos (um belo núcleo está na Albertina em Viena), depois traduzidos em pintura, onde os condenados são mostrados em pleno acto de suplício que diabos “nervoruti” e “stalunati” lhes infligem, segundo a atroz regra do contrapasso, de origem “dantesca”. A envergadura potente e mutante dos diabos (inspirados no Signorelli de Orvieto), as anatomias descompostas e impúdicas dos condenados, a gestualidade violenta, o cromatismo

¹ Ver Figuras 416 a 421.

sombrio tornado mais vivo por clarões vermelhos de sangue e de fogo, fazem deste Inferno a obra prima de Zuccari, impregnada de sugestões “dantescas” e ao mesmo tempo feita de pormenores caricaturais e atrozes que têm a sua origem na pintura flamenga, vista pelo artista na viagem de 1574.

Os animais simbólicos estão presentes de corpo inteiro, no acto de atacar os condenados. Por um erro na “montagem” dos cartões, como se tornou claro durante o restauro, Ferderico trocou o urso com o burro, criando um grave erro iconográfico, que foi obrigado a remediar através de retoques grosseiros (Acidini Luchinat (1989, 1992) e com um mínimo de modificações nas figuras: por exemplo, para transformar uma invejosa numa colérica ele gravou novamente a face e o corpo usando um desenho mais cavado e voltou a aplicar as cores.

Nos cantos, em vez de faces animais pintou, segundo a explicação de um anónimo contemporâneo, quatro “candelabros” simbolizando a salvação da alma e quatro “cadáveres” alusivos à maldição. No sector Este, a base dos candelabros contém a assinatura e a data de 1579. Quanto aos “cadáveres”, trata-se de corpos macabros, descarnados e possessos de um patético sofrimento, que foram inventados por Zuccari com base nas próprias experiências anatómicas na mesa de autópsias (como se vê na memória figurativa que está num tecto da sua casa romana em Pincio), mas provavelmente utilizando também coisas que tinha visto, como as sepulturas de casais francesas e inglesas, com defuntos entregues à podridão, ou, para regressar a Florença, o túmulo Soderini de Benedito da Rovezzano em Santa Maria del Carmine. Na decoração da cúpula, como propus anteriormente, a sua presença é uma advertência contra o cisma islâmico e, mais ainda, contra a heresia luterana. Nestas trágicas figuras, a violência da pincelada esbranquiçada e vermelha atinge uma brutalidade particularmente eficaz; mas todo o Inferno tem uma carga persuasiva, da qual é elemento importante o “ductus” pictórico livre e visionário, que em certos episódios parece pressentir os impressionantes acontecimentos formais do Expressionismo “novecentesco”.

Apêndice 6 – Declaração. Sherrie Levine

“Declaração”

Sherrie Levine

O mundo está sufocantemente cheio. O homem colocou a sua marca em cada pedra. Todas as palavras, todas as imagens, foram alugadas ou hipotecadas. Nós sabemos que uma pintura não é mais do que um espaço onde uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e chocam. Uma pintura é um tecido de citações extraídas dos inúmeros centros de cultura. Tal como aqueles eternos copistas, Bouvard e Pechuchet, nós apontamos para o profundo ridículo que é, precisamente, a verdade na pintura. Podemos apenas imitar um gesto que é anterior, mas não original. Sucedendo ao pintor, o plagiador já não traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões, mas apenas esta imensa enciclopédia à qual vai colher. O observador é o quadro no qual todas as citações que compõem uma pintura se inscrevem, sem que nenhuma se perca. O sentido de uma pintura não reside na sua origem, mas no seu destino. O nascimento do espectador deve acontecer à custa do pintor.

Apêndice 7 - Fragmentos amados. Interpretação.

Italo Tomassoni

Fragmento amado, interpretação.

De Italo Tomassoni, *Ipermanierismo*, 1985¹.

Afastada a consciência do ser, de onde e para onde; recordando como uma obsessão a interrogação ontológica de Paul Gauguin que obteve o seu mito neste próprio afastamento; obscurecido por uma civilização selvagem em que o destino é a origem; o pintor vive no presente uma vocação que não se baseia literalmente sobre a história, mas vê no passado as condições da revelação. Guiado pela analogia e transportado por um obscuro mas insistente sentido da aura, liberta no seu pequeno espaço toda esta tensão; quase querendo concentrar na sua acção tudo o que a Arte acumulou no seu variado macrocosmo, no curso da história. Se a arte, na sua totalidade, encarna e anula os seus próprios personagens num único discurso, o artista irá apossar-se de um fragmento amado desta totalidade. Em virtude de intrigantes afinidades electivas ele sobrepõe o fragmento próprio ao alheio. A partir daí, com simplicidade e firmeza prolonga, dilata, continua, transforma, transfere, multiplica, altera. A partir de um fragmento faz proliferar, conjuga, difunde, insinua, oferece a representação da obra completa, mais estética, mais originária; como um cientista, prepara uma metáfora da própria arte, a partir da qual cada mensagem individual pode ser novamente formulada e levada às suas últimas consequências. Não se trata de um projecto de análise. É antes um procurar responder a uma proposta sedutora. Se a arte é o domínio do artifício; se a arte é o supremo artifício; porquê deixar que o artifício seja submetido ao limite incongruente e supersticioso da

¹ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 17.

unicidade e da originalidade; e não levar pelo contrário até ao fundo o princípio do artificial fundado sobre a imitação, a sobreposição, a extrapolação?

Entre a arte e o artista, a História da Arte coloca-se como um congelamento aparentemente mineralizado mas na realidade percorrido por energias vivas, não tanto enquanto fonte ou ‘modelo’ mas porque desde sempre aberto à transformação crítica do olhar, à experiência mortal da manipulação e do limite.

O corpo da história da arte é aceite com o secreto prazer que a partir dele se efectue um tratado de anatomia; um prazer explorativo, que no entanto está condicionado ao desejo de não comprometer o carácter enigmático da arte, mas pelo contrário acrescentar-lhe interesse, a partir do momento em que se está a actuar sobre um corpo vivo e vital. Daqui a desconfiança ante o uso mecânico do objecto encontrado e a diluição da nostalgia numa cadeia contínua de restos e refacções que, ao longo da investigação, alimenta a curiosidade e o encanto.

Em relação aos grandes nostálgicos do passado (Românticos, Simbolistas, Prerafaelitas, Nazarenos) que usaram a história da arte como êxtase para libertar o “côté” obscuro e nocturno do seu ser, a melancolia destes artistas é diurna, clara e produzida a frio. A história não é entendida como objecto do desejo perdido nem como arqueologia, que seja um sistema científico de referência; mas é recuperada dinâmica e poeticamente para o presente, vivida no interior da consciência como febril presença a reinventar todas as vezes, bem como distância sigilosa e imutável por onde se pode vaguear, citar ou estudar. Habitando a história, o artista habita toda a arte; irá povoá-la de energia insidiosa e vital, estimulando-a no sentido de uma contínua ressurreição.

O seu instrumento formidável é uma energia (Energéia, a décima Musa?) sob a forma de inesgotável recurso interpretativo, ventilação ansiosa e vigilante da consciência que se volta a propor depois de cada catástrofe hermenêutica. Esta interpretação está vinculada em primeira instância ao olhar e encontra o seu arquétipo naquilo que Jung definia como mitos da transformação (religiões salvíficas, alquimia, gnose e “processos de individualização” individuais). Ela não se funda na fisiologia da reminiscência; pelo contrário o uso inicial desta faculdade

anula-a porque ele deverá manter activo e virulento a fonte, incendiá-la pelo fogo vivo e dinâmico do presente.

Neste processo não há nada de estático, de nocturno, Hermético, onírico, inconsciente, arqueológico, ou filológico. Ideólogo, analista e sofista numa época de decadência, o artista confia num processo óptico, crítico e filosófico, que elege como seu vector a qualidade visionária e acrobática da mão. A interpretação é portanto o registo lúcido de pesquisas visuais precisas, enxofre que penetra e fermenta, desenvolve, acrescenta e transforma; traz a luz conservando a escuridão: porque também ela é fonte de iluminação, é enigma e tende para olhar o significado como um limite da arte.

Apêndice 8 - Sobre Copérnico. Giordano Bruno

Giordano Bruno¹.

Sobre Copérnico

Aqui está aquele que transpôs o ar, penetrou no céu, descobriu as estrelas, atravessou as margens do mundo, fez desaparecer as fantásticas muralhas da primeira, oitava, nona, décima, e outras esferas que se pudessem inventar, devido às concepções de fúteis matemáticos e o cego ver de filósofos vulgares: deste forma, com o sentido e a razão, abertos aqueles claustros da verdade a que podemos aceder com a chave da diligentíssima pesquisa, desnudada a coberta e escondida natureza, doou os olhos às toupeiras, iluminando os cegos que não conseguiam fixar os olhos e ver a sua miragem em tantos espelhos, que de todos os lados se cruzavam, solta a língua dos mudos que não conseguiam ou não ousavam explicar os complicados sentimentos... Não mais está aprisionada a nossa razão... Sabemos que só existe um céu, uma etérea região imensa, onde estes magníficos fogos respeitam as respectivas distâncias, para perfeição da participação na perpétua vida... Desta forma, somos elevados à descoberta do infinito efeito da infinita causa, o verdadeiro e vivo vestígio da infinita energia; e temos por princípio não procurar a divindade afastada de nós se a captámos assim, dentro de nós, tanto mais que nós mesmos estamos dentro de nós.

¹ Transcrito por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, 65.

Apêndice 9 - Como pintar a Imaculada Conceção da Nossa Senhora. Francisco Pacheco

“Como pintar a Imaculada Conceção da Nossa Senhora”

Francisco Pacheco¹

Alguns dizem que este tema deveria ser pintado com o menino Jesus nos Seus braços segundo algumas imagens antigas deste tipo, que foram encontradas. Esta opinião também se baseia no facto de, como o conhecido jesuíta Padre Alonso de Flores observou, a Nossa Senhora gozar de liberdade da mácula do pecado original a partir do primeiro instante, em virtude da sua dignidade como Mãe de Deus, apesar de ainda não ter chegado o momento dela conceber Jesus Cristo no seu ventre.

Portanto, a partir desse momento, ela foi a Mãe de Deus e nunca deixou de o ser. Ela era de tal maneira, que não existia qualquer possibilidade de gerar um filho diferente. Mas, sem negar àqueles determinados em A pintar com a Sua Criança nos braços o direito de o fazer, fazemos no entanto parte dos que A pintam sem a Criança. Esta é a forma mais normal de proceder...

Neste maravilhoso mistério a Senhora deveria ser pintada na flor da sua juventude, com 12 ou 13 anos, como a mais bela jovem, com os olhos sérios e bem desenhados, as maçãs do rosto rosadas e a boca e o nariz perfeitos, usando o seu maravilhoso cabelo loiro solto, resumindo, com tanta perfeição, como um pincel humano pode conseguir. O homem é possuído por duas formas de beleza, a física e a alma, e a Virgem era possuída por ambas, sem comparação possível. O Seu corpo era um milagre, como São Dionísio testemunhou, e nenhum outro ser era tão parecido com o

¹ Francisco Pacheco (1564-1644). Autor de *Arte de la pintura: su antigüedad e grandeza*, 1649. In H. W & Gaiger, *Art in Theory*, p. 35.

Seu Filho, que era o modelo de toda a perfeição. Outras crianças podem ter prazer em reflectir os atributos do seu pai e mãe, que representam os diferentes princípios. Mas Cristo o nosso Senhor, não possuindo pai terreno, era totalmente parecido com a Sua mãe que, depois do Seu filho, era a coisa mais bela que Deus jamais criou. Por isso vemos que o Espírito Santa a louva: “tota pulchra es amica mea” (um texto que é sempre citado neste tipo de pintura). Ela deverá ser pintada com a túnica branca e um manto azul, tal como uma vez apareceu a Dona Beatriz da Silva, uma senhora Portuguesa, que mais tarde entrou para o Convento Real de Santo Domingo de Toledo e fundou a *Ordem da Imaculada Conceição*, confirmada pelo Papa Júlio II em 1511. As suas vestes são banhadas pelo sol, um sol oval de brancos e ocre que deve rodear toda a imagem, fundindo-a suavemente com o céu. É coroada de estrelas, doze no total, dispostas num círculo iluminado entre os raios que brilham a partir do Sua testa sagrada. As estrelas estão pintadas como manchas muito leves de puro branco seco, ultrapassando todos os raios no seu brilho. O monge D. Luís Pascal pintou estes melhor que qualquer outra pessoa nas cenas de S. Bruno que preparou para o grande mosteiro dos Cartuchos. Uma coroa imperial deverá adornar a Sua cabeça sem esconder as estrelas. Por baixo dos Seus pés deveremos colocar uma lua. Embora se trate de um planeta sólido eu próprio o representei de forma leve e translúcida, flutuando sobre a paisagem como uma meia-lua com as extremidades apontando para baixo. Se não me engano, fui provavelmente o primeiro a atribuir uma maior majestade a estes ornamentos, algo que outros têm feito depois. Especialmente no que diz respeito à lua, registei a opinião sabedora do Padre Luís de Alcazar, ilustre filho de Sevilha, que escreve: ‘ Os pintores habitualmente voltam a lua que está nos pés da figura para cima. Mas é evidente que se o sol e a lua estão face-a-face, ambas as extremidades da lua devem estar voltadas para baixo, a menos que a figura fosse representada sob uma forma convexa.’ Isto era necessário para que a lua, recebendo do sol os seus raios, iluminasse a figura feminina de pé sobre ela. Sobre um corpo sólido mas translúcido, como o descrevemos, a figura tinha que assentar de qualquer maneira sobre a sua superfície exterior. Na parte superior da pintura habitualmente colocamos o Pai Celeste ou o Fantasma Divino, ou

ambos, em conjunto com as palavras proferidas pela Divina Esposa, como descrevemos já. As várias propriedades da terra serão adequadamente distribuídas pela paisagem e as do céu serão organizadas, se desejado, entre as nuvens. Serafins ou anjos de corpo inteiro, com alguns destes atributos, devem ser incluídos. Esqueci-me do dragão, o inimigo comum do homem, cuja cabeça a Virgem quebrou quando triunfou sobre o pecado original. É sempre fácil esquecer esta figura. E a verdade é que sempre o represento contra a minha vontade, e omito-o sempre que é possível, de forma a não prejudicar a minha pintura com ele. Considerando aquilo que ficou dito, outros pintores são, todavia, livres de tentar fazer melhor.

Apêndice 10 - Notas sobre um desenho. Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci.

Notas a partir de um desenho¹.

Entre os corpos que não podem existir um sem o outro, há o prazer e o sofrimento, um deles uma pessoa jovem com a face de uma aparência perfeita e deliciosa, com cabelos louros caindo aos caracóis, a outra velha, triste e com uma aparência pesarosa. Eles são pintados em conjunto porque um nunca anda sem o outro, mas estão costas com costas, por serem de tal maneira contrários. São pintados habilidosamente, ligados pelas costas e pelos ombros a um único corpo, que junta os seus dois corpos daí para baixo. E isto é feito com a intenção de mostrar que ambos têm os mesmos alicerces; porque a base e a origem do prazer é o esforço ligado ao sofrimento, ao passo que por outro lado os alicerces e as raízes do sofrimento são os prazeres fúteis e lascivos. Por isso, um é pintado com um ramo na sua mão direita, que está vazio e sem fruta, precisamente como o prazer. Na mão direita do sofrimento estão colocados um grande número de estrepes que representam as feridas rasgadas e venenosas com as quais eles atingem o coração, deixando que algumas tombem sobre o solo, no qual permanecem. Mas na sua mão esquerda colocada à frente do sofrimento, o prazer mostra um grande número de moedas, algumas das quais deixa cair no chão, para se perceber que o sofrimento reside na vaidade humana que o prazer lhe estende, ao passo que o sofrimento segura em frente do prazer aquelas pontas de flecha sem as quais não pode nascer. Na sua mão esquerda o sofrimento segura um ramo de um arbusto com os espinhos das rosas,

¹ Traduzidas por FRS a partir de GOMBRICH, *Symbolic*, 137

demonstrando que assim como uma rosa nunca nasce sem espinhos, apenas mantém os espinhos enquanto as rosas, ou seja o prazer, subsiste. Um botão de rosa com espinhos, portanto, pode apenas significar que os prazeres frágeis passam cedo e que a confiança no presente conduz a problemas e preocupações. Para além de tudo isto, a perna direita do corpo assenta num monte de palha, a esquerda numa barra de ouro, para mostrar a sua diferença; uma das pernas, aquela que está afecta aos prazeres mundanos, é baixa, mole e fraca; a outra, que está ligada ao sofrimento, sobre a barra de ouro, é firme, forte e temperada pela dor, como as cabeças das flechas.

Este monstro está também pintado numa cama, aludindo aos vários sonhos relacionados com o prazer e sofrimento que vêm até nós durante a noite, e ao facto de nós perdermos uma larga parte da nossa vida aqui, desperdiçando muito tempo sobretudo de manhã quando a nossa mente está límpida e descansada e o nosso corpo pronto para novas tarefas, e ao mesmo tempo para os prazeres fúteis que são arquitectados pela mente, imaginando coisas impossíveis ou gozando coisas do corpo que se tornam frequentemente a causa da sua morte.”

Apêndice 11 - Arte e passado. Eduardo Batarda

INQUÉRITO POR JOÃO PINHARANDA. RESPOSTA POR E.B.

“Regorgitaxões de um xaloio que se xita”

[Resposta de Eduardo Batarda a um inquérito de João Pinharanda sobre a relação do seu trabalho com a “arte do passado”, “Público”, 8/5/92]

Poderão parecer confusos os motivos que levaram ao pedido do depoimento sobre um assunto que é talvez um não- assunto. Por isso, alguns truísmos terão que ser lembrados:

1. Toda a arte é do passado.
2. O completar de uma obra de arte inicia um desentendimento que é eterno.
3. A arte é a memória da arte.
4. A memória da arte é um equívoco.
5. A substância da arte é a arte.
6. O assunto da arte é a arte.
7. A memória da arte é o presente.

A arte, que é necessariamente do passado, é importante na minha vida. Não tenho complexos por ser freguês de museus, de turismos, de “livros de arte” e de história de arte. O que é importante na minha vida é importante no meu trabalho. Tento não esquecer duas coisas: que é preciso deixar passar o tempo e olhar, que é sempre preciso olhar outra vez; e que, na informação disponível – que é o “desentendimento” - estão sempre a mudar os factos, as abordagens e as interpretações.

Muitos dos artistas, e não só no século XX, têm navegado entre a euforia otimista de atingir da nova idade de ouro (Vasari, Marinetti, etc.) e a arrogância do “passado” ou “do antigo” que o analfabetismo e a arrogância provocam sempre.

Não sinto problemas em comportar-me em relação à arte como os consumidores tão desprezados no “mundo da arte”. Neste, a sobrevivência da e ¹ pela fuga para a frente, e a liquidação da memória, declaram e estigmatizam como “kitsch” tudo o que “não pertença” – o conhecimento, “as artes”, a “cultura” (burguesa, está visto), os museus ou as abordagens ditas tradicionais à história.

Sou um receptor, um utente, e não me envergonho de fazer algum esforço – que nem custa tanto – para aprender, olhar, ler um bocado, estar a par dos “novos estádios” do desentendimento. Tenho prazer em olhar para a arte, como um cidadão médio, e procuro-a. Tenho prazer, depois, em tentar informar-me – não o escondo. Ao contrário do que se observa na maioria dos artistas, não odeio os outros artistas, não desprezo o “passado”, não evito a arte nem fujo aos factos empilhando generalizações sobre interpretações. Não uso a “teoria” recente para exorcizar o meu desconforto ou o meu medo frente à arte, nem para me apropriar do “antigo”. Não podemos ter essa arrogância. Não estou em competição, nem a querer provar que sou, por ser contemporâneo, “melhor” do que os outros que o foram em seu tempo. Não desprezo nem rejeito nada. Admiro coisas. Custa-me, por vezes, como é normal, a apreender, “absorver”, a reagir. E admiro as pessoas. [...]”

¹ Confuso no original. Gralha? (Nota de FRS)

Apêndice 12 - Nota sobre um desenho de Bronzino.

Anne Forlani

Anne Forlani

Catálogo *I Fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno*.

Nota sobre a *Ressurreição de Cristo* de Bronzino. Fig. 426.

Mais que um desenho, este é uma espécie de pequeno cartão, ou seja um estudo exacto sob forma reduzida, a fim de ser aumentado directamente no cartão verdadeiro e próprio que precede a execução pictórica, segundo um método de trabalho muito habitual, mas que em si próprio traduz o mecanismo oficinal e escolar de então.

A composição desta folha foi estudada para a *Ressurreição de Cristo* na *Capela Guadagni na SS. Annunziata*, assinada por Bronzino em 1552., mas encomendada em 1548. A sua execução é bastante fria, com esquematismos na sombra e nos contornos, que se justificam em parte com a necessidade de precisão própria neste tipo de miniaturas de cartões, destinados muitas vezes a serem entregues aos discípulos para ampliação; como sugere uma nota à mão de Smyth, é de resto provável que o desenho tenha sido contornado por outra mão, talvez mesmo a do aluno que foi encarregado de preparar o cartão grande.

Todas as suspeitas sobre a autografia da folha, avançada por Mc Comb, são anuladas todavia pela qualidade constante do desenho, consistente até ao mínimo pormenor, visto que só uma mão que não é de certo imitativa, mas constantemente recreativa, mantém a estabilidade da composição, seja nas variantes do panejamento ou em qualquer dos acessórios que dizem respeito à narrativa da pintura.”

A recente viagem a Roma de Bronzino está de certeza na base do difuso “romantismo” dos tipos e da própria máquina compositiva utilizada, dos planos perspectivos muitas vezes rebatidos e neo - góticos, como agradava ao Maneirismo “vasariano” e à “heráldica humana” do fim do século. Existe quase uma cláusula métrica sobre a qual as outras figuras fixam necessariamente os seus gestos, em relação à estátua solene de Cristo e à figura perfeita do anjo da esquerda, belo e firme como um ideal.

Foi este mesmo anjo, entre outros, que suscitou a reprovação dos bempensantes, advertidos pelo novo rigor figurativo da Contra Reforma, o que levou Borghini a considerá-lo “inconveniente” pelo seu evidente hedonismo, vindo no entanto depois a reconhecê-lo como “uma das mais delicadas e suaves figuras”(*Il Riposo*, 1584). Estes pedaços de clássica inspiração e de perfeita beleza estão em estreita relação com a experiência da escultura contemporânea, de Bandinelli a Ammannati, e mesmo o grafismo sofre um polimento, gerando um reflectir gélido das luzes, que o torna muito semelhante à superfície perfeita do mármore. Eram processos que Bronzino tinha já experimentado, mas cuja habilidade técnica e consequente fascinante capacidade de encerrar gestos e expressões numa norma então incontornável, o colocam na linha da mais refinada frieza e da mais cruel academia.

