

historiografia da arte portuguesa

margarida calado *

Séculos XVI a XX

Iniciam-se aqui uma série de artigos sobre história, teoria e crítica de arte, que têm por objectivo perspectivar uma panorâmica dos autores que se debruçaram sobre estes problemas e quais as suas posições teóricas, de forma a podermos esboçar uma teoria da História da Arte em Portugal. Partimos do princípio que as teorias defendidas ao longo destes quatro séculos representam os conceitos artísticos das classes dominantes ou correspondem a programas que essas classes ou os poderes, civis ou eclesiásticos, pretendiam impor. Assim, procuraremos uma relação entre as teorias da arte ou os conceitos históricos aplicados e os aspectos económicos e sociais de cada época, que os podem explicar.

Séculos XVI e XVII (I)

A "paternidade" da História da Arte e da Arqueologia europeias é geralmente atribuída a Winckelmann, com a sua "História da Arte da Antiguidade", de 1763.

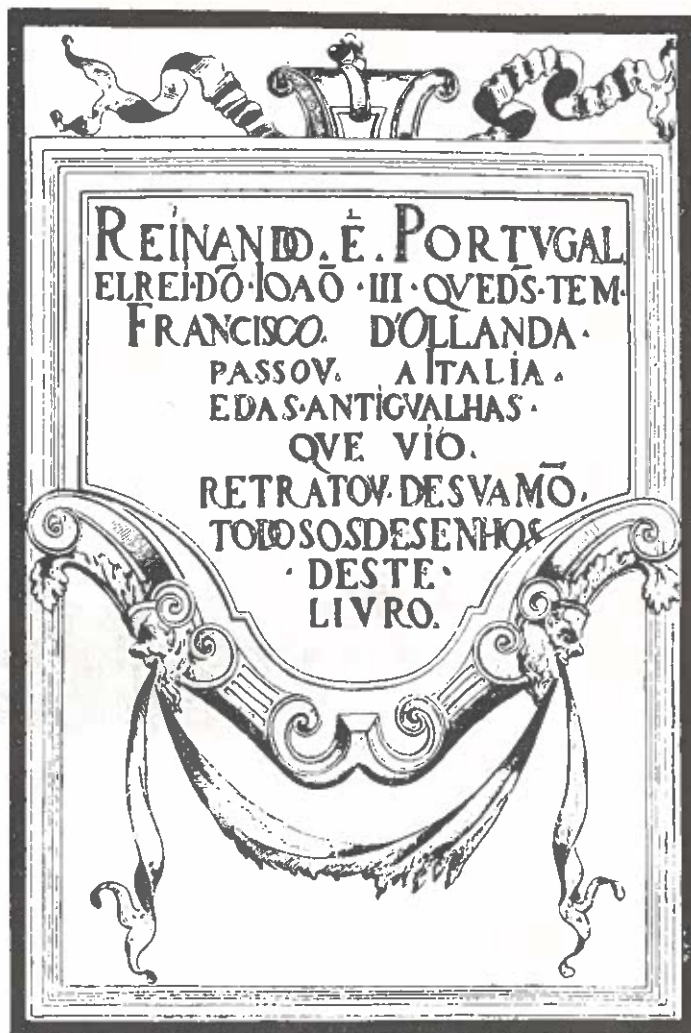
No entanto, desde o século XVI, os tratadistas e teóricos de arte, debruçaram-se sobre as biografias dos principais artistas, esboçando assim, pelo método cronológico adoptado, os germens de uma história da arte. Pioneiro, neste âmbito, é Vasari, com a obra "Vite dei piu eccelenti pittori, scultori ed architetti" (1ª edição, 1550; 2ª edição, 1568). De facto, durante este período, que se estende até ao século XVIII, história, teoria e crítica de arte andam ligadas.

Na mesma época, em Portugal, publicava Francisco de Hollanda a sua obra "Da Pintura antiga" (1548), dividida em dois livros: I — Parte Theorica e II — Diálogos em Roma. A sua obra tem um carácter didáctico: visava sobretudo ensinar os pintores de Portugal. Mas, na primeira parte revela os seus conceitos históricos acerca da pintura, afirmando que Deus, ao criar o mundo, foi o primeiro pintor. Numa época em que a Inquisição se tinha acabado de instalar em Portugal e na Europa católica, é natural encontrarmos esta tentativa de justificação da pintura, como arte de origem divina, mas apesar de tudo, a perseguição iria começar e a última sessão do Concílio de Trento, de 1563, legislaria nes-

te campo. Esboça, ainda, em linhas gerais, o que foi a pintura desde a Antiguidade, considerando as suas origens na cidade de Sycione, onde trabalhou Apeles. Como homem do Renascimento que é, considera que a pintura se perdeu com as invasões dos bárbaros e voltou a aparecer com Symon (Simone Martini), contemporâneo de Petrarca, e Giotto. Entre os grandes pintores do tempo dos papas Alexandre VI, Júlio II e Leão X, cita Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo, "mas a Leonardo e a Rafael tenho mais enveja qque a este famosíssimo pintor toscano: tudo isto segundo o ponto que eu entendo." Dedicava ainda um capítulo para demonstrar "como a santa madre igreja conserva a pintura": "a santa madre igreja... grandemente favorece e conserva a espiritual pintura

como perfeito livro e história do passado,... mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria..." "E teve por bem a sancta madre igreja que tivéssemos as histórias pintadas e esculpidas do testamento velho e do testamento novo, e todas as outras memórias sanctas para nossa contemplação, e doutrina". Numa época em que na Europa se propagavam as doutrinas de Lutero e Calvino, que baniam das igrejas as imagens com base no que os textos bíblicos diziam da adoração de imagens, como manifestação de idolatria, Hollanda aparece-nos como defensor da Igreja de Roma, e precisamente dos Papas que foram acusados de gastar o produto das indulgências na protecção às artes, como Júlio II e Leão X.

A parte restante da sua obra é de-



Frontispício do Códice de desenhos do Escorial

Antiquidade
da
Arte da Pintura,
por
Felix da Costa.



dicada a ensinar aos pintores portugueses a verdadeira arte da pintura, que para ele é a *pintura antiga*, ou seja, não só a dos gregos e romanos, mas também a que se fazia no seu tempo em Itália. E então refere que o único pintor português que imitou os pintores italianos "em tempo mui bárbaro"... "foi Nuno Gonçalves pintor del rey dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o altar de S. Vicente"... Como acima dissemos, Hollanda manifestava-se verdadeiramente um pintor e teórico do Renascimento, pretendendo introduzir em Portugal um estilo de pintar à maneira italiana, segundo as regras da "invenção", da "proporção" e do "decoro".

No final da segunda parte da sua obra, ou seja, dos "Diálogos em Roma", Hollanda insere a "Táboa dos famosos pintores modernos a que eles chamam aguias", entre os quais estão pintores italianos do Renascimento, como Leonardo, Rafael, Miguel Ângelo, Tiziano, Mantegna, Giotto, etc; pintores maneiristas, como Júlio Romano Parmesanino, etc; de Portugal, refere "M. Jacome, italiano, pintor d'el-rei D. João de boa memória" e "o pintor português ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa".

Entre os famosos iluminadores da Europa, cita "o que illuminou uns livros que El rey D. Manuel, que santa

glória haja, deu a Belém, vindos da Itália", mas coloca em primeiro lugar "a António d'Ollanda, meu pai, podemos dar a palma e juízo, por ser o primeiro que fez e achou em Portugal o fazer suave de preto e branco, muito melhor que em outra parte do mundo".

Entre "os famosos scultores de marmor", coloca acima de todos Miguel Ângelo, referindo ainda Baccio (Bandinelli), Donatello, etc.

Entre "os famosos architectores, dos modernos" conta Bramante, António da Sangallo, Serlio, "que compos uns livros d'arquitectura, que agora andam em Venza" e diz de si próprio: "Eu, Francisco d'Ollanda, que screvo estas cousas som o derradeiro dos architectores".

Termina com duas listas de entalhadores, entre os quais coloca Alberto Durer e Benvenuto Cellini.

Não tendo intenção de escrever obra de história, o testemunho de Francisco de Hollanda, que esteve em Itália alguns anos, surge-nos como as memórias de um homem do Renascimento que julga sem preconceitos os seus contemporâneos e dá notícia das suas principais obras, fazendo ao mesmo tempo história e crítica da arte, para além da explanação da sua posição teórica, que constitui o essencial desta obra.

No século XVII, salienta-se Félix da Costa (1639-1712), pintor, que escreveu "Antiquidade da Arte de Pintura, Divino e Humano que exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus artífices", obra em que pretende demonstrar "a excelência da pintura" e para isso "dar notícia do seu princípio e antiguidade". A sua obra deve ter sido feita entre 1685 e 1688 e completada para apresentação ao seu patrono em 1696, com a intenção de a imprimir, o que não chegou a acontecer.

Na sua obra exprime várias opiniões acerca da pintura da sua época em Portugal, onde revela uma aguda consciência da posição histórica e social dos artistas. Os pintores eram pobres, porque mal pagos e não havia apreciadores como noutros países: "como se deve estimar a Pintura, que tão desvalida dos curiosos se vê oje em Portugal, e tão sublimada em as outras nações."

Esta análise de Félix da Costa mere-

ce a nossa reflexão, dado que depois de uma fase de apogeu da nossa pintura, durante o século XVI, a partir do século seguinte, não podemos deixar de reconhecer que esta arte entrou em decadência. Devemos interrogar-nos acerca das causas desta situação. Em primeiro lugar, estará certamente a ocupação filipina, com a retirada da Corte para Madrid, o que privou os pintores portugueses do mecenas régio. Por outro lado, as dificuldades económicas sentidas durante esse período pela nobreza, poderiam não favorecer a encomenda de obras por esta classe, mas o certo é que muitos palácios foram construídos então. Assim, quem encomendava pinturas era a Igreja, sobretudo a Companhia de Jesus, mas a pintura religiosa estava submetida às normas prescritas pelo Concílio de Trento. Também não havia uma classe burguesa próspera, como no Norte da Europa, capaz de proteger as artes, porque a burguesia portuguesa, na sua quase totalidade de origem judaica, era atrozmente perseguida pela Inquisição, instrumento das classes privilegiadas, clero e nobreza, contra a ascensão social da burguesia.

Esta a interpretação que o historiador actual pode fazer, mas para Félix da Costa, era necessária a criação da Academia Real e foi por isso que ele escreveu o seu tratado. Chama a atenção para a necessidade que a nação tem de princípios firmes para o ensino académico correcto e por isso considera a fundação da Academia uma necessidade urgente para a nação.

Porque é que Félix da Costa dá tanta importância à fundação da Academia, que só surgiria em Portugal, muito tarde, em 1836?

Estamos em pleno século XVII. Em França, foi criada em 1663 a Academia Real de pintura e escultura, que será dirigida por Le Brun, primeiro pintor do rei, enquanto o ministro Colbert é superintendente dos edifícios. Em 1682 a corte francesa instala-se em Versalhes definitivamente e as artes surgem cada vez mais como a imagem do absolutismo real. Simplesmente à liberdade de expressão característica do Barroco, a Academia opõe as regras do classicismo, o equilíbrio e a contenção clássicas, demonstração de que o rei tudo controla, conservando do Barroco apenas a monumentalidade



Retrato de Miguel Ângelo por Francisco de Hollanda

necessária para dar uma imagem do poderio real.

Em Portugal, a situação política é diferente. Depois da Restauração, em 1640, D. João IV, um rei saído das fileiras da nobreza, não pode governar como rei absoluto, tem de contar com a colaboração activa dos nobres, no Conselho de Estado. Só em 1668 será assinada a paz com a Espanha e verdadeiramente só D. Pedro II terá possibilidades de governar como monarca absoluto. Por outro lado, os problemas económicos são graves e só no final do século XVII, a descoberta do ouro do Brasil modifica a situação. Mesmo no próspero reinado de D. João V, a Academia não surge e só depois do Terramoto de 1755, Lisboa verá surgir uma Academia literária, a Arcádia Lusitana, inspirada nas doutrinas poéticas de

Boileau, o teórico do classicismo francês, com a sua "Art poétique" de 1674. Porque razão — poderemos perguntar — não temos então uma Academia artística? Parece-nos que a resposta está no facto de em Portugal a situação artística nunca ter deixado de ser controlada pela Igreja, especialmente pela Companhia de Jesus e pela Inquisição, e a estas instituições convinha mais uma arte de propaganda católica, dentro do espírito do Concílio de Trento do que uma arte laica, sob o controle da Academia. Só no tempo do Marquês de Pombal a situação se modificaria, mas o Terramoto deverá ter obrigado a uma centralização dos problemas artísticos pelo próprio ministro e terá dado o primado à arquitectura — a reconstrução de Lisboa faz-se, contudo, dentro das nor-

mas do classicismo. Os problemas da pintura e a fundação da Academia ficaram mais uma vez aguardando (1).

Félix da Costa deve ter tido uma certa consciência das dificuldades que teria em fazer aceitar a sua posição, porque no Resumo final altera um pouco a sua posição inicial, afirmando que se não for possível criar uma Academia, seja designado um pintor-chefe da nação.

No que se refere mais directamente à história da pintura, Félix da Costa tem uma posição idêntica à de Francisco de Hollanda — cuja obra, contudo, parece não ter conhecido — ao considerar Deus como primeiro pintor, mas apenas pela criação do homem. Faz em seguida uma breve história da pintura, desde Tubalcano, na sexta geração de Adão até Rafael.

Quando trata das honras que os reis concedem aos seus pintores, inspira-se em Vasari, já referido, relativamente aos artistas italianos, mas não se inspira nos seus princípios e teorias. E acrescenta pormenores, para enaltecer os favores recebidos pelos artistas, de outras fontes ou da sua imaginação.

No que se refere aos pintores portugueses, para além de mencionar as honras que alguns receberam, acrescenta alguns elementos sobre a sua obra, o que enriquece muito o seu tratado e faz dele um dos pioneiros da história da pintura portuguesa. A título de exemplo:

“António Campelo Pintor, que seguiu em muita parte a Escola de Michael Angelo Bonarrote, assim na força do debuxo, como parte do colorido; se bem já com outra inteligência no mexido das cores. Do qual se vem suas obras em Belém no claustro e hum painel de Cristo com a Cruz às costas, prodigioso, que merecia outro lugar, e outro trato, que o que tem e várias pinturas suas em outras Igrejas. Floreceu em tempo del Rey Dom João o Terceiro”.

Além de Campelo, menciona vários pintores portugueses, protegidos pelos reis, entre os quais Gregório Lopes, José de Avelar, Gaspar Dias, Diogo Teixeira, Fernão Gomes, Simão Roiz, Amaro do Valle, Afonso Sanches, Domingos Vieira, Francisco Nunes, Diogo da Cunha, André Reinoso, Diogo Pereira, Josefa de Ayala, Marcos da Cruz, etc (todos do século XVI e XVII), caracterizando sumariamente o seu es-

tilo, referindo as influências que sofreram e algumas das suas obras.

Século XVIII (2)

Este século surge-nos pobre em publicações ou mesmo manuscritos que se debrucem sobre os problemas da história da arte. Conhecem-se textos manuscritos, como os dos pintores Francisco Xavier Lobo e Pedro Alexandrino, ou de António Ribeiro dos Santos, poeta e bibliotecário, textos esses que continuam a tradição iniciada por Félix da Costa.

Também na mesma linha, de defesa e análise da nobreza da pintura, José Gomes da Cruz escreve, em 1752, a pedido do pintor André Gonçalves, a sua “Carta Apologética e Analítica”, que Diogo Barbosa Machado acompanhou numa lista dos “famosos corifeus” da pintura.

No “Sumário das Coisas de Lisboa”, de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, publicado em 1755, é incluída uma crítica à arte portuguesa do tempo, da autoria de Tibério Pedegache.

Numa outra perspectiva, e também de interesse documental, é o poema autobiográfico que Vieira Lusitano publicou em 1780, “O Insigne Pintor e Leal Esposo”.

De muita importância para a compreensão de uma estética neo-clássica são as diversas obras de Machado de Castro que, no entanto, não nos cabe analisar dentro da perspectiva que nos propusemos.

Será necessário esperar pelos inícios do século XIX, para voltarmos a encontrar obras que mereçam análise mais detalhada, e que pelo seu conteúdo representam uma continuação das perspectivas dos séculos anteriores: as obras de Taborada e de Cyrillo.

(continua)

BIBLIOGRAFIA: Francisco de Hollanda, Da pintura antiga, edição comentada por Joaquim de Vasconcellos, 2ª edição da “Renascença Portuguesa” Porto, (1930) Félix da Costa, The antiquity of the art of painting. Introduction and notes by George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, 1967

(1) De facto, podemos considerar que as primeiras tentativas de formação de uma Academia datam do reinado de D. Maria I, com a criação da Aula de Desenho e Debuxo no Porto e a inauguração da Academia do Nu, em 1780. Em 1803, a Aula de Desenho e Debuxo é incorporada na Academia Real de Marinha e Comércio.

Assistente de História de Arte
no Departamento de Artes Plásticas
e Design